

Sonia Ragel
Carlos D. García M.
Carlos Vargas
EDITORES



COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL

Editorial Universitaria
Universidad Central del Ecuador

Filosófica Editorial

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Central del Ecuador



FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Historia de las ideas musicales

Volumen I

La filosofía ocupa un lugar insustituible a la hora de cuestionar los prejuicios y certezas impuestas por el sentido común, las creencias culturales y las costumbres. En lugar de ofrecer respuestas definitivas, expande horizontes y cultiva la duda crítica. Nos libera del dogmatismo y mantiene viva nuestra capacidad de asombro, al estar vinculada al mundo, a la vida, provocando sorpresa y enriqueciendo nuestras percepciones. Además, revela aspectos inadvertidos de lo cotidiano, profundizando nuestra comprensión más allá de lo evidente o asumido como incuestionable.

En un contexto generalizado de fragmentación, desinformación y agotamiento social, el pensamiento filosófico se convierte en un acto de resistencia creativa, permitiendo concebir posibilidades más allá de los límites definidos por las estructuras dominantes de la época.

La filosofía, lejos de ser un artefacto puramente intelectual, es una práctica indispensable y transformadora. La COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL surge como una apuesta crucial para impulsar la reflexión crítica desde Ecuador hacia América Latina y otras regiones del mundo. Esta colección busca consolidar un espacio de diálogo interdisciplinario, convirtiendo la filosofía en un recurso activo ante las crisis contemporáneas. Así, la filosofía asume su tarea esencial: liberarnos de certezas que limitan nuestra comprensión, permitiéndonos no solo habitar el presente con mayor lucidez, sino también imaginar y construir futuros posibles de forma reflexiva.

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Central del Ecuador

Prof. Santiago M. Zarria

Prof. Martín Aulestia Calero

Sonia Rangel
Carlos D. García M.
Carlos Vargas
(editores)

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA
Historia de las ideas musicales
Volumen I

Jeannet Ugalde Quintana
Laura A. Soto Rangel
James O. Young
Carlos D. García Mancilla
Saul Quiroz
Virginia López Domínguez
Pablo Linares
José Luis Martín
Emiliano Quintana Villalobos
Carlos Enrique Maldonado Martínez
Noel Allende Goitía

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL

FILOSÓFICA EDITORIAL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

EDITORIAL UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

RECTOR | Dr. Patricio Espinosa, Ph. D.
VICERRECTORA ACADÉMICA Y DE POSGRADO | Dra. Julieta Logroño, Ph. D.
VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN, DOCTORADOS E INNOVACIÓN | Dra. Katherine Zurita, Ph. D.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO | Dr. Silvio Toscano, Ph. D.

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA
Historia de las ideas musicales
1.ª edición | marzo de 2026
ISBN | 978-9942-7475-7-0

Editorial Universitaria
Ciudadela Universitaria, av. América, s. n.
Quito, Ecuador
+ 593 (02) 2524033
Director: MSc. Edison Benavides
editorial@uce.edu.ec
Filosófica Editorial
Eloy Alfaro
Quito, Ecuador
filosofica@fundacionfilosofica.com
www.fundacionfilosofica.com

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Central del Ecuador

CONSEJO EDITORIAL DEL PROYECTO
Santiago M. Zarria
Goethe-Universität, Frankfurt am Main,
Alemania | Universidad Central del Ecuador
Martín Aulestia Calero
Universidad Central del Ecuador

FILOSÓFICA, Fundación de Estudios Filosóficos, Políticos y Culturales

Fernando Barredo, Pontificia Universidad Católica del Ecuador
David Cortez, RWU Hochschule Ravensburg-Weingarten, Alemania
Fernando Wirtz, Universität Tübingen, Alemania | Universidad de Kioto
Ximena Zapata, Instituto GIGA | Universität Hamburg, Alemania

COORDINADORA ACADÉMICA
Micaela A. Díaz, Lee University, Cleveland, TN. EE.UU.

Publicación apoyada por:
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador, e
ICALA, Stipendienwerk Lateinamerika-Deutschland e.V.



Los contenidos pueden usarse libremente, sin fines comerciales y siempre y cuando se cite la fuente. Si se realizan cambios de cualquier tipo, debe guardarse el espíritu de libre acceso al contenido.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

PRIMERA SECCIÓN FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS DE LA MÚSICA ANTIGUA Y MEDIEVAL

CAPÍTULO I. ACÚSTICA Y MÚSICA EN PLATÓN.....	15
<i>Jeannet Ugalde Quintana</i>	

CAPÍTULO II. DE LOS RITMOS CORPORALES A LOS RITMOS ESPIRITUALES: RELEVANCIA DE LAS DISCIPLINAS LIBERALES EN LA TEORÍA MUSICAL DE SAN AGUSTÍN DE HIPONA.....	51
<i>Laura A. Soto Rangel</i>	

SEGUNDA SECCIÓN ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN LA ILUSTRACIÓN

CAPÍTULO III. EMOCIÓN, FORMA Y EL VALOR DE LA MÚSICA.....	79
<i>James O. Young</i>	

CAPÍTULO IV. CHARLES BATTEUX Y LA MÚSICA EN EL ORIGEN DE LAS BELLAS ARTES.....	105
<i>Carlos D. García Mancilla</i>	

CAPÍTULO V. HACER AUDIBLE LO INAUDIBLE: UN RECORRIDO A TRAVÉS DE LAS ETAPAS DE COMPOSICIÓN DE BEETHOVEN.....	147
<i>Saúl Quiroz</i>	

TERCERA SECCIÓN
RESONANCIAS MUSICALES DESDE EL ROMANTICISMO

CAPÍTULO VI. LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE SCHELLING.....	177
<i>Virginia López Domínguez</i>	
CAPÍTULO VII. LA SUPREMA INDIFERENCIA: GRAVEDAD CERO Y RESONANCIAS EN CÍRCULO DE JOHN COLTRANE Y SCHELLING.....	209
<i>Pablo Linares</i>	
CAPÍTULO VIII. PRELUDIO A LA MELANCOLÍA. UNA INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO MUSICAL DE RICHARD WAGNER A TRAVÉS DEL PRÓLOGO DE "MELANCOLÍA" DE LARS VON TRIER.....	241
<i>José Luis Martín</i>	

CUARTA SECCIÓN
MÚSICA, SOCIEDAD Y BIOFILOSOFÍA

CAPÍTULO IX. "DER TON GEHT MIT UNS": LA MÚSICA COMO ACCESO A LO UTÓPICO EN LA FILOSOFÍA DE ERNST BLOCH.....	289
<i>Emiliano Quintana Villalobos</i>	
CAPÍTULO X. LA ESCUCHA Y LA PRODUCCIÓN SONORA ANTE LA PRODUCCIÓN CAPITALISTA.....	317
<i>Carlos Enrique Maldonado Martínez</i>	
CAPÍTULO XI. MUSOFÍA: LAS BASES BIOCULTURALES DE LA NEUROFENOMENOLOGÍA DEL MUSICAR HUMANO.....	359
<i>Noel Allende Goitia</i>	

INTRODUCCIÓN

*Les aseguro que hay algo inquietante en la música.
Sostengo que es de una naturaleza ambigua.
No me excedo al calificarla de políticamente sospechosa.*

Thomas Mann

Pocos quizás son los pueblos que no ejercitan el arte de la música y, dentro de ellos, nos narra Polibio, los cinetenses —según opinión de este historiador— eran especialmente violentos a razón de esta carencia. No aventuraremos afirmaciones tan rotundas como la recién citada en este texto de filosofía, pero sí haremos otras. No en toda filosofía, por supuesto, pero sí desde que hay filosofía, hay pensamiento sobre la música. Atrae, embelesa, nos es ocasión de sospecha. No modifica o mantiene a las costumbres o a las acciones humanas, tan complicadas a veces de explicar; pero sí guarda cierta semejanza con ellas como para intentar legislarla y exhortar a la escucha de una música que se asemeje a la fuerza y desdeñar aquella que aparente mansedumbre. Porque la música se parece al alma, pensaba Platón; o a los estados de ánimo, según afirmó no sin cierta sorpresa Aristóteles. Pero la música también guarda una fuerte semejanza con los cielos; con las leyes íntimas de la naturaleza y aquellas del pensamiento. Así que con la música se puede educar y, por ello mismo, también corromper; explicar a los cielos y formar el corazón humano. De cierta forma, la música a todo lo toca.

De entre semejanzas y desemejanzas, parecería de inmediato más sensato decir que son más —muchas más— las desemejanzas entre la música y todo aquello a lo que se le ha aparejado en nuestra larga historia del pensamiento. Que aquellos grandes filósofos se encontraban, más bien, seducidos por la hermosura del sonido ordenado. Pero al irse alejando y dar el problema por resuelto, caemos en cuenta de que la semejanza no es en este caso una mera figura retórica; que la música no se parece a todo lo que se dice parecerse de una manera común y lejana, como lo hacen las meras apariencias. Su semejanza es más íntima, profunda y verdadera,

nos atreveríamos a decir. Una verdad difícil de apalabrar, pero que está allí, clara e inocentemente sonando, vibrando y haciendo vibrar los cielos y el alma.

En este volumen, cada uno de los textos busca una respuesta a ese encanto de la música, sus semejanzas y desemejanzas con el alma humana y su historia; y, con ello, con la educación e incluso con la utopía. O de esa imagen sonora, tan parecida a los sueños y a los cielos que desgarran, finalmente, las formas que quedan hasta llegar al origen. Cada una de las autoras y autores de estos textos nos ofrece el itinerario de una aventura del pensamiento que busca en la música respuestas, pero tras el asombro y la sospecha acerca de ese arte de los sonidos que cautiva tan pronto suena.

Sonia Rangel
Carlos D. García M.
Carlos Vargas
EDITORES

PRIMERA SECCIÓN

FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS DE LA MÚSICA ANTIGUA Y MEDIEVAL

CAPÍTULO I

ACÚSTICA Y MÚSICA EN PLATÓN

*Jeannet Ugalde Quintana*¹

RESUMEN

En este escrito realizo una investigación de las nociones de “escucha” y “música” en Platón, en tres de sus diálogos de madurez: Fedón, Fedro y República III y IV. Mi interés en este escrito es desvelar la concepción de la música, en el filósofo ateniense, a fin de comprender en qué sentido la filosofía es la música más excelsa.

En el mundo griego antiguo dos sentidos de la percepción humana tienen una gran importancia para la educación y el conocimiento: la vista y el oído. La importancia del oído se constata a partir del desarrollo de la cultura griega en torno a la enseñanza oral. De hecho, la creación artística es entendida como una escucha que encuentra su fuente y origen, no en quien la realiza, el artista que elabora la obra; sino en las musas. En Platón encontramos un gran interés por la música.

1 Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana.

sica en relación con la educación, como formadora del carácter, que hace patente y transmite: armonía y proporción.

Palabras clave: Platón, música, escucha, filosofía, armonía

ABSTRACT

In this paper I investigate the notions of “listening” and “music” in Plato, in three dialogues of his middle period: *Phaedo*, *Phaedrus* and *Republic* III and IV. My interest in this paper is to unveil the conception of music, in the Athenian philosopher, in order to understand in what sense philosophy is the highest music.

In the ancient Greek world two senses of human perception had a great importance for education and knowledge: sight and hearing. The importance of hearing can be seen from the development of Greek culture around oral teaching. In fact, artistic creation is understood as a listening that finds its source and origin, not in the artist who creates the work, but in the muses. In Plato we find a great interest in music in relation to education, as a formator of character, which makes clear and transmits: harmony and proportion.

Keywords: Plato, music, listening, philosophy, harmony

1. Introducción

El concepto de acústica proviene del adjetivo *akoustós* (“audible” o “que puede ser oído”), término que a su vez se deriva del verbo *akouō*, que significa oír o escuchar. En el mundo griego antiguo dos sentidos de la percepción humana tenían una gran importancia para la educación y el conocimiento: la vista y el oído.

La importancia del oído se constata a partir del desarrollo de la cultura griega en torno a la enseñanza oral². El desarrollo de la poesía épica encontró su origen y nacimiento justamente en una

2 Sobre ello, Kirk (1962) afirma: “Sin embargo, también podemos estar seguros de que la *Ilíada* y la *Odisea* son poemas orales, compuestos según un elaborado sistema que rápidamente se debilitó cuando el poeta comenzó a componer por escrito; y que a partir de mediados del siglo VII en adelante aconteció una repentina avalancha de literatura definitivamente escrita” (p. 71).

transmisión directa, del aedo (cantor de la poesía) al escucha. El aedo cantaba los hechos más memorables de la cultura. Una circunstancia importante para entender este proceso es la ausencia de un alfabeto griego del siglo XII al siglo VIII a.C., los llamados siglos oscuros de la antigüedad. El primer alfabeto griego, el *Linear B* que fue desarrollado en la Edad de Bronce, durante la llamada cultura Micénica entre los siglos XV y XII a.C., se perdió tras la destrucción o huida de la élite que ocupaba el palacio central de Micenas (Latacz, 2008, p. 64). En el transcurso de los siglos de total analfabetismo³, la tradición del mundo antiguo se conservó gracias a los aedos, quienes dedicaron su vida a la narración de acontecimientos humanos, heroicos y divinos propios del pasado, quienes acompañados de instrumentos de cuerda iban de pueblo en pueblo transmitiendo la poesía del gran poeta Homero. Así, la *Ilíada* es el primer escrito de la literatura occidental que se preservó gracias a la tradición oral desarrollada en Grecia.

La poesía épica así producida era difundida por cantores errantes a donde quiera que hubiese griegos. Quizá en el siglo octavo, a más tardar en el séptimo, la épica comenzó su marcha victoriosa por tierras griegas, una marcha que podemos ver en los vasos pintados con innumerables motivos tomados de las epopeyas [...] Cuando los recitales se convirtieron en libros, la épica homérica se convirtió en un medio universal educativo. (Fränkel, 2004, p. 42)

De hecho, la creación artística, en el mundo antiguo griego es entendida como una *escucha* que encuentra su fuente y origen, no en quien la realiza, el artista que elabora la obra; sino en las musas⁴,

3 Kirk (1962) considera que la epopeya de Homero es resultado de la edad heroica del periodo micénico tardío, su preservación durante el periodo de analfabetismo del mundo griego antiguo, siglos XI y X a.C., se llevó a cabo gracias a que la poesía se convirtió en una necesidad de vida (pp. 57-58).

4 En el proemio de la *Ilíada*, de Homero, encontramos alusión a una única diosa que canta la cólera de Aquiles (aunque posteriormente se referiría a las musas de forma plural), mientras que en la *Teogonía* de Hesíodo se nombran nueve musas, hijas de Zeus e inspiradoras de la creación poética. (Homero, 1997, I-1) y (Hesíodo, 2007, I-1).

las cuales a partir de la inspiración revelan al poeta o artesano el conocimiento para realizar su obra. De esta manera, las musas son divinidades sonoras que muestran, a partir de sus cantos o su decir divino, la verdad a la que el poeta, por sí mismo, no podría acceder.

El artista, por tanto, es concebido como un medio o intérprete de aquello que le ha sido revelado en forma de cantos. El poeta escucha los sonidos gracias a los cuales se manifiestan las divinidades y su tarea es dar testimonio y agradecer a lo divino, ya por medio de la palabra (hablada o cantada) o la escritura. El proemio es una introducción en la que el poeta agradece a las musas, describe su experiencia y acercamiento a las voces verídicas que le inspiraron y lo condujeron a narrar cuestiones en torno al pasado y el futuro de los seres humanos.

De las musas Helicónides empecemos el canto, que habitan el monte de Helicón, grande y divino, y en torno de la violácea fuente, con pies delicados danzan, y del altar del prepotente Crónida [...] Así dijeron, del grande Zeus las hijas verídicas, y me dieron por cetro una rama de laurel muy frondoso que había tomado, admirable; y la voz me inspiraron divina para que celebrara futuro y pasado. (Hesíodo, 2007, 1-30).

Richter (1961) resalta también la receptividad del pueblo griego al sonido y al ritmo, lo cual permitió a sus creadores, a partir de una investigación de los fenómenos sonoros, una teorización de la música que dio lugar al desarrollo de un sistema tonal preciso (como ningún otro pueblo de la antigüedad), al mismo tiempo que propició la reflexión acerca de la influencia de los sonidos en la naturaleza humana y en el universo:

Sin embargo, una extraordinaria receptividad del pueblo heleno al poder elemental del sonido y el ritmo tropezó con el pensamiento racional, que sometió a un análisis conceptual los elementos del arte musical, controló su área de influencia e investigó los vínculos lícitos entre la música, la naturaleza humana y el cosmos⁵. (Richter, 1961, p. 1).

5 Richter (1961) dice: "Einer außerordentlich großen Empfänglichkeit des hellenischen Volkes für die elementare Macht des Klanges und des Rhythmus begegnete jedoch

Ahora bien, aunque la filosofía inicia y se desarrolla con la escritura en el siglo VI a.C., permanecerá, en sus comienzos, muy cercana a la tradición oral de la poesía. En sus orígenes tomó la musicalidad de la poesía épica y ensayó, en la escritura, la métrica del hexámetro, para posteriormente, con Platón, desplegarse en forma de diálogo, un estilo de oralidad que será considerada por este filósofo como la música más elevada. Al mismo tiempo, en Platón encontramos un profundo interés por la música en relación con la educación⁶, como formadora del carácter, con la noción de armonía y la proporción numérica.

Si bien, a lo largo de toda la obra platónica encontramos referencias a los conceptos “escucha” y “música”, en este escrito me restrinjo al estudio de tres diálogos pertenecientes a la etapa de madurez: *Fedón*, *Fedro* y *República* V y IV. La investigación se desarrolla, en un primer momento, a partir del rastreo de la aparición de estos conceptos en los diálogos mencionados, para posteriormente realizar el correspondiente análisis.

2. Fedón: Escucha y Música

En el *Fedón*, desde el inicio del diálogo se hace patente la importancia de la escucha como una forma de conocimiento de acontecimientos relevantes. El tema central es la inminente muerte del gran maestro Sócrates, y, en torno a ello, la reflexión que realizan, tanto este mismo filósofo como sus amigos más cercanos. El cuestionamiento central viene a ser qué sucede después de la muerte o si ella representa un mal o un bien para el ser humano. Ante esta temática y la imposibilidad de que alguien pueda expresar fehacientemente su experiencia sobre el tema, la escucha toma un papel central. En el diálogo se exa-

das rationale Denken, das die Elemente der Musenkunst einer begrifflichen Analyse unterzog, ihren Einflussbereich kontrollierte und nach gesetzmäßigen Zusammenhängen zwischen Musik, Menschennatur und Kosmos forschte” (p. 1).

6 Woerther (2008) considera que, si bien la música es una parte fundamental de la *paideia* griega en el periodo clásico, con Platón y Aristóteles se desarrolló una teoría del papel de la música en la educación del alma (p. 89).

minarán las distintas consideraciones que se han escuchado en torno a lo que es morir y qué sucede después de la muerte.

Equócrates pregunta a Fedón si este estuvo presente o escuchó de alguien más lo que sucedió el día en que Sócrates bebió la cicuta. La escucha es una forma de adquirir conocimiento de acontecimientos pasados, y de hacer partícipe a quien escucha de lo acontecido. Fedón manifiesta que estuvo presente ese día y que encuentra un particular agrado en recordar a Sócrates y escuchar hablar de él. Por su parte, Equócrates expone su deseo de escuchar a Fedón contar con detalle lo sucedido. El relato indirecto se manifiesta como una forma primordial de transmisión de sucesos y conocimiento; al mismo tiempo que la escucha será el medio para preservarlos y, a su vez, transmitirlos. Se aprecia entonces que existe clara conciencia de la importancia de la conservación de sucesos históricos y de que la memoria de un pueblo se consolida a partir de la oralidad y de la escucha.

Ahora bien, Fedón cuenta que durante la discusión en torno a la muerte Sócrates, este comparte a sus interlocutores un sueño recurrente en el que una “voz” le da siempre el mismo consejo: “Sócrates, haz música y aplícate a ello” (Platón, 1988a, 60e). Donde una vez más se aprecia tanto la importancia de la actitud de escucha, como una abierta ponderación de la música como actividad sustancial para la formación del carácter griego. De ello desprendemos que tanto para Platón como para sus contemporáneos y predecesores la noción de “música” (*mousikḗ*)⁷ nombra, en un sentido amplio, a todo arte; no obstante, resulta importante recordar que la creación poética en el mundo griego antiguo efectivamente se encontraba acompañada de instrumentos musicales, de canto y de movimientos dancísticos, de manera que el desarrollo de la poesía y esas otras disciplinas corrieron un camino paralelo al de la que aquí se nombra, en un sentido amplio, como la música. Por otra parte, Platón es heredero de la tradición homérica y pita-

7 En este sentido, Woerther (2008) nos recuerda que la palabra *mousikḗ* refiere, en un sentido amplio, al arte de las musas, que nombra ritmo, armonía y discurso (p. 90).

górica, de los cantos de la *Ilíada* y la *Odisea* y de la armonía musical desarrollada por los pitagóricos.

En este sentido Burkholder y colaboradores (2011) rescatan que la música, como arte de la interpretación en la antigüedad, se denominaba *melos* y de ella se distinguían dos tipos: uno referido a la melodía instrumental y un *melos perfecto* que consistía en melodía, texto y movimientos dancísticos.

Melos podía indicar una melodía instrumental sola o una canción con texto, mientras que un “*melos perfecto*” consistía en melodía, texto y estilizado movimiento de danza, concebidos como un todo. Para los griegos música y poesía eran casi sinónimos. (Burkholder *et al.*, 2011, p. 32)

De esta manera, seguramente la música a la que Sócrates refiere es aquella que se realizaba con un “*melos perfecto*”, y que, por tanto, era concebida como un todo en el que se encuentra presente melodía, texto y danza.

Ahora bien, Sócrates aduce que, siguiendo el mandato de la voz que escucha recurrentemente en sus sueños, es que se dedicó toda su vida a la filosofía, a la cual consideraba “la música más elevada”. No obstante, consciente de que cursaba sus últimas horas de vida, había atendido a componer también música popular⁸, pues en días anteriores había elaborado composiciones que recreaban las fábulas de Esopo y algunos proemios dirigidos a Apolo.

Con este pasaje, Platón destaca el efecto purificador de la música, pues muestra cómo alguien, a punto de morir, puede hacer uso de la composición musical para lograr una purificación de su alma, dado que con ello sigue un mandato divino. Así es como lo celestial se manifiesta ante el individuo como una voz que indica aquello que es la tarea más alta por realizar; seguir esas indicaciones permite obedecer lo que indica lo divino y con ello purificarse.

8 Acerca de la escritura, Brancacci (2004) destaca que, aunque acerca de Sócrates se dice que no escribió nada, en *Fedón*, Cebes afirma que Sócrates compuso poesía y música. Esta narración, un tanto paradójica, muestra que Sócrates se preocupaba de forma constante por la música (pp. 209-210).

En este sentido, dice Burkert (2007): “El dios de la peste es al mismo tiempo el señor del canto sanador; esta asociación de arco y lira se cristaliza en una sola imagen: el arco *canta* y la lira *emite sonido*” (p. 197).

En otro de los pasajes centrales (Platón, 1988a, 61e9), Sócrates refiriéndose a los temas vinculados al morir, vuelve al ámbito de la *escucha* y pregunta a Cebes si acaso no ha oído hablar de tales cuestiones. Acerca del tema del alma y lo que sucede con ella tras la muerte es una cuestión de la que se ocupan los pitagóricos de forma oral, a partir de la enseñanza y de la cual Sócrates habla de oídas debido a que, al estar vivo, no puede tener una experiencia. Al mismo tiempo al haberlo escuchado de alguien más, resalta la importancia de compartirlo a otros, haciéndolos partícipes de un conocimiento que parece formar parte, tan solo de la oralidad.

En otra parte (Platón, 1988a, 65b3), al hablar de cómo se obtiene la sabiduría y las relaciones entre el cuerpo y el alma, Sócrates se refiere al oído y la vista, y recuerda que, sobre estos sentidos, los poetas sostienen que “nada preciso” logramos percibir, de tal manera que siendo los sentidos aquello que provee de más información al alma, si esta información es falsa, es posible considerar que el alma es engañada. Con todo, se concluye que no es posible negar la importancia del oído y la vista como sentidos prioritarios y fuente de conocimiento.

En otro pasaje (Platón, 1988a, 70b8), Cebes expresa su interés de escuchar la opinión de Sócrates acerca de si el alma se disuelve tras la muerte o si sobrevive a esta disolución, ante lo cual el maestro reitera su certeza de que el alma es inmortal y que lo vivo nace de lo muerto y viceversa.

Del mismo modo, Simias pide a Sócrates experimentar la *anamnesis* (reminiscencia), de tal manera que a partir de la discusión pueda lograr el recuerdo de algo que haya aprendido en otras vidas (Platón, 1988a, 73b9). Al respecto, Simias opina que, si bien los argumentos que ha presentado Cebes, en favor de la inmortalidad del alma, le han resultado convincentes, desea escuchar de qué manera Sócrates lo expone o bien dirige la discu-

sión. Este fragmento muestra, por una parte, la importancia de la *anamnesis* como prueba de la inmortalidad del alma y, por otra, la concepción de Platón del conocimiento, según la cual, “recordar es saber” (Platón, 1988a, 91e5). La demostración se realiza, entonces, siguiendo, a partir de la escucha, las pruebas que hace Sócrates a su interlocutor.

Más adelante, Sócrates se refiere a la capacidad de “escuchar en conjunto con el ver”, como sentidos que permiten percibir aquello que se hace presente como igual, de manera que, antes de empezar a percibir sensorialmente, es necesario tener conocimiento de qué es lo igual y lo diferente, pues los sentidos refieren a igualdades y diferencias que, aunque estos conceptos son superiores a lo que nuestros sentidos presentan, se manifiestan gracias a ellos (Platón, 1988a, 75b 4-10). Así, el escuchar es considerado como un sentido que presenta la igualdad y la diferencia.

Pero considera también el escuchar en relación con lo diferente y piensa que al percibir algo a partir de la vista, el oído u otro sentido, aquello que es advertido brinda la posibilidad de pensar en algo distinto, de tal manera que la escucha permite la contemplación de lo diferente (Platón, 1988a, 76a 2).

Así, se destaca que, entre los órganos sensoriales, el oído ocupa un lugar fundamental para acceder al conocimiento, pues posibilita establecer relaciones de semejanza entre las cosas, al mismo tiempo que separar de acuerdo con las diferencias. El proceso de *shynthesis* (unión) y de *diaíresis* (división) son, por tanto, elementos fundamentales del proceder dialéctico.

Lo anterior lleva a considerar el cuerpo como un instrumento del alma, de tal manera que esta, al percibir, hace uso del cuerpo; sin embargo, en este uso que hace de la vista, el oído u otro sentido, el alma a su vez es arrastrada por el cuerpo a las cosas que se le hacen presentes (Platón, 1988a, 79c4).

En otro pasaje, Simias manifiesta tener acalladas dudas acerca de la concepción que mantiene Sócrates sobre el alma (Platón, 1988a, 84d 6, 8 y 9). Lo cual expresa que la escucha guarda relación con un deseo de resolver algunas preguntas que no han sido

formuladas, pero que podrían modificar la apreciación. Por otra parte, Simias al manifestar su temor de importunar, lo hace patente a partir del habla, lo cual a Sócrates le genera risa, pues el temor de molestarlo resulta infundado.

Del mismo modo, Equócrates, cuando se refiere a la equiparación de dos discursos (tanto de Sócrates como de Fedón mismo) considera que, una vez que los ha escuchado a ambos, no es capaz de determinar cuál discurso es verdadero, pues ambos resultan igualmente convincentes (Platón, 1988a, 88c9).

En otra parte, Sócrates cuenta a Cebes cómo siendo joven se generó en él asombro ante la investigación de la generación y destrucción en la naturaleza (Platón, 1988a, 86a6 y 86b6). Esta fascinación por las causas lo llevó a un análisis de todas las cosas. En este caso nos hace partícipes de un recuerdo personal de Sócrates, que al mismo tiempo es un dato histórico para la filosofía, porque en él se describe su interés por la reflexión filosófica.

Sócrates refiere a la escucha de una lectura de un libro de Anaxágoras, mismo que no había leído, pero muestra confianza ante lo ahí plasmado (primeramente, en *grafos*), toda vez que su conocimiento le ha sido revelado oralmente (Platón, 1988a, 97b8).

Tal intermediación tampoco es puesta en duda por Equócrates cuando escucha de Fedón lo antecedentes, el contexto y lo dicho por Sócrates antes de tomar la cicuta (Platón, 1988a^a, 102a8), toda vez que está convencido de que Fedón, ha participado en el evento y es capaz de retomar con toda fidelidad la voz del filósofo. Así, los ausentes al acontecimiento, en ese momento escuchan no al narrador; sino a Sócrates.

Por otra parte, el concepto de escucha atenta es fundamental, pues puede llevar a reclamos tal y como el de Sócrates a algún interlocutor, quien señala una aparente contradicción que de lo pequeño nace lo mayor y de lo mayor lo pequeño:

—¡Por los dioses! ¿No hemos reconocido en el coloquio anterior lo contrario de lo que ahora se dice [...] En cambio, ahora me parece que se dice que eso no puede suceder jamás. Sócrates, volviendo entonces la cabeza, al escucharle, replicó:

—Valientemente nos lo has recordado. Sin embargo, no adviertes la diferencia entre lo que ahora se ha dicho y lo de entonces. Entonces, pues, se decía que una cosa contraria nacía de una cosa contraria, y ahora que lo contrario en sí no puede nacer de lo contrario en sí, ni tampoco lo contrario en nosotros ni en la naturaleza. (Platón, 1988a, 103a11)

En tanto que, a continuación, se comenta en torno al verbo *akoúein* (escuchar) y se explica que tal acción es aquello que permite recordar, toda vez que escuchar repetidamente favorece el recuerdo (Platón, 1988a, 105a6).

Por otra parte, Simias refiere a las narraciones que “ha escuchado” en torno a lo que sucede con el alma después de morir, de tal manera que el alma que ha tenido una vida guiada por la moderación habita regiones de la Tierra que se caracterizan por su esplendor.

—¿Cómo es eso que dices, Sócrates? Que acerca de la tierra también yo he oído muchos relatos, pero no ese que a ti te convence. Así que lo escucharía muy a gusto. (Platón, 1988a, 108d4-7)

Lo cual da pauta para que, en seguida, Platón, vía sus personajes, considere que, si bien los seres humanos vivimos tan solo en una parte de la Tierra, y nuestro conocimiento de ella se encuentra limitado por aquello que nos es posible contemplar, la escucha nos podría proporcionar el conocimiento de otras regiones más puras y hermosas; sin embargo, esta posibilidad implica la plausibilidad de que alguien más tuviera acceso a esta observación. La escucha, en este sentido, es ocasión de conocer lo que no es accesible de forma directa, dada la condición de la percepción humana.

Asimismo, para explicar cómo son las cosas después de la muerte, Sócrates hará uso de los mitos, narraciones orales que —desde su clara percepción— permiten aproximarse a aquello que se desea conocer (Platón, 1988a, 110b1-4). Se destaca aquí que el mito es también un vehículo primordial para vincular la esfera de la escucha humana con la palabra divina. Al igual que los mensajes artísticos, tales mitos, cercanos a la poesía épica —en los que par-

ticipan dioses, héroes (semidioses) o figuras divinas— son transmitidos por las musas a los humanos, a fin de que estos, a su vez, los difundan a partir de la oralidad. Los mitos refieren, pues, a una narración viva y son tomados como un elemento fundamental de la disertación filosófica, todo sin perder su carácter textual de poesía y, por tanto, como como música.

Finalmente se relata la toma de cicuta por parte de Sócrates, ello después de que Critón escucha a Sócrates reiterar que su tiempo se ha cumplido y que ninguna *ganancia* adquirirá retrasando el proceso. Decide, por tanto, llamar al encargado de la tarea y seguir las últimas instrucciones de este. Al tomar el veneno Sócrates comparte “una recomendación” que ha escuchado sobre la muerte y mantiene que el silencio ritual es lo más propicio para morir, por lo que pide a sus discípulos no llorar y ser solemnes ante este proceso. Estos, al escuchar tal petición, sienten vergüenza por su reacción y tratan de contener el llanto.

En este pasaje se manifiesta claramente que el sonido y la escucha deben acompañar precedentemente al acontecimiento que envuelven. Y el silencio, que es la ausencia de sonidos, se manifiesta de conformidad con la experiencia de la muerte.

3. Escucha y Música en *Fedro*

El diálogo *Fedro* inicia con el encuentro entre Sócrates y Fedro. Este invita a Sócrates a caminar fuera de la ciudad y de esta manera; mientras pasean, escuchar todo lo referente a la conversación que mantuvo con Lisias. Sócrates se manifiesta profundamente interesado en esta discusión, tanto es su interés que sostiene que la escucha de este acontecimiento es la mejor ocupación que en este momento puede tener. El conocimiento de la conversaron de los otros, la temática y la forma de abordarlo, sobre todo de aquellos que son dignos de estima, es una ocupación de gran importancia, esto se manifiesta al considerar Sócrates su escucha como lo más importante.

Fedro es, por tanto, uno de los diálogos en los que Platón da cuenta del privilegio que, frente a la escritura, tiene la oralidad (*fonema*), y para acentuarlo trae a colación el mito sobre el canto de

las cigarras. A lo largo del escrito, sentado bajo un árbol de plátano y a las orillas de un río, improvisa distintos discursos acerca de lo que es el amor. Con tal imagen de Sócrates, Platón nos muestra ya algunas virtudes del discurso oral frente al escrito. En el discurso oral es posible modificar la posición sobre el tema en cuestión, de tal manera que permite tomar una mejor posición frente al tema al poder ser confrontado, por otra parte, permite el intercambio de opiniones entre quien mantienen la argumentación y el que lo escucha, por lo que resulta plausible plantear preguntas sobre cuestiones que no estén del todo claras. De esta manera, el discurso oral tiene, frente al escrito, una preeminencia. Por lo que resulta plausible plantear preguntas sobre cuestiones que no estén del todo claras. De esta manera, pretende demostrar que el discurso oral, frente al escrito, guarda sobrada preeminencia.

Mientras Fedro participa como escucha e interlocutor de los discursos que elabora Sócrates, ambos escuchan de fondo el sonido que emerge de entre las plantas, el canto de las cigarras. Este sonido da pie para que Sócrates cuente cómo en otros tiempos estos insectos fueron seres humanos cuya existencia fue anterior a la de las musas. Cuando surgieron estas divinidades apareció el canto, ante lo cual aquellos humanos quedaron maravillados, y tal fue su grado de fascinación que se olvidaron de comer y beber por permanecer cantando, hasta que murieron de inanición. De esos primeros seres humanos, entonces, se originaron las cigarras, las cuales recibieron de las musas el don de cantar, sin necesitar de alimento alguno, desde que nacen hasta que mueren.

Las cigarras están encargadas de comunicar a las musas quiénes son los hombres que las honran. De entre ellas, Urania es la que se relaciona con los discursos humanos y divinos; así, todo filósofo conocedor de la verdad, y de aquello que habla rinde honores a Urania y participa de su poder de encantamiento sobre quien lo escucha, al ser creador de un discurso bello.

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de éstos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer éstas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto

que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. (Platón, 1988b, 259b-e)

De esta manera, para Platón los sonidos más eminentes se realizan en la conversación con el otro, y la filosofía es, ante todo, diálogo en el que las palabras (fonemas) buscan transformar el alma del interlocutor.

Fedro deja en claro que escuchar el asunto sobre el que hablan es de sumo interés por parte de Sócrates, pues en el encuentro se discutió sobre el amor, si hay que complacer más a quien se ama que a quien no se ama, de tal manera que el deseo de Sócrates de escuchar a Fedro es tal que lo seguiría incluso si su caminata fuera lejana como a la ciudad de Mégara (Platón, 1988b, 227d).

Por el conocimiento que tiene de Fedro, Sócrates sostiene además que el joven seguramente no pudo conformarse con escuchar a Lisias hablar una sola vez, sino que seguramente lo ha hecho repetir muchas veces, para así lograr su convencimiento y aprenderlo de memoria, de tal manera que pudiera después practicarlo con quienes presentasen (como Sócrates mismo) una especie de locura (*manía*) por escuchar discursos. Hacerlo se presenta como una *manía* propia de quienes se entusiasman al escucharlos, es tal el placer por ellos que se convierten en amantes de los discursos, al escucharlos se sienten poseídos y fuera de sí (Platón, 1988b, 228a-d).

Sócrates expresa, como muy de paso, que tal fascinación por los discursos y se refiere específicamente a los discursos escritos, Fedro comienza sugiriéndole escuchar cuestiones de las cuales ya ha escuchado (Platón, 1988b, 230e5-7).

Sócrates expresa que sobre la temática del amor han hablado y escrito muchos otros sabios varones y mujeres de otros tiempos (Platón, 1988b, 235c1, c3, d3 y d5). La primera mujer a la que recuerda hablando sobre el tema fue a la poetisa Safo, al mismo tiempo que menciona a algún otro escritor de prosa; si bien, dice ser consciente de su *ignorancia*, pues muchas cosas ha escuchado sin poder determinar precisamente de quién lo ha escuchado. A Fedro más que importarle esto último o en qué circunstancia haya sido

dicho, lo que le interesa es que Sócrates exprese mejores palabras y frases que las contenidas en el escrito que ha leído.

De esta manera, la escucha del discurso leído se distingue de la del discurso oral, pues este último puede ser mejor a lo que ya está contenido en la escritura, toda vez que explica y expande significados y toma en cuenta el momento y la circunstancia en que se realiza.

Sócrates pide entonces a Fedro guardar silencio y escuchar lo que le va a contar (Platón, 1988b, 238c9 y d5). Considera que el lugar en el que se encuentran es divino, de manera que en un lugar semejante podría ser poseído por las musas. Este dominio de las musas lo describe a partir de una escucha en la que percibe todo como si fuera una composición poética en ditirambo, propia de la exaltación erótica de Dionisio. La alusión a este dios armoniza con la temática fundamental del diálogo, el amor.

Sócrates, a continuación, y no sin dirigirse con sobrada ironía a lo expresado tanto por Lisias como por Fedro, dirige la discusión del amor a la distinción entre amado y amante (Platón, 1988b, 239 a, 240d2, 240e1-4), y finalmente considera que ser amante (el que ama) es mejor que ser amado, toda vez que:

El que ama, pues, no soportará de buen grado que su amado le sea mejor o igual, sino que se esforzará siempre en que le sea inferior o más débil. Porque inferior es el ignorante al sabio, el cobarde al valiente, el que es incapaz de hablar al orador, el torpe al espabilado. (Platón, 1988b, 239a)

Dada esta relación, pasa a cuestionar si, dada una diferencia de edades, el amado continuará amando al amante debido a que el que es mayor se convierte en algo desagradable. Así al tener un rostro envejecido y una voz de anciano, es probable que resulte molesto a la vista y no sea grato al oído escuchar sus palabras; por el contrario, el que es más joven recibirá palabras inapropiadas y reproches inadmisibles. La escucha, en este apartado, se encuentra en relación con el sonido de la voz y el contenido de las palabras. En tanto que

al amado corresponde fundamentalmente la escucha, y al amante lo dicho.

Sócrates considera asimismo que la relación entre el amante y el amado no surge del buen sentido, sino de la misma manera que el hambre, la cual es una necesidad y genera el deseo de comida; los amantes buscan a los amados por una necesidad, al plantear esta conclusión da por terminado el discurso y sostiene que no escuchará ninguna palabra más sobre el asunto (Platón, 1988b, 241d2). En este caso, Sócrates se niega a la escucha, lo que implica una determinación a no cambiar de posición. Esto porque sabe que, partir de escuchar nuevos discursos, sería posible modificar lo último aseverado.

Por lo demás, Sócrates cuenta a Fedro que al cruzar el río le ha llegado una señal, como una voz que surgía de su interior, semejante a la de un *Daimon*, que le ha recomendado purificarse, dado que el discurso que recientemente ha pronunciado sobre el amor no ha sido una disertación de veneración (Platón, 1988b, 242c2). En este fragmento el que emite el sonido y el que lo escucha es el mismo Sócrates, quien se convierte en su propio interlocutor. Sin embargo, él no reconoce la voz que escucha como propia, sino como una voz divina que surgiendo de su interior y le brinda recomendaciones y guía.

Volviendo al tema central, Sócrates considera la posibilidad de que alguien enamorado los hubiera por casualidad escuchado, y — en ese caso— piensa que el discurso sobre la relación entre el amante y el amado resultaría poco apropiado para alguien que no se encuentre bajo los efectos del amor, tanto que aquel que lo escuchara mostraría su rechazo (Platón, 1988b, 243c3-7). Así, los discursos pueden ser escuchados no sólo por aquellos a los que se dirigen, sino también por las divinidades y por aquellos que, de manera aleatoria, son sus copartícipes.

Dado lo anterior, Sócrates desea que Fedro escuche una idea que añadirá, pues piensa que si no termina de escucharlo puede apresurarse a conceder sus favores a quien no esté enamorado (Platón, 1988b, 243e5). La escucha, entonces, guarda también un elemento preventivo, escuchar correctamente o de manera

total el discurso conlleva que aquel que escuchó modifique o realice una acción.

Al respecto, Sócrates explica a Fedro que los seres humanos llaman amor a la pasión que lleva a colocar a aquel que se ama por encima de todo, de tal manera que llegan a venerarle hasta el grado de olvidarse de todo (Platón, 1988b, 252b3). Por su parte, los dioses también nombran el amor, aunque de una manera distinta y cree que si escuchara estas versiones seguramente le causarían risa: “*Los mortales, por cierto, volátil al Amor llaman, / los inmortales, alado, porque obliga a ahuecar el ala*” (Platón, 1988b, 252b10-11).

Sócrates pide entonces a Fedro volver a la lectura del discurso de Lisias a fin de repensar en lo que este último afirma sobre el amor, separando, en lo posible, la verdad de la retórica. La escucha —en este caso— destaca su forma indirecta, pues Fedro lee a Sócrates lo que Lisias pensó y este también lo escucha, pero es el propio Fedro quien, al oralizar, analiza lo que ha venido considerando sobre el amor (Platón, 1988b, 263e5).

Por otro lado, al distinguir los tipos de locura (*manía*) divina, Sócrates considera cuatro partes, si bien es importante destacar que este concepto de *manía* aquí se relaciona con la inspiración y el entusiasmo (Platón, 1988b, 265c4). Tales partes corresponden a la profética, asignada a Apolo; la mística, a Dionisio; la poética, a las musas, y la erótica, propia de Afrodita y Eros. Y así sostiene que el discurso de Lisias, que no ha sido carente de persuasión, se opone al otro, elaborado por el propio Sócrates, el cual contiene incluso un himno creado devotamente a Eros, himno que ha sido escuchado placenteramente por Fedro. Así, la escucha implica un placer por el contenido y la manera de manifestarlo.

Ligado con lo anterior, Sócrates se refiere a los discursos de los sofistas, en principio aludiendo a su contenido, y opina que esos discursos muestran mayor consideración por lo verosímil que por lo verdadero, por lo que piensa que a partir de sus discursos es claro que se ocupan ante todo de manifestar las cosas como lo desean, más que presentar las cosas tal y como son (Platón, 1988b, 267b2). Así, hacen aparecer las cosas grandes como si fueran pequeñas, y

las pequeñas como si fueran grandes. La escucha resalta entonces en este pasaje como una crítica a la forma de hacer discursos.

En otro momento, y después de que Sócrates ha expuesto diferentes consideraciones que sofistas como Pródico, Hippias, Polo y Protágoras tienen acerca de los discursos, Fedro cuestiona si lo que llaman recapitulación, al final del discurso, consiste en recordar cada uno de los puntos de lo que ha sido dicho, ello en conjunto con los que escuchan (Platón, 1988b, 267d6), con lo cual se pondera nuevamente que la escucha está vinculada a la capacidad del recuerdo, es una escucha atenta de lo emitido de tal manera que puede ser recordado.

Pero además Sócrates ofrece como ejemplo el proceder de los sofistas, mismo que implica que alguien tiene conocimiento de algo solo gracias a haberlo escuchado de alguien más o por haberlo leído en algún libro (Platón, 1988b, 268b5 y c3), y el ejemplo que presenta es el de la medicina: alguien sabe aplicar a los cuerpos un tratamiento que hace que estos se calienten, enfríen o vomiten a su antojo. Ante este caso imagina qué podría decir alguien que lo escuchara. La escucha se convierte en la posibilidad de recibir un conocimiento y, por lo tanto, de brindar una instrucción. Por otra parte, se refiere a la escucha como a la posibilidad de acceder al conocimiento o de brindar conocimiento.

Si bien, en un fragmento más, Sócrates se refiere a una situación imaginaria en la que grandes personajes conocedores del discurso escucharan lo que ellos mismos dicen en torno a la retórica (Platón, 1988b, 269a6), y piensa que ellos tomarían la misma posición, o bien que ellos les replicarían argumentando que hay que perdonar a quienes no saben dialogar. Al respecto, afirma que el poder de la palabra viva se encuentra en que esta es capaz de guiar las almas de quien la escucha; por ello, es necesario que aquel que elabora discursos sepa todo acerca de las especies y de la forma que el alma tiene (Platón, 1988b, 271c-d). Así, la conversación filosófica tiene un carácter transformador en quienes mantienen una discusión de este tipo.

Así, la filosofía vuelve a ser considerada por Platón como “la música más excelsa” (1988b, 271e2). La conversación filosófica tiene un carácter transformador en quienes mantienen una discusión, a este respecto refiere a un proverbio que ha escuchado el cual admite que “es justo prestar oídos al lobo”. De esta manera, al mismo tiempo que destaca la importancia de la transmisión oral del discurso, debido a que los proverbios los escuchan, al mismo tiempo resalta la importancia de la escucha de aquellos que mantienen una posición diferente a la propia.

A continuación, se presenta una nueva intervención de Sócrates en torno la retórica o el arte de las palabras, sus autores en boga, su utilidad y sus inconvenientes, de tal manera que solicita que solo si se tiene algo que agregar lo escucharán con atención (Platón, 1988b, 273d7 y d8).

Sócrates refiere también a un mito en torno a la oralidad y la importancia de la memoria (Platón, 1988b, 274c4 y c5). Los mitos se caracterizan por ser narraciones cuya forma de transmisión es la oralidad, para existir depende de ser transmitidos y escuchados; pero ante todo de ser preservados a partir de la memoria. Lo crucial de este mito⁹ es que, siendo oral, explica el origen de la escritura. En la narración resalta el poder del discurso oral, frente al escrito. La escritura, alerta Thamus a Theuth producirá olvido en las almas de quienes la aprendan, pues al conocerla llegarán al recuerdo a partir de algo externo al alma y no por un proceso propio de ella, por otra parte, conocerán las cosas a partir de las letras que son una imagen de aquello que nombran, de esta manera, el lenguaje representa un peligro para el conocimiento y la memoria¹⁰.

9 Para Mattei (2002) los mitos platónicos participan esencialmente de la estructura mimética que caracteriza la concepción platónica del conocimiento y revelan la tradición oral de la Grecia antigua, mientras que en el mito es esencial la audición, la escritura platónica de los mitos, como la de todos los textos en la antigüedad, está destinada a la lectura en voz alta, por lo que el ámbito de la escucha resulta prioritario (p. 6).

10 En este sentido Slezák (1985) considera que en Platón expresa su desprecio por la escritura frente a el poder de la oralidad, al considerarla como una imagen, pues la escritura debe ser pensada como una devaluación de la palabra y considera: “En el presente contexto, esto significa que la exposición escrita no puede, de entrada,

Relacionado con ello, Sócrates narra a Fedro que en un templo en Dodona, dedicado a Zeus, las primeras palabras proféticas provenían del árbol de la encina; de tal manera que los hombres de antiguo, a diferencia de los jóvenes, se conformaban con escuchar la verdad, ya de un árbol, ya de una piedra, mientras para los jóvenes resultaba de suma relevancia saber quién hablaba y de dónde provenía el que realiza un discurso (Platón, 1988b, 275b8). Así, en este pasaje la escucha es de carácter sagrado, aquello que se escucha es la verdad propia del ámbito divino que llega a los oídos de los seres humanos a partir de la profecía, esta verdad es transmitida como señales en entidades naturales: un árbol o una piedra, de tal manera que el hombre para llegar a conocer una verdad divina transmitida debe atender a la escucha de lo natural.

En todo este diálogo, resulta además destacable que la noción de escucha guarda correspondencia con el propio desarrollo del diálogo y el lugar en donde este se realiza (Platón, 1988b, 278b9). Por ello, finalmente, Sócrates pide a Fedro anunciar a Lisias que le comunicarán las palabras que han escuchado del arroyo, en el santuario de las ninfas. Esta última referencia a la escucha resalta el carácter de donación y transmisión de la escucha, pues ambos personajes han recibido las palabras del orden natural (propio del río) y de las ninfas (divinidades que protegen la naturaleza).

4. Escucha y Música en *República* III y IV

La importancia de la escucha y la música en *República* III se hace patente desde el inicio del diálogo. Del mismo modo, en el Libro III Sócrates insiste en que existen cosas que se deben permitir o prohibir que escuchen los habitantes del Estado ideal, desde niños, pues ciertos sonidos o palabras pueden ser formativos y afectar po-

lograr lo que la exposición oral, como su arquetipo, sí puede: una escritura en el alma o comunicación real del conocimiento". "Im vorliegenden Zusammenhang besagt das: die geschriebene Darlegung kann von vorneherein nicht das vollbringen, was die mündliche als ihr, Urbild vermag: ein Schreiben in der Seele oder wirkliche Erkenntnisvermittlung" (p. 11).

sitiva o negativamente su desarrollo¹¹. Como educadores, Platón, considera en primer lugar a los poetas y, entre ellos, al mayor de todos a Homero. En esta primera parte del diálogo, Sócrates se aboca al análisis de pasajes de la *Iliada*. Así sostiene que ciertos versos poéticos no deben ser leídos, sino tachados porque promueven ciertos estados emocionales como el miedo, que resultan poco conveniente para la formación de ciudadanos libres. En 387b3 afirma que cuanto más poéticos son los versos es menos conveniente su escucha por parte de los niños o los hombres, dado que genera en ellos emociones negativas, mientras que se deben promover descripciones poéticas que brinden una educación basada en la libertad y la valentía. Al mismo tiempo encuentra un rechazo en los nombres terroríficos o en las descripciones temibles que se hacen en la poesía que brinden una educación basada en la libertad y la valentía. Más adelante, siempre en voz de Sócrates, afirma que cuanto más poéticos son algunos versos, menos conveniente resulta su escucha por parte de los niños, los jóvenes o los hombres que no han sido preparados para dilucidarlos, dado que genera en ellos emociones negativas (Platón, 1988b, 387b3-c3). Se debe, en cambio, promover descripciones poéticas que brinden una educación basada en la libertad y la valentía, en vez de incurrir en nombres terroríficos o en descripciones temibles.

Siguiendo con su análisis de versos de la *Iliada* censura aquellos en los que se expresan quejas y lamentaciones, o bien aquellos que poseen palabras no propias para la educación, y de la misma manera considera inapropiados aquellos que promuevan la intemperancia (Platón, 1988b, 390a4 y 390b3) o bien las narraciones en las que se habla de raptos por parte de dioses, o todo tipo de actos negativos efectuados por los héroes (394a1), ello porque estas

11 El mito en este sentido es el primer elemento formativo del alma, Pelosi, se refiere a él como un modelo o forma semejante al arte plástico que espera una impresión en el alma, de manera que el alma es observada como algo maleable, esta maleabilidad se da en un aspecto físico y moral, la adquisición de la belleza y la adquisición de hábitos valiosos (Pelosi, 2010, pp. 20-21).

descripciones, además de sacrílegas y falsas, promueven conductas poco convenientes para el Estado.

Después del análisis de todos los poemas y mitos propios de la poesía épica, encontramos por primera vez, en el libro III, una referencia a la música. Sócrates considera haber concluido el estudio de la música, en lo que concierne a los discursos y los mitos, por lo que se propone continuar con la de los cantos y las melodías (Platón, 1988b, 398b). Sócrates da cuenta del carácter musical de la poesía griega tanto en el discurso, como en el mito, de tal suerte que el contenido, es decir, el texto es un contenido musical.

Me parece, mi querido amigo, que ya hemos dado completamente término a la descripción de la parte de la música que concierne a los discursos y mitos, pues hemos hablado de lo que hay que decir y de cómo hay que decirlo. (Platón, 1988c, 398b6 11)

Luego de ello, comienza propiamente por delimitar el carácter de los cantos y de las melodías que son parte también de la música. La melodía, dice Sócrates, se compone de tres elementos: texto, armonía y ritmo, y sostiene que el texto, ya sea cantado o recitado, debe respetar las condiciones de imitar a los hombres de bien; mientras que la armonía y el ritmo deben ser los adecuados para el texto. Las armonías se vinculan con los estados emocionales que transmiten, y así distingue entre aquellas que son quejumbrosas y de lamentos (propias de la lidia mixta y tensa); o las que generan la embriaguez, molicie y pereza (entre las cuales se encuentran las armonías jonias y lidias); y, por último, las que imitan los tonos y modulaciones de voz propias de los afortunados, los moderados y los valientes, que generan emociones elevadas. Para lograr estas últimas melodías, Platón considera que únicamente es necesario el uso de instrumentos de pocas cuerdas, así como abarcar un mínimo de melodías, es decir las tonalidades que proporcionan instrumentos tales como la lira y la cítara, para la ciudad, y la zíngara para el campo (Platón, 1988b, 399a-c).

Por otra parte, y en lo que concierne a los ritmos que se consideran adecuados para la enseñanza, estos deben estar en concor-

dancia con un modo de vivir caracterizado por la moderación y la valentía; por ello, las armonías no deben de seguir ritmos muy variados, ni bases de toda índole. Propone como unidad rítmica el paso (Platón, 1988b, 399e-400b), mismo que distingue en tres y cuatro tipos de notas, gracias a las cuales es posible crear todas las armonías: nota de una cuerda inferior, nota de un intervalo, nota de una octava, nota de intervalo de una quinta y nota de intervalo de una cuarta.

Más adelante (Platón, 1988b, 400b4), Sócrates dice haber escuchado hablar, probablemente a Damón, de distintos tipos de ritmos compuestos¹², entre los que nombra el enoplio, ritmo de marcha militar; el dáctilo, caracterizado por una sílaba larga y dos cortas; el heroico y el yambo, ritmo compuesto de una sílaba breve y una larga, que logra igualar los tiempos no acentuados con los acentuados, gracias a la equivalencia silábica (debido a su aspecto proporcional de igualar una sílaba larga con dos sílabas cortas).

En otro momento, Sócrates analiza la importancia de la enseñanza de la belleza en los jóvenes, pues considera que el contacto con obras artísticas a partir de la vista y el oído les proporciona salud y puede conducirlos hacia la afinidad, la amistad y la armonía (Platón, 1988b, 401c-d6). En este sentido, sostiene que la educación musical tiene una gran relevancia. Piensa que aquel que ha sido instruido en la música es susceptible de derivar en una persona con gracia, ritmo y armonía. La composición musical penetra, a partir del oído hasta el alma de quien es instruido, tornándolo más sensible a la percepción de las diferencias y a la belleza. Afirma además que quien ha recibido esta instrucción es capaz de desarrollar una mayor agudeza perceptual, la cual le permite distinguir las sutiles diferencias entre las cosas y un aprecio de la belleza: “el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia” (Platón, 1988b, 401d).

12 Para Jaeger (1985), la referencia a Damón en este pasaje es una más de las recurrencias que lleva a cabo Platón. A los especialistas en la teoría de la armonía muestra que Sócrates era un conocedor de la teoría musical (p. 619).

Un elemento de la dialéctica, en cuanto método filosófico, es la *diairesis*, la cual consiste en separar en sus partes lo que ha sido presentado, en un primer momento, como una totalidad. Las cosas se presentan, primeramente, a partir de sus características más generales como una totalidad, sin muchas distinciones; sin embargo, para acceder al conocimiento de lo que es cada cosa, resulta necesario acceder a las partes que la componen. Esta capacidad de distinción, propia del filósofo, surge de la escucha, pero no ante cualquier estímulo sonoro o composición musical, sino ante aquellos que siguen orden y moderación¹³.

Luego entonces, Platón sostiene que para ser músico también es necesario conocer las formas específicas de ciertas virtudes, entre las que se encuentran: la valentía, la liberalidad y la magnanimidad, y la moderación, debido a que la música es capaz de formar el carácter (Platón, 1988b, 402c5).

Cuando Sócrates considera terminada la reflexión en torno a la música, y concluyendo que lo más bello es lo que se ama, y que, entre el amor, el más alto es el amor de lo bello, el cual es moderado, armoniosos y ordenado (Platón, 1988b, 403c5), procede también al estudio de la gimnasia, la cual considera que debe estar hermanada con la música (1988b, 404b5), pues en el ejercicio propio de los atletas debe agudizarse uno de los sentidos propios de la música, el oído. Así, aunque la gimnasia esté dirigida al cuerpo, en la medida en que el ser humano es un compuesto de alma y cuerpo, de la misma manera en que la multiplicidad y excesos en las comidas produce enfermedades corporales que derivan en una enfermedad del alma, la variedad en las melodías, cantos, armonías y ritmos también dañan el alma al producir en ella la intemperancia y todo ello puede ser perjudicial para el cuerpo. Por ello, para

13 Para Pelosi (2010) la formación musical en Platón tiene dos objetivos: por una parte, contribuye a la formación de la sensibilidad y de buenos ciudadanos, y, por otra, favorece la reflexión sobre la armonía, todo lo cual forma parte de la instrucción de los dialécticos, pues promueve la conversión de lo sensible a lo inteligible, como también lo hacen las matemáticas. Abunda además en que los números pueden ser tratados como cuerpos sensibles, pero al mismo tiempo de forma abstracta (pp. 114-120).

procurar la salud se requiere de la simplicidad en la música, la cual procura moderación al alma (1988b, 404e4).

Luego de ello, Sócrates pregunta a Glaucón si acaso no ha escuchado que, como dice el poeta Focílides, solo se debe practicar la virtud cuando ya se tienen los medios para vivir, por lo que no observa como una prioridad la práctica de la virtud, independientemente de la ocupación (Platón, 1988b, 407a7). Por tanto, un aspecto que se hace evidente a partir de este fragmento es que la poesía, la cual ante todo se escucha, es un canto preñado de armonía y ritmo que está vinculado a la formación y práctica de la virtud¹⁴.

Sócrates considera, entonces, que tanto la educación musical como la gimnasia repercuten en el alma y deben ser practicadas en conjunto, para tener un impacto positivo en la formación de los individuos (Platón, 1988b, 4010c1 y 410c9). La enseñanza de la gimnasia sin el aprendizaje de la música torna a los seres humanos más rudos; mientras el cultivo de la música sin la gimnasia los convierte en seres más blandos.

A manera de Colofón, respecto de lo anterior, Woerther (2008) sostiene que Platón no describe de manera explícita el mecanismo a partir del cual la música influye en el alma, por lo que acude a *De Música*, de Aristides Quintilianus, donde en 2.14 se explica que la música se produce a partir de un proceso de imitación de sonidos propios de ciertas actividades humanas y de los sentimientos que las acompañan, de tal suerte que su escucha provoca ciertos movimientos correspondientes en el alma. Por ello, retoma tal noción de *homeopathya*, perfilada por Damón y asimismo recogida por Quintilianus. Este concepto deriva de la filosofía pitagórica y se basa en considerar que existe una conexión entre los sonidos y el alma humana. Así, se considera que los elementos miméticos musicales, como armonía, ritmo, texto, y en particular el carácter que se imita, estimula ciertas virtudes en el alma (Woerther, 2008, p.93-94).

14 Para Bourgault (2012), Platón observa la capacidad de la música en la formación de un carácter, no solo en lo relativo a las palabras, sino en cuanto a ritmo y armonía, y al ser un punto de unión, cuando se enseña desde pequeños, para el ejercicio de dos virtudes: la belleza y la bondad (p. 62).

La música¹⁵, en cuanto sonido, tiene un aspecto no sólo formativo sino transformador, así Sócrates considera que cuando se escucha el sonido de una flauta, la cual emite armonías suaves, los sonidos se filtran por los oídos llegando al alma como un embrujo que puede modificar la fogosidad del alma, a tal grado de diluirla, fundirla y consumirla, acción semejante a la forma en que el fuego es capaz de consumir incluso los metales (Platón, 1988c, 411a5). La instrucción musical, entonces, para no consumir la fogosidad sino templarla, requiere del acompañamiento de la gimnasia. Por otra parte, afirma que un ser humano que practica la gimnasia, pero no se ocupa de la música y la filosofía, termina por ensordecen y enneguecer su deseo de conocimiento, al grado de convertirse en un enemigo de la razón, sin capacidad para llegar a acuerdos a partir de la fundamentación argumentativa, es por ello que utilizará solo la fuerza para lograr sus objetivos, dado que en su vida se encuentran ausentes el conocimiento, el ritmo y la gracia, propias de la instrucción musical (Platón, 1988c, 411d3). Luego entonces:

aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia es el músico más perfecto y armonioso, con mucha más razón que el que combina entre sí las cuerdas. (Platon, 1988c, 412a)

Sócrates, por tanto, considera divinas a la música y la gimnasia, toda vez que ambas fueron concedidas a los humanos en vistas de cultivar en ellos, por una parte, la impetuosidad y por otra, el deseo de conocimiento, de tal manera que a partir de estas dos artes los seres humanos pueden alcanzar la armonía (Platón, 1988c, 411e5).

Explica que la tensión que generan estas dos artes en quien las practica redundan en una armonía, la cual es semejante a la que se

15 Chailley (1979) considera que, si bien Sócrates no era músico, en la *República*, en donde aparecen música y gimnasia como dos puntos clave para una educación armoniosa, podemos percatarnos de que Damón era su consejero musical. Al mismo tiempo considera que el papel de la música en la educación se explica por su carácter imitativo, tanto de sentimientos como en cuanto a las pasiones (p.19).

genera desde un instrumento musical de cuerdas, el cual, para encontrar la proporción adecuada del sonido, requiere de la tensión precisa. En este sentido, aquel que logre combinar ambas artes con un sentido de proporción será para Sócrates el músico perfecto. De lo cual se concluye que la educación musical es una especie de nutrición acústica para el alma, y quien la recibe será capaz de aplicarla, emitiendo los sonidos más armoniosos y bellos (Platón, 1988c, 412a4).

En el libro IV de *República*, Sócrates continúa su conversación con Glaucón, acerca de las características del Estado feliz, pero a ella se incorpora Adimanto. Uno de los primeros puntos que discuten es el impacto negativo tanto de la pobreza como de la riqueza, lo cual puede derivar en vicios como la pereza y el servilismo; sin embargo, Sócrates considera a la educación y la instrucción como actividad fundamental, pues esta puede proveer a los seres humanos de medida, al mismo tiempo que orientar su percepción de forma positiva hacia cuestiones importantes para la organización del Estado. Al ser la gimnasia y la música aquello que instruye a los jóvenes y los hace mejores, Sócrates considera que se debe observar atentamente que no se realicen innovaciones no prescritas por el Estado ideal, pues, incluso el cambio en los géneros musicales implica un peligro que puede llevar a remover las leyes más importantes (Platón, 1988c, 424b6).

A partir de este pasaje podemos percibir que entre la música y las leyes de un Estado existe una relación fundamental, toda vez que la música repercute en el comportamiento, las afecciones, tendencias y deseos de los seres humanos. Esta influencia puede ser positiva o negativa, de suerte que derive en conductas que tiendan a la preservación de las leyes o a la ilegalidad (Platón, 1988c, 424d2). En este sentido, la educación musical representa un elemento fundamental para la educación de los guardianes, los cuales tienen por tarea el resguardo del bienestar del Estado.

Más adelante, Sócrates observa que la educación musical en los niños, cuando se realiza de forma apropiada, introduce en sus juegos el orden (Platón, 1988c, 425a4). Los juegos estructurados ha-

cen que los niños se desarrollen con normas, lo cual contribuye a que en su adultez sean capaces de establecer un Estado acorde con esta educación.

Gracias a la enseñanza de la música y de la gimnasia realiza asimismo una analogía entre los tintoreros y el proceso de educación en los guardianes (Platón, 1988c, 430a1). Esto porque los tintoreros, al teñir la lana de un color (por ejemplo, el púrpura) escogen la lana más blanca a fin de que adquiera el color más intenso. Los guardianes, de la misma manera, deben ser escogidos para que, a partir de la música y la gimnasia, adquieran y conserven una capacidad de juicio y decisión que les permita distinguir entre las cosas que es necesario temer, ante las cuales es necesario huir, y aquellas cosas que es necesario conservar.

Para lograr tal perfección y armonía social, Sócrates realiza otra analogía entre el actuar prudente y la música, reiterando que esta se extiende sobre la totalidad de las virtudes, semejante a la octava musical que, siendo el intervalo que separa dos notas musicales, logra una armonía entre lo más bajo, lo intermedio y lo más alto (Platón, 1988c, 432a2). De esta manera, sostiene que la prudencia es similar a un canto unísono en el que tanto todas las virtudes como las diferentes tonalidades de la voz logran una idéntica altura y con ello un estado de armonía.

El análisis de las virtudes conduce a Sócrates a una reflexión acerca del alma y sus diferentes facultades (Platón, 1988c, 439d5), y así Sócrates distingue en ella tres entidades: al *logistikón*, la parte racional del alma, le compete el pensamiento y el gobierno de las otras dos funciones; al *thymós* le corresponden todos los apetitos irracionales y, por último, al *epithymetikón* le conciernen los deseos y afecciones irracionales. Acompaña esta distinción con un relato que ha escuchado de otros y que parece ser popular, pues su interlocutor también lo ha escuchado. Sócrates narra entonces cómo Leoncio, hijo de Aglayón, al subir al Pirineo observó unos cadáveres, ante lo cual interiormente debatieron en él la parte racional, que le dictaba no verlos, con la parte irascible, que le conducía a observarlos. Este relato pone en claro que muchas veces las partes

del alma no se encuentran en armonía, sino que actúan violentamente contra la razón. En este sentido, Sócrates reitera que la música, en combinación con la gimnasia permite que suceda una armonización entre las distintas partes del ser, a partir de alimentar la parte racional con palabras y enseñanzas, y relajar y tranquilizar la parte irascible del alma por medio de la armonía y el ritmo (Platón, 1988c, 441e8).

Conclusión

En este escrito me propuse investigar las nociones de “escucha” y “música” en Platón, dentro de tres de sus diálogos de madurez: *Fedón*, *Fedro* y *República* III y IV. Analicé la presencia e interpretación de estos términos en los diálogos mencionados, tratando de develar la concepción de la música en Platón, y en qué sentido este considera a la Filosofía como la música más excelsa.

Platón parte de ponderar el carácter oral de la filosofía, toda vez que, en cuanto diálogo, es acústica y tiene, como la música, un carácter formativo y transformador del alma. Luego entonces, en tanto que son sonidos, las palabras van preñadas de un carácter, el cual penetra en el alma.

En el *Fedón* la noción de escucha va a encontrarse vinculada al importante acontecimiento de la muerte de Sócrates y lo sucedido en ese entorno. En este diálogo se atiende a la escucha en dos vertientes: por una parte, la escucha de la voz humana y, por otra parte, la escucha de lo divino.

La escucha de la voz humana acontece de forma directa durante la conversación con un otro, y de manera indirecta al, éste último, contar lo que los protagonistas del suceso han abundantemente expuesto. La escucha, pues, en todo momento, se presenta como una forma de conocimiento que nos brinda un saber acerca de objetos, situaciones, mitos o sucesos relevantes. A partir de la escucha, se hace partícipe, a quien entra en conversación con otro, de acontecimientos, narraciones o ideas que no ha experimentado o que no ha reflexionado.

Por otra parte, la escucha, al ser fuente de transmisión de información, permite la preservación de la memoria y la creación de la historia. Pero el proceso de escucha está relacionado también con la *anamnesis*, la capacidad de recordar eventos o conocimientos aprendidos en otras vidas, lo cual es base del método dialéctico. En este diálogo, una de las cuestiones fundamentales es la demostración de la inmortalidad del alma, ligada a la noción de que *conocer es recordar*.

Así, Sócrates refiere a las enseñanzas esotéricas que, acerca de la muerte, ha expuesto el pitagórico Filolao, enseñanzas transmitidas únicamente de manera oral; del mismo modo, en otro pasaje, Sócrates refiere haber aprendido de un libro de Anaxágoras, pero del cual conoció su contenido únicamente de forma oral, a partir de haber escuchado lo que le relataba alguien que sí lo había leído.

En esta misma esfera de la escucha se encuentra la narración de mitos, dado que estos se transmiten y preservan mediante la oralidad y son también un vehículo para vincular la esfera de la escucha humana con la palabra divina. Son además retomados por Platón como un elemento fundamental de la disertación filosófica.

Luego entonces, el examen de lo que Sócrates ha escuchado acerca de la muerte conduce a considerar otra forma de escucha, la divina, la cual se encuentra también en estrecha relación con la música. Una voz en sus sueños le había ordenado dedicar su vida a la música, lo cual él interpretaba como una invitación divina a dedicarse a la reflexión filosófica, por parecerle esta última disciplina “la música más elevada”. La relación que Sócrates plantea entre música y filosofía proviene del carácter purificante y de formación de carácter que se atribuye a la música, dada su relación con Apolo.

En este sentido, la música y filosofía se dirigen al alma, gracias a su capacidad, a partir de lo sonoro (lo cual en la filosofía se manifiesta mediante el habla y los discursos), de armonizar las diferentes facultades del alma. Ideas estas que del mismo modo serán desarrolladas en *República*.

Ahora bien, el diálogo *Fedro* es uno de los escritos de Platón en los que la importancia de la escucha y la relación entre música y filosofía se manifiesta de forma más clara. En este diálogo, la

escucha se presenta en tres niveles que están íntimamente relacionados: la escucha de la naturaleza, la escucha de lo humano y la escucha de lo divino.

Así, los discursos que presentan Sócrates y Fedro se desarrollan teniendo como fondo el canto de las cigarras. La imagen de estos personajes sentados a orillas de un río y debajo de un árbol de plátano, se vincula la escucha de la naturaleza colocada como un fondo sutil para los discursos de ambos personajes, mismos que dan pie a la escucha de lo humano; en tanto que la escucha de lo divino se manifiesta como una *manía* o fascinación ante las verdades trascendentales expresadas mediante los discursos. Reforzando estas intencionalidades, el canto de las cigarras permite a Sócrates narrar un mito que explica de qué manera el canto fue donado por las musas a los humanos.

Así, cuenta que los primeros seres humanos, a los que les fue dado el canto, perecieron por cantar, olvidando las necesidades más básicas. Esta fascinación por el canto es expresada como una *manía*, en este sentido los discursos son también para Sócrates canto. La noción de *manía* nos dice Burkert (2007) es el término más común para describir la experiencia sagrada o divina en el mundo antiguo griego, aunque hay una variedad de conceptos para nombrar estos procesos, esta noción refiere a una especie de locura, posesión o frenesí por parte de un dios que lleva al poseído a realizar o decir cosas que no están bajo su control (p. 152).

En este mismo diálogo, Platón distingue cuatro tipos de *manías*, todas ellas son de origen divino: la profética, propia de Apolo; la de la mística, característica de Dionisio; la poética, relacionada con las musas; y la erótica correspondiente a Afrodita y Eros. En este mismo sentido, la voz que al cruzar el río Sócrates escucha desde su interior refiere a este carácter divino de la escucha.

En relación con la escucha divina y los discursos que desencadena, Platón refiere tanto a los sofistas como a los dialécticos. Reconoce el poder de los sonidos y su capacidad transformadora y formadora del diálogo filosófico, pero destaca que un conocedor

del discurso requiere también un conocimiento del alma, a fin de poder guiarla adecuadamente.

Por ende, nuevamente establece una relación entre la música y la filosofía, en cuanto diálogo, toda vez que el diálogo filosófico (la palabra viva) es aquello que tiene la capacidad de transformar y formar el alma del interlocutor. Para Platón, el discursar filosófico dialéctico, gracias al cuestionamiento, permite librar al escucha de creencias erradas, logrando con ello una purificación de su alma, al tiempo que propicia un reconocimiento de la ignorancia y un interés por el conocimiento. Gracias a este carácter purificador y transformador de la filosofía es que la sitúa como “la música más alta”; esto porque, más allá de ser un arte de las palabras, influyen en el alma y guían hacia el conocimiento. En este sentido el mito de Theut resalta la importancia del discurso oral y el “peligro” de la escritura para la memoria y por lo tanto para el conocimiento.

En *República*, el tratamiento de la escucha y de la música está en función del proyecto de conformación de un Estado ideal perfecto. En especial la escucha tiene un lugar prioritario en el ámbito de la educación. Platón considera que el oído es un órgano fundamental para el proceso de instrucción, además de que todo aquello que es percibido por este órgano afecta al alma de forma directa, como no sucede con ninguno de los otros sentidos.

Para él, tanto los sonidos como las palabras pueden ser formativos, lo cual implica que pueden actuar de forma positiva o negativa en el alma de los ciudadanos, modulando su carácter, ello gracias al poder imitativo de la música. Entonces, dado que la poesía homérica es la instancia educativa por excelencia de la antigüedad¹⁶, analiza pasajes de la *Iliada* de Homero, a fin de evaluar la pertinencia (o no) de algunos de ellos dentro de la educación.

Ahora bien, puesto que la música se compone de texto, ritmo y armonía, a partir de su análisis, Platón separa aquellos cantos que no deben ser leídos, ni escuchados, con propósitos educati-

16 Dicha afirmación, realizada por Platón en *República* (606), es retomada en el escrito *Paideia* para analizar la influencia y extensión de la poesía homérica dentro de la Hélade (Jaeger, 1985, pp. 48-66).

vos, debido a que promueven emociones no convenientes para la formación de ciudadanos libres. Tales emociones o situaciones son el miedo, las quejas, las lamentaciones y las narraciones que hablan sobre raptos o cualquier tipo de conductas negativas realizadas por los dioses o los héroes.

Por consiguiente, propone separar estos mensajes orales en dos parcelas: 1) aquello que está permitido escuchar y que son fuente de educación, al promover virtudes propias del Estado: la valentía, la liberalidad y la magnanimidad y la moderación, y 2) aquellos relatos o discursos que han de ser prohibidos por promover la intemperancia.

La música tiene un lugar privilegiado en este último diálogo, por dos razones. Primeramente, por tener una capacidad de penetrar en el alma de los individuos e influir en su desarrollo de forma positiva, para la formación de ciudadanos libres y valientes, y, por otra parte, porque tiene una capacidad de armonizar las distintas facultades del ser humano y tornarlo más sensible a la percepción de las diferencias, lo cual es fundamental para la dialéctica.

Así, la música para Platón es una especie de alimento del alma que debe enseñarse en conjunto con la gimnasia, porque si bien, la música se dirige al alma, el estado del alma influye en el cuerpo; de la misma manera que si bien la gimnasia se ocupa de manera primordial del cuerpo, el estado de este determinará ciertos estados del alma. Por lo tanto, para Platón siendo el ser humano —mientras está vivo— un compuesto de cuerpo y alma, requiere para su óptimo desarrollo de la práctica y aprendizaje de ambas disciplinas, a las cuales considera divinas.

Propone además que la música, como estrategia formativa, debe ser simple en cuanto a cantos, ritmos y armonías, pues los excesos son causa de enfermedad del alma, de la misma manera en que los alimentos o el ejercicio excesivo son causa de enfermedad del cuerpo. La simpleza en la música y en el Estado es base de la formación de buenos ciudadanos. Por lo demás, una buena educación musical, gracias a su carácter mimético, enfocada en la transmisión de un buen carácter, propicia ciudadanos temperantes con

gracia, ritmo y armonía; una mala educación musical, en cambio, propicia individuos intemperantes y que no respetan las leyes.

Al respecto del uso de la música para la formación de ciudadanos libres y valientes, Platón considera no solo los textos, sino los ritmos que se han de seguir. Propone al paso como la unidad rítmica básica, que puede a su vez concretarse mediante tres o cuatro tipos de notas. Por otra parte, para entender de qué manera la música armoniza el alma es necesario comprender la posible división o disposición de esta frente a tres funciones: el *logistikón*, la parte o función racional; el *epithymetikón*, la parte o función en la que se asientan los deseos y las afecciones, y el *thymós*, la parte o función que nombra el principio de vida en el que se asientan las necesidades de nutrición. La música, en combinación con la gimnasia, conduce a una armonización de esas distintas partes del alma, debido a que, a partir del texto, la música se encarga de nutrir la parte racional del alma fortaleciéndola, y, gracias al ritmo y la armonía, permite que el *epithymetikón* se relaje, reduciendo la intensidad de los deseos y las pasiones.

Al respecto, Moreau (2017) considera que la asimilación ética que plantea Platón entre la música y el alma es posible porque el alma y la música son similares en estructura y movimiento. Esto porque el alma tiene tres partes que en la escala musical nombran lo alto, lo medio y lo bajo, de tal manera que tiene la capacidad de producir la armonía en su constitución a partir de la continua armonización de sus partes, lo cual conlleva a una unidad de la virtud que estaría dada por la unidad de belleza y justicia: “ethical assimilation is possible in music because music and soul are similar in both structure and movement” (Moreau, 2017, p. 202).

Una cuestión importante es que, en concordancia con estas tres funciones del alma, Platón distingue tres virtudes que conforman la justicia. Estas son: la valentía, la sabiduría y la moderación. La valentía es una preservación de la fogosidad prescrita por la razón, respecto de lo que es digno de temer o lo que no; la sabiduría implica el conocimiento de lo que es provechoso para cada función del alma, y para las tres; mientras que la moderación implica una

amistad entre el razonamiento y la parte pasional del alma. Establece así que, gracias a la música y la gimnasia el alma logra concordar cada parte a lo que le es propio: a la racional, mandar, y, a la pasional, someterse y convertirse en aliada de la función racional del alma.

La música y la gimnasia juegan, entonces, un papel prominente en la educación. El ideal consistirá en la correcta concordancia de las funciones del alma, así como del alma en relación con el cuerpo, y del individuo con el Estado.

Es por eso que, a partir de la escucha de la filosofía, de la poesía o de la música, y de la práctica corporal de la gimnasia es posible aspirar a una plena armonización entre el alma y el cuerpo, y el individuo y la ciudad, todo lo cual se manifiesta en la realización de acciones justas y bellas.

Referencias

- Bourgault, S. (2012). Music and Pedagogy in the Platonic City. *The Journal of Aesthetic Education*, 46(1), 59-72.
- Brancacci, A. (2004). Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon. *Les Études philosophiques*, 69(2), 193-211.
- Burker, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Abada Editores.
- Burkholder, P. J., Grout, D. J. y Palisca, C.V. (2011). *Historia de la música*. Alianza Editorial.
- Chailley, J. (1979). *La musique grecque antique*. Les Belles Lettres.
- Fränkel, H. (2004). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. La Balsa de la Medusa.
- Hesíodo. (2007). *Teogonía* (P. Vianello de Córdoba, est. gral, introd., ver. rítm. y notas) Universidad Nacional Autónoma de México.
- Homero. (1997). *Iliada* (R. Bonifaz Nuño, Introd., ver. rítm. y notas). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jaeger, W. (1985). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Kirk, G. S. (1962). *The Songs of Homer*. Cambridge University Press.
- Latacz, J. (2008). *Homer: Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Hirmer.
- Marrou, H. I. (1985). *Historia de la educación en la Antigüedad*. Universidad de Navarra.

- Mattei, J. F. (2002). *Platon et le miroir du mythe*. Presses Universitaires de France.
- Pelosi, F. (2010). *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge University Press.
- Platón (1988a). *Fedón* (C. García Gual, Trad., introd. y notas). Gredos.
- . (1988b). *Fedro* (E. Lledó Íñigo, Trad., introd. y notas). Gredos.
- . (1988c). *República* (C. Eggers Lan, Trad., introd. y notas). Gredos.
- Richter, L. (1961). *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Akademie-Verlag.
- Szlezák, T. A. (1985). *Platón und die Schriglichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frulhen un mittieren Dialogen*, Walter der Gruyter.
- Woerther, F. (2008). Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the Formation of Character. *The Classical Quarterly*, 58(1), 89–103.

CAPÍTULO II

DE LOS RITMOS CORPORALES A LOS RITMOS ESPIRITUALES: RELEVANCIA DE LAS DISCIPLINAS LIBERALES EN LA TEORÍA MUSICAL DE SAN AGUSTÍN DE HIPONA

*Laura A. Soto Rangel*¹

*El ser humano, que conoce las cosas que resuenan a través
de su sonido, muestra en efecto el gozo de su corazón en el
tono de la voz, que eleva con el aliento del alma.*
Hildegarda de Bingen, *Soluciones a XXXVIII cuestiones*.

*¿Cómo saben que ciertos libros son de Platón, de Aristóteles,
de Varrón, de Cicerón y otros autores semejantes, sino por
la testificación continua de las épocas sucesivas?*
Agustín de Hipona, *Contra Fausto*.

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

RESUMEN

La tesis principal del presente trabajo consiste en evidenciar que el paso de los ritmos corporales a los ritmos espirituales en *De musica* de San Agustín adquiere una influencia de las disciplinas liberales que, durante la transición de la Antigüedad tardía a la Edad Media, conciben en la música una ciencia dedicada al arte del buen modular, la métrica, el ritmo y la armonía. En la primera parte de este trabajo, se estudia la influencia de las disciplinas liberales de Cicerón y Varrón en la orientación de la teoría musical agustiniana. Además, se explora el proceso anímico propuesto por San Agustín para captar y apreciar la belleza de los sonidos en el libro VI de *De musica*. Finalmente, se discurre sobre la influencia de esta obra en las concepciones musicales de la Edad Media.

Palabras claves: música, disciplina, alma, medieval, San Agustín, orden

ABSTRACT

The main thesis of the present work consists of showing that rhythms ascending in *De musica* de San Agustín acquires an influence from the Liberal Arts that, during the transition from Late Antiquity to the Middle Ages, conceive in the music is a science dedicated to the art of rhythm and harmony. In the first part of this work, the influence of the Liberal Arts of Cicero and Varro on the orientation of Augustinian musical theory is studied. In addition, the intellectual process proposed by Saint Augustine to capture and appreciate the beauty of sounds is explored in Book VI of *De musica*. Finally, the influence of this work on the musical conceptions of the Middle Ages is discussed.

Keywords: music, discipline, soul, medieval, order, St. Augustine

1. Introducción. La música como ciencia de las disciplinas liberales

San Agustín concibe a la música como una ciencia que se integra con las demás artes liberales, por lo que su función pedagógica re-

sulta fundamental en la formación de quienes se interesaban en el conocimiento en general y no sólo en la práctica de un instrumento. Aunque hay obras medievales que se dedican a analizar los sonidos de los instrumentos o de composiciones musicales, asociadas con la salmodia o la himnodia (Fubini, 2008), la teoría musical medieval define a la música como una ciencia teórica. En el tenor de investigaciones como las de Prada (2010), Cipriani (2010), Bower (2006) o Burnett (2011), el presente trabajo se propone un atento análisis a la concepción agustiniana de la música como disciplina liberal, más allá de tesis que priorizan una orientación estético-platónica del planteamiento agustiniano como, por ejemplo, Uña Juárez (1996) o Brennan (1988). Dicho horizonte se encuentra desarrollada en el libro VI de *De musica*, una obra de gran influencia en la Edad Media debido a su postura sobre la apreciación sonora del alma y su contribución en la clasificación medieval de los ritmos anímicos.

San Agustín considera a la música como una ciencia integrante de las disciplinas liberales, así lo atestigua en *Retractaciones* (*Retractionum*), donde explica que su obra *De musica* formaría parte de un compendio de siete tratados dedicados a las siete disciplinas liberales. Este libro llevaría por título *Disciplinarum libros*, dedicados al examen de la dialéctica, retórica, geometría, aritmética, filosofía, gramática y música (Hipona, 1955, I,6). Aunque, desafortunadamente, el Hiponense no logró completar esta labor, la información que nos proporciona en *Retractaciones* resulta sumamente interesante, ya que aclara que su teoría musical se concebía como parte esencial de las artes liberales. Estos datos refuerzan la tesis de diversos estudios que actualmente priorizan el carácter disciplinar y liberal de la música agustiniana, es decir, la formación pedagógica que, con base en el término disciplina de la época, “se funda sobre el contenido del proceso de enseñanza-aprendizaje” (Magnavacca, 2005, p. 225)².

2 Magnavacca, acorde con la obra agustiniana, considera la sinonimia entre disciplina, arte y ciencia o conocimiento. “En sentido medieval, y de acuerdo con su etimología, que lo hace derivar de *discipulus*, este término se define, en general, como la información y formación intelectual que se recibe de un maestro. Dado que la definición se funda

El Doctor de la Gracia no es el único que vincula a la música con las ciencias liberales, en el tránsito de la Antigüedad tardía a la Edad Media, los tratados dedicados a la música como disciplina liberal son abundantes. Destacamos *Disciplinarum libri IX* de Marco Terencio Varrón (116 a.C.- 27 a.C.), *Sobre la República (De republica)* de Cicerón (106 a.C.- 43 a.C.), *Sobre la arquitectura (De architectura)* de Marco Vitruvio Polión (80? a.C.- 15 a.C.), *Instituciones oratorias (Institutio oratoria)* de Marco Fabio Quintiliano (35 d.C.- 96 d.C.), *Sobre el día del nacimiento (De die natali)* de Censorino (III d.C.). Cercana a la época del santo de Hipona inciden obras como el *Comentario al sueño de Escipión (Commentarii in somnium Scipionis)* de Macrobio (IV d.C.), *Las nupcias de Mercurio con Filología (De nuptiis Philologiae et Mercurii)* de Marciano Capella (360 d.C.- 428 d.C.), *Disputación sobre el sueño de Escipión (Disputatio in somnium Scipionis)* del discípulo de San Agustín, Favonio Eulogio (IV d.C.), *Sobre la aritmética (De institutione arithmetica)* y *Sobre la música (De institutione musica)* de Boecio (480 d.C.- 524 d.C.), seguido de *Sobre las instituciones (De institutiones)* de Casiodoro (487 d.C.-583 d.C.) y las *Etimologías (Etymologiae)* de Isidoro de Sevilla (560? d.C.-636 d.C.) (Bower, 2006).

Todas estas obras nos dan una idea de cómo la música se estudiaba en conjunto con la gramática, retórica, astronomía, matemática, filosofía o medicina, según se considerara qué ciencias habrían de formar parte de las artes liberales. De tal modo que los estudios musicales no solo distinguían la combinación de sonidos o instrumentos, o la influencia que estos ejercían en los placeres corporales³. Por el contrario, al ser una ciencia pedagógica, las teorías musicales se consagraban al examen de las proporciones musicales en relación con otras disciplinas, así, por ejemplo, se estudiaban temas como la armonía y los ritmos de los sonidos propiciados por el canto, por

sobre el contenido del proceso de enseñanza-aprendizaje, pasó a identificarse con *ars*" (Magnavacca Silvia, 2005, p. 225).

3 V. Coussemaker, Edmond (1963). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Hildesheim: Olms. Obras como las de Enrico Fubini, Thomas Christensen, Olivier Cullin han aportado al estudio de los tratados medievales sobre la música. V. Christensen, Thomas (2006), Fubini, Enrico (2008), Cullin, Olivier (2005).

los instrumentos o por las voces emitidas al declamar discursos. De las obras antes citadas y que anteceden a la escritura de *De musica* de San Agustín, podemos reconocer la influencia de Varrón y Cicerón, quienes también comprendieron a la música conforme a las disciplinas liberales. Habría que buscar en ellos la influencia pedagógica en *De música*, más allá del predominio del platonismo, al que el mismo santo de Hipona criticaba abiertamente⁴.

Varrón titula su obra *Nueve libros de las Disciplinas* (*Disciplinarum libri IX*), pues se trataba de nueve libros dedicados a cada una de las artes o conocimientos que la persona debía poseer para adentrarse a las ciencias de la oratoria y el conocimiento del mundo. Así lo especifica siglos después Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (Sevilla, 1982, II, 23), quien sigue a Varrón e identifica nueve artes liberales: dialéctica, retórica, gramática, aritmética, geometría, astrología, medicina, arquitectura y, por supuesto, música. Pese a que la obra de Varrón no ha llegado completa hasta nuestros días, la influencia que ejerció en San Agustín fue contundente (Cipriani, 2010), pues el santo cita a Varrón en obras como *Ciudad de Dios* (*De civitate Dei contra paganos*), *Sobre el orden* (*De ordine*) o en *Sobre la doctrina cristiana* (*De Doctrina Christiana*), evidenciando admiración hacia su doctrina, no sólo por considerarle sabio, sino, también, por refutar las supersticiones de los antiguos cultos⁵.

4 “Si tal vez los que se llaman filósofos dijeron algunas verdades conformes a nuestra fe, y en especial los platónicos, no sólo no hemos de temerlas, sino reclamarlas de ellos como injustos poseedores y aplicarlas a nuestro uso. [...] Así también todas las ciencias de los gentiles, no sólo contienen fábulas fingidas y supersticiosas y pesadísimas cargas de ejercicios inútiles que cada uno de nosotros, saliendo de la sociedad de los gentiles y llevando a la cabeza a Jesucristo ha de aborrecer y detestar”. San Agustín, *De doctr. Christ.*, II, XL. Cfr. “También me desagrada, y no sin razón, ‘la alabanza con que ensalcé a Platón, a los Platónicos y a los filósofos Académicos’ más de lo que es lícito a hombres impíos, principalmente por sus grandes errores de los que hay que defender la doctrina cristian”. San Agustín, *Retract.*, I, 1.

5 “¿Quién investigó más curiosidades sobre estas cosas que Marco Varrón? ¿Quién las descubrió con mayor maestría? ¿Quién las consideró con más atención? ¿Quién las distinguió con más agudeza? ¿Quién las describió más diligente y cumplidamente? Aunque de estilo menos elocuente, es tan cabal en su doctrina y en sus opiniones que en la erudición, por nosotros llamada profana y liberal por ellos, puede enseñar tanto al

La influencia de Varrón en *De musica* resulta primordial, pues San Agustín estudia a la música como una disciplina dedicada al análisis de las proporciones y ritmos de los discursos, guiado por el arte de la retórica, la gramática y la aritmética. Así, por ejemplo, en *De ordine*, se expresa: “Si amas el orden hay que volver a la poesía, porque la erudición moderada y racional de las artes liberales nos hace más agües y constantes, más limpios y bellos para el abrazo de la verdad” (Hipona, 2009a, I, 8, 24).

La relevancia de las disciplinas liberales converge con la impronta de Cicerón en *De musica*, no solo por la evidente contribución de las obras ciceronianas en el Hiponense, sino también por la función pedagógica que desempeña la música en el polígrafo romano. Ante ello, no resulta disparatado destacar la incidencia del discurso de Es-cipión del *Libro VI de Sobre la República (De re publica)*, pues el tema sobre los sonidos de los diversos instrumentos, el canto e, incluso, el sonido de los planetas desempeña un papel político y pedagógico crucial en la formación de la República romana.

La obra de Cicerón contribuye significativamente a los estudios liberales desarrollados en el mundo latino, destacando el papel moral y pedagógico de la música en la educación de los jóvenes (*De re publica*, I, 18,30)⁶. Este tema es recurrente en la transformación

aficionado a estas materias cuanto deleita [...]. El mismo Cicerón da tal testimonio de Varrón, que dice que la discusión que se trata en los libros *Académico*, la tuvo con Marco Varrón, el hombre más agudo de todos y el más sabio, sin duda alguna”. Agustín, San, *De civitate Dei contra paganos*, VI, 2. “Advirtió, pues, la grande necesidad del cálculo y de la numeración. De ambas invenciones nació la profesión de los calígrafos y calculadores. Era como una infancia de la gramática; según dice Varrón, comprendía los elementos de la lectura, escritura y del cálculo”. Agustín, San, *De ordine*, II, 12, 35. “No debemos dar oídos a los errores de los supersticiosos gentiles que fingieron que las nueve musas fueron hijas de Júpiter y de Memoria. A éstos refuta Varrón”. Agustín, San, *De Doctrina Christiana*, II, XVII, 27.

- 6 “Porque, si tanto os deleitan los estudios de los griegos, hay también otros estudios más liberales y generales, que podemos aprovechar para la práctica de la vida y para el mismo gobierno público. Estas otras ciencias, en cambio, si para algo sirven, es para despertar un poco y estimular el ingenio de los jóvenes, para que les resulte más fácil el aprender cosas de mayor importancia.”. Cicerón, *De re publica*, I, 18,30. Véase la relación pedagógica del Maestro-Cristo en la obra agustiniana: “Tú sabes, Señor Dios mío, cómo sin ayuda de maestro entendí cuanto leí de retórica, y dialéctica, y geometría, y música,

pedagógico-cristiana del Doctor de la Gracia, al referirse al Maestro-Cristo (Hipona, 2019b, 16, 30), siguiendo de cerca el discurso ciceroniano citado en obras como *De civitate Dei* para discutir la función política y moral de la música para enseñar a los jóvenes una nueva justicia basada en Cristo (Hipona, 2019c, II, XXI). El de Hipona encuentra meritoria la utilidad liberal y pedagógica de la música, pero busca conducir estos objetivos hacia una perspectiva cristiana. El tema no es menor, pues el carácter pedagógico de la música es una pieza clave para comprender el objetivo de esta disciplina liberal en el proyecto agustiniano, el cual sigue de cerca el ejercicio ciceroniano de dirigir el estudio de las artes liberales hacia una práctica pedagógica entre maestro y discípulo que contribuye a un fin moral de gran alcance para el florecimiento de una nueva república (Hipona, 2019c, II, XXI).

San Agustín explica en *Sobre la música* que su teoría musical tiene una utilidad pedagógica y moral para beneficio de los jóvenes, quienes desde pequeños se adentran al estudio de las disciplinas liberales. “Fácilmente quizá este trabajo, por su útil servicio, excuse nuestra frivolidad ante los lectores benévolos, porque no pensamos emprenderlo por otra razón alguna, sino para que los jóvenes [...] se arranca[sen] bajo la guía de la razón” (Hipona, 2004a, VI, 1). Desde el primer libro, esta finalidad se evidencia mediante un diálogo entre un maestro y un estudiante dentro del contexto del estudio de las disciplinas liberales. *De musica* está dirigida a todo aquel discípulo, es decir, a toda aquella persona que guste del estudio y el amor por la verdad.

Por una parte, el objetivo consiste en trascender el conocimiento corpóreo para llegar a una ciencia de las cosas incorpóreas o espirituales pues, en última instancia, el fin consiste en advertir el amor y el conocimiento por una verdad inmutable representada en el Maestro-Cristo de los discípulos cristianos. Más aún, el Santo de Hipona pretende llegar al conocimiento de Dios a través del

y aritmética, porque también la prontitud de entender y la agudeza en el discernir son dones tuyos”. *Confesiones*, IV, 16, 30.

camino que ofrece el estudio de la música. Su orientación es ética y política, y no sólo estética, pues expone que su intención es desprenderse de la frivolidad de quienes se dedican a la música como mera disciplina desvinculada del amor del Maestro-Cristo (Hipona, 2004a, VI, 1). Para el Hiponense, solo aquellas personas que se interesan por la frivolidad de lo bello, sin anteponer el amor por la verdad, conciben los cinco primeros libros como textos interesantes de la teoría gramatical o poética, pero, desprecian el carácter cristiano de la obra. En el mismo tenor, invita a quienes son ignorantes de la técnica musical, pero están interesados en la fe cristiana, pues su obra también está dirigida a quienes, aun no sabiendo nada de las artes liberales, “son también capaces de atravesar con su vuelo esas desconocidas rutas” (Hipona, 2004a, VI, 1). El objetivo de San Agustín es significativo, ya que busca transformar el estudio de la música en un ámbito genuinamente cristiano, reemplazando el enfoque pagano de las artes liberales.

Además de la orientación pedagógico-cristiana, otro elemento importante es la superioridad de las disciplinas liberales que permitirían trascender el conocimiento meramente corpóreo. Siguiendo a Burnett, San Agustín hace explícita la superioridad de la teoría musical, al evidenciar que su estudio trasciende la técnica de los músicos practicantes, quienes solo se dedicaban a imitar, pero no a hacer propiamente ciencia (Burnett, 2011). Así, el análisis de la métrica, desde el punto de vista de la gramática, la poética, la retórica y la aritmética, es imprescindible y de mayor jerarquía que la mera reproducción de sonidos por medio de instrumentos, pues estas disciplinas permiten establecer reglas de utilidad para la unión de sílabas y versos que construyen poemas o discursos armónicos y bellos. A su vez, la teoría musical de San Agustín consiste en analizar las razones o proporciones numéricas de dichas reglas, con el fin de comprender el orden de los discursos, más allá de solo imitar sonidos.

Por otra parte, el predominio de la ciencia musical se vislumbra también en el Libro VI, donde se estudia la música en síntesis con la filosofía, la cual es considerada como una ciencia liberal.

Como mencionamos anteriormente en *Retractaciones*, Agustín postula que la filosofía forma parte de su gran compendio de *Las Disciplinas* (Hipona, 1955, I,6). Aunque los escritos originales se hayan perdido, podemos obtener un vistazo superficial sobre la comprensión de la filosofía como ciencia liberal a partir de obras posteriores como *Ciudad de Dios*. Si bien a lo largo de sus obras no hay un concepto unívoco de filosofía y sus influencias resultan diversas, llama la atención la concepción de la filosofía como conocimiento liberal. Un autor de gran importancia para ello es Varrón que, como hemos mostrado, ejerció un profundo predominio en su apreciación de las artes liberales (Cipriani, 2010). El Hiponense cita el libro *De philosophia* de Varrón, según el cual, el objetivo principal de la filosofía era la búsqueda de la felicidad. Este libro analizaba más de doscientas ochenta y ocho tesis de las filosofías antiguas, descartando doctrinas con base en un sistema de reglas dedicado a analizar argumentos según su grado de utilidad a favor del bien supremo. En palabras del Hiponense, “comienza Varrón por eliminar todas las diferencias que multiplican el número de sectas. Y la razón, según él, estriba en que tales diferencias no contienen en sí el bien supremo” (Hipona, 2019c, XIX, 1). San Agustín advierte que el método de Terencio Varrón supone que cualquier persona puede analizar los argumentos de diversos escuelas y doctrinas, siendo capaz de concebir cuatro apetencias naturales en los seres humanos: el placer, la tranquilidad y los principios de la naturaleza que se encuentran en el cuerpo y en el alma (Hipona, 2019c, XIX, 1, 2). Esta última sentencia ejerce una repercusión en *Sobre la música*, pues, el santo de Hipona se muestra cercano a esta concepción de la filosofía, la cual, en primera instancia, consiste en buscar la felicidad de los seres humanos, tomando en cuenta el estudio de los principios del cuerpo y del alma. San Agustín sigue de cerca a Varrón, al presuponer que todo ser humano es capaz de abstraer los principios de las ciencias liberales, pero propone un acercamiento sumamente novedoso que repercutirá en la Edad Media, al dedicar su libro VI al estudio de la música del alma en tanto disciplina

liberal que requiere del Maestro-Cristo para la comprensión de los ritmos eternos o espirituales (*numeri aeterni*) (Hipona, 2004a, VI, 12, 34).

2. Organización y propósitos del *De música*. Los ritmos del alma

Sobre la música de San Agustín se divide en seis libros, los cinco primeros tratan de la música desde el punto de vista del análisis de los ritmos gramaticales y poéticos, es decir, con base en el arte métrico que se consagra a las reglas de los modos (*modus*) o medidas de los pies métricos, definidos como el resultado de “la unión de sonidos” (Hipona, 2004a, II, 4, 4). En cada uno de estos libros, el objetivo es avanzar en el conocimiento del arte métrico. Mientras que los libros I y II se centran en el análisis de las proporciones de las sílabas, los libros III a V abordan, en niveles ascendentes de complejidad, las concordancias numéricas de los versos y las reglas de los metros. San Agustín ilustra los temas y el progreso en el arte musical que maestros y discípulos desarrollaban. Los cinco primeros libros están dedicados al estudio de los sonidos de las sílabas y los versos, tomando en cuenta el tiempo y la cadencia de las sílabas breves y largas mediante la proporción numérica de las combinaciones de estos sonidos. De este modo, examina una teoría modal de las proporciones, no aplicada a los tonos musicales, sino a los versos de la poesía latina, lo cual lleva a definir la música como “la ciencia del modular bien (*Musica est scientia bene modulandi*)” (Hipona, 2004a, I, 2, 2).

La música es una ciencia modal en el sentido de abocarse a la medida (*modus*) de los versos y la cadencia de las sílabas. Se trata de una ciencia que se relaciona con las disciplinas liberales, pues estudia los ritmos (*numeri*) y las razones (*rationes*) de los sonidos de las palabras y los versos que producen cantos bellos. De ahí también que la segunda aclaración que presta el Hiponense consista en definir a la música como “ciencia del buen movimiento (*Musica est scientia bene movendi*)” (Hipona, 2004a, I, 2,3), ya que se trata de una ciencia que examina las reglas que siguen al movimiento de los ritmos (*numeri*), según el tiempo y la duración de los intervalos de

los sonidos de las palabras o de los versos⁷. Así por ejemplo, en el libro I, cuando el maestro pregunta al discípulo de cuántos tiempos consta un pirriquio en la palabra *modus*, el discípulo responde adecuadamente que de dos sílabas, pues a todo pirriquio le corresponde el movimiento de dos sílabas breves. “Porque esto decía yo cuando decía que dos movimientos pueden tener entre sí una proporción, como la de 1 a 2, 2 a 3, 3 a 4; de 1 a 3, 2 a 6, y los demás que quieras poner a cálculo” (Hipona, 2004a, I, 8, 14).

San Agustín parte de la música modal a guisa de medidas de cada verso, pues se dedica a analizar la medida proporcionada de las palabras y sus ritmos, esto es, la cuenta que sigue al ritmo de los versos y las sílabas que los componen. Además, vincula al tiempo con la proporción, pues concibe el análisis de los tiempos y la duración de los sonidos de las sílabas y los metros con un orden intrínseco al mundo. El análisis que emprende a largo de los libros III a V corresponde al estudio de la armonía de las reglas de los metros, cuyo objetivo consiste en evidenciar el orden numérico y armónico de las palabras y de las cosas. Su postura es sumamente interesante, pues asegura que hay un orden y proporción numérica en las palabras, no porque la armonía sea exclusiva del arte métrico, sino porque el estudio de las disciplinas liberales enseña que la mente humana es capaz de descubrir las razones y proporciones de las cosas. Tomemos en cuenta que el objetivo del Hiponense va más allá de las palabras o los sonidos de los discursos, pues atiende a las cosas mismas (Hipona, 2004b, XI, 38).

7 En la teoría métrica de Horacio se afirmaba que los pies métricos se dividen en dos: simples y compuestos. Los primeros son aquellos formados por pies métricos de dos o tres sílabas acompañadas por los tiempos y duración de la cadencia de sus sonidos, mientras que los compuestos son aquellos de más de tres. Simples son: Espondeo: son dos sílabas largas. Pirriquio: son dos sílabas breves. Coreo o Troqueo: larga y breve. Yambo: breve y larga. Moloso: consta de tres largas. Tribaco: tres breves. Dáctilo: una larga y dos breves. Anapesto: dos breves y una larga. Baquío: una breve y dos largas. Antibaquío: dos largas y una breve. Crético: una breve, larga y breve. Anfibraco: breve, larga, breve. Compuestos son: Dispondeo: consta de dos espondeos. Proceleusmático: dos pirriquios. Dicoreo. Dos coreos. Diyambo: Dos yambos. Coriambo: Coreo y Yambo. Antipasto: Yambo y Coreo. Gran Jónico: Espondeo y pirriquio. Pequeño Jónico: Pirriquio y espondeo. V. (Horacio Flaco, Quinto, 2008). V. (Miguel, Raymundo, 1885).

El argumento principal de San Agustín se esgrime en el tenor de su teoría del orden del mundo, el cual consiste en afirmar que la mente humana es capaz de reconocerlo y abstraerlo sin error alguno. En *De ordine* pregunta, “si pasamos a la música, a la geometría, a los movimientos de los astros, a las leyes de los números, de tal modo el orden impera en ellos, que si alguien quiere ver, por decirlo así, su fuente y su santuario, o lo descubre en ellos o por ellos, es guiado sin error hasta él” (Hipona, 2009a, II, 5, 14). El orden es sinónimo de belleza, pues muestra la armonía y proporción numérica, tanto de las palabras, como de la música de los discursos, pero no solo ello, sino que también constata la proporción del mundo que los seres humanos pueden develar con la guía de un maestro superior (Hipona, 2004a, VI, 17, 58). El camino agustiniano parte de un ascenso interior que va de lo corporal a lo inteligible: parte de la armonía de los números corporales, esto es, aquellos que se evidencian en la armonía de los tiempos y la duración de los sonidos, hasta llegar a los números espirituales que la mente humana descubre en ella misma con ayuda del maestro. Como vemos, el contenido de la obra consiste en trascender un conocimiento del orden sensible para llegar a un conocimiento inteligible a través de la ciencia musical. En sus palabras, “el libro sexto ha tenido más éxito, porque en él se discurre dignamente cómo desde los números corporales y espirituales, pero mutables, se llega a los números inmutables, que están en la misma verdad inmutable” (Hipona, 1955, I, 10).

El libro VI contiene la teoría musical de los ritmos del alma. Este libro se basa en la tesis que previamente ensaya en los cinco primeros libros, al respecto de que la mente humana no solo es capaz de abstraer el orden de la ciencia del buen modular, sino que el ser humano está en la disposición de conocer los ritmos (*numeri*) y las razones (*rationes*) inmutables. Considera que el alma posee los ritmos (*numeros*) por los cuales es capaz de retener, juzgar y sentir los ritmos sonoros corporales, “distinguidos por nosotros y ordenados por ciertas escalas de valor” (Hipona, 2004a, VI, 6, 16). Tomemos en cuenta que, por ritmo (*numerus*), se entiende la medida y orden con que el alma cuenta y unifica. Siguiendo a Magnavacca (2005) y Burnett

(2011), la concepción agustiniana sugiere que el alma puede medir la unidad y la pluralidad del *ordo universalis* y de los componentes constitutivos de la realidad (Magnavacca, 2005, p. 480).

El Hiponense muestra cinco géneros de números o medidas del alma que fungen para apreciar, tanto la belleza de los sonidos sensibles, como la belleza de las proporciones armónicas estables e inmutables. “Llámense, por tanto, los primeros ritmos judiciales (*iudiciales*); los segundos, números proferidos (*progressores*); los terceros, presentados (*occursores*); los cuartos, ritmos recordables (*recordabiles*); los quintos, sonoros (*sonantes*)” (Hipona, 2004a, VI, 6, 16). Dicha clasificación es sumamente flexible a lo largo de la obra, donde coloca incluso seis géneros de ritmos (Hipona, 2004a, VI, 9, 24) o los sintetiza, según la ocasión del análisis. Pese a que la obra inicia con el examen de los números sonoros, o también denominados corporales, por considerarlos propios de los ritmos sensibles, la estructura de los procesos anímicos encuentra sus raíces en los números judiciales. Estos fundamentan tanto las actividades inteligibles como las sensibles, y subrayan la importancia de un pedagogo que establezca el orden del mundo.

El primer género de números corresponde a los sonoros, se trata de todos aquellos sonidos producidos en proporción numérica, es decir, con base en una medida de movimiento, tiempo y duración como, por ejemplo, el sonido rítmico que generan gotas de agua cayendo. Este género de ritmos, pese a que se encuentra fuera de quienes lo perciben, es captado y reconocido por los sentidos exteriores o sensibles de quienes escuchan. Es decir, hay sonido rítmico porque hay una actividad sensible o corpórea capaz de percibir el orden numérico de los sonidos. La influencia de teorías estoicas, asociadas en la época a la filosofía de Varrón, expresaban que el sonido se mantenía en estrecha relación con el oído. Así, por ejemplo, siguiendo el análisis de Luque (2009, p. 84), tesis como las de Diomedes en su *Ars grammatica* definen a la voz como “un tenue soplo sensible al oído cuanto es en sí mismo; y se produce o por un sutil impulso del aura o por un golpe que azota al aire” (Luque, 2009, p. 84). El Hiponense se mantiene cercano a dicha

apreciación, pues, aunque un sonido cualquiera de la naturaleza sonara rítmicamente sin alguien capaz de escucharlo, pese a que el orden es intrínseco al mundo, la proporción numérica no sería capaz de ser apreciada sin un oído que escuchara. En sus palabras, “aquella potencia por la que aceptamos los sonidos armoniosos y rechazamos los estridentes, hace que el verso acaricie con un mismo género los oídos” (Hipona, 2004a, VI, 2, 3).

Siguiendo a Burnett, el de Hipona analiza, tanto la expresión de los sonidos captados por la audición, como el aspecto judicial de la audición, es decir, la capacidad auditiva de aceptar o rechazar sonidos rítmicos, donde el alma realiza una actividad primordial (Burnett, 2011). Más aún, este género de ritmos vincula los sonidos exteriores con la habilidad del cuerpo para percibir la armonía de los sonidos, revelando la unidad entre el cuerpo y el orden de las cosas corporales. La aprobación también está influenciada por los sentidos externos, como el oído, que pueden ser afectados tanto positiva como negativamente por el tiempo, el ritmo y los silencios de los versos. De esta manera, los ritmos residen en la misma afección de los oídos impresionados. Esta capacidad sensible del oído para captar lo bello de los ritmos, fundamenta el segundo género de ritmos anímicos.

Ante ello, los números presentados (*occursores*) se encuentran en un género superior en la clasificación de los ritmos del alma, sin embargo, no hay que entender esta escala como si una vez realizada la actividad de un ritmo se pasara al siguiente, a guisa de ascenso progresivo. Por el contrario, la actividad anímica se desempeña en consonancia con el resto de los números, aunque unos resulten más perfectibles que otros en cuanto al género de sus acciones.

Pese a que el orden del mundo muestre proporción y ritmo en los sonidos, su persistencia es efímera si el alma no se encuentra dispuesta a concebir tales armonías. Los sonidos del mundo como la gota del agua cayendo o el ritmo de las venas o el corazón en movimiento son efímeros si no hay alguien capaz de percibirlos, se necesita de un discípulo dispuesto a la escucha musical. Podríamos decir que los números *occursores* trabajan, tanto con los ritmos

de la memoria, como con los ritmos sonoros. Para el de Hipona, estos actúan con base en las pasiones anímicas pues, aunque van al encuentro de las impresiones corporales, gracias a ellos, podemos percibir y ser movidos por los sonidos exteriores (Hipona, 2004a, VI, 8, 21). Estos ritmos sirven para presentar los sonidos que el cuerpo percibe y, en este proceso, las pasiones desempeñan un papel fundamental. El alma puede quedar atrapada en ritmos sensibles, asociados al placer sensorial, o bien puede aspirar a ritmos superiores e inmutables, como el discípulo que es guiado por los diversos maestros.

La fugacidad de los ritmos del mundo revela un orden que es reconocido por una actividad superior, de ahí la relevancia de una pedagogía interior que permita comprender y disfrutar de esos ritmos sin verse absorbida por goces sensibles inferiores. En este contexto, los ritmos de la memoria desempeñan un papel crucial, permitiendo al alma recordar pues, “también los números de la memoria quedan sometidos a los números de juicio, más nunca solos, sino sumados los números de acción, o con los números presentados, o con unos y otros, que los sacan a la luz, por así decirlo, de sus lugares ocultos e incorporan de nuevo a la memoria” (Hipona, 2004a, VI, 8, 22). La memoria resulta fundamental en dicho tránsito, por ella, los sonidos bellos persisten como vestigios o huellas más o menos duraderos, no solo a modo de sonidos depositados en un molde vacío, dedicado a una actividad meramente reproductiva de la “imagen” del sonido. La memoria es vista como un gran palacio que aumenta o disminuye su capacidad, según la actividad que realiza (Hipona, 2019b, X, 8). Siguiendo a Burnett, los ritmos de la memoria muestran la capacidad reflexiva de dicha actividad anímica en relación con los números del juicio. Éstos señalan el grado de abstracción que realiza el alma, al reproducir o elegir de manera voluntaria representaciones o imágenes de ritmos corporales (p. 23). El problema que encuentra el Doctor de la Gracia con estos ritmos es la fugacidad que algunos de ellos muestran en la memoria, pues, pese a que la memoria debe un grado de abstracción superior, en ocasiones, se olvidan o sepultan en los

anchos confines de sus palacios. “Desde aquí se da a entender que empieza a deslizarse a su ruina desde el mismo instante que se adhiere a la memoria”. (Hipona, 2004a, VI, 4, 7)

Por su parte, los números proferidos (*progressores*) son aquellos que exhiben la actividad anímica dispuesta a mover al cuerpo para proferir, pronunciar o cantar sonidos armónicos (Hipona, 2004a, VI, 9, 23). Estos ritmos también son regulados por los números del juicio y trabajan en relación con los números sonoros y presentados, en el sentido de relacionarse con las actividades corpóreas, aunque adquieren en el alma su principio de operación. Es decir, gracias a ellos, se pueden cantar metros bellos y sentir placer ante dichos sonidos.

Gracias a los números judiciales (*iudiciales*) el alma demuestra aptitud, tanto para deleitarse con el orden corporal e incorporeal, como para valorar o enjuiciar racionalmente el orden temporal e inmutable. En palabras del Doctor de la Gracia:

Y si con razón nos hubo parecido que, si el sentido del deleite no estuviese impregnado por sí mismo de ciertas armonías, no podría acoger de ningún modo intervalos perfectamente iguales y rechazar los elementos confusos, también puede [...] juzgar las armonías que tiene bajo sí misma en inferior grado. (Hipona, 2004a, VI, 9, 24)

En el primer caso, el movimiento armónico del alma se dirige hacia el exterior, impulsado por la armonía interna y el deleite causado al reconocer un orden que va más allá de lo corpóreo. En segundo lugar, la capacidad del alma para juzgar, no solo para deleitarse, permite a Agustín relacionar lo bello con lo bueno; es decir, el placer del orden con el juicio anímico en favor de las cuatro virtudes cardinales (Hipona, 2004a, VI, 13, 37). A estas virtudes las define como “una disposición del alma conforme al modo de ser de la naturaleza y la razón” (Hipona, 2013, 31).

En los ritmos judiciales se manifiesta el esfuerzo de Agustín por desarrollar una teoría musical pedagógica. Estos números reflejan la importancia de un Maestro interior que guíe al alma-discípula hacia el develamiento del juicio anímico, más allá del puro deleite

de los sonidos corporales. Los ritmos del juicio vivifican una teoría musical basada en el goce de una armonía inmutable divina. En palabras del Hiponense,

No envidiemos, por tanto, cualquier objeto inferior a lo que somos nosotros, y entre los que nos son inferiores y los que están por encima de nosotros, pongámonos personalmente en nuestro propio rango con la ayuda del Dios y Señor nuestro, para que no tropecemos en los inferiores y nos deleitemos en sólo los superiores. (Hipona, 2004a, VI, 11, 29)

San Agustín fundamenta una teoría musical del alma dentro del contexto de las disciplinas liberales. No solo porque el alma, siendo intrínsecamente armónica, puede descubrir, de manera autopedagógica, el placer por la armonía del mundo, sino también porque es en esta actividad interior donde los seres humanos pueden reconocer la relación maestro-discípulo que revela un orden superior e inmutable.

3. La herencia medieval de la música agustiniana: impronta de la música como ciencia del buen modular y los ritmos del alma

En primera instancia, la influencia de la concepción agustiniana de la música, en tanto ciencia de las disciplinas liberales, se puede observar en *Etimologías* (*Etymologiae*) de Isidoro de Sevilla (560? d.C.-636 d.C.). En este trabajo, Isidoro explora la naturaleza de la música en el libro *Acerca de la matemática*, donde le dedica un análisis extenso en el contexto de las artes liberales. Esta obra resulta representativa, pues adopta una postura de las disciplinas liberales propia de la exposición del Santo de Hipona, en el sentido de analizar la música en el entorno disciplinar de la gramática y retórica, seguido de la matemática, geometría, astronomía y el resto de estas ciencias. Más aún, la definición que presenta Isidoro de Sevilla sobre la música tiene una rotunda influencia agustiniana, ya que el hispano explica la raíz etimológica del término *música* y menciona que se trata de “la pericia de la modulación consistente en el sonido y el

canto. Se llama música por derivar de Musa [...] a su vez tiene su origen en *másai*, es decir, *buscar*, ya que, por ellas, según creyeron los antiguos, se buscaba la vitalidad de los poemas y la modulación de la voz” (Sevilla, 1982, III, 15). Para el de Sevilla, la música es comprendida como una ciencia que tiene por objeto el estudio de las razones o proporciones numéricas del mundo, pero es cercano a los estudios del Santo de Hipona que ven en la música a la ciencia del buen modular, en especial, en íntima relación con los ritmos proferidos por el alma.

La influencia que ejerció San Agustín como sintetizador del pensamiento antiguo y cristiano se evidencia en Isidoro. Su influjo fue tal que podemos encontrarlo en tratados musicales medievales como *De universo* de Rabano Mauro (776? d.C.- 856 d.C.), un monje benedictino germano que sigue de cerca la definición etimológica y la división tripartita de la teoría musical medieval⁸, la cual consiste en dividir en tres partes el estudio de la teoría musical: la armonía, los ritmos y la métrica basada en el influjo isidoriano (Fubini, 2008).

Isidoro entiende por *armonía*, “la distinción de sonidos agudos y graves. *Rítmica* la que requiere el concurso de las palabras y determina si el sonido se adapta bien o mal a ellas. *Métrica* la que toma en cuenta la medida (*mesura*) de los diversos metros.” (Sevilla, 1982, III, 18). Como podemos observar en esta cita, la concepción de la música como ciencia del buen modular es fundamental en la estructuración de la teoría musical medieval. Esta definición es crucial incluso para tratados musicales sobre el canto, dado que la relación de la música con el canto analizaba la modulación de las voces y de los instrumentos de viento que las acompañaban, como lo observó el Obispo de Sevilla, “es imposible concebir que el ser

8 “Se denomina ‘música’ por derivación de ‘Musas’. A su vez, las Musas reciben su nombre de *mosthai*, esto es, del verbo ‘buscar’, porque por medio de ellas, según creencia de los antiguos, se busca la facultad de la poesía y la modulación de la voz. [...] Las partes de la música son tres, esto es, la armónica, la rítmica y la métrica”. Rabanus Maurus, *De universo*, *liber XVIII*.

humano carezca de la perfección que entraña el canto o la armonía (*symphonia*)” (Sevilla, 1982, III, 18).

La teoría musical analizaba en conjunto las voces, las flautas, las trompetas, el órgano o el caramillo y se teorizaba sobre los instrumentos de pulsación asociados al ritmo y la danza, como las cítaras, el tímpano, la lira o las campanillas (Sevilla, 1982, III, 19-23). Para el hispano, la métrica también se dedicaba al análisis de las proporciones numéricas de los metros. Lo mismo que para San Agustín, la poesía buscaba asimilar “este principio de la razón que tiene en el mundo su origen” (Sevilla, 1982, III, 23). Aunque en menor medida que en otros textos, en las *Etimologías* podemos encontrar resquicios de la concepción de la música como ciencia dedicada al ritmo, la métrica y la armonía del cosmos que las escuelas pitagóricas y platónicas de la Antigüedad vinculaban con el conocimiento de las razones o números del orden del mundo (Andolfo, 2018) y que San Agustín, conociendo dichos estudios y contrario a esta apreciación antigua, los asocia a ciencias vanas o vanidosas por no dirigir su utilidad a la búsqueda de una verdad inmutable.

A diferencia de Isidoro de Sevilla, quien fue un importante mediador entre la filosofía clásica y medieval, *Sobre la música* de San Agustín es una obra cristiana por excelencia. En ella, San Agustín no solo se dedica al estudio del arte métrico, sino que busca comprender una verdad inmutable que trasciende y fundamenta el orden armónico del mundo (*mundus*); sin embargo, la influencia agustiniana se hace evidente en la definición y clasificación de la música como ciencia del buen modular, la cual está íntimamente ligada al orden que abarca tanto el alma como el mundo.

En segundo lugar, otra obra relevante, y quizás la más influyente que recopila la postura agustiniana, es *Sobre la música (De institutione musica)* de Boecio (480 d.C.- 524 d.C.) (Fubini, 2008). Este texto antecede al de Isidoro de Sevilla, pero es posterior a *De musica* de San Agustín y ha sido considerado como una obra que finaliza los tratados musicales de la Antigüedad y principia los de la Edad Media, al relacionar los conocimientos matemáticos de Pitágoras, Ptolomeo, Aristóxeno, Pseudo Plutarco, Quintiliano y Platón, au-

nados a la postura musical de San Agustín. Boecio promueve una división tripartita de la música en la Edad Media, la cual será sumamente recurrente en tratados musicales medievales y que tiene una clara influencia agustiniana. Por una parte, el Anicio sigue de cerca la concepción disciplinar de la música agustiniana, al referirse al término *institutio*, el cual alude a la disciplina y pedagogía de la música en el tenor de las disciplinas liberales (Luque, 2009).

Aunque la influencia de las teorías musicales romanas es crucial para *De institutione musica*, el desarrollo agustiniano de la teoría musical del alma se manifiesta claramente en la clasificación boeciana sobre la música humana. El Anicio divide a la música en mundana, humana e instrumental. La música mundana se refiere a los sonidos armónicos que producen la marcha de los astros y el movimiento celeste, en conjunto con las composiciones y transformaciones constantes de los cuatro elementos. Este primer género musical se asocia a la teoría modal de la música griega, es decir, a los modos lidio, frigio, dórico, hipolidio, hipofrigio, locrio, hipodórico y mixolidio, principalmente (Redondo, 2021). A su vez, sigue de cerca el análisis de los modos ptolemaicos y ciceronianos que se relacionaban con la estructura armónica del cosmos (*harmonía kósmou*). Boecio asigna un modo o nota musical a cada uno de los movimientos de los planetas, por ejemplo, notas más graves para el movimiento de las esferas más lejanas (Boecio, 1867, I, 2). Y afirma que la música mundana es perfecta y equilibrada en analogía con el movimiento armónico de los astros e, incluso, con el tránsito de las cuatro estaciones del año que, en armonía con el movimiento cósmico, produce la música del cosmos (*harmonía kósmou*).

Por su parte, la música instrumental se refiere al análisis particular de cada instrumento, tomando en cuenta el estudio de los sonidos, las notas o los modos que producen, así como la comprensión de las proporciones o los ritmos que constituyen a cada sonido (Boecio, 1867, I, 2). A esta clasificación dedica gran parte de los cuatro primeros libros, pues analiza y sintetiza la teoría de los intervalos de la música y la matemática griega con las consonancias y proporciones de los tonos y semitonos. Condensa el exa-

men de los sonidos de las voces e instrumentos musicales con la teoría modal y su respectiva correspondencia con el sistema aritmético de las consonancias. Se trata de un análisis técnico y muy especializado que repercutirá, incluso, en la teoría de las notas de Guido de Arezzo, quien inventó su famoso método para facilitar la identificación de las notas musicales durante la Edad Media (Luque, 2009).

Por último, y de suma relevancia para los objetivos de este trabajo, Boecio examina los principios agustinianos de la música del alma en relación con la música humana. Este concepto alude a la armonía de las proporciones numéricas entre el alma y el cuerpo, una clasificación que se origina en el enfoque agustiniano sobre los ritmos del alma. Boecio sigue de cerca los fundamentos musicales establecidos por San Agustín, pues expresa que “cualquiera que desciende dentro de sí, la entiende” (Boecio, 1867, I, 2). Es decir, presupone una capacidad interior de quien se dirige en ascenso autopedagógico para reconocer las razones de la música. No sólo admite que cualquiera puede deleitarse, sino, más importante aún, que aquella persona que se dirige a sí misma, puede enjuiciar e inteligir (*intelligere*) los números anímicos. Según Boecio, el alma tiene la capacidad de percibir la armonía del sonido. Existe sonido porque hay un órgano corporal dispuesto a captarlo. Gracias a esta estructura rítmica, los seres humanos están dispuestos a apreciar, entender y expresar sonidos armónicos.

La clasificación boeciana sobre la música, influenciada profundamente por los ritmos del alma expuestos en *De musica*, perduró a lo largo de la Edad Media. Ejemplo de ello lo encontramos también en obras como la de Adelboldus (X d.C.) con su *Epistola cum tractatu de música* (Adelboldus, 1981), quien explica que “tres son los tipos de música: mundana, humana e instrumental. La instrumental enseña a encontrar los sonidos placenteros; la humana, los sonidos concordes. La música mundana con mucho tiene preeminencia sobre todas las ciencias. Ésta es, en efecto, una ciencia deliciosa. Ésta es la gloria de los filósofos” (Fubini, 2008, p. 45). Otro musicólogo es Enrico Augustensis (1018? d.C.- 1083 d.C.), quien

afirma en su obra *De musica*⁹ que son tres las especies de la música: mundana, humana y artificial (Fubini, 2008). La música mundana se enfoca en el estudio del movimiento de los siete planetas; la música humana se centra en las voces o el canto que expresan los seres humanos, reconociendo el papel del alma en la búsqueda del orden y la armonía; y, por último, la música artificial se refiere a las composiciones artificiales de los instrumentos humanos¹⁰. Además de la influencia sobre la música del alma, este texto discute con la tradición agustiniana la importancia de la música mundana en una clara influencia pedagógica del diálogo entre maestro y discípulo. Se trata de una obra que conserva la tradición pedagógica de las artes liberales, tal como se refleja en *De musica* del Doctor de la Gracia, y que perdura a lo largo del periodo medieval.

Aunado a ello, se encuentra *De divisione philosophiae* de Domingo Gundisalvo (1115 d.C.- 1190 d.C.) (Gundissalinus, 1903), importante traductor toledano de Al-Farabi, Avicena y Al-Gazhali, quien escribe acerca de la división tripartita boeciana, pero modifica algunos de sus rasgos con términos propios de la filosofía medieval de dicho periodo. Así, afirma que “un tipo de esta disposición se da en la composición del mundo corruptible, otra distinta en la complexión del cuerpo animal, otra en la armonía perceptible por los sentidos de los sonidos” (Fubini, 2008, p. 74). Siguiendo la tradición musical de la armonía del cosmos, en consonancia con los números del alma, la teoría medieval persiste en el estudio de la ciencia armónica entre el mundo y el alma. Otro ejemplo más se encuentra en el *Tractatus de musica* del dominico parisiense Jerónimo de Moravia (s. XIII) (Ieronimi de Moravia, 1963), quien

9 “Scientia artificialis, cum in multa, etiam in musicam [speciem] dividitur. Est autem subalternum genus, quia in tres species subdividitur, quarum prima est mundana, secunda humana, tertia artificiosa”. Domni Heinrici Augustensis magistri (1977) en (Ed. Joseph Smits van Waesberghe), *Divitiae musicae artis*, A/VII.

10 “D Quae est mundana? M Quam .VII. planetae, mundi videlicet partes, sua volubili(tate efficiunt. D Quae est humana? M Quam vivae voces hominum efficiunt. D Quae est artificiosa? M Quae arte hominum composita, aut tactu, ut in fidibus, aut flatu, ut in organis, aut percussione, ut in cymbalis et tibiis perficitur”. Domni Heinrici Augustensis magistri (1977) en (Ed. Joseph Smits van Waesberghe), *Divitiae musicae artis*, A/VII.

define a la música como “el movimiento de sonidos consonantes que guardan entre sí una proporción numérica” (Fubini, 2008, p. 105). Moravia cita a Boecio, Isidoro de Sevilla, Al Farabi y Ricardo de San Víctor en su definición y clasificación tripartita de la teoría musical, aseverando que, en cuanto a la música humana, esta clasificación responde al orden armónico y musical de los seres humanos, como si la música fuera un principio inmanente y rítmico que propicia la unión del cuerpo con el alma. Estos ejemplos muestran el impacto de San Agustín en dichas afirmaciones, pues Moravia postula que

cualquiera que se allane a mirar a su interior entiende qué es en verdad la música humana. ¿Qué es lo que hace que el hálito incorpóreo de la razón, es decir, el alma, se vincule al cuerpo, sino una cierta armonía y proporción que, como si de sonidos graves y agudos se tratase, produce una especie de consonancia? (Fubini, 2008, p. 113)

Si bien, gran parte de la teoría musical se asoció en la Edad Media a la clasificación y estudio de la música boeciana, la comprensión de la música humana se debió en gran parte a tratados como los de San Agustín, quien priorizó una visión humana de la música a partir de la ciencia de los ritmos del alma, tesis que impactará entre los confines medievales, desde Hildegarda de Bingen (Bain, 2015) hasta el Aquinate (Aquino, 2024, II, II, q. 91, art.2).

Conclusión

En primera instancia, *De musica* revela la integración de la teoría musical con las artes liberales. El enfoque agustiniano sobre la música, como una ciencia que forma parte de las disciplinas liberales, no solo subraya su valor pedagógico en las teorías musicales medievales, sino que también ilustra el horizonte filosófico que imperaba en la cristianización del proyecto agustiniano. A través de *Sobre la música*, el Hiponense no solo explora los aspectos técnicos y disciplinares de la música, sino que también enfatiza su capacidad para elevar el alma hacia la verdad y la virtud. Al situar a la música junto

a otras artes liberales como la retórica, la gramática o la matemática, el Obispo de Hipona subraya su importancia como herramienta educativa para cultivar el carácter moral de los jóvenes, siguiendo una tradición que se remonta a Cicerón y Varrón y que se expande hasta la teoría musical medieval.

Por otra parte, San Agustín muestra la importancia de temáticas asociadas a los ritmos y proporciones de los versos, aunada al análisis de la música como una ciencia del buen modular que prioriza la medida y el movimiento de los sonidos. Su visión abarca desde la percepción corpórea de los sonidos hasta el juicio moral sobre la belleza y el bien. El análisis de los ritmos del alma en *De música* generó una reflexión sobre la naturaleza efímera de los sonidos del mundo y la subsecuente necesidad de una disposición anímica para percibir la armonía permanente del mundo, pues pese a su fugacidad, el alma está dispuesta a apreciarla. Para el Hiponense, los ritmos judiciales permiten al alma discernir y valorar el orden temporal a partir de principios inmutables que se vinculan con un orden trascendente. En su teoría, la memoria juega un papel crucial en este proceso, pues en ella, la belleza y el orden pueden persistir como huellas duraderas que aperturan el proceso pedagógico entre el alma-discípula y el Maestro-Cristo. Con los ritmos del alma, San Agustín enfatiza la importancia de una pedagogía interior que trasciende los goces de los sonidos corporales hacia la apreciación de una armonía divina e inmutable.

Referencias

- Adelboldus. (1981). *Epistola cum tractatu de musica instrumentali humanae ac mundana*, en ed. Joseph Smits van Waesberghe, *Divitiae musicae artis*, A/II. Recuperado el 20 de julio de 2024 de https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HEIMUS_TEXT.html
- Aquino, T. (2024). *Summa Theologiae*. Recuperado el 20 de julio de 2024 de <https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>.
- Aristides, Q. (1996). *Sobre la música*. España: Gredos.
- Bain, J. (2015). *Hildegard of Bingen and Musical Reception The Modern Revival of a Medieval Composer*. UK: Cambridge University Press.

- Boecio, A. M. (1867). *De Institutione Musica Libri Quinque*. Leipzig: Godofredus Friedlein.
- Boecio, A., M. (2009). *Sobre el fundamento de la música*. España: Gredos.
- Bower, C. (2006). The transmission of ancient music theory into the Middle Ages. En Thomas Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 136-167). UK: Cambridge University Press.
- Brennan, B. (1988). “Augustine’s De Musica”. En *Vigiliae Christianae*. (2), 3, 267-281.
- Christensen, T. (2006). *The Cambridge History of Western Music Theory*. UK: Cambridge University Press.
- Cicerón, M.T. (1991). *Sobre la república*. España: Gredos.
- Cipriani, N. (2010). Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales en ‘De Ordine’ de San Agustín. En *Augustinus*. (55), 218, 363-385.
- Coussemaker, E. (1963). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Hildesheim: Olms (Vol.1). Recuperado el 20 de julio de 2024 de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055504&page=1>.
- Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media*. España: Paidós.
- Domni Heinrici Augustensis. (1977) en (Ed. Joseph Smits van Waesberghe), *Divitiae musicae artis*, A/VII. Recuperado el 20 de julio de 2024 de https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HEIMUS_TEXT.html.
- Fubini, E. (2008). *Música y estética en la época medieval*. España: EUNSA.
- Gundissalinus, D. (1903). De divisione philosophiae Liber X, en (ed. Ludwig Baur), *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. 4 Münster: Aschendorff. Recuperado el 20 de julio de 2024 de <https://chmtl.indiana.edu/tml/browse/sources>.
- Hipona, A. (1955). Obras completas. Retractationes. (trad. Teodoro Calvo). España: B.A.C.
- . (1988). *Sobre la música*. (trad. Alfonso Ortega). España: B.A.C.
- . (2004a). De musica. Recuperado el 20 de julio de 2024 de https://www.augustinus.it/spagnolo/index_lat.htm.
- . (2004b). *De magistro*. (trad. Atilano Domínguez). España: Trotta.
- . (2008). *Sobre la música*. (trad. Jesús Luque Moreno). España: Gredos.
- . (2009a). Obras completas. De ordine. (trad. Victorino Capánaga). España: B.A.C.

- . (2009b). *Obras completas. Obras filosóficas*. (trad. Victorino Capánaga). España: B.A.C.
- . (2019c). *Obras completas. Escritos apologéticos*. (trad. Balbino Martín). España: BAC.
- . (2019d). *Obras completas. Las Confesiones*. (trad. Ángel Custodio). España: B.A.C.
- . (2019e). *Obras completas. De civitate Dei contra paganos*. (trad. Victorino Capánaga, Teodoro Calvo). España: B.A.C.
- . (2024). *Obras completas*. Recuperado el 20 de julio de 2024 de https://www.augustinus.it/spagnolo/index_lat.htm.
- . (2013) *Ochenta y tres cuestiones diversas*. [trad. Teodoro Madrid]. Recuperado el 28 de octubre de 2025, de https://www.augustinus.it/spagnolo/ottantatre_questioni/index2.htm
- Ieronimi de Moravia (1963). Tractatus de música en (Ed. Edmond de Coussemaker). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, vol. 1*. Hildesheim: Olms. Recuperado el 20 de julio de 2024 de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055504&page=1>.
- Magnavacca, S. (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Argentina: Miña y Dávila.
- Prada, M. (2010). Estética formal y material agustiniana. Caminos para la cristianización de la música. *Miscelánea Medieval Murciana*. (34) 93-101.
- Quinto, H. (2008). *Arte poética*. España: Gredos.
- Raymundo, M. (1885). *Gramnática hispano-latina teórico práctica para el estudio simultáneo de la lengua latina y castellana comparada*. España: Agustín Jubera. Recuperado el 20 de julio de 2024 de http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080022254/1080022254_19.pdf.
- Sevilla, I. (1982). *Etimologías*. España: B.A.C.
- Uña Juárez, A. (1998). San Agustín. Belleza, música e historia: un admirable cántico. *Agustinus*. (43), 107-128.

SEGUNDA SECCIÓN

ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN LA ILUSTRACIÓN

CAPÍTULO III

EMOCIÓN, FORMA Y EL VALOR DE LA MÚSICA*

*James O.Young*¹

RESUMEN

Para entender el valor de la música hay dos enfoques generales ampliamente aceptados: el formalismo y el antiformalismo. Según los formalistas, la música es apreciada en tanto forma pura y sin contenido. Los formalistas asocian el valor de la música con la belleza de una forma musical autónoma. Es decir, sostienen que la forma musical puede ser bella en sí misma y eso no depende, al menos no en gran medida, de la relación que haya entre la música y cualquier cosa extramusical. Los antiformalistas, en cambio, sostienen que el valor de la música no es autónomo y que depende, al menos en gran parte, de la relación que la música tiene con la emoción humana e incluso con otros fenómenos extramusicales. Según esta perspec-

* Traducción del inglés por Román Suárez Galicia

1 Universidad de Victoria, Canadá.

tiva, los oyentes escuchan la música como expresiva de emociones e incluso, tal vez, como la expresión propia de la emoción. (Más adelante se explicará la distinción entre la música como expresión de emociones y expresiva de emociones). Los formalistas suelen negar, y los antiformalistas afirmar, que la música pueda despertar en nosotros el tipo de emociones que experimentamos en la vida diaria. Algunos formalistas creen que la música puede despertar una emoción musical en especial. Este ensayo esbozará los argumentos a favor y en contra de las teorías formalistas y antiformalistas sobre la música y su valor.

Palabras clave: música, emociones, formalismo, expresión, filosofía

ABSTRACT

Two broad approaches to understanding the value of music are widely adopted: formalism and anti-formalism. According to formalists, music is appreciated as pure, contentless form. Formalists analyze the value of music by reference to the beauty of autonomous musical form. That is, they hold that musical form can be beautiful in itself and does not depend, at least not to any significant extent, on music's relationship to anything extra-musical. Anti-formalists, in contrast, hold that the value of music is not autonomous and that it depends, at least in large part, on music's relationship to human emotion and perhaps other extra-musical phenomena. On this view, listeners hear music as expressive of emotion and even, perhaps, as the expression of emotion. (The distinction between music expressing and being expressive of emotion will be explained below.) Formalists typically deny, and anti-formalists affirm that music can arouse the kinds of emotions that people experience in daily life. Some formalists believe that music can arouse a special musical emotion. This essay will sketch the arguments both for and against formalist and anti-formalist accounts of music and its value.

Keywords: music, emotions, formalism, expression, philosophy

1. Forma y emoción

La música a menudo se describe utilizando predicados propios de las emociones. Es descrita, por ejemplo, como alegre o triste, melancólica o jubilosa, ansiosa o tranquila. Incluso los formalistas suelen admitir que para la música se adopta esta forma de descripción. Al atender a los formalistas o a los antiformalistas, nuestra primera tarea es entender qué se busca al usar predicados propios de las emociones para describir la música. La música puede estar relacionada con las emociones de muchas maneras, puede despertar emociones en los oyentes, expresar emociones, ser expresiva de emociones, representar emociones, pero, por otro lado, y aunque sea común que se utilicen predicados emotivos para describirla, también puede tener poco o nada que ver con las emociones. Cuando la música se relaciona con las emociones de alguna de estas maneras, puede parecer que debe parte de su valor a esa relación.

El desafío al que se enfrentan los formalistas consiste en explicar por qué la música se describe con tanta frecuencia utilizando predicados de emoción, aunque, en su opinión, se la valore como forma musical pura. Los formalistas tienen tres posibles estrategias para responder a la cuestión de por qué se utilizan predicados de emoción para describir la música. Los antiformalistas se enfrentan a un desafío diferente: deben identificar la manera en la que la música se relaciona con las emociones y explicar cómo esa relación contribuye a su valor.

Una primera estrategia formalista fue adoptada por el crítico musical austriaco del siglo XIX, Eduard Hanslick. Él admite que la música despierta emociones, señalando que “a menudo vemos al oyente profundamente conmovido por una pieza musical, llevado a la alegría o a la melancolía” (1986, p.49). Hanslick cree que no ha sido dada una explicación adecuada de cómo la música despierta emociones. Está dispuesto a admitir que la música despierta emociones ordinarias porque piensa que la capacidad que tiene la música para despertar dichas emociones no tiene relación alguna con su belleza. En su opinión, los oyentes que permiten que la música despierte emociones en ellos están escuchándola de manera

inadecuada. Esos oyentes no prestan atención cuidadosa a la forma musical, por el contrario, se permiten experimentar emociones ordinarias. La música debe su valor, cree Hanslick, a su capacidad para permitirnos experimentar un mundo de formas puras alejado del mundo de la experiencia cotidiana. Algunos formalistas más recientes han adoptado una visión similar. Peter Kivy escribe que “escuchar música es, entre otras cosas, la experiencia de salir de nuestro mundo, con todas sus complicaciones, tribulaciones y ambigüedades, a otro mundo, un mundo de estructura sonora pura” (2002, p. 260).

Aunque las posturas de Kivy y Hanslick son similares en algunos aspectos, Kivy niega que la música despierte emociones ordinarias como la alegría o la tristeza, y niega también que la música típicamente exprese emociones. Sin embargo, Kivy adopta el “formalismo mejorado” que es la visión de que la forma musical puede tener propiedades expresivas pero que estas, o son irrelevantes para el valor de la música, o que son valiosas sólo cuando contribuyen a la estructura de una obra. Kivy considera que las propiedades expresivas de la música son accidentales, es decir, no intencionadas por parte del compositor. Incluso, considera que a menudo son una especie de epifenómeno que simplemente “aparece en el camino” (2002, p. 92). Además, según el formalismo mejorado, si bien la música puede tener propiedades emotivas, se entienden propiamente como características estructurales o sintácticas (como a veces las llama Kivy) de las obras musicales. Señala que “la música de la que hablamos transita por momentos de tensión o inestabilidad para resolver la tensión o inestabilidad en reposo y estabilidad” (2002, p.93). Estos patrones de tensión y resolución los considera, lo mismo que los aprecia, como puramente estructurales.

Nick Zangwill es un formalista que adopta una línea más dura y sostiene que la música no tiene nada que ver con la emoción. Escribe que “no es esencial para la música poseer emociones, despertar emociones, expresar emociones o representar emociones. La música... no tiene nada que ver con las emociones” (2004, p. 29). Según Zangwill, cuando se describe la música como, por ejemplo,

triste, esto no quiere decir que la música tenga algo que ver con la emoción ordinaria de la tristeza. Decir que la música es triste no quiere decir que despierte, exprese o sea por sí expresiva de la tristeza. Sin embargo, Zangwill no puede negar que la música se describe con frecuencia utilizando predicados de emoción y debe explicar por qué a menudo la música se describe, por ejemplo, como triste o alegre. Opta por la idea de que describir la música utilizando predicados emotivos es hablar metafóricamente. Las metáforas son literalmente falsas. “Julietta es el sol” es falso y, según la idea adoptada por Zangwill, afirmaciones como “*Eine Kleine Nachtmusik* es alegre” también son falsas, *Eine Kleine Nachtmusik* no es más alegre de lo que Julietta es una enorme bola de plasma sobrecalentada. Concluye que el hecho de que el uso de predicados emocionales para describir la música no implica que la música tenga algo que ver con la emoción.

Parece improbable que todas, o casi todas, las personas hablen de la música en términos de emociones cuando la música no tiene nada que ver con la emoción. Normalmente no diríamos de una mujer joven que es el sol a menos que tuviera algo en común con el sol. Por ejemplo, ilumina la vida de Romeo, Romeo gira en torno a ella y ella lo deslumbra. Si la música no tuviera nada que ver con la emoción, sería poco probable que la describiéramos como alegre o triste. La explicación más probable del hecho de que muchos oyentes de una amplia variedad de culturas describan la música utilizando predicados emotivos es que la música y las emociones tienen algunas características importantes en común. Stephen Davies, por ejemplo, ha sostenido que cuando las personas utilizan predicados de emoción para describir obras musicales, se refieren a propiedades similares a las que se encuentran en contextos no musicales donde se emplean los mismos predicados (1994, p. 128). Es decir, la música y la emoción tienen algunas características en común.

Si Davies tiene razón, los formalistas tendrán que adoptar la estrategia de Kivy o la de Hanslick. El problema es que muchos oyentes parecen disfrutar de la música de maneras incompatibles

con ambas estrategias. Mucha gente dice apreciar la música, al menos en parte, precisamente porque despierta emociones y no a pesar de ello. Además, Kivy reconoce que, si la música despierta el tipo de emociones que se experimentan en el curso ordinario de la vida, su posición se ve socavada. Por eso niega vehementemente que la música despierte esas emociones. Muchos oyentes también dicen que aprecian la música porque la escuchan como expresión de emociones o como expresiva de ellas. Pasemos ahora a examinar las propiedades de la música que llevan a la gente a describirla utilizando términos emocionales.

2. Expresión de emociones vs. Ser expresivo de emociones

Los filósofos han investigado extensamente por qué la música se describe utilizando predicados de emoción y se han adoptado ampliamente dos teorías. Algunos creen que al menos algunas obras musicales expresan emociones, mientras que otros sostienen que la música es expresiva por sí misma de emociones. Las personas expresamos las emociones que sentimos o que hemos sentido manifestándolas conductualmente. Si la música expresa emociones, entonces la música manifiesta emociones que una persona ha sentido. (Como veremos, a menudo se consideraba que esta persona era un compositor o un intérprete. Más recientemente, como se explica a continuación, se considera que las emociones son las de una *persona*)². Algo es expresivo de una emoción cuando se asemeja a la conducta que expresa esa emoción. La música puede ser de por sí expresiva de emociones sin necesariamente expresar emociones, esto quiere decir que la música puede parecerse a una conducta que expresa emociones sin manifestar las emociones de alguien.

Kivy ilustró la distinción entre la música que expresa emociones y que es por sí expresiva de emociones haciendo referencia a

2 La palabra en inglés “persona” propiamente se debería traducir como “carácter o personaje” pero se deja en inglés y con cursivas, pues esas posibles traducciones pueden trastocar el sentido originario (*N. del T.*).

la cara de un San Bernardo (1989). La mirada caída de un San Bernardo no expresa necesariamente la tristeza del perro, es decir, no indica su estado de ánimo. Por el contrario, el perro puede estar alegre. Sin embargo, la cara del perro puede ser por sí expresiva de tristeza en la medida en que se asemeja a la cara de una persona triste. Al principio de su carrera, Kivy sostuvo que la música, como la cara del San Bernardo, es expresiva de emociones al asemejarse a un comportamiento que es expresivo de emociones. Más adelante en su carrera, Kivy abandonó la teoría de la semejanza de la expresividad musical y sostuvo que no hay una teoría satisfactoria de la expresividad musical: la música es “una ‘caja negra’ en lo que toca a cómo llegan allí estas propiedades (expresivas)” (2006, p.300). Casualmente, Davies también ilustró la distinción entre la música que es de por sí expresiva de emociones y la que expresa emociones haciendo referencia a la cara de un perro. La cara de un basset hound se asemeja a la cara de una persona triste, pero Davies advierte que los basset hounds “tienen un aspecto triste, pero nadie piensa que sienten lo que parecen” (2003, p. 2). Dado que la cara de un basset hound se parece a una cara que expresa tristeza, la cara es de por sí expresiva de esta emoción. Ya que el rostro del perro no proporciona una guía de su estado emocional, su rostro no necesariamente expresa sus emociones.

Kivy se centró en la manera en que la música puede asimilar-se a la voz humana cuando está bajo la influencia de alguna emoción. En un pasaje, Kivy sostuvo que la línea musical descendente en el *Lamento d'Arianna* de Monteverdi se asemeja a una voz humana apagándose dominada por la tristeza. Desde que Kivy planteó por primera vez la hipótesis de que la música es expresiva de emociones porque se asemeja a la voz humana cuando está bajo la influencia de una emoción, los psicólogos han encontrado evidencia experimental que respalda la hipótesis de Kivy (Juslin y Laukka, 2003). Davies, en cambio, ha dicho que, para sus “oídos, la semejanza entre la música y la voz es insignificante” (1994, p. 229). En cambio, sostiene que la música puede parecerse a los movimientos del cuerpo humano. Señala que la “experiencia de

quienes escuchan música se parece a la de quienes presenciamos el tipo de comportamiento que provoca, en los seres humanos, emociones que son propias de la actuación” (1994, p. 239). En otro pasaje, Davies escribe que “la expresividad de la música depende principalmente de la semejanza que percibimos entre el carácter dinámico de la música y el movimiento humano” (1994, p. 229). Por ejemplo, un tempo rápido y grandes intervalos armónicos se asemejan al movimiento que tendría una persona alegre, mientras que un tempo lento y pequeños intervalos se asemejan a los pasos lentos y pesados de una persona triste o sombría. La teoría de que la música es expresiva de emociones al asemejarse a un comportamiento expresivo se conoce como la teoría de la semejanza de la expresividad musical y ahora es ampliamente adoptada, aunque no de manera universal.

La idea de que la música expresa emociones es más controvertida, pero algunos filósofos contemporáneos todavía la defienden. Quizá sea Davies quien haya hecho la crítica más aguda a la idea de que la música expresa emociones. Davies caracteriza la teoría de la expresión de la música como una teoría según la cual la expresividad surge de las “emociones o sentimientos que el compositor tiene durante su producción artística” (1994, p. 170). En su crítica inicial de esta teoría, Davies retoma algunos puntos planteados previamente por críticos de la teoría de la expresión. Por ejemplo, de una manera que recuerda a Langer (1942) y Hospers (1955), establece que las emociones fuertes perturbarían el proceso de composición al impedir que un compositor se centrara en el exigente proceso de componer. Davies identifica otros hechos sobre la composición que hacen que la teoría de la expresión no sea plausible. Se sabe que a veces la emoción expresada por una composición no coincide con el estado emocional en el que se encontraba el compositor en el momento de la creación. Al igual que Langer y Hospers, Davies sostiene que los sentimientos del compositor no pueden “leerse en sus obras de arte, tal como esos sentimientos podrían leerse en sus lágrimas” (1994, p. 173). En la opinión

de Davies, la teoría de la semejanza proporciona una explicación completa de las propiedades expresivas de la música.

Algunos filósofos han sostenido que la teoría de la semejanza de la expresividad musical no explica completamente las propiedades expresivas de la música. Actualmente algunos afirman que la música hace más que ser expresiva de emociones y han desarrollado una nueva explicación de lo que significa que la música sea expresiva. Jennifer Robinson considera que Davies ha entendido mal el concepto de expresión. Niega que los defensores de la idea de que la música expresa emoción se comprometan con la idea de que “la expresión artística es un proceso psicológico experimentado por el artista que consiste en crear una obra mientras se encuentra en un estado emocional u otro” (2005, p. 245). Robinson continúa trazando una distinción entre revelar o manifestar una emoción, y expresar una emoción. Una carcajada, un sollozo o un encogerse de hombros revelan una emoción. Es decir, tales acciones son indicadores conductuales del estado emocional de una persona. Los músicos no manifiestan ningún estado emocional de esta manera. Más bien, según su opinión, un artista y, en particular, un compositor “describe cosas o manipula el medio para expresar algún estado emocional nuevo y complejo en la obra de arte” (2005, pp. 248-49).

La explicación de Robinson sobre cómo la música expresa la emoción introduce la noción de *persona*. Históricamente, se pensaba a menudo que la música expresaba las emociones de un compositor o un intérprete, los filósofos contemporáneos generalmente han sostenido que la música expresa las emociones de una *persona*. Los filósofos contemporáneos como Robinson y Levinson, en cambio, sostienen que la música expresa las emociones de una *persona* escuchada o imaginada en cierta obra musical. Levinson sostiene que, si la música se escucha como expresiva de la emoción, debe ser escuchada como la expresión de las emociones de alguien. Quien expresa la emoción es la *persona* de la obra. Según Levinson, “un pasaje musical, M, es expresivo de una emoción, E, si, y solo si, M es imaginado por oyentes competentes como una expresión literal de E por una *persona* que experimenta esa emoción”

(2006, p. 107). Robinson agrega que una vez que la música se escucha como una *persona* que expresa emoción, la música tiene una estructura en común con la vida emocional de la *persona*. Nótese la diferencia crucial entre esta perspectiva y la teoría de la semejanza. Según la teoría de la semejanza, una obra musical puede parecerse a un comportamiento expresivo de emoción, según la teoría de la *persona*, una obra musical puede parecerse a los estados psicológicos de una persona y no solamente a su comportamiento.

Posturas contemporáneas sobre cómo la música expresa las emociones pueden evitar al menos algunas de las críticas dirigidas contra las teorías anteriores de la expresión musical. La crítica de que las emociones que experimentan los compositores mientras trabajan no coinciden con las propiedades expresivas de sus obras es errónea desde este punto de vista. Según la explicación de la expresión musical adoptada por Levinson y Robinson, la música puede expresar emociones sin manifestar las emociones de un compositor. También pudieron evitar la crítica de que los compositores no pueden mantener las emociones durante el tiempo prolongado que requiere la composición de obras de largo aliento y la objeción de que las emociones fuertes experimentadas por un compositor pueden interferir con el proceso creativo.

Robinson cree que su explicación de la música tiene una importante ventaja sobre la teoría de la semejanza. La teoría de la semejanza, en su opinión, solo puede explicar cómo la música puede expresar una pequeña gama de emociones simples, como la tristeza y la alegría. Sin embargo, algunas personas dicen escuchar en la música emociones complejas y matizadas “como la resignación, la desesperación, la esperanza, etc.” (Robinson y Hatten, p. 88). Según ella, esto sólo puede explicarse si se escucha la música como si tuviera la estructura psicológica de una *persona*. Por ejemplo, Robinson y Hatten creen que los oyentes imaginan que escuchan en la sonata *Hammerklavier* de Beethoven, por ejemplo, a un héroe (la *persona*) que se enfrenta a desafíos y los supera. Sostienen que, en el tercer movimiento de esta obra, los oyentes escuchan la expresión de tragedia y trascendencia.

Stephen Davies es “escéptico respecto de las afirmaciones hechas por los emocionalistas hipotéticos (es decir, los teóricos de la *persona*) sobre la centralidad y objetividad de la expresión musical de estos estados emocionales complejos y sofisticados” (Davies 2003, p. 162). Cree que Robinson y otros teóricos de la *persona* se enfrentan al problema de “establecer que la creencia del oyente en una persona... surge directamente de una experiencia adecuada de las propiedades de la obra” (p. 162). Si no es así, entonces imaginar o hacer creer que existe un personaje es simplemente un ejercicio imaginativo y no un compromiso con la obra musical. Un teórico de la semejanza argumentaría que sólo la semejanza entre una pieza musical y un comportamiento expresivo vocal o no vocal puede ser una base adecuada para la descripción de la música en términos de emoción.

3. Una nota sobre la representación de las emociones

Históricamente, la música se consideraba una de las artes miméticas o representativas. Por supuesto, pocos filósofos contemporáneos consideran que la música lo sea. Muchos filósofos coinciden en que la música es expresiva de la emoción al asemejarse al comportamiento expresivo humano. Muchos filósofos de la música también creen que la música expresa emociones y que puede tratar sobre la emoción y proporcionar una comprensión sobre la emoción. Sin embargo, muchos de estos mismos filósofos niegan que la música sea un arte representativo. Por ejemplo, Davies ha afirmado que existe “un mundo de diferencia entre que una obra sea expresiva y que sea representativa” (1994, p. 266). Otros filósofos aseguran que cuando dicen que la música representa, no quieren decir otra cosa que la música expresa la emoción y que expresa la emoción de una manera que proporciona una comprensión sobre la emoción. El debate sobre si la música representa puede ser simplemente, en gran parte, un debate semántico. Andrew Kania ha observado que “quizás sea una peculiaridad del idioma inglés que usemos la palabra ‘expresar’ cuando el tema de una representación es una emoción” (2020, p. 49). El inglés no es el único idioma en el que hablar de representación suele sustituirse por hablar de que la música expresa

o es expresiva de emociones. Ya en el siglo XVIII, escritores franceses como Batteux (1746 [2015]) y Morellet (1770) hicieron una observación similar sobre el francés.

4. Despertar emociones

La cuestión de si la música evoca el tipo de emociones que se experimentan ordinariamente debe ser resuelto con el fin de determinar si la belleza musical es autónoma. Los formalistas niegan que la música despierte emociones ordinarias o, si lo admiten, niegan que deba alguno de sus valores como objeto bello a la evocación de estas emociones. Los anti-formalistas, en cambio, suelen admitir que la música despierta emociones ordinarias y que la capacidad de la música para hacerlo contribuye a su valor.

Los formalistas suelen apoyarse en la teoría cognitiva de la emoción cuando sostienen que la música no despierta emociones ordinarias. Según la teoría cognitiva de la emoción, una persona debe estar en un estado cognitivo apropiado para tener un estado de ánimo. Por ejemplo, José no puede estar triste a menos que crea que ha ocurrido algún acontecimiento desafortunado y Rosa no puede estar feliz a menos que crea que ha ocurrido algo bueno. Los formalistas sostienen que la música no puede despertar emociones como la tristeza y la felicidad porque no puede poner a los oyentes en los estados cognitivos necesarios para tales emociones. Por ejemplo, la música no puede provocar tristeza porque no puede hacer creer a los oyentes que ha ocurrido un acontecimiento triste. De manera similar, los formalistas creen que la música no puede provocar miedo, ya que los oyentes no tienen la creencia de que la música represente una amenaza para ellos.

Los formalistas han presentado otros argumentos contra la idea de que la música despierta emociones ordinarias además del argumento basado en la teoría cognitiva de las emociones. Kivy señala que una gran obra, como una de las sinfonías de Brahms, Tchaikovsky o Mahler, es expresiva de una amplia gama de emociones sucesivas. A lo largo de cuarenta y cinco minutos o una hora, una composición puede ser expresiva de alegría, desesperación, melancolía y

una gama de otras emociones muy diferentes. Kivy duda de que esto sea posible y sostiene que cualquiera que experimente una gama tan amplia de emociones sería “una especie de maníaco-depresivo supercargado” (1989, p. 23). Algunos filósofos no se han convencido con este tipo de argumentos. Derek Matravers, por ejemplo, ha escrito que, al leer las noticias por la mañana, un lector “puede sentirse divertido, indignado, descorazonado, entristecido, etc.” (1998, p. 155). Uno puede enojarse cuando lee sobre la corrupción del primer ministro en la primera página, desanimado cuando lee sobre su equipo favorito en la sección de deportes y luego divertido por una historia interesante. Investigaciones psicológicas también han confirmado que algunas respuestas afectivas pueden surgir rápidamente y desaparecer también apresuradamente.

La visión formalista de que la música no despierta emociones se enfrenta a algunas objeciones. Para empezar, las personas a menudo parecen estar en estados emocionales incluso al carecer de las creencias supuestamente requeridas para los estados emocionales. Por ejemplo, al ver películas o leer novelas, a menudo las personas experimentan una amplia gama de emociones. Al ver una película de terror aparentemente sienten miedo, pero no creen estar amenazados por un monstruo peligroso. Al leer una novela, una persona puede sentir lástima por la heroína sin siquiera creer que exista. Kivy reconoce este problema sin resolverlo (1989, p. 214). Otro problema con la visión de que la música no despierta emociones es que no parece ser consistente con muchos testimonios que los oyentes hacen sobre su experiencia de la música. En general, los oyentes afirman que la música despierta una amplia gama de emociones en ellos e incluso dicen que su motivación para escuchar música es que despierta emociones. Según un estudio, alrededor del 25% de los oyentes afirman que la música triste les provoca tristeza y la mayoría del resto afirma que les provoca una emoción relacionada, como la nostalgia (Sachs, Damasio y Habibi, 2015).

Kivy niega que las personas sientan emociones ordinarias cuando escuchan música y dice que debe “insistir en que algunas personas están... genuinamente equivocadas al proclamar que la música

triste les ha entristecido” (1989, p. 160). Davies, en cambio, cree que “sería muy sorprendente que estas proclamaciones de y sobre sí mismos estuvieran sistemáticamente equivocadas” (2011, p. 15). Sin embargo, incluso si estas proclamaciones de los oyentes no fueran fiables, hay pruebas sólidas que indican que la música despierta emociones ordinarias. Los oyentes muestran respuestas fisiológicas que indican que la música despierta una gama de emociones y también muestran algunos comportamientos que son indicativos de la evocación de emociones. Por ejemplo, los psicólogos han descubierto que las personas que escuchan música triste y manifiestan que sienten tristeza con palabras y juicios realizan acciones de una manera consistente con la evocación de la tristeza (Vuoskoski y Eerola, 2021; Seidel y Prinz, 2013).

La música parece despertar emociones por varios medios, incluyendo el contagio emocional, que es el proceso por el cual las personas adquieren las emociones de otras. Por ejemplo, una persona podría sentir miedo o angustia al entrar en una sala llena de estudiantes universitarios aterrorizados a punto de hacer un examen de cálculo; y las personas que ingresan en una sala llena de gente alegre y en actitud festiva suelen sentirse eufóricas. Levinson propone que los oyentes tienen una respuesta “empática o de espejo” con las emociones reconocidas en una obra musical (1990, p. 320). Davies también sugirió que los oyentes tienen una “respuesta de espejo” tras el reconocimiento de las características expresivas de la música (1994, p. 315).

Otra forma en la que se piensa que la música despierta emociones es a través de sus efectos somáticos, es decir, sus efectos directos sobre el cuerpo. Robinson lo llama “el efecto Jazzístico (*Jazzercise effect*)” (2005, p. 392). La música como la que se toca en una clase de jazz, puede inspirar al cuerpo a moverse de determinadas maneras. Los efectos somáticos de la música también son evidentes cuando las personas que asisten a un concierto se sienten inspiradas a moverse y bailar. Estos movimientos pueden causar efectos fisiológicos similares a los asociados con la experiencia de ciertas

emociones, y la percepción de estos efectos puede dar lugar a afectos similares a esas emociones.

A veces los estados emocionales que despierta la música parecen ser el resultado de reflejos cerebrales automáticos. Algunas características de la música pueden parecerse a eventos potencialmente peligrosos o de advertencia. Estas características pueden incluir eventos sonoros abruptos, fuertes y disonantes. Aparentemente, tales elementos de las obras musicales pueden, al asemejarse a eventos peligrosos, desencadenar reflejos en partes profundas del cerebro. Estos reflejos pueden dar lugar a la aparición de emociones como el miedo.

Leonard B. Meyer propuso otra manera en la que la música podría despertar emociones (1956). Meyer parte de la observación de que la práctica común de la composición tiene ciertos patrones y normas. Estos patrones pueden ser reconocidos conscientemente por músicos entrenados, pero los oyentes comunes también responden a ellos emocionalmente. Por ejemplo, el músico entrenado esperará que un acorde de séptima dominante (que se escucha disonante e inquieto, como lo hace una quinta disminuida) se resuelva en una tríada mayor. (Por ejemplo, en la tonalidad de Do mayor, en la composición habitual, el acorde G-B-D-F, generalmente se resolverá en C-E-G, una tríada en la nota tónica). La música puede, según Meyer, crear expectativas, y el cumplimiento o la frustración de estas expectativas produce emociones en los oyentes. Robinson es una de las filósofas que ha retomado este punto y escribe que “emociones como la sorpresa, el desconcierto, la ansiedad, el alivio y la satisfacción pueden ser inducidas por nuestras expectativas sobre una pieza de música (tonal occidental) dada nuestra comprensión implícita de las normas de su estilo” (2005, p. 361). Estas propuestas filosóficas gozan ahora de apoyo experimental (Juslin y Västfjäll 2008).

5. La emoción y el valor de la música

Si la música es expresiva de emociones ordinarias, expresa emociones ordinarias o despierta emociones ordinarias, entonces no sólo

se valora por sí misma. Davies considera que la capacidad de la música para despertar emociones le otorga valor cognitivo. Señala que la música “transmite conocimiento sobre la naturaleza de las emociones (ya sea por reflexión o, más directamente, evocándolas)”. Cree que la capacidad de la música para proporcionar conocimiento se ve ampliada por el hecho de que las emociones que despierta la música “están libres de los motivos, deseos y necesidades de actuar que habitualmente les acompañan”. En consecuencia, el “oyente puede reflexionar sobre sus sentimientos como no podría hacerlo normalmente y, por lo tanto, puede llegar a una nueva comprensión de ellos” (1994, p. 271). Davies también sugiere que la experiencia de las propiedades expresivas de la música une a las personas entre sí y promueve un sentido de comunidad.

Como Robinson cree que la música es por sí expresiva de emociones, su postura “toma como central la idea de que la expresión artística es una especie de elucidación y articulación de la emoción, y es un proceso cognitivo de llegar a tener claridad sobre la emoción” (2005, p. 257). De manera similar, Levinson sostiene que la expresividad musical es valorada, en parte, porque permite a los oyentes confrontar “imágenes de la experiencia humana, ... pero tejidas a partir de la sustancia de la música” (2006, p. 93). También sostiene que la música es valiosa como imagen de la experiencia humana, en parte, porque los oyentes pueden “alcanzar una visión de cómo es el sentimiento de angustia, no en el sentido de que aprendemos a qué se parece, sino en el sentido de que lo percibimos y registramos más claramente” (1990, p. 325).

Davies también identifica cuatro formas en las que la expresividad puede contribuir al valor de la música. En primer lugar, existe un beneficio cognitivo, ya que la expresión de la emoción en la música “transmite conocimiento de la naturaleza de las emociones (ya sea reflejándolas o, más directamente, evocándolas)”. Él cree que la capacidad de la música para proporcionar conocimiento se ve reforzada por el hecho de que las emociones que despierta la música, como se mencionó, “no están sujetas a los motivos, deseos y necesidades de actuar que les acompañan habitualmente”, por

lo que el “oyente puede reflexionar sobre sus sentimientos como no podría hacerlo normalmente y, por lo tanto, puede llegar a una nueva comprensión de ellos”. En este contexto, Davies indica que disfrutar la música no es algo puramente intelectual sino, también, es en parte el resultado de la manera en que tal disfrute influye en las emociones. Davies agrega que la expresividad de la música puede otorgarle un valor terapéutico o catártico, “al calmar los espíritus, aliviar tensiones o purgarnos de emociones fuertes al incitar una respuesta”. Además, la música también puede unirnos “a otros y así proveer de un sentido de comunidad” (1994, p. 271), también cree que la contemplación de las cualidades expresivas de la música es una fuente de placer. Los seres humanos disfrutan de la sensación de comunión con sus semejantes, y es plausible sostener que cuando se escucha música como expresión de la emoción humana se tiene una sensación similar de comunión. Algunas evidencias experimentales respaldan esta opinión (Taruffi y Koelsch, 2014).

Los filósofos que consideran que la música despierta emociones comunes deben lidiar también con la paradoja de la música triste. Es fácil imaginar que los oyentes disfrutan de la música que despierta emociones positivas como la alegría y la ternura, pero también se dice que la música despierta emociones como la tristeza y el miedo. Normalmente, se espera que las personas eviten cualquier experiencia que las haga sentir tristes o atemorizadas, pero algunos oyentes parecen escuchar voluntariamente, incluso con entusiasmo, música que se describe como triste o trágica. Frente a esta disposición a escuchar música triste, los filósofos parecen tener dos estrategias disponibles: pueden argumentar que la música triste no despierta tristeza, o argumentar que la música despierta tristeza, pero que los oyentes son de alguna manera compensados por la tristeza que despierta la música y que la experiencia de la música triste es gratificante en última instancia.

Los formalistas suelen adoptar la primera de estas estrategias. En opinión de Kivy, “sería absolutamente inexplicable por qué alguien se sometería voluntariamente” a una música que despierta emociones desagradables (Kivy, 1989, p. 23). Kivy ha hecho de la

paradoja de la música triste una premisa clave para argumentar en contra de la idea de que la música despierta emociones ordinarias tales como la tristeza. Sin embargo, como ya se ha señalado, la idea de que la música no despierta emociones como la tristeza es incompatible con la muy variada evidencia empírica disponible.

Los no formalistas como Levinson sostienen que, si bien cierta música despierta tristeza, o algo parecido a la tristeza, los oyentes pueden recibir beneficios al escuchar esa música que pueden compensar con creces cualquier tristeza que sientan los oyentes. Entre estos beneficios, cree Levinson, se encuentra la catarsis. Levinson sostiene que “en algunas circunstancias, la virtud de, por ejemplo, una respuesta de duelo ante la música es que permite que uno se desahogue de manera controlada de una cierta emoción dañina con la que uno se siente afligido” (1990, p. 323). De esta manera, cree Levinson, escuchar música triste puede ser benéfico para la salud mental. Sostiene que podemos disfrutar de los sentimientos asociados con casi cualquier emoción, siempre que no sea demasiado intensa. La música triste nos da la oportunidad de “convertirnos en expertos en los sentimientos, saboreando el aspecto cualitativo de la vida emocional por sí mismo” (1990, p. 324). Incluso se supone que deberíamos disfrutar de las cualidades de la tristeza. Según Levinson, los oyentes también pueden adquirir a través de la música una comprensión de cómo son las emociones. Por último, Levinson sostiene que a los seres humanos les agrada pensar en sí mismos como individuos completos capaces de sentir una gama completa de emociones. Cuando escuchamos música, incluida la música triste, percibimos esta gama completa y nos sentimos seguros de que somos las personas emocionalmente desarrolladas que creemos ser. Las propuestas de Levinson se plantean de manera especulativa, sin mucha argumentación o evidencia. Sin embargo, recientemente se ha descubierto que sus opiniones tienen cierto respaldo empírico (Taruffi y Koelsch, 2014).

El disfrute de la música triste aún no se entiende del todo bien, y la paradoja de la música triste sigue recibiendo atención por parte de filósofos contemporáneos. Cada vez más, el análisis de esta

paradoja se basa en la investigación psicológica. Huron y Vuoskoski (2020) han propuesto una solución a la paradoja. Su propuesta se basa en el concepto de “emoción reperkusiva”. Una emoción reperkusiva es una metarrespuesta a otras emociones. La idea es que los oyentes tienen una respuesta inicial a la música, tal vez como resultado de contagio emocional, y sienten tristeza. Por tanto, según esta propuesta, este sentimiento de tristeza da lugar a una metarrespuesta que se presenta como sentimiento de compasión. Las personas disfrutan sintiendo compasión y la compasión que sienten supera con creces cualquier tristeza que sientan.

6. El formalismo y el valor de la música

En lugar de decir que la música es valiosa por guardar alguna relación con la emoción, los formalistas suelen sostener que el valor de la música viene de poseer belleza autónoma. Dicho esto, uno puede preguntarse razonablemente qué es lo que hace que una forma musical sea bella. Responder a esta pregunta es bastante difícil por al menos dos razones. Para empezar, no está claro por qué la experiencia de patrones de sonido sin contenido es gratificante. Hanslick comparó la experiencia de la música con la experiencia de patrones de colores en un caleidoscopio, pero estos patrones de color palidecen después de unos minutos, mientras que la música puede mantener la atención de los oyentes durante largos períodos de tiempo. La segunda dificultad es la amplia variedad de composiciones musicales que se describen como bellas. Una simple melodía cantada, una fuga de Bach, una sonata de Mozart y una canción de Rosalía pueden describirse como bellas, pero identificar alguna característica que estas obras compartan es difícil.

Algunos formalistas han intentado identificar una característica compartida por todas las obras musicales bellas. Una larga tradición en filosofía del arte, que se remonta al menos al siglo XVIII, sostiene que las obras de arte, incluidas las obras musicales, son bellas cuando poseen un cierto tipo de forma, a saber, la de la unidad en la diversidad. Es decir, a menudo se considera que las obras de arte son bellas cuando tienen suficiente variedad o compleji-

dad como para recompensar la atención sostenida, pero al mismo tiempo la variedad está organizada o unificada de alguna manera. Monroe Beardsley fue un formalista del siglo XX que defendió la idea de que la unidad y la diversidad contribuyen a la belleza musical. Añade que la intensidad es otra característica de las obras bellas (Beardsley, 1958). Malcolm Budd adopta una posición similar cuando escribe que una característica de “muchas obras musicales excelentes es la unificación de diversos materiales, la reconciliación armoniosa de la multiplicidad con la unidad, así llamada ‘unidad en la diversidad’ o ‘unidad orgánica’” (1995, p. 171).

Otros formalistas rechazan la afirmación de que la belleza musical puede describirse en términos de unidad en la diversidad (además de, tal vez, la intensidad). Un problema es que muchos contraejemplos sugieren que la unidad y la diversidad no son características necesarias de las obras musicales bellas. A veces, obras musicales muy simples (con muy poca diversidad) se describen plausiblemente como bellas. O considérese la *Fantasía en re menor*, K. 397, de Mozart. Es una obra maestra y, en consecuencia, presumiblemente una bella obra musical, pero, como otras fantasías, se transforma constantemente de maneras impredecibles y difícilmente se la puede describir como unificada.

Los formalistas sostienen con frecuencia que la belleza musical es inefable. Es decir, muchos formalistas consideran que, si bien la belleza musical puede reconocerse cuando está presente, es imposible dar una explicación general de lo que hace que la música sea bella. Hanslick escribió que la belleza musical “es extraordinariamente difícil describir... específicamente la belleza musical autónoma” (1986, p. 30). Más recientemente, Kivy no ha presentado intento alguno de explicar qué es la belleza musical. Escribió que “si alguien me pidiera que definiera la belleza musical, por supuesto que declinaría la invitación, como debería hacerlo cualquier persona sensata” (1990, p. 77). En lugar de dar una explicación de la belleza musical, sostiene que se trata de un “hecho estético bruto” (1999, p. 269), es decir, algo que no se puede explicar.

Los mismos formalistas que dicen que la belleza musical es inefable a veces intentan explicar por qué la experiencia de la música es valiosa. Kivy ha sugerido que disfrutar de la música es como sentirse intrigado por el patrón abstracto de una alfombra oriental. Kivy poseía una alfombra de este tipo y escribe que “pasó muchos momentos de ocio y placer” dedicado a lo que él llamaba “explorar” esta alfombra” (1993, p. 349). Kivy informa que su mirada recorría las líneas del patrón de la alfombra, eligiendo la dirección en que debía dar vuelta. Sugiere que el disfrute de la música es similar al que obtiene al mirar la alfombra y afirma que un “movimiento de una sonata es una alfombra sonora que repite el florecimiento de su patrón” (1993, p. 350). Kivy también sostiene que, cuando la gente escucha música, juega a un juego que él llama *cherchez le thème*, en el que busca el tema principal de una obra. Un compositor puede invertir un tema o emplear una línea melódica regresiva y puede ser difícil para el oyente identificarla. Según Kivy, los oyentes disfrutaban del proceso de descubrir y comprender que el segundo tema de una obra musical es la inversión regresiva (hacia atrás y al revés) del primer tema. Desde este punto de vista, escuchar música es un poco como resolver un rompecabezas en el que los participantes deben identificar palabras en una cuadrícula de letras. Kivy escribe que “este caso especial de disfrute musical puede generalizarse para todo disfrute musical” (1990, p. 73). Esto sugiere que una hermosa obra musical es aquella que permite a los oyentes jugar el juego gratificante de *cherchez le thème* o explorar un patrón, aunque Kivy no lo dice explícitamente.

Davies también cree que la música puede ser una fuente de placer intelectual y puede ser valiosa como tal. Escribe que “el esfuerzo invertido en comprender la música puede rendir ricos dividendos en placer” (1994, p. 356). Cree que la música es sonido organizado y que comprender la música es oírla como organizada “de acuerdo con las convenciones de estilo o categorías que se le aplican” (1994, p. 325). Al sostener que la comprensión de la forma en que se organiza una pieza musical puede ser una fuente de placer intelectual, Davies se alinea con formalistas como Kivy. Se

distingue de los formalistas en que sostiene que la música puede ser valiosa de otras maneras. Se podría decir que Davies es un pluralista en lo que respecta al valor musical.

Los formalistas que niegan que la música despierte emociones ordinarias como la alegría y la tristeza a veces admiten que la música puede despertar una emoción en especial. Kivy es un ejemplo de este tipo de filósofo y sostiene que la música despierta lo que él llama una emoción musical especial. En una ocasión, escribió que se trata de “una emoción sin nombre”. Más adelante, en el mismo ensayo, describe esta emoción como “una especie de entusiasmo, o excitación, o éxtasis” (2001, pp. 103, 105). El despertar de una emoción musical especial es consistente, cree Kivy, con la teoría cognitiva de la emoción según la cual una emoción requiere un objeto intencional y algunas creencias sobre este objeto. Kivy cree que, cuando los oyentes experimentan la emoción musical especial, su objeto intencional es la música que escuchan y se encuentra la creencia de que esa música es bella. De esta manera, “la música nos conmueve por varios aspectos de su belleza o perfección musical” (1990, p. 160). En otras ocasiones, Kivy habla como si la música fuese valiosa como una fuente de placer musical o disfrute musical.

Kivy es consciente de que postular la existencia de una emoción musical especial es el potencial origen de un problema. Señaló que la “teoría de que el arte despierta ‘emociones estéticas’ únicas” es “una visión insostenible que la mayoría de los filósofos del arte abandonaron hace mucho tiempo” (1989, p. 98). Los filósofos del siglo XX abandonaron esta visión porque la mayoría de los oyentes aseguran tener una gama de respuestas emocionales a la música y no una sola. Kivy admite que la emoción que despierta, por ejemplo, la *Sinfonía Concertante* de Mozart no es la misma emoción que despierta la *Missa L'Homme armé* de Josquin. Sin embargo, a diferencia de los filósofos que creen que la música despierta emociones ordinarias, no pude decir que una obra despierta alegría y otra una emoción sombría. Kivy intenta evitar la visión insostenible de que los oyentes tienen la misma respuesta emocional a todas las obras musicales diciendo que las emociones no se distinguen por cómo se sienten sino por sus ob-

jetos. Los oyentes no experimentan la misma emoción cuando escuchan las Suites inglesas de Bach que cuando escuchan los *Impromptus Op. 90* de Schubert “porque son obras muy diferentes” (2001, p. 73). Es decir, las personas que escuchan las Suites inglesas de Bach y las personas que escuchan los *Impromptus* de Schubert están en diferentes estados emocionales ya que sus emociones tienen diferentes objetos intencionales.

El problema con este argumento es que es incompatible con la visión de que, en un sentido perfectamente ordinario, la misma emoción puede dirigirse a diferentes objetos. Es decir, el mero hecho de que dos emociones se dirijan a diferentes objetos no implica que las emociones sean de diferentes tipos. Por ejemplo, un padre puede sentir el mismo amor por cada uno de sus hijos. Además, la diferencia entre la emoción que se experimenta al escuchar una pieza sombría y la que se experimenta al escuchar una pieza alegre parece ser algo más que una diferencia entre los objetos hacia los que se dirigen las emociones. Por ejemplo, la diferencia entre la sensación de agotamiento que muchos oyentes experimentan después de escuchar la *Sexta Sinfonía* de Tchaikovsky y el entusiasmo que sienten muchos oyentes después de escuchar una emocionante música flamenca no se puede captar por completo hablando de diferentes objetos intencionales.

Dicho esto, el formalista puede tener parte de razón en lo que respecta a las respuestas emocionales a la música. La afirmación de que las diferentes respuestas emocionales a la música pueden explicarse enteramente haciendo referencia a diferentes objetos intencionales es inverosímil, pero los oyentes pueden experimentar, además de emociones como la alegría y la melancolía, emociones similares a las que describe Kivy. Muchas personas dicen sentir asombro, maravilla o admiración al escuchar ciertas piezas musicales. Algunas pruebas experimentales respaldan esta conclusión. Es discutible si los afectos descritos por Kivy se describen mejor como emociones o como una forma de placer. Sin embargo, incluso si los oyentes sienten asombro, maravilla o admiración en respuesta a la música, tenemos razones para creer que, al menos para

muchos oyentes, la capacidad de la música para despertar emociones ordinarias explica parte de su valor.

Conclusión

Es muy probable que sea correcta alguna explicación pluralista del valor de la música, es decir, que la gente puede escuchar música de distintas maneras y que la música puede ser valiosa de diversas maneras. La música puede ser valiosa, al menos para algunas personas, como estructura formal, muy independientemente de su relación con la emoción o cualquier otra cosa. Algunas personas pueden simplemente considerar que comprender la estructura de la música es un ejercicio intelectual gratificante. Es de suponer que, según esta perspectiva, las obras musicales que presentan un ejercicio intelectual interesante son bellas. Las personas que aprecian la música por su forma musical pueden no sentir emociones al escucharla. Sin embargo, los formalistas a menudo parecen defender una conclusión más fuerte. Algunos, al menos a veces, sostienen que la música solo es valiosa como estructura sonora que presenta un desafío intelectual.

Es probable que la música tenga valor para muchos oyentes como un medio que expresa, es expresivo de o despierta emociones. Si la música expresa o es expresiva de la emoción y la música despierta emociones ordinarias, entonces las perspectivas a largo plazo del formalismo como explicación comprensiva del valor musical no parecen adecuadas. Muchos oyentes afirman que valoran la música, al menos en parte, porque puede tener propiedades expresivas y despertar emociones comunes. Los formalistas sólo pueden objetar que estos oyentes están equivocados en cuanto a su experiencia de la música. Además, negar que la música despierta emociones comunes va en contra de un conjunto cada vez mayor de evidencias empíricas. Por otro lado, los formalistas pueden tener razón en otra cuestión. Es más probable que sostengan que la música es fuente de una emoción estética especial y algunas evidencias experimentales indican que la música despierta emociones como el asombro y la admiración.

Referencias

- Batteux, C. (1746 [2015]). *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, trans. James O. Young. Oxford: Oxford University Press.
- Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace and World.
- Budd, M. (1995). *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London: Allen Lane.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- . (2003). *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- . (2011). *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Hanslick, E. (1986). *On the Musically Beautiful*, trans. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett.
- Hospers, J. (1955). 'The Concept of Artistic Expression,' *Proceedings of the Aristotelian Society*, N.S. 55, 313-44.
- Juslin, P. N. & Petri, L. (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?, *Psychological Bulletin*, 129, 770-814.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms, *Behavioral and Brain Sciences*, 31: 559-575.
- Kania, A. (2020). *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*, New York: Routledge.
- Kivy, P. (1989). *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple University Press.
- . (1990). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- . (1993). *The Fine Art of Repetition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1999). *Osmín's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- . (2001). *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press.

- . (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- . (2006). Critical Study: Deeper than Reason, *British Journal of Aesthetics*, 46.3, 287-311.
- Langer, S. K. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Cornell: Cornell University Press.
- . (2006). *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Matravers, Derek. (1998). *Art and Emotion*, Oxford: Clarendon Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Morellet, A. (1770). *De l'expression en musique, et de l'imitation dans les arts*. n.p.
- Robinson, J. (2005) *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Clarendon Press.
- Robinson, J. & Hatten, R. (2012). Music Theory, *Spectrum*, 34: 71-106.
- Sachs, M. E., Damasio, A. & Habibi, A. (2015). The pleasures of sad music: a systematic review, *Frontiers in Neuroscience*, 9: 404.
- Seidel, A. & Prinz, J. (2013). Mad and Glad: Musically Induced Emotions Have Divergent Impact on Morals, *Motivation and Emotion*, 37: 629-37.
- Taruffi, L. & Koelsch, S. (2014). The Paradox of Music-Evoked Sadness: An Online Survey, *PLOS ONE*, 9(10): e110490. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0110490>
- Vuoskoski, J. K. & Eerola, T. (2012). Can Sad Music Really Make You Sad? Indirect Measures of Affective States Induced by Music and Autobiographical Memories, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6: 204-13.
- Zangwill, N. (2004). Against Emotion: Hanslick Was Right about Music, *British Journal of Aesthetics*, 44.1, 29-43.

CAPÍTULO IV

CHARLES BATTEUX Y LA MÚSICA EN EL ORIGEN DE LAS BELLAS ARTES

*Carlos David García Mancilla*¹

RESUMEN

A partir de un análisis de la obra de Batteux, *Las Bellas artes reducidas a un mismo Principio*, y su importancia en la conformación del sistema moderno de las Bellas Artes, este texto busca plantear cuatro interpretaciones del fenómeno musical que están presentes en la filosofía del arte de Batteux. Con ello se pretende, por una parte, hacer patente la importancia en la historia del pensamiento sobre el arte y la música de este filósofo relativamente poco conocido; y por otra, mostrar la manera en la que sus acercamientos a la música trascienden hacia filosofías posteriores dentro de la Modernidad e, incluso, hacia filosofías de la música contemporáneas.

Palabras clave: Música, imitación, Bellas Artes, expresión

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ABSTRACT

Based on an analysis of Batteux's work, *The Fine Arts Reduced to One Principle*, and its importance in the conformation of the modern system of the Fine Arts, this text seeks to present four interpretations of the musical phenomenon that are present in Batteux's philosophy of art. The aim is, on the one hand, to make clear the importance of this relatively unknown philosopher in the history of philosophy of art and music; and on the other, to show the way in which his approaches to music transcend to later philosophies within Modernity and even to contemporary philosophies of music.

Keywords: Music, imitation, Fine Arts, expression

1. Introducción

El título del presente texto es bastante osado. Sin embargo, sus pretensiones no lo son tanto. Reavivar la pregunta por el origen de las Bellas Artes es sin duda problemático y uno se imaginaria que un texto que aborde este problema debería medirse en tomos. Se dice que las Bellas Artes —que no el arte sin más— aparecen en el siglo XVIII con un evidente desarrollo en los siglos previos. Se dice que esta idea es errónea. Quiénes lo dicen y por qué lo dicen se señalará aquí, pero como un asunto contextual. No se pretende abonar a esa discusión; como se decía, resultaría una labor o descomunal o incluso habría quienes la considerasen trivial vista desde el día de hoy. Hay tantos otros problemas y preguntas sobre el arte hoy. Por supuesto, no se considera que la pregunta sea de insignificancia ni que se encuentre ya resuelta. Sin embargo, al menos por ahora y en este escrito, se toma el asunto para resaltar algo más, una obra: *Les Beaux Arts réduit a un même Principe* del abad Charles Batteux y su idea acerca de la música. Un texto relativamente olvidado hoy en día y a lo sumo considerado como secundario. Sin embargo, es de inmenso interés, no solamente para el estudio histórico de la teoría del arte y la Estética, sino como punto de partida para muchos de los conceptos y esquemas modernos a partir de los cuales se entendió el arte y que, como suele suceder con muchos de aquellos conceptos

y esquemas modernos, nos son cercanos al mismo tiempo que lejanos. Como señala James Young (2015, p. XV), la obra de Batteux es un buen resumen de cómo se vivía el arte de su tiempo. Y, más allá, es un intento bastante logrado de hacer un sistema de las artes. Por ello se encuentra esta obra en medio del debate que brevemente se abordará sobre el origen de las Bellas Artes.

Ante ello, interesa aquí sobre todo abordar las virtudes de su obra, pero en el caso específico de la música. Así, por razones que se irán deshilvanando, sostenemos que los conceptos y esquemas más frecuentes —y quizás de los más importantes— a partir de los cuales la filosofía ha pensado a la música —y también con los que la música se ha pensado a sí misma— aparecen, aunque sea señalados brevemente, en la obra de Batteux. Por supuesto, la filosofía ha pensado la música desde la más temprana antigüedad. Pero, así como Batteux hereda y retoma las teorías del arte de antiguos y modernos haciendo una embrionaria sistematización —es decir, una explicación conjunta del fenómeno artístico— bajo el título de *Bellas Artes*, de manera semejante lo hace con las formas de entender a la música. Es el arte de los sonidos un caso especial. El principio de imitación de la naturaleza que sirve para entender al arte en la obra de Batteux, es con evidencia inmediata problemático en la música. Por ello su obra encuentra, de inmediato, una respuesta entre músicos y filósofos de la música. Los esquemas de la imitación se forman a partir de la pintura, la escultura y, en el caso de Batteux, particularmente desde la poesía. Sucede que la música carecía de una sólida tradición clásica. Es decir, los modelos grecorromanos de este arte no eran en aquellos siglos muy abundantes como sí lo eran de otras artes. A la vez, hay una marcada renovación de la música desde Zarlino y, señaladamente, desde Monteverdi, que impacta de manera decisiva en el Siglo de las Luces. Así pues, la obra de Batteux se escribe en un momento de especial interés para el quehacer musical y para el pensar sobre la música.

Se plantea aquí que Batteux propone una comprensión cuádruple de la música desde la filosofía que, como se mencionó, trascienden a su obra y se vuelven incluso lugares comunes en el pen-

sar sobre la música. Para explicarlo se consideró necesario, en la primera sección, plantear de manera contextual la obra de Batteux en el ya citado problema del origen de las Bellas Artes. Además de los fines contextuales, se hace de esta manera para sostener la importancia de la obra de Batteux tanto por su contenido como por su influencia en las teorías del arte posteriores y, particularmente, de la música.

No se ofrece una postura respecto del origen de las Bellas Artes, aunque sí se toman bastantes apreciaciones de los filósofos del arte que problematizan sobre este asunto. De igual manera, a estos teóricos como Kristeller, Young, Kivy, etc., se les ha elegido en particular, no solamente por abordar el mencionado problema del arte, sino porque consideran centralmente a Batteux y a la música. El debate sobre si las Bellas Artes aparecieron o no en los albores de la Modernidad ha sido, por supuesto, mucho más extenso.

En la segunda sección nos damos a la tarea de explicar en la medida de lo posible el complejo principio de imitación que propone Batteux con el fin de sistematizar a las artes. En efecto, no se trata de un concepto simple y quizás fue de los primeros en plantearlos de manera que se pudieran volver cánones teóricos e, incluso, lugares comunes dentro de la Estética.

A partir de lo que se llegue a entender por arte e imitación, en fin, se plantean en el tercer apartado las mencionadas cuatro formas en que Batteux entiende a la música. Se inicia problematizando sucintamente el llamado “problema de la tradición” de la música. Al detallar cada una de las mencionadas formas de comprensión de la música desde la filosofía, se da un paso más señalando brevemente diversas posturas posteriores e incluso contemporáneas sobre la música, de las que se pueden encontrar vestigios o incluso puntos de partida en la obra de Batteux. De esta manera, el presente texto no pretende llegar a una tesis en particular sobre la música o defender una postura acerca de la misma, sino mostrar cómo en la obra de Batteux diversas posibilidades en que la filosofía entiende a la música se hacen presentes y que, además, a partir de su obra, trascienden hacia filosofías posteriores.

2. Batteux y el nacimiento de las Bellas Artes

En su extenso artículo de inmensa erudición y publicado en dos partes, *The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics*, Oskar Kristeller propone en los años cincuenta que las Bellas Artes —con esa fórmula compuesta— tienen su origen en el siglo XVIII. De manera que el arte clásico grecorromano o aquél de culturas no europeas, no caería propiamente dentro de esta categoría. El texto de Kristeller compendia una larga lista de otros escritos e ideas que, desde el siglo XVIII hasta sus influencias más cercanas —como Collingwood— ya indirectamente suponían sus ideas sobre el sistema de las artes. Por ello es que se llegó a ver en las tesis de Kristeller una sólida prueba de una postura que aparecía como ya consabida. Y esta es también una de las razones de que, como señalan Porter (2009, p.2) y Young (2015, p.2), se llegara a tomar esta tesis del origen de las Bellas Artes de una manera casi dogmática. En tal texto, en fin, el abad Charles Batteux —y su obra *Las Bellas Artes reducidas a un mismo Principio*— aparece como una de las figuras centrales que coadyuvaban a consolidar el sistema de las Bellas Artes².

Kristeller no ofrece de manera directa y clara una noción de lo que un “sistema” deba ser para aplicarlo a las Bellas Artes. Señala, sin embargo, una serie de condiciones que dicho sistema debe tener y que podrían considerarse, como lo dice Kivy (2012, p. 62), como condiciones necesarias y suficientes de un sistema moderno de las Bellas Artes. Así, antes de entrar en lo que particularmente a Batteux se refiere, plantearemos esquemáticamente estas condiciones. Para Kristeller, como se mencionó, el concepto de Bellas Artes, su sistema y su forma definitiva solamente pudieron alcanzarse en la Modernidad del siglo XVIII (1952, p. 498), al cumplirse las siguientes condiciones: a) Las Bellas Artes como un todo se las considera autónomas, así como a las diferentes artes en particular; a la vez, hay entre las artes un principio común. b) Se ha realizado una concienzuda reflexión en torno a las semejanzas y diferencias

2 No sin un dejo de sarcasmo, Porter habla de Batteux como si fuese el “héroe” de Kristeller (Porter, 2009, p.7).

de las artes entre sí. c) Se consideran cinco artes cuyo número es irreductible —o al menos no puede ser menor, aunque sí mayor— de artes dentro de este sistema. d) El arte es visto como distinto de la técnica y de la ciencia. e) Esta diferencia se caracteriza fundamentalmente por la imposibilidad de enseñar de manera cabal cómo hacer arte; es decir, hay una distinción entre las creaciones que dependen del conocimiento y las que dependen del genio. f) A la creación artística la acompañan una serie de conceptos y categorías específicas —particularmente el concepto de belleza separado de su sentido metafísico— para la experiencia del arte y el goce del mismo; es decir, hay una clara y frecuente reflexión estética. g) Finalmente, el arte se encuentra acompañado por instituciones, políticas, y funciones sociales y culturales específicas e independientes de otras.

Como se puede apreciar, muchas de estas características no condicionan al objeto artístico mismo, sino a su contexto y al andamiaje conceptual que le acompaña. Igualmente, tales condiciones probablemente³ no se encuentren en otro momento histórico anterior. Por supuesto, esta postura no se encuentra falta de críticas, sobre todo a partir del “reexamen” que realizó James Porter recientemente⁴. Ante ello, pues, se debe tomar en cuenta que las tesis de Kristeller y el importante papel que le atribuye a Batteux se refieren a esa forma específica de concebir al arte que tomó el nombre de sistema de las Bellas Artes⁵, y no al arte en general

3 En la verdad o falsedad de esta afirmación, por supuesto, se encuentra una buena parte del debate sobre el origen de las Bellas Artes. Como será más claro enseguida, no se puede simplemente afirmar que aquellas características del arte que enumera Kristeller se encontraban ya en la antigüedad, pero tampoco se puede afirmar lo contrario.

4 Hay un largo y rico debate sobre el sistema de las artes desde la crítica al eurocentrismo o desde su tácito o expreso contenido ideológico. Sin embargo, los críticos o apologetas que aquí se consideran fueron elegidos debido a que se remiten específicamente a Kristeller y a Batteux. Así, no por esta limitación del análisis crítico del sistema de las Bellas Artes se ha de pensar que el que aquí escribe simplemente desdeña ese amplio mundo de ideas.

5 Suele atribuirse a L'abbé Du Bos la introducción del término Bellas Artes. Sin embargo, como señala Kristeller (1951-I, p.524), ya hay noticias del término antes de la obra del abad que él solamente popularizó.

cuyo concepto, como bien lo señala Clowney⁶, quizás no se pueda definir al menos con el rigor que la filosofía requiere⁷.

Del principio de imitación en la filosofía de Batteux —que es le *même principe* con el que se explican las artes— hablaremos más extensamente en la segunda sección. Es la autonomía del arte —una característica que, como se mencionó, no es tanto de la obra sino de la manera de habitar con ella— el atributo que centralmente propone Kristeller como discontinuo entre el arte antiguo —y medieval— y el de la Modernidad. La autonomía del arte radica en la diferenciación de la actividad artística de toda otra actividad, específicamente de aquellas técnicas, morales o religiosas⁸. Pues, como señala Kristeller, en la antigüedad y la Edad Media las creaciones de esa índole se encontraban supeditadas a otras de mayor rango que las subsumían. Collingwood hace una distinción muy puntillosa sobre esto mismo. Especialmente advirtiendo el error de identificar al arte con la técnica en su doble sentido: como actividad con un fin utilitario y como habilidad adquirida. De manera que las creaciones de índole artística dependientes de otros quehaceres o creencias evidentemente carecen de autonomía bajo este criterio⁹.

6 Clowney hace una fuerte crítica a la señalada idea del origen de las Bellas Artes, inicialmente, trivializando la importancia del problema. Sin embargo, hay que destacar que él mismo toma la parte por el todo y dirige su crítica bajo la premisa de que se está hablando de todo posible arte al problematizar sobre el origen de las Bellas Artes. Por ello llama chovinista a la tesis de Kristeller y que cae en el absurdo de decir que en otras culturas y antes del siglo XVIII hacían arte sin saber que lo hacían (2011, p. 318).

7 Arthur Danto (2013, p. 17ss) hace una crítica de esta postura y aventura él mismo una solución a esta tarea. Aquí, sin embargo, no se problematiza sobre este central problema admitiendo, sin embargo, una profunda dificultad que esta pregunta supone.

8 Por supuesto, esta idea de autonomía no es tan simple ni en Kristeller, Batteux o en la concepción de las artes en general en el siglo XVIII. Aunque se ahondará en esa complejidad, es necesario al menos mencionar que la autonomía es, además, sumamente problemática, en la medida en que, como lo señalan Clowney (2011, p. 315) y Bourdieu (1984, p. 41ss), la ideología se enseña a partir del gusto. Así, aunque los ilustrados viesen por lo general más inocentemente ese papel del arte al hablar de su autonomía, es algo que no se debe perder de vista.

9 Kivy (2012, p. 65ss) busca resolver la querella haciendo una distinción entre autonomía absoluta y autonomía relativa o histórica del arte. La primera implicaría una completa

En su crítica, Porter y Kivy atribuyen equívocamente a la idea del arte de Kristeller una “autonomía absoluta” en gran medida insostenible. La autonomía de la que habla Kristeller y que describe Batteux es una en la que el arte tenga valor por sí mismo e independientemente de aquello que imite. Evidentemente, el arte tiene relación con todo lo demás en la medida en que imita y, como exige Batteux, debe conmover (*toucher*). Por ello la palabra “absoluto” queda bastante grande para apuntalar su crítica. Además, como señala Kivy, ni los antiguos ni modernos entenderían un arte separado por completo de algún contenido moral (2012, p.66).

De manera semejante, tanto Porter —el más duro crítico de Kristeller— como Young se centran en hacer ver que las condiciones que Kristeller adjudica al arte de la Modernidad están las más de ellas presentes ya en el arte antiguo, por lo que una distinción como la propuesta es hiperbólica y, más bien, una construcción propia de Kristeller y no del arte mismo. En efecto, el mismo Batteux señala en las primeras páginas de su obra que el principio de imitación lo tomó de Aristóteles. Además, las artes, dice Porter, nunca han estado sistematizadas ni han sido autónomas en la Modernidad, o no más que en la antigüedad. Kristeller hace un énfasis casi obsesivo en la agrupación de las cinco artes como aquello que cohesiona al sistema de las Bellas Artes y, repasando de manera breve esta idea, ciertamente Porter acierta en su crítica, pues ni siquiera en la Modernidad hay un número inmutable de artes o un límite claro entre ellas.

Aunque el principio de imitación, como se justificará más extensamente en el segundo apartado, sí es moderno —o al menos es producto de una evolución y construcción que no había en la antigüedad—, las artes no parecen haber tenido, como se mencionó, fronteras muy claras entre sí. Baste citar los casos paradigmáticamente extremos entre ellas: la arquitectura y la música. A la primera el mismo Batteux la considera entre las Bellas Artes y las

separación y distinción de la actividad artística de otras actividades. La segunda, que él considera fue la propia del siglo XVIII, es la autonomía por significado (*definitional autonomy*) que define al arte como unidad.

artes técnicas y de utilidad —y la razón es evidente—. La música, por su parte, —quizás el arte con más problemáticas para caber en el sistema y la categoría de las Bellas Artes— ha estado subordinada desde la antigüedad a la poesía. La música sola o llamada *absoluta* era poco frecuente y también poco aceptada en el siglo XVI-II. D'Alambert la asemeja a un mero adorno y el siglo entero¹⁰ la descomprende bajo la famosa frase atribuida a Fontanelle: *sonate que me veut tú?*¹¹ Así, la condición que propone Kristeller sobre la independencia de las artes entre sí, ciertamente no es de los criterios que mejor describen al arte de la Modernidad ni quizás al de época alguna. El mismo Batteux dedica su último capítulo al “servicio” que se dan las artes entre sí demostrando la clara intención de no darles un límite estricto a la una de la otra (1746, p.282ss).

Lo que sí se puede afirmar y aceptar de las tesis de Kristeller es que las reflexiones sobre las diferencias, semejanzas, interrelaciones y coincidencias de las diversas artes entre sí, nunca antes de la Modernidad hubo tan repletas bibliotecas al respecto. La lista de obras que aparecen en el siglo XVIII, en donde se reflexiona sobre las artes y sobre cada arte en particular, es de verdad inmensa.

Por estas razones antes expuestas, se puede afirmar con Kivy que “lo que pensamos como Bellas Artes fueron por primera vez agrupadas en una sola entidad autocontenida en el siglo XVIII” (2012, p.61). Un desarrollo largo y complejo en el que el concepto de Be-

10 No es al menos el caso del músico, escritor y filósofo Guy de Chabanon que, con su perspicaz pensamiento emanado de la música antes que de la filosofía, entiende de una manera muy distinta y novedosa a la música absoluta. En su obra *De la Musique considérée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Chabanon, 1785) realiza una labor bastante lúcida y puntillosa argumentando en contra del principio de imitación en la música. Para ello remito a mi texto *Música y Placer. Una recuperación de la Filosofía de la Música en Guy de Chabanon*, en la revista Sincronía No.68.

11 “Sonata, ¿qué quieres de mí?” Bajo esta conocida frase atribuida a Fontanelle se podría resumir la impresión que en el siglo XVIII se tenía de la música sola y sin relación con un texto, baile, celebración o cualquier otra cosa. Violain Anger (2016, p.6s) comenta que en esta organización sonora en la que se debe comprender su sentido sin la ayuda de otros medios, se encuentra una interrogación sobre el estatus mismo de la sensibilidad y de la emoción humanas. Pone en duda, pues, la manera en la que, a partir de la mera sensibilidad, se puede llegar a hacer sentido de algo.

llas Artes, las instituciones, las teorías estéticas, las obras mismas y los artistas se entrelazan sin que uno tenga como causa al otro y que, en sumatoria, consolidan aquella entidad del arte de la Modernidad. Es decir, para Kivy la autonomía y la entidad misma de las Bellas Artes sí son un producto moderno y particularmente del siglo XVIII. Este filósofo se centra en la consolidación del concepto de las Bellas Artes a través de condiciones necesarias y suficientemente bien establecidas para que algo sea considerado como una obra de arte. Batteux, efectivamente, realiza esta tarea de una manera clara y novedosa, aunque de forma todavía parcial. Sería labor del siglo completo dar solidez a este concepto que, al menos para Kivy¹², culminaría en las filosofías de Thomas Reid y de Kant. En el caso de este último, quizás habría que reconocer, más que en Thomas Reid, esta labor de consolidación, entre otras muchas razones, se da por la inmensa trascendencia de sus ideas sobre los juicios estéticos. Además, incluso siendo relativamente raro que en las obras kantianas —especialmente en las críticas— se hagan alusiones directas a otras filosofías, es de hacerse notar que, dentro de las que sí hace, se encuentra una referencia crítica directa a Charles Batteux¹³.

12 En contraste con Kristeller, Kivy ve en la autonomía de las bellas artes no un sistema, sino un “agrupamiento metafísico y epistemológicamente abierto” (2012, p.64).

13 Ello sucede en el parágrafo XXXIII de la *Crítica del Juicio* en donde Kant busca contrastar entre un juicio del entendimiento y un juicio de gusto. Para Kant, Batteux sería más un crítico de arte que establece ciertas reglas y que solamente después de conocerlas se pueden aplicar, a diferencia del juicio *a-priori* del gusto: “Si cualquiera me lee un poema o me llama a la representación de una pieza que en definitiva me disgusta, es propio invocar como pruebas de la belleza de su poema a Batteux u otros críticos de gusto más antiguos o más célebres todavía. Es bello citarme todas las reglas establecidas por estos críticos, y hacerme notar que ciertos pasajes que me desagradan en particular, se conforman perfectamente con las reglas de la belleza (tales como aquellas que se han dado por estos autores como generalmente reconocidas) (...) puesto que esto debe ser un juicio del gusto, y no un juicio del entendimiento o de la razón”. Reiter (2021) sí considera que hay una influencia y diálogo directo de Kant con Batteux que va más allá de esta breve mención. Aunque no aventuraríamos tal afirmación en este momento, ciertamente hubo al menos diez ediciones de *Les Beaux Arts* en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII (Lucas, 2009, p.48), por lo que resulta verosímil que hubiese sido una obra revisada por Kant y con influencia en el desarrollo de la filosofía alemana del siglo siguiente. Lessmann (2019, p.3) incluso señala que “se llega a creer que Batteux tuvo mayor influencia en Alemania de la que tuvo en su país de origen”.

Sin embargo, un sentido un tanto más profundo que considero tiene la idea de autonomía de las Bellas Artes —y que tanto Kivy como Porter señalan sin darle demasiada importancia— es el carácter de la obra —y marcadamente del espectador ante ella— de ser desinteresada. Condición que la Modernidad inscribe con fuerza en el arte —cuya expresión más acabada sea quizás la filosofía del arte de Schopenhauer— y que trasciende hasta el siglo XX. En su agudo texto, Jerome Stolnitz afirma que “no podemos entender la teoría estética moderna a menos que entendamos el concepto de desinterés [...], que un cierto modo de atención es indispensable para una percepción distinta de las cosas bellas” (1961, p.132). Incluso Stolnitz¹⁴ considera que el desinterés no solamente no está presente en las ideas del arte o la belleza previas a la Modernidad, sino que es la idea central que articula el movimiento moderno sobre el arte¹⁵.

Muchas de las teorías modernas sobre el arte y la experiencia estética entienden, como es esperable, al desinterés desde los polos del sujeto y del objeto: desde el espectador y desde la obra. Ya se ha hablado un tanto del desinterés de la obra al referirnos a la autonomía del arte como no dependiente de otro quehacer y como suficiente por sí misma; como diferente de quehaceres técnicos y lejano de la utilidad inmediata de solventar necesidades. Y que, a pesar de su necesaria referencia a otras cosas o actividades, no depende de ellas. Porter, al señalar que Batteux hace un énfasis especial en que el arte fuese heraldo de buenas costumbres, dice una verdad a medias. En efecto, Batteux considera que el arte debe llevar a “amar al bien” (1746, p.60). Sin embargo, desde su obra hay un principio más profundo y propiamente artístico que radica en imitar con “perfecta verosimilitud”. Celos, envidia, horror, lujuria y cuantos estados de ánimo o acciones que podamos señalar como

14 En el texto de Stolnitz hay una selección de obras modernas casi exclusivamente de filósofos ingleses. Sin embargo, es de resaltarse que la idea del desinterés se encuentra presente también, por lo menos, en filosofías francesas y alemanas.

15 Evidentemente la idea del desinterés es originalmente ajena al arte y, según asegura Stolnitz, aparece primeramente asociada al arte en Shaftesbury al referirse al interés hobbesiano que es de índole moral. Sin embargo, al igual que otras ideas sobre el arte como ha sido señalado, no se encuentran completamente separadas de este ámbito.

lejanos a la virtud o a las buenas costumbres deben ser expuestos en la obra de manera “perfecta”. Así, el desinterés de la obra artística se encuentra en esa autonomía, en que su obligación primaria es la expresión estética adecuada —o la forma significativa, como lo afirma Kivy (2012, p.65) — antes que cualquier otro uso que se le pueda dar y que, de hecho, se le da con frecuencia. A eso se refiere Batteux con la verosimilitud de la obra como condición necesaria para la imitación.

Por otra parte, se encuentra el desinterés del espectador¹⁶. Mucho de la experiencia artística está relacionada con la manera específica de ver que ha de tener el espectador: la contemplación de la belleza en la obra, como suele frasearse. Alison lo describe como un estado “en el que la atención está tan poco ocupada por cualquier objeto o pensamiento privados o particulares como para dejarnos abiertos para cualquier impresión que el objeto frente a nosotros puede producir” (1815, p.10). Años más tarde, Schopenhauer lo formula como la contemplación de las ideas del sujeto puro de conocimiento.

Para no ir demasiado lejos del siglo XVIII, en la filosofía de Batteux también se encuentra una idea semejante y complementaria. De antemano, la obra de arte no puede imitar objetos, estados o acciones particulares, sino ciertos arquetipos que tampoco se asemejan mucho a las ideas platónicas¹⁷. Como se mencionaba líneas arriba, el arte presenta la forma “perfecta”, la avaricia *en sí*, el odio *en sí*, o el amor y el cariño *en sí*. Lo mismo da si se trata de pasiones moralmente deleznales o su contrario. El arte debe expresarlas o imitarlas con la misma calidad y verosimilitud¹⁸. Ningún

16 Stolnitz incluso considera que este papel del espectador y la forma particular de la atención contemplativa es una “revolución copernicana” de la estética que atraviesa todo el siglo (1961, p.138).

17 Aunque Schopenhauer admite su propia deuda con Platón específicamente en lo que a la teoría de las ideas se refiere, su propia manera de emplearlas en las explicaciones sobre el arte es en muchos sentidos desemejante. De esta manera, como se verá en seguida, se hace uso, guardando las debidas diferencias, de la teoría de las ideas de Schopenhauer para aclarar la postura de Batteux.

18 En el siguiente apartado se hablará también más extensamente de la condición de la verosimilitud.

misántropo, dice Batteux, es el de Molière (1746, p.25)¹⁹. No es un particular y, en esa medida, no presenta intereses particulares. Evoca emociones —pues debe conmover— pero sin ser emociones propias ni fruto de los deseos e intereses particulares. La obra es, por decirlo así, interesante pero no interesada. Tal es, a grandes rasgos, el mecanismo que describe Batteux para que el arte logre en el espectador una atención desinteresada²⁰.

De esta manera, el arte en la Modernidad también logra aquella debatida autonomía a través de la idea del desinterés. Se trata de una manera de señalar aquellas experiencias que de otro modo no son posibles de lograr o entender sino a través del arte y el pensamiento sobre el arte. Objetos, acciones y emociones nos roban la atención en la medida en que son propias, se les desea o resultan de interés. De no ser el caso, difícilmente se les presta atención y pasan desapercibidas. La experiencia del arte es distinta de otros géneros de experiencias y no puede quedar indeterminada o confundida. O, al menos, esa es una de las convicciones del pensamiento sobre el arte que se gestan y consolidan en el siglo XVIII.

Aunado a la autonomía de las artes, bajo el concepto del gusto, Batteux estructura en su teoría de las Bellas Artes varios de los otros criterios que, con Kristeller, hemos mencionado. El primero de ellos es la clara distinción entre arte y ciencia. Recordando bre-

19 Reiter (2021, p.1144) atina en señalar que Batteux realiza tácitamente una comparación entre el pintor Zeuxis y Molière que implica una de las importantes diferencias entre la concepción del arte en la Modernidad y en el arte antiguo. A Zeuxis se le encarga pintar a Helena de Troya, para lo que busca entre las jóvenes bellas y selecciona características físicas que después va uniendo como un modelo perfecto de la belleza femenina. En contraste, Molière se centra “en la noción humana de misantropía en su significado moral más amplio”.

20 De diversas maneras Porter busca rechazar la discontinuidad entre el arte —y la concepción sobre el arte— antiguo y moderno. Es así que la autonomía, el desinterés y la perfección en la obra que propone Batteux los busca reducir a la *katharsis* aristotélica. No hay espacio en este escrito para hacer un estudio comparativo entre ambas posturas —la aristotélica y la moderna con Batteux—, pero se sobreentiende que aquí se sostiene que ni la idea de desinterés ni de imitación presentes en ambas filosofías son reductibles entre sí.

vemente, y a manera de ejemplo, el *Ión* de Platón, salta a la vista que el discurso del poeta, fuese o no verdadero, carece de justificación adecuada y, por ello, no puede ser ciencia. Kristeller menciona las primeras *Querelles* como provenientes de la distinción entre la ciencia de la antigüedad y la ciencia moderna enmarcada ya bajo el concepto del progreso (Kristeller, p.525). Charles Perrault (1693, vol. 4 p.173ss) las diferencia justamente porque el progreso en las habilidades creativas o en el gusto es algo que no resulta tan sencillo de proponer como sí lo es en el conocimiento de la ciencia. Y aunque el espíritu Ilustrado sí apuesta a la posibilidad de un progreso en el gusto —la educación del buen gusto es una de las razones por las que proliferan los escritos sobre el arte y el mismo Batteux lo menciona de manera clara (1746, p.57)—, les resulta evidente que no se trata del mismo género de actividades. Pues en donde “todo depende del talento y el gusto, el progreso no se puede asegurar con la misma certeza como en el caso de las ciencias que dependen de la medida” (1951, p.527). Perrault le llama “un maravilloso conocimiento que no se puede enseñar” (Kristeller, 1951, p.527).

Los quehaceres propios del talento y del gusto, en donde se inscribe a las artes casi de manera natural, difieren de cualquier otra actividad —sobre todo de la ciencia y las técnicas— en que no son conocimiento o, al menos, no se les concibe como algo que pueda ser mostrado y aprendido paso a paso y con un resultado siempre semejante. También son numerosos los tratados —no solamente el de Batteux (1746, p.56)— que mencionan esta característica de las artes y del gusto. Se le atribuye a la actividad artística un salto a la conclusión sin las premisas que se le llegó a señalar como “intuición” o “conocimiento por sentimiento”.

No es el objetivo de este texto entrar en las complicadas teorías del sentimiento, sino resaltarle como un componente fundamental del arte en la Modernidad y que puntualmente toma como heraldo a la figura del genio. Es de importancia ensalzar este papel por las siguientes razones: a) Aunque se puede rastrear hasta el Rena-

cimiento²¹, la figura del genio es propiamente moderna y es parte necesaria de la comprensión que se tiene del arte. Como menciona Batteux, genio y gusto prácticamente se identifican (1746, p.52). b) Kristeller hace mención con frecuencia del “prestigio” que van ganando las artes —particularmente lo menciona en las artes visuales en el Renacimiento (1951, p.513)— y que acompaña tanto a la ya mencionada autonomía como al personaje del genio cada vez más presente en las concepciones del arte.

Las primeras frases del tratado de Batteux indican uno de los objetivos prácticos de su obra: dar herramientas para juzgar al arte. Éstas las encuentra y señala no solamente a partir del principio de imitación, sino de las reglas o paradigmas que establecen las grandes obras producto del genio. Es ese personaje solitario que abre caminos sin guía previa; un Monsieur de Saint Colombe²² al que sólo se puede copiar, pero nunca se alcanza a entender el cómo de su creación. El genio, dice Batteux, con una mirada única, toma directamente de la naturaleza y no de otras obras lo que después convierte en las obras que serán la regla del arte. Con un heraldo tan notable no es de extrañarse que las artes ganaran el prestigio que menciona Kristeller y que en cierta medida abona a su autonomía y unicidad.

Así, pues, nunca es solamente la obra aquello cuyas características le dan sentido a un arte o a las Bellas Artes en general, también lo es una forma muy particular de espectador y de creador. La obra de Batteux se ha querido aquí presentar como central para consolidar esta forma de entender al arte y, particularmente a la música, a la que define como imitación o expresión de las pasiones. Habrá, pues, que aclarar qué significa imitar y de qué manera pudiese la música hacerlo.

21 Y en el Renacimiento mismo se retoman las tradiciones clásicas de tal figura a partir de Platón y Longino. Pero, como se ha insistido, también esta figura tiene matices determinantes en la Modernidad que le diferencian de la concepción clásica.

22 La referencia es al personaje de la novela *Todas las Mañanas del Mundo* de Pascal Quignard. Aunque Saint Colombe fue un violista y compositor real y hay numerosos datos verídicos en la novela de Quignard, no deja de tratarse en aquélla de un personaje ficticio que es al que, en específico, se evoca aquí.

3. Imitar y conmover²³

En las discusiones sobre las Bellas Artes que se acaban de exponer, apenas y se toman el tiempo de ahondar en la complejidad del principio de imitación que propone Batteux y que le hace un concepto moderno. Sin un análisis más pormenorizado del mismo y al simplemente mencionarle, es muy sencillo caer en su trivialización. En efecto, ¿qué tan innovador y moderno puede ser un concepto que se ha usado desde la antigüedad y que, sin más explicaciones, solamente nos dice que el arte tiene como modelo objetos de la naturaleza? Hasta antes de algunas de las vanguardias artísticas que optan directamente por la renuncia a la representación de objetos, esta apreciación sería obvia y de sentido común. De hecho, al acercarse a una obra de arte, desde la pintura hasta la música, frecuentemente lo primero que se hace es buscar en ella semejanzas con algo conocido, sean cosas, emociones o acciones.

Defendiendo el papel de Batteux como uno de los artífices teóricos de la idea de las Bellas Artes —que no de su sistema, por lo que se ha dicho más arriba—, vale la pena realizar esta explicación del principio que propone para las artes antes de confrontarlo con un arte por algunos considerado tan ajeno a tal principio como la música. Este pensador no busca dar una regla para el arte sino, como los primeros teóricos de la armonía musical —que propusieron reglas a partir de las sucesiones de acordes más frecuentes en la música ya existente—, buscó en las obras de arte aquello que las hace semejantes y que no solamente se trata de “parecerse a algo”. Es decir, su teoría es una manera de comprender al arte —antiguo o moderno— y no postular una poética. Comprensión que, junto a un amplio bagaje de pensadores del arte como Dubos o André —además de Aristóteles y Horacio—²⁴, dota a la expe-

23 Es de notarse que ni Kristeller ni sus detractores o apologetas se dan el tiempo de explicar el complejo concepto de imitación como lo propone Batteux —algo que más adelante se intentará hacer aquí—, pues mucho de este debate se hubiese evitado de haberlo hecho (Porter, 2009, p.8).

24 Young (Batteux, 2015, p. xxvi), hace una lista de las influencias mencionadas o no en *Les Beaux Arts*, en la que se incluye también a Boileau, La Bruyère, D'Aubignac, etc.

riencia del arte de un tono distinto que anuncia una forma nueva de concebir al arte.

Es claro para cualquier espectador que el arte no solamente imita, o que el principio de imitación no radica en la mera semejanza. Sin embargo, al menos desde la perspectiva del siglo del que hablamos, qué otra cosa puede hacer el arte sino asemejarse a algo más. Incluso aquellas que todavía Batteux llama artes mecánicas o “de la necesidad”, se las piensa también como semejantes a la naturaleza en alguna medida. Imitan y en su imitar mejoran y perfeccionan. El útil es un perfeccionamiento de las fuerzas y habilidades del cuerpo; o la técnica sobre la naturaleza una elección específica de leyes naturales dirigidas a un fin utilitario. Y es así también para Batteux, en un primer momento, el principio imitativo de las Bellas Artes: perfección y elección; lo que él resume bajo la fórmula de *Belle nature*.

La naturaleza, dice Batteux, no tiene nada señalado, el arte pone un centro a través del cual lo circundante cobra sentido; es decir, le da perspectiva. Y solamente con eso es ya del todo distinto a lo natural sin dejar, aclara Batteux, de ser natural, pues en la perspectiva y la elección no se crea propiamente nada. Aunque con la sola elección, con resaltar un algo sobre lo demás, ya se habla de una “segunda naturaleza”. Esta frase fue de uso corriente en la Ilustración para hablar de la cultura y, para Batteux, en particular, del arte.

Por su parte, el término “perfección” que Batteux emplea es sin duda problemático. De la misma manera en que pueden serlo el empleo de los términos “arquetipo” o “idea”²⁵, que remitiría este último quizás directamente a la metafísica platónica. El uso del término “perfección” es un lugar más o menos común en las

25 A la *Belle Nature* de la que pronto se hablará, Francis Coleman le llama “naturaleza ideal” (1971, p. 62). Para entender la teoría del arte de Batteux, justamente, a través de los arquetipos de tradición platónica. Aquí se busca diferenciar la explicación de Batteux de esta perspectiva, pues el objeto principal del arte son las pasiones humanas, cuya correspondencia con la teoría de las ideas de Platón sería bastante problemática, además de llevar a equívocos sobre lo que Batteux dice sobre tales arquetipos.

estéticas modernas y del que Batteux es de los primeros en emplear y teorizar al respecto. Más arriba en el texto se daba el ejemplo de la “avaricia perfecta” en la comedia de Molière que Batteux menciona, o “los celos *en si*” que menciona Schopenhauer acerca de Otelio. Para el filósofo francés, es una construcción artificial que no tiene modelo específico en la naturaleza ni en individuo alguno y a partir de la cual se vuelve visible de manera cabal un modo de ser. Aunque, por supuesto, Batteux no lo señala de esa manera; es algo semejante a lo que Schopenhauer propone como el carácter²⁶. Igualmente, en este sentido se puede decir que la filosofía de Batteux representa un antecedente importante de la noción de belleza adherente del arte de Kant²⁷.

Es mucho más clara esta “perfección” en el modo de ser de aquello que presenta el arte al considerar la idea de lo verosímil. En efecto, no hay verdad en la obra sino verosimilitud: es un principio estético. Es decir, la obra debe ser convincente y “tomarse por la naturaleza misma” (Batteux, 1746, p.92), aunque se trate de ficción y se sepa que es ficción. Los “celos perfectos” no pueden ser “demasiado perfectos” o “demasiado celosos”. Serían monstruosos o caricaturescos como aquellas malas películas en las que el malvado es “demasiado malo” o el héroe “demasiado noble”. La perfec-

26 Por las razones señaladas en la nota anterior, es que se prefiere asemejar el arquetipo como lo emplea Batteux a la teoría de las Ideas de Schopenhauer antes que a la de Platón. A pesar de que el mismo Schopenhauer se dice heredero de este último respecto a dicha teoría, se trata de una versión en muchos sentidos desemejante. Sin entrar demasiado en la metafísica schopenhaueriana, se puede decir en breve que las ideas o arquetipos en el arte son un arreglo específico de fuerzas, un carácter o manera de desear específico. En esa medida es Schopenhauer más semejante a Batteux que al propio Platón. Y al tomar al filósofo de Danzig como ejemplo explicativo de lo que Batteux propone, se busca resaltar la particularidad de las ideas de este último y su influencia en la filosofía moderna, antes que su herencia de la filosofía antigua (Para una explicación más amplia de esta interpretación de Schopenhauer, véase el capítulo *Música y Silencio en la Filosofía de Schopenhauer* en el libro sobre Schopenhauer de esta misma colección).

27 Reiter señala que “la noción kantiana de belleza adherente del arte y su énfasis en lo fructífero de nuestra experiencia en aquél puede tomarse como heredado de la estética cognitivista de Batteux y su centrarse en lo humano” (Reiter, 2021, p.1147). Remito a este texto de querer abordar la cuestión de si el conocimiento moral y la acción moral tienen una relación como la hay en Batteux y como lo problematiza Kant.

ción del modo de ser es, pues, un equilibrio entre la expresión más acabada del carácter y su verosimilitud. Un equilibrio que Batteux atribuye al buen gusto y al genio.

Estos primeros criterios del principio de imitación que propone Batteux van dejando en claro la manera en que tal principio, heredado de la antigüedad, va tomando caracteres modernos y es más bien preludio de las filosofías del arte del porvenir. Sucede algo semejante en su idea de la *Belle nature*, que es aquella que se encuentra en el arte. La belleza, dice, Batteux, complace; es propia del gusto y no un principio metafísico —uno de los varios criterios que señala Kristeller—. Sin embargo, lo que complace no es una bella forma —por lo que no se adhiere a la tradición formalista— sino el “cuadro de las pasiones humanas”. La belleza y el gusto son antropomórficas en un sentido eminentemente emotivo:

Se dará cuenta que la caída de un joven árbol le interesa más que la de una roca; la muerte de un animal que le parecía tierno y fiel más que la de un árbol desenraizado; va de proximidad en proximidad y ve que el interés crece en proporción a la cercanía que los objetos tengan con el estado que tiene él mismo. (1746, p.81)

Esta proximidad, que Batteux expresa como *touchante*, es lo que probablemente²⁸ ha hecho que se asemeje la teoría de Batteux a la *kathársis* aristotélica. Sin embargo, señala a una experiencia que podría llamarse de bisagra y que, más bien, tiene las características que señala Stolnitz de la obra de arte como desinteresada.

La obra es cercana, *touchante*, pero sólo en la medida en que es lejana, desinteresada.

Por más cuidadosamente que sea imitada la naturaleza, el arte siempre se escapa de ella, y advierte al corazón que aquello que le ha de presen-

28 Se dice “probablemente” pues, como se mencionó, dentro de los citados estudiosos del arte que consideran a Batteux, no se ahonda demasiado dentro de su pensamiento sino, más bien, en el papel de su obra en la Ilustración. De manera que las razones que tengan —como en el caso de Porter— para reducir su filosofía a las afirmaciones aristotélicas no son muy claras.

tar no es sino un fantasma y nada real. Es eso lo que despierta el agrado en las artes de objetos que serían desagradables en la naturaleza. [...] la imitación es siempre una fuente del encanto. Atempera la emoción cuyo exceso sería desagradable. Es ella la que compensa al corazón que ha sufrido un exceso. (Batteux, 1746, p.95)

En efecto, la obra nunca habla sobre el espectador en tanto que individuo, como tampoco lo hace de ningún otro individuo real, “llena nuestro espíritu con imágenes falsas y nuestro corazón con sentimientos fingidos” (Batteux, 1746, p.13). Un “sentimiento fingido”, una “emoción atemperada”. ¿De qué manera se puede tener una emoción ficticia sin que sea, más bien, un estado no emotivo? Lejos ya de la *kathársis* aristotélica, Batteux habla de emociones posibles solamente en el arte, emociones lejanas y cercanas al mismo tiempo. El estar “atemperado” no quiere decir que un estado de ánimo violento o desagradable simplemente disminuya; pero tampoco se trata de la mera idea de una emoción como cuando se habla de los celos sin estar celoso.

Batteux atina en proponer al arte como recinto de emociones ficticias; en donde el espectador no padece de la emoción y la situación que la provoca, pero que tampoco es un mero “hablar” de la emoción. Se trata de una característica que hemos aquí asimilado a la idea del desinterés. Una emoción ficticia, como la piensa Batteux, no es inexistente ni tampoco es efectiva; es decir, no es *mía*. Por ello no hay interés personal del espectador en mantenerla o superarla. Lejana y desinteresada, la emoción en el arte está hecha para ser contemplada. Por ello en el arte hasta lo terrible agrada.

El carácter de *touchante* que Batteux señala en el arte es de los más importantes en su idea de la imitación, pues el arte tiene como objeto principal a las pasiones humanas (1746, p.16). El centro de la expresión artística es la emoción, lo que va también consolidando una reflexión propiamente estética. Con ello es visible de igual forma la diferencia de este concepto de imitación como él lo plantea y se ha buscado explicar aquí, con la forma en que se le entendía en la antigüedad o con la mera idea de la semejanza con la naturaleza.

Paralelamente, la “proximidad” que supone tener el arte con la intimidad no individual que le hace desinteresado en el sentido en que se ha explicado, tiene para Batteux un valor inmenso en la formación moral del género humano. La convicción del arte como medio para la educación de las pasiones humanas es muy frecuente en el siglo XVIII. Diderot, Rousseau, y Schiller, por mencionar algunos, son portavoces de esta idea. Y, sin embargo, esta convicción del abad Batteux no contraviene el carácter desinteresado de la obra. James Young lo explica bien al referirse a Batteux como un cognitivista estético. Es decir, su postura dentro de la estética propone que el arte no solamente tiene como finalidad el mero agrado y el placer, sino que busca dar un conocimiento específicamente sobre la naturaleza humana que, a la postre, formará el buen gusto²⁹ que “siente lo bueno y lo malo, lo excelente y lo mediocre sin confundirlos jamás ni tomar el uno por el otro” (1746, p.57).

Allende la convicción sobre la fuerza pedagógica del arte es importante hacer la distinción entre ambos momentos de la experiencia artística; es decir, el placer desinteresado en la contemplación de la obra y su carácter pedagógico. Primeramente, el placer que provoca la imitación artística es desinteresado en la medida en que se trata de pasiones ficticias, no propias del espectador y de su interés directo en menesteres de su propia vida o deseos. Es la convicción por la belleza, la verosimilitud y la perfección de las pasiones ficticias la primera que señala Batteux como propia del arte. Y en esta medida, el fundamento explicativo del arte es eminentemente estético. Considérese el ejemplo más arriba mencionado de la avaricia o la misantropía que, aun siendo actitudes deleznable, deben ser presentadas en la obra “con todas las perfecciones de que son susceptibles”.

29 Batteux ve en el gusto una facultad natural paralela a la racionalidad que, sin apelar directamente a argumentos o conocimiento universal, posibilita el hacer juicios estéticos y morales con inmediatez. En este sentido, y guardando las proporciones, puede verse una cierta semejanza con el juicio de gusto kantiano. Sin embargo, como se mencionó más arriba, el mismo Kant considera que Batteux más bien postula reglas *a-posteriori* para la experiencia estética.

En un segundo momento, el agrado que provoca la imitación, según Batteux, le hace atractivo a manera de ejemplo. En ese momento ético-pedagógico Batteux describe otras características de las grandes obras en donde, como señala Young (2016, p. XLII), la obra presenta contrastes, desavenencias, entrecruzamientos y desenlaces en donde la virtud y el vicio se aprueban o desaprueban desde el gusto mismo y no desde una mera sentencia, que es la gran diferencia entre el arte y otros conocimientos. Y en ello radica, justamente, la estrecha relación del arte con otros ámbitos, particularmente la educación moral, sin que con ello se confunda con una heteronomía como algunos de los críticos mencionados han señalado. A pesar, pues, de ser un objetivo secundario e indirecto para el valor estético, es de gran importancia para la teoría en general del arte de Batteux y de convicciones modernas semejantes.

Es, pues, en la pequeña obra de Batteux en donde la idea de imitación en las artes tiene, si bien no su origen en sentido estricto, sí el momento en donde empezó a tomar mayor fuerza explicativa para volverse, después, un lugar común en esquemas paradigmáticos que en las filosofías posteriores se enriquecen, modifican, niegan o se mantienen. Qué se quiere decir cuando se afirma la canónica definición de que el arte es una imitación de la naturaleza, quizás no haya tenido una explicación más clara e inaugural en la estética moderna como la que hace Batteux. Se puede apreciar con lo aquí brevemente expuesto que la imitación en el arte, como la propone Batteux, tiene una apreciable complejidad y que, de un modo o de otro, se deja rastrear en teorías estéticas posteriores. Incluso cuando Tolstoi reniega del principio de imitación como empobrecedor del arte y se va popularizando más la definición del arte según la idea de expresión —que supone señalar más directamente a las emociones humanas—, la forma en que se entiende a la expresión, como bien lo describe Iredell Jenkins (p. 49), no logra salir de la concepción clásica de la imitación que propone Batteux³⁰. Su obra tuvo una gran influencia en Alemania³¹ además de

30 En su traducción de *Les Beaux Arts*, James Young (2015, p.XXXVss) considera que la obra de Edward Young, *Conjectures on original Composition* (1759), en donde se propone

Francia. Pocos años después de aparecida en aquella nación, se publicó bajo un pseudónimo en Inglaterra; muchos de los frecuentes debates sobre este principio —como los que realizaron La Boyé o Chabanon específicamente sobre la música— no tardaron en aparecer y se remiten a esa breve obra del abad³².

Así, considerando la centralidad que pone en las emociones humanas como objeto fundamental del arte, su lectura de la música es de suma importancia por la embrionaria sistematización que hace de las artes considerando que la música, desde antaño, es entendida a partir de las mismas. Es decir, abre el camino para que, a partir del principio de imitación, sea posible entender a la música teniendo a las emociones como objeto; asimismo, para considerar a la música como un arte y dentro del concepto de las Bellas Artes. Por ello fue conveniente, en este texto sobre música, iniciar con estos dos problemas —de las Bellas Artes y la imitación como su principio— que en adelante acompañarán a las reflexiones sobre la música.

4. La cuádruple forma de entender a la música

Antes del siglo XVIII, afirma William Weber (1989, p.8ss), la música no tenía una tradición ni un canon. Ello coincide con la afirma-

tender hacia la originalidad y dejar a un lado los modelos clásicos, coadyuvó tanto al olvido de la obra de Batteux como al advenimiento del espíritu romántico, ya que se le asociaba más con un espíritu clásico. Sin embargo, como se ha querido mostrar, muchas de las ideas del abad son modernas al menos en la medida en que se puede rastrear su presencia directa o indirectamente en filosofías posteriores y, como veremos en seguida, particularmente en el caso de la música.

31 Considerando las numerosas ediciones de *Les Beaux Arts* al alemán —una de ellas a cargo de Schlegel—, Lessmann comenta que “es bien sabido que Batteux fue central en la estética alemana del siglo XVIII”. Investigaciones germánicas relevantes lo han descrito como una “ayuda de orientación” o incluso como un “manual poético” de los debates teórico-artísticos de la época (2019, p.80-97).

32 Lessmann (2019) señala que “Muchos de los debates músico-estéticos de la segunda mitad del siglo XVIII [en Alemania] están directa o indirectamente relacionados con la idea de imitación, que a su vez toca el problema del carácter lingüístico de la música”. Además de los personajes ya mencionados en los que tuvo influencia directa o indirecta, Guy de Chabanon debate sobre la pertinencia de la imitación en la música haciendo específica referencia a Batteux.

ción de Kivy de que Händel es el primer gran músico reconocido como un genio del arte, pues la figura del genio y el canon o modelo artístico paradigmático son complementarios. Por supuesto, como cuestiona Young, había grandes músicos antes de Händel reconocidos como tales en el ámbito musical y, de vez en vez, por ciertas otras autoridades culturales como sucedió con Josquin Després según cuenta Young (2014, p.42). Igualmente, la figura del genio tiene acepciones muy diversas durante y antes del siglo XVIII. Sin embargo, Young subestima el peso de la institución del “clásico”. Que, junto con muchas otras cosas, supone, a decir de Kivy, la apreciación teórica desde la autoridad filosófica. Con la música sucede algo similar a lo que sucede con el “sistema” de las Bellas Artes en su conjunto, como se explicó más arriba. Una serie de condiciones tuvieron que suceder para que surgiera algo así como el genio musical y el canon musical. Y ello fue un largo desarrollo que se consolida, como las Bellas Artes, en el siglo XVIII.

Mientras las demás artes eran reconocidas como producto del genio creador, con una larga tradición y modelos “clásicos” retomados desde la antigüedad, la música tuvo que formar su propia tradición ya entrada la Modernidad. “La música no tenía un corpus de obras antiguas, la ausencia de herencia antigua lleva a que no hubiese una autoridad intelectual en la música ni modelos en el pasado a partir de los cuales construir” afirma Weber (1984, p.181). En el siglo de la Ilustración, el mismo D’Alambert señala que

En cuanto a la música, ha debido llegar mucho más tarde a cierto grado de perfección, porque es un arte que los modernos han tenido que crear. El tiempo ha destruido todos los modelos que los antiguos habían podido dejarnos en este género, y sus escritos, al menos los que nos quedan, no nos han transmitido sobre la música más que conocimientos muy oscuros o historias más propias para maravillarnos que para instruirnos. (1894, p.84)

Y ello evidentemente tiene sus razones en el mismo fenómeno musical y sus características propias que dificultan su conservación y enseñanza. Como señala Weber, la falta de modelo en los anti-

guos para la música era una de las razones de la contemporaneidad del gusto musical (1984, p.189); es decir, la música normalmente interpretada se componía para una celebración o acto público en particular sin trascender mucho más allá y supeditada, a la vez, al mecenas, al aristócrata y su interés político propagandístico, o la ceremonia religiosa, etc.

Estas afirmaciones, por supuesto, no son tan estrictas y muchas obras se ejecutaban por largo tiempo y algunos compositores fueron respetados y seguidos. En su crítica a Kivy, Young (2014, p.49ss) hace una apreciable enumeración de estos casos. Sin embargo, es innegable que la tradición musical moderna tuvo que iniciar sin un canon y modelo antiguos³³. Las teorías musicales que desde la antigüedad se conservaban y estudiaban eran, más bien, un estudio matemático en donde la música compuesta y ejecutada no figuraba. Como señala Weber, “hay una larga tradición intelectual de la música desde el punto de vista científico desde la matemática y la filosofía, pero decir que se enseñaba música en el *quadrivium* es equívoco; no se estudiaba ni su historia, composición o ejecución” (1984, p.181). Igualmente, y de manera central, la figura del genio musical se fue gestando después que en otras de las artes. No es necesario entrar en la discusión de si Händel tuvo ese preponderante papel o lo tuvieron otros. Batteux (1746, p.287) menciona a Lully y a Rameau; Chabanon menciona a Pergolesi (1776, p.65).

Tanto Jaffe (1980, p.580) como Kivy buscan delimitar el concepto de genio a través de los modelos antiguos de Longino y Platón. Sea que se trate de una habilidad personal sobresaliente o una especie de raptó divino, respectivamente. Sin embargo, tiene razón Young al señalar que la noción de genio del siglo XVIII era ya distinta a las anteriores. A diferencia de lo que afirma Jaffe (1980, p.585), Batteux propone una forma compleja de genialidad que

33 En el siglo XVII el estilo y obra de Palestrina fueron considerados como referentes en la polifonía y llamado *stile antico*. Sin embargo, era raramente ejecutada y vista con un interés más bien académico. La música estrictamente antigua —Palestrina es un compositor renacentista— no era parte de un canon, por lo que “sólo aquí (en el *stile antico*) la música tuvo una tradición académica e histórica” (Weber, 1980, p.63).

no es solamente una habilidad innata ni una especie de rapto divino; no es solamente una racionalidad muy veloz, ni solamente una comprensión irracional y por “sentimiento”. Podría decirse que su noción de genio incluye a todas estas posibilidades, con la salvedad de que no apela a una fuerza externa divina o demoniaca sino a una comprensión “sin un por qué”, lo que en el siglo XVIII se suele llamar “conocimiento por sentimiento” (1746, p.11).

Sin embargo, aunque la figura del genio es central para la construcción de las Bellas Artes, no nos detendremos mucho más tiempo en ella. En particular, aquí se ensalza la importancia de esta figura para la música sostenida por la teoría del arte y la naciente institución de las Bellas Artes que, como se ha mencionado, tiene en esta obra de Batteux uno de sus más importantes heraldos. Lully, desde decenios atrás, ya gozaba de gran prestigio e iba creando un canon en Francia, del que Rameau fue un siguiente gran eslabón. Aunque fuesen en muchos sentidos muy distintos en sus creaciones, estilos y preocupaciones, iban forjando tradición. Sin embargo, como lo sostienen Kristeller y Kivy, el papel de la filosofía, la teoría estética y la crítica del arte no se puede desdeñar para cristalizar a la música como producto del genio artístico y a las Bellas Artes mismas. Sólo en ese sentido es que se ha de considerar y resaltar la importancia de que en *Les Beaux Arts* de Batteux se haya incluido a la música como indiscutible miembro de las Bellas Artes³⁴ y como producto del genio artístico. Sobre todo, considerando la posición que ya se ha brevemente descrito de la música hasta ya entrado el siglo XVIII.

Al hablar de música, Batteux prefiere emplear el término “expresión” en lugar de señalarla directamente como arte imitativo. Para Young (2015, p.XLVII), ello se debe simplemente a que se trataba de la forma común de referirse a la imitación propia de la música. Paddison (2010, p.128) da un paso más y señala que la

34 Weber (1980, p.60) señala que, todavía iniciado el siglo XVII, la música era vista como la más “vulgar” de las artes en un sentido temporal y moral, ya que “la música no podía ser aprendida pues, en última instancia, no tenía historia y no la tenía pues, a excepción de algunos pequeños fragmentos, no había un corpus de obras musicales de Grecia y Roma”.

expresión se deriva y lleva algunas características de la teoría de la imitación, pero que se emplea en particular cuando se habla de la imitación de los signos externos de las emociones. Fubini (2002, p.19), en contraste, lo considera como una forma de forzar a la música a entrar dentro del paradigma de la imitación, sin que propiciase realmente un cambio en la comprensión. Como se ha señalado, la imitación para Batteux implica de antemano un contenido emotivo, por lo que la expresión sería, efectivamente, casi un sinónimo. Lo interesante al respecto es que este término, con todo y su carga imitativa, trasciende hasta nuestros días aplicado a la música a pesar de que la teoría de la imitación de este mismo arte, no más de veinte años después de la aparición de *Les Beaux Arts*, encontró fuertes detractores como Boyé y Chabanon en Francia, o poco después Hanslick en Alemania.

Además de ello —y que es de mayor relevancia para este texto— Batteux apunta de manera embrionaria hacia varias de las líneas de comprensión de la música desde la filosofía que se desarrollarían en adelante. Como afirma Young, “Batteux pone las bases para concluir que la música puede ser sobre emociones y fuente de reflexión (*insight*) psicológica; eso es central para incluir a la música en las artes” (2015, p.XLIII). Sin embargo, es menester señalar de inicio algunas de las limitaciones de su teoría para tomarla en un sentido más justo. Una de ellas es que realiza un desarrollo muy pobre de cada una de las vetas que señala. Ello es de esperarse considerando que *Les Beaux Arts* no es sobre música en particular, sino sobre el arte en general. Aunque, ciertamente, sí dedica mucho más espacio a la poesía, lo que nos lleva a la otra limitante. Como lo señala correctamente Anger (2016, p.34), Batteux entiende a la música a partir de la poesía. Considera a la música sola —“sinfonías” les llama—, en algunos pasajes, como una obra con “media vida” (1746, p.267); además, la mayor parte de sus explicaciones sobre cómo la música imita las realiza a partir de analogías con la poesía y, de vez en vez, con la pintura³⁵.

35 Fubini escribe que “la teoría de la imitación de la naturaleza, dogma tan indiscutido como ambiguo e interpretable de manera diferente hasta la segunda mitad del siglo

Considerando lo anterior, se puede señalar que Batteux propone cuatro maneras en que la música expresa las pasiones —o emociones—, las más de ellas supeditadas a la coherencia narrativa de la obra en su conjunto. Considerándolo desde la retórica, como él lo hace, el discurso musical debe tener un sentido, de manera que lo expresado sea emotivamente verosímil. En ello principalmente radica el que Batteux señale que tanto los tonos en la música como los gestos en la danza tengan o deban tener siempre un significado.

El único momento en que Batteux distingue entre expresar e imitar es al referirse a la imitación de sonidos naturales. Se refiere a la música como imitativa, en este primer momento, como la semejanza de los sonidos de la naturaleza con aquellos sonidos propios de la música; y como expresiva a la música que, de alguna forma —particularmente la estructura narrativa de la obra musical—, se asemeja a las pasiones. Hay dos tipos de música, dice Batteux (1746, p.266), “la que imita sonidos no pasionales, como el paisaje para la pintura, y el cuadro de personajes”. Y para la primera forma habla del rugido de la tormenta, el canto de los pájaros o el fluir del río imitados en el sonido de los instrumentos. Ciertamente, ésta que podríamos llamar “música pictórica” guarda una muy vaga semejanza con lo imitado. De hecho, la crítica al principio de imitación en la música parte de esa forma de entenderla³⁶. Sin embargo, Young (2015, p.XLIV) tiene razón al asegurar que Batteux desdeña en cierta medida este tipo de música

XVIII y aún después, se ha formulado teniendo presente el modelo de las artes figurativas y literarias; pero la estética musical ha heredado una teoría que, ciertamente, la música no ha contribuido a formular; y los teóricos no han hecho sino conformarse, aceptando pasivamente un concepto del todo ajeno a la naturaleza misma del hecho musical” (2002, p.19).

- 36 Guy de Chabanon, en *La musique considérée en elle même*, hace una sólida crítica al principio de imitación en la música iniciando por esta, diría, equívoca relación entre una imagen y los sonidos musicales. Éstos nunca se parecen realmente a los sonidos naturales y cuando se esfuerzan por hacerlos, dice, es cuando resultan menos musicales; son incluso chocantes. Contrasta el uso del mismo criterio imitativo entre la música y la pintura. A esta última, dice, se le exige una semejanza rigurosa con las cosas; en la música, cualquier vaga semejanza es suficiente. Una prueba, piensa, al menos negativa, de que a la música no le corresponde el principio de imitación (1779, p.43).

justamente por no ser expresiva y dotar de cierta profundidad anímica a la obra. O, en términos de Batteux, por no ser *touchante*. Además de ello, teniendo en mente justo la estructura narrativa, la “música pictórica” no puede simplemente imitar sonidos naturales sin incorporarlos en un arreglo mayor con un sentido. Y es que, considera Batteux, las pasiones no se pueden separar de la acción pasional. Por eso a la imitación más propia de la música le llama un “cuadro de personajes”. La narrativa de un personaje no se hace desde una sola acción, sino con un conjunto coherente de acciones en una secuencia verosímil, así como coherencia y sentido hay en la estructura musical.

Sin embargo, la música “pictórica” y esta primera forma de entender a la imitación en la música no pierde su presencia a pesar de las vagas semejanzas que puedan tener los sonidos con los objetos. Las famosas *Estaciones* de Vivaldi, como señala Anger (2016, p.19), le deben justamente su éxito y fama desde el barroco a nuestros días a esta facilidad de añadir imágenes al fenómeno sonoro a partir del concepto. Sea a través del mero título de la obra o conociendo los poemas que inspiraron a Vivaldi, el paisaje sonoro es una constante en la música. Incluso como una respuesta a la insistencia romántica en la expresividad emotiva de la música, Debussy busca la imagen en los sonidos³⁷. Jankélévitch ejemplifica este intento con *La Mer*, en donde el compositor “ausculta el pecho del océano y la respiración de las mareas, el corazón del mar y de la tierra [...] en *La Mer*, el rostro de la criatura humana desaparece por completo” (2005, p.37), de manera que no hay narrativa ni emociones, sólo *Reflejos* en el agua o un *Paisaje cubano con lluvia*³⁸.

Las siguientes dos formas señaladas por Batteux sobre la imitación en la música se encuentran determinadas por una cierta

37 Se trata, por supuesto, de una imagen sonora. También Hanslick apelaría a estas imágenes, aunque sin referencia a imagen visual alguna o incluso al sonido de objeto alguno de la naturaleza. Algo que Batteux ciertamente no tiene en mente.

38 Obra contemporánea de Leo Brower para cuarteto de guitarras. Se la toma de ejemplo, pues del siglo XVIII al XXI, de Francia a Cuba, el gusto por crear y escuchar “música pictórica” o, más precisamente, imágenes sonoras, es —por más que no haya casi semejanza real entre el sonido y los objetos— una constante en la creación musical.

semejanza del sonido con acciones y, sobre todo, con estados de ánimo³⁹. De esta manera, al considerar a la música como “cuadro de personajes” o como “imitación o expresión del sentimiento” — otra de las definiciones comunes de la música en el siglo XVIII—, se trata, por una parte, de la imitación de las inflexiones de la voz como portadora no solamente de ideas sino de estados de ánimo en sus variaciones sonoras. Y, por otra parte, de los movimientos del rostro y del cuerpo. Aunque Batteux los toma como una sola forma de expresión, aquí se les menciona por separado, pues la semejanza que se puede señalar entre la una y la otra con los sonidos musicales es muy distinta y propician dos líneas distintas de comprensión de la música en la filosofía posterior.

La expresividad emotiva de la música a partir de la semejanza con el lenguaje hablado es una versión frecuente en el siglo XVIII y parte de la consideración de la dependencia de la música con la palabra que, como se mencionó, es el complemento de su “media vida”. En esta posibilidad es que Batteux menciona la anécdota de Lully que toma de la declamación de la actriz conocida como La Chammelé los tonos que incorporaría a una de sus composiciones (Young, 2015, p.XLVI). La música, desde este punto de vista, imita los sonidos del lenguaje cuando, además de conceptos, tiene un contenido emotivo que solamente puede distinguirse en las sonoras inflexiones del lenguaje hablado. Dentro de esta posibilidad entra, por antonomasia, la ópera. Dice Batteux acerca de ella:

Es la música la más emotiva que acompaña a las palabras, y que, por las modulaciones, las cadencias, las inflexiones, los acentos, hace salir toda la fuerza y todo el fuego. La razón de todo ello está en la imitación. Son dioses que deben actuar y hablar *en* dios⁴⁰. (1746, p.86)

39 La forma de entender a la música a partir de la relación de ésta con los estados de ánimo es sumamente frecuente tanto en la filosofía como en el escucha de la música, a tal grado que ha pasado en muchas ocasiones casi incuestionada. Batteux aquí hace eco de esta antigua apreciación de las dos maneras en que a continuación se describen.

40 Las cursivas son mías.

Así, la música expresa emociones imitando los tonos del lenguaje apasionado pero perfeccionado, “endiosado”, como ya se ha explicado que Batteux considera a la imitación. Y la música, así como un discurso retórico o un drama, tiene un camino narrativo coherente en donde la coherencia obedece a la esquivia lógica de las pasiones. Pero, a diferencia de estas otras narrativas, la música no imita las acciones sino directamente a las pasiones que catalizan la acción.

Rousseau sería quizás el filósofo —y músico— que mayor eco haría de esta apreciación al subordinar el significado de lo dicho a la sonoridad evocada al decirlo. De ahí su desprecio por la música francesa que, según él, emplea un lenguaje demasiado intelectual y, por ello, con muy pobres posibilidades musicales⁴¹. De ahí también la importancia que ve el ginebrino en la melodía en contraste con la armonía en la música. Para él, el canto es una forma de habla más originaria al llevar consigo no solamente un decir acerca del objeto, sino el estado del sujeto ante el mismo. Es la melodía la que expresa emoción, la que lleva toda la carga emotiva. El *Stabat* de Pergolesi pasaba en la época ilustrada por paradigma del canto triste⁴² en gran medida por la perfección en la coincidencia que se consideraba había entre lo dicho y lo cantado. Aunque para Rousseau, como lo señala Anger (2016, p.23ss), la musicalidad no es una expresión ni signo de un estado de ánimo, sino la emoción misma. Ciertamente ello puede parecer equívoco en la medida en que el sonido solo no puede hacerse equivalente a ideas ni emociones. Pero Jenefer Robinson, en su magnífico libro sobre las emociones —y la música—, *Deeper than Reason*, hace énfasis en que las manifestaciones corporales, incluyendo la sonoridad del

41 Rousseau (2007, p.179) considera que, en el debate acerca de la música francesa o italiana, no se trata realmente de cuál es mejor, sino de si acaso hay realmente una música francesa. Ello lo afirma debido a que, siendo para él la melodía lo realmente musical en la música, aquella francesa, considera Rousseau, carece de verdadera melodía y sustituye esta fundamental falta con arreglos armónicos artificiosos. Considerando su pensamiento acerca del origen del lenguaje, es que encuentra justificación en pensar que el francés no es apto para la música; y con una lengua tan alejada de la original musicalidad, “apenas y se puede distinguir entre un *piano* y un *dolce*”.

42 Esta apreciación nos la hace saber Chabanon (1776, p.65).

habla, no son solamente un signo de la emoción sino una parte de la misma. De manera semejante, James Young hace uso de un muy reciente estudio que demuestra que la sonoridad de un discurso tiene, si bien no de manera exacta —como exactos son los tonos afinados—, suficiente parecido con ciertos patrones de la música. De hacer caso a estas afirmaciones, Lully tenía razón al imitar a La Chammelé, pues al hablar tristes sí hablamos —más o menos— en modo menor⁴³.

Sin embargo, esta perspectiva de la imitación de la música es todavía insuficiente para Batteux o, al menos, no agota las posibilidades imitativas que ve en la música⁴⁴, pues, considera, la mayor parte de las pasiones no se nombran, sino que se narran en su acontecer actuado. De esta manera, propone a la imitación como una analogía entre los movimientos de la música y aquellos de las acciones.

Así, quizás la posibilidad imitativa que más ha trascendido en el análisis filosófico tras Batteux es aquella que el abad relaciona con el gesto y el baile. Por supuesto, la palabra “imitación” para señalar esta posibilidad es solamente precisa al referirse al mismo Batteux. Más que imitación, en adelante se hablaría, de nueva cuenta, de expresión, de símbolo o de “contorno”. El gesto, dice Batteux, tiene sobre la palabra la ventaja de que “es natural y recurrimos a él cuando las palabras faltan”. Las palabras son indirectas, pero los tonos y los gestos “llegan al corazón directamente, [...] son el diccionario de la naturaleza” (1746, p.102). Como se había resalta-do con Violain Anger, Batteux tiene como modelo del principio de imitación de todas las artes a la poesía y la retórica:

43 Como muchas de las ideas presentadas aquí tanto de Batteux como sucedáneas a su obra, esta afirmación es cuestionable y problemática. Responder que, si efectivamente —y en cierta medida— hablamos más o menos en modo menor al estar tristes, bien podría ser porque hemos sido educados por la música y la costumbre del modo menor y no al revés. Parafraseando a Hegel, vemos a la naturaleza educados por los ojos del arte.

44 Igualmente, Chabanon consideraría errónea esta posibilidad del lenguaje hablado imitado en la música, primeramente, en la medida en que los tonos de la música tienen una muy específica afinación y el habla común no la tiene. Chabanon prefiere considerar a la voz humana como un instrumento más, considerando la nula relación que ve entre ideas, emociones y melodías, de manera que, como decía Rameau, bien podría acompañarse de una música “triste” cualquier página del *Mercur de France*.

El modelo que se debe de imitar [para Batteux] es conceptual y narrativo. En otros términos, la historia, la ficción, teniendo por objeto las pasiones humanas como la esencia de aquello que se muestra en el arte y, por lo tanto, en la música. Su referencia es aquella del orador y de su discurso. (2016, p.31)

Por ello la posibilidad narrativa con la que puede ser interpretada la estructura tonal de la música le resulta de inmensa importancia para calificar a la música como una de las Bellas Artes y para entender su manera de ser imitativa. Se trata de la música de “carácter”, término tomado del arte teatral al mismo tiempo que heredado del “estilo representativo” que se consolida en la música desde Monteverdi, y que descansa sobre tal estructura tonal de la música y el uso de disonancias. Como se mencionó, se han dividido en este texto dos posibilidades imitativas para aquello que Batteux toma como una sola al hablar de los “tonos y los gestos”. Y ello se debe a que el gesto, en el que Batteux incluye, en general, toda expresión emotiva corporal, obedece a un tipo de semejanza distinta a los tonos de la voz y cuya analogía es más directamente reconocible en la medida en que están determinados por el movimiento y, con ello, por la temporalidad, reino tan propio de la música. Si un discurso melancólico, por ejemplo, no encuentra semejanzas reconocibles con una obra musical de la que se dice que expresa melancolía —es decir, si la posibilidad de que la música imite los tonos del lenguaje hablado no resulta explicativa para muchas obras musicales—, la semejanza del andar musical en su desarrollo en el tiempo es más fácilmente asimilable a una narración en donde lo narrado es también el desarrollo de una emoción. El *tempo* en su progresión desde el *Largo* hasta el *Presto*, o la gradación de las tensiones desde la séptima de dominante en su largo o inmediato camino hacia la tónica, guardan esas semejanzas con movimientos, tensiones y distensiones propios también de los estados de ánimo.

Esta tercera posibilidad señalada por Batteux es la que a partir de la filosofía de la música de Peter Kivy se llamaría la “teoría del contorno”. Kivy emplea el poco afortunado ejemplo de un perro San Bernardo para demostrar que algo que parece emoción o que,

en sus términos, *es expresivo de emociones*, no por ello es emotivo él mismo. El rostro del perro tiene caracteres propios de un rostro que expresa tristeza sin que necesariamente se trate de un estado de ánimo existente en el perro. Cosa semejante sucede con el arreglo de círculos y curvas asemejando un rostro que, dependiendo de la orientación de la curva que sería la boca, da la apariencia de un rostro de felicidad o de tristeza. Somos animistas de las formas, dice Kivy, y no es distinto en aquellas visuales que en las sonoras. Y, en efecto, las formas sonoras bien pueden ser ocasión de esas semejanzas y, de hecho, lo son. Difícilmente al escuchar música, el espectador se concentra en la belleza de las estructuras armónicas como sugería Hanslick para la escucha de la belleza que él considera genuina de la música. Con mayor frecuencia encontramos semejanzas en las formas musicales: “contornos” de emociones o narrativas. Y aunque esta perspectiva se volvió relativamente famosa en los últimos decenios, en los años cuarenta Susanne Langer la propone complementariamente a su teoría del símbolo y, pocos años después de la aparición de *Les Beaux Arts*, el ya citado Guy de Chabanon admite a ésta como una de las pocas posibilidades en las que, acaso, podríamos decir que la música imita. Pero —y él lo aclara bien— solamente debido a la naturaleza antropomorfa del ser humano que encuentra, incluso sin querer, dice, analogías en cualquier lado y no a la naturaleza propia de la música que, para él, estrictamente no imita ni puede imitar nada (1776, p.69).

Finalmente, Batteux menciona en unos cuantos renglones la cuarta posibilidad de la música que, en detrimento de su propia teoría, no se alcanza a decir qué haya en la música ni qué o cómo imite. Es decir, admite que sale del principio de imitación sin dejar por ello de ser arte y ser bella:

hay pasiones que se reconocen en el canto musical. Por ejemplo, el amor, la alegría y la tristeza. Pero por cada pasaje expresivamente identificable, hay otros mil de los que no podríamos decir a qué objeto se refieren o qué es lo que expresan.

[No se sigue de ello que no tengan alguno], es suficiente con sentirlo, no es necesario nombrarlo. El corazón tiene su inteligencia indepen-

diente de las palabras y cuando es conmovido ha comprendido todo. Así como hay grandes cosas que no pueden ser alcanzadas por las palabras, las hay sutiles que tampoco lo pueden ser. Quedan sobre todo dentro de estos últimos los sentimientos. (1746, p.268)

Probablemente a la influencia de Pascal en el Siglo de las Luces se deba el hablar de “las razones del corazón” para esta especie de revelación de lo inefable —pues con esta frase Pascal, aunque apele al corazón, no se refiere a pasión alguna sino a una especie de epifanía de la fe— que de manera generalizada —no solamente lo hace Batteux— en esta época se le llama “sentimiento”. Batteux insiste, como se ha mencionado, en que los tonos de la música y los movimientos de la danza tienen un significado. Sin embargo, un algo cuyo predicado sea aquello que no puede ser nombrado, apenas y tiene significado alguno. Que ese algo que no puede ser nombrado sea además comprendido en la música, resulta todavía más oscuro. Se trata de una oscuridad bastante frecuente en el Siglo de las Luces, el *je ne sais quoi*. Como se señaló más arriba, al hablar del genio, tanto Batteux como Diderot hablan de ese sentimiento como la fuente de la que nacen las grandes obras; un salto genial que no se puede enseñar. ¿A qué se refiera con lo inefable pero comprensible en la música? Evidentemente la misma inefabilidad impediría una respuesta. Como Jankélévitch, cuando afirma que “la música no significa nada, por tanto, significa todo” porque “podemos hacer que las notas digan lo que queramos” (2005, p.32), la música se presta para las más —o menos— aventuradas analogías y “contornos” como las ya señaladas. Por ello Hanslick —el héroe del formalismo musical— rebatiría toda posible semejanza de la música con objeto o estado de ánimo algunos hasta llegar a la poco formalista tesis de que la música “no es de este mundo” (2018, p.43). Pues cuando estas formas y semejanzas no son suficientemente explicativas, se acaba por decir que o la música es un mero arabesco⁴⁵, se aseme-

45 En el *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, D’Alambert ve a la música que “no pinta nada” como un arabesco o un mero ruido (1894, p.86).

ja a un clavecín cromático⁴⁶, es una arquitectura con sonidos⁴⁷; o se apela a lo inefable, a lo ilimitado o al sentimiento. Y todas estas últimas palabras que señalan aquello que no puede ser nombrado, pero sí entendido, considero, tienen el mejor intento de apalabramiento —al menos en la Modernidad filosófica— en la metafísica de la música de Schopenhauer. Él incluso dice que la filosofía es —o debería ser—, justamente, ese poner en conceptos el significado del esquivo sentimiento (2004, p.171). Y aunque en la filosofía de Schopenhauer también podemos hablar de analogías, semejanzas y contornos, como es el caso de aquella en donde las voces de la armonía son análogas a la escalera del ser⁴⁸, su filosofía lleva a la música hasta lo inefable. Algo que para Jankélévitch no sería un objeto originario o una verdad profunda, secreta y resguardada hasta de la palabra, sino que lo inefable lo es por inexpresable e infinito, por “interminable cuanto sobre ello hay que decir” (2005, p.118).

Conclusión

En el presente escrito no se ha buscado llegar a una tesis en particular sino señalar diversas posibilidades interpretativas de la música desde la filosofía de Batteux que, además, se trata de interpretaciones del fenómeno musical que han trascendido hasta nuestros días y de las que Batteux es antecedente directo o indirecto. Para ello se ha tratado de exponer lo interesante y compleja que es la teoría de Batteux sobre la música como arte desde su idea de imitación, a pesar de que le dedica apenas unas cuantas páginas. Por ello sería un tanto reduccionista adscribirle a una sola corriente de pensa-

46 Se trata del famoso invento del padre Castel —que, al parecer, no fue ni siquiera construido— en donde las teclas de un clavecín desplegaban bandas de colores en lugar de sonidos. El experimento fue duramente criticado al menos por Voltaire, Rousseau, Chabanon y por el mismo Batteux (Dice: “ofrecerá series de colores para entreteener quizás a la vista, pero aburriría al espíritu” (1746, p. 269)).

47 De esta forma Hanslick describe por momentos a la música (2018, p.109).

48 Schopenhauer da una primera explicación de la música haciendo una analogía entre las fuerzas fundamentales de la naturaleza y el bajo; la vida vegetal y animal en las voces del tenor y contralto; y el complejo y diverso mundo humano en la voz de la soprano que lleva la melodía (2004, p.352ss).

miento sobre la música como lo hace Young (2015, p.XXXVIII), al poner a Batteux dentro del empirismo de la música. Lang (1967, p.108) afirma que “la Ilustración nos dio todas las teorías modernas y conceptos de la música”. Aunque se trata de una apreciación un tanto excesiva en la medida en que, como sucede en la cuarta forma que analizamos de la música en Batteux, apenas y se les señala sin realizar el inmenso desarrollo que verían las teorías de la música en los siglos por venir. Pero ese rastro de las ideas, incluso contemporáneas, sobre la música, se ha querido trazar aquí hasta este relativamente desconocido filósofo que, a pesar de su corto papel en el pensamiento contemporáneo, tuvo una apreciable influencia hasta ya entrado el siglo XIX y en filosofías cuyo influjo es hoy y para nuestros días no menos apreciable.

Además de la trascendencia de estas ideas sobre la música, se ha ensalzado su carácter de originarias en la medida en que la tradición musical y la comprensión de la misma como una de las artes —y no como un estudio cosmológico, matemático o metafísico— se encontraban apenas en construcción al tener la música muy pocos esquemas y modelos clásicos. Si bien no compartimos la postura tan radical de Kristeller sobre el origen de las Bellas Artes en aquel siglo y el pequeño tratado de Batteux como una especie de “acta de nacimiento” de las mismas, sí hemos señalado que no se trata de una mera continuidad entre lo clásico y lo moderno considerando en ello a *Las Bellas Artes reducidas a un mismo Principio* como determinante en este proceso. Así, la obra del abad Charles Batteux atestigua, sintetiza y ayuda a consolidar para los siglos venideros la idea moderna de las artes y, puntualmente, del pensamiento sobre la música.

Referencias

- Alison, A. (1815) *Essays on the Nature and Principles of Taste*. Edinburgh.
Anger, V. (2016) *Sonate, que me veux-tu?* Lyon: ENS Éditions.
Aristóteles. (1988) *Política*. Madrid: Gredos.
———. (2004) *Problemas*. Madrid: Gredos.
Batteux, C. (1746) *Les Beaux Arts réduits à un même Principe*. Durand: Paris.

- . (1755) *Cours de Belles-Lettres I y II*. Bassompierre: Paris.
- . (2010) *Las Bellas Artes reducidas a un mismo Principio*. Reflexiones Marginales. Trad: García Mancilla C. Edición en línea: <https://reflexionesmarginales.com/blog/2013/03/12/las-bellas-artes-reducidas-a-un-mismo-principio/>
- . (2015) *The Fine Arts reduced to a single Principle*. Oxford University Press. Trad. Young, James O.
- Bisaro, Xavier (2010) L'arabesque musicale: un non-sens? Étude de l'applicabilité d'un concept debussyste à la musique du XVIII siècle. *Musurgia*, Vol. 17, No. 2. Editions ESKA.
- Bourdieu, P. (1989) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard University Press.
- . (2010) *El Sentido social del Gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Burgess, G. (2012) Enlightening Harmonies: Rameau's corps sonore and the Representation of the Divine in the tragédie en musique. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 65, No. 2. University of California Press.
- Clowney, D. (2011) Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69:3 Summer 2011. The American Society for Aesthetics.
- Coleman, F. (1971) *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment*. Pittsburgh, P.A.: University of Pittsburgh Press.
- Cowart, G. (1984) Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought. *Acta Musicologica*, Vol. 56, Fasc. 2. International Musicological Society.
- Chabanon, M.P.G. (1764) *Eloge de M. Rameau*. Paris: M. Lambert.
- . (1785) *De la Musique considérée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris: Pissot.
- . (1970) *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*. Genève: Slatkine Reprints.
- D'Alambert, Jean (1759) *Éléments de Musique, Théorique et Pratique*. Charles-Antoine Jombert: Paris.
- . (1894) *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*. Armand Colin: Paris.
- Danto, A. (2013) *Qué es el arte*. Paidós: Buenos Aires.

- . (2010) *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Paidós Estética: Barcelona.
- Fubini, E. (2005) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. España, Alianza Editorial.
- . (2002) *Los Enciclopedistas y la Música*. Estética y Crítica: Universitat de Valencia.
- Gillot, H. (1914) *La Querelle des Anciens & des Modernes en France*. Librairie Ancienne Honoré Champion: Paris.
- Hanslick, E. (2018) *On the Musically Beautiful*. Oxford University Press: UK.
- Jankélévitch, V. (2005) *La música y lo Inefable*. Alpha Decay.
- Jaffe, K. (1980) The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 4. University of Pennsylvania Press.
- Kivy, P. (1989) *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
- . (1991) Is Music an Art? *The Journal of Philosophy*, Vol. 88, No. 10. Journal of Philosophy, Inc.
- . (2012) What Really Happened in the Eighteenth Century: The 'Modern System' Re-examined (Again). *British Journal of Aesthetics* Vol. 52. UK.
- . (2019) *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio música*. Titivilus: Editorial digital.
- Kristeller, O. (1951) The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4. University of Pennsylvania Press.
- . (1952) The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1. University of Pennsylvania Press.
- Lang, P. (1967) The Enlightenment and Music. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 1, No. 1. The Johns Hopkins University Press.
- Langer, S. (1954) *Philosophy in a new Key*. A mentor Book: The new American Library.
- Le Huray, P. (1978) The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 105. Taylor & Francis.

- Lessman, B. (2019) Batteux „mit beträchtlichen Zusätzen“: Translation und Transfer der Nachahmungstheorie in der deutschen Musikästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Archiv für Musikwissenschaft*, 76. Franz Steiner Verlag.
- Lucas, M. (2009) Aspectos da recepção alemã do *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux. *Música en Perspectiva*, Vol.2 No.1.
- Mattick, P. (2004) *Art in its Time. Theories and practices of modern aesthetics*. Routledge: London.
- Mongredien, J. (1974) La théorie de l'imitation en musique au début du romantisme. *Romantisme*, n°8. Persée.
- Munro, T. (1961) Do the Arts Evolve? Some Recent Conflicting Answers. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 19, No. 4. The American Society for Aesthetics.
- Paddison, M. (2010) Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. *Music Analysis*, Vol. 29, No. 1/3. Wiley.
- Perrault, C. (1696) *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris.
- Porter, J. (2009) Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered. *British Journal of Aesthetics* Vol. 49. UK.
- Reiter, A. (2021) Batteux, Kant and Schiller on fine art and moral education. *Journal of the Philosophy of Education*, 55. The Philosophy of Education Society of Great Britain.
- Robinson, J. (2005) *Deeper than Reason. Emotions and their role in Literature, Music and Art*. Clarendon Press: Oxford.
- Rousseau, J.J. (2007) *Escritos sobre Música*. Colección Estética y Crítica. Universitat de València. ———. (2008) *Ensayo sobre el origen de las Lenguas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Schopenhauer, A. (1986) *Sämtliche Werke*. Deutschland, Die Deutsche Bibliothek.
- . (2004a). *El mundo como Voluntad y Representación I y II*. España, Ed. FCE.
- . (2004b) *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. España, Estética y Crítica.
- Stolnitz, J. (1961) On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2. The American Society for Aesthetics.

- Tatarkiewicz, W. (1963) Classification of Arts in Antiquity. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 24, No. 2. University of Pennsylvania Press.
- Weber, W. (1980) Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France. Past & Present No. 89. Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 2. Oxford University Press.
- . (1984) The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste.
- . (1989) The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 114, No. 1. Taylor & Francis.
- . (1994) The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *Journal of the American Musicological Society* Vol. 47, No. 3. University of California Press.
- Young, J. (2014) On the Enshrinement of Musical Genius. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 45, No. 1. Croatian Musicological Society.
- . (2015) The Ancient and Modern System of the Arts. *British Journal of Aesthetics* Vol. 55. UK.
- . (2023). *A history of western philosophy of music*. UK, Cambridge University Press.

CAPÍTULO V

HACER AUDIBLE LO INAUDIBLE: UN RECORRIDO A TRAVÉS DE LAS ETAPAS DE COMPOSICIÓN DE BEETHOVEN

*Saúl Quiroz*¹

RESUMEN

El presente texto aborda la idea que Schelling tenía en torno a la conformación del arte, particularmente la de la música, así como los planteamientos deleuzianos en torno a la conformación de la música como un plano doble de consistencia que subsume expresión y contenido, con miras a relacionar estas ideas como punto de partida teórico desde el cual leer el devenir experimentado por Beethoven a través de tres obras clave compuestas entre 1803 y 1824. El desenvolvimiento compositivo experimentado por el músico de Bonn puede ser descrito por los planteamientos de Schelling

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

y Deleuze, a la par de la biografía de Beethoven. Para detectar los devenires de dicho periodo se revisan rasgos de la Sinfonía No.3 en Eb “Heroica” (Opus 55), la Sinfonía No.5 en Cm “Destino” (Opus 67) y la Sinfonía No. 9 en Dm “Coral” (Opus 125). Estas piezas se seleccionaron específicamente pues son consideradas como ejemplos claros de las cualidades artísticas que Beethoven imprimió a sus obras durante sus períodos compositivos medio y tardío, permitiendo ver la transición entre ellos. La lectura de las piezas seleccionadas desde la biografía del compositor y los planteamientos ontológicos revisados buscan dar cuenta de uno de los modos posibles en que el hombre sublima, a través de las artes, las emociones y experiencias subjetivas que le atraviesan.

Palabras clave: Schelling, Deleuze, Música, Beethoven, Sinfonía, Análisis musical, Ontología.

ABSTRACT

This text addresses Schelling’s idea about the conformation of art, particularly that of music, as well as Deleuzian approaches regarding the conformation of music as a double plane of consistency that subsumes expression and content, in order to use these ideas as a theoretical starting point from which to interpret the development experienced by Beethoven through three key works composed between 1803 and 1824. The compositional development experienced by the Bonn musician can be described by the approaches of Schelling and Deleuze, along with Beethoven’s biography. To detect the developments of this period, features of Symphony No. 3 in Eb “Heroica” (Opus 55), Symphony No. 5 in Cm “Destiny” (Opus 67) and Symphony No. 9 in Dm “Choral” (Opus 125) are reviewed. These pieces were specifically selected for being considered clear examples of the artistic qualities Beethoven imbued in his works during his middle and late compositional periods, allowing us to see the transition between them. Reading the selected pieces from the perspective of the composer’s biography and the revised ontological approaches seeks to explain one of the possible ways in

which humankind sublimates, through the arts, the emotions and subjective experiences that permeate us.

Keywords: Schelling, Deleuze, music, Beethoven, symphony, musical analysis, ontology.

1. Introducción

El Romanticismo fue un periodo caracterizado por su carácter disruptivo respecto de la tradición clasicista, basada en un conjunto de reglas estereotipadas, y la estética neoclásica como reflejo de los principios intelectuales de la Ilustración. Esta ruptura buscaba minar la idea de una supuesta supremacía de la razón, en aras de darle más protagonismo a la emoción y el sujeto como entidad autónoma y libre. El Romanticismo se presentaba como una manera de sentir y concebir el entorno, la vida y al ser humano mismo, por lo que enfatizaba la relación con la naturaleza y con un pasado ahora olvidado. Frente a la rigidez exigida por el pensamiento racionalista, el Romanticismo hizo de la libertad auténtica su búsqueda constante, de ahí su carácter disruptivo. Las ideas románticas surgieron como una reacción a la Revolución Industrial y a la ideología predominante del Siglo de las Luces, fuertemente marcada por la supremacía de la razón y un enfoque naciente en el método científico. En respuesta a la confianza puesta en el progreso propiciado por la razón, la postura política de los artistas románticos era radical y crítica frente a la urbanización e industrialización de la que Europa comenzaba a ser testigo. Esta transformación de la perspectiva implicó un cambio en el paradigma de valoración de todas las esferas de la ciencia y la cultura, afectando también al arte. Para los románticos adecuarse a los cánones con miras a una maestría técnica ya no era el mayor valor artístico posible, sino que ahora el arte se esforzaba por construir experiencias estéticas conmovedoras a partir de la sensibilidad personal y la evocación de emociones intensas. Al comenzar a apreciar todo aquello que no se adecuaba a los modelos tradicionales, dar valor preminente a la expresión personal y a la transgresión deliberada de las normas sociales, el Romanticismo

conformó un horizonte propicio para el florecimiento del mundo de las Bellas Artes.

Una de las figuras centrales de este florecimiento fue el compositor y músico Ludwig Van Beethoven encargado de realizar la transición del estilo compositivo de la época Clásica a una forma que jugaba libremente con los cánones, buscando el impacto emocional sobre el escucha vertiendo emociones profundas a través de sus composiciones. Sobre su música, afirmaba: “Nunca he pensado en escribir por reputación y honor. Lo que tengo en mi corazón debe salir; esa es la razón por la que compongo” (Kerst, 2012, p. 54). La forma en que Beethoven escribía e interpretaba sus obras caló tan hondamente en músicos, compositores y directores posteriores que su influencia puede seguirse viendo hasta nuestros días. Su repertorio más representativo surge como respuesta al último dejo de racionalismo y clasicismo que se extendía hacia el final del siglo XVIII y a su vez como la afirmación de su genio e inventiva frente a los modos tradicionales de composición.

En el presente ensayo abordaré la idea que Schelling tenía en torno a la conformación del arte, particularmente la de la música, comprendiéndola como reunión de lo finito y lo infinito. En un segundo momento, se revisará la idea deleuziana de la música como un plano doble de consistencia que subsume a la expresión y al contenido, con miras a relacionarlas con los planteamientos schellingianos. Esta conjunción de planteamientos busca ofrecer un panorama teórico desde el cual leer el devenir experimentado por Beethoven a través de tres obras clave compuestas entre 1803 y 1824. Mi hipótesis es que el desenvolvimiento compositivo experimentado por el músico de Bonn resulta similar al proceso descrito por Schelling y Deleuze, de ahí que desde sus planteamientos podamos dar cuenta de algunos de los momentos más intensos en el devenir compositivo de Beethoven. Para detectar los devenires de dicho periodo me centraré en su Sinfonía No.3 en Eb, pasando por *Heroica* (Opus 55), Sinfonía No.5 en Cm, *Destino* (Opus 67) y culminando en su Sinfonía No. 9 en Dm, *Coral* (Opus 125). Estas piezas se seleccionaron específicamente pues son consideradas

como ejemplos claros de las cualidades artísticas que Beethoven imprimió a sus obras durante sus periodos compositivos medio y tardío, permitiendo ver la transición entre ellos. Finalmente, las fechas en que estas piezas fueron compuestas coinciden con varios eventos importantes en la vida personal del compositor, situándolas dentro de devenires muy específicos, mismos que coadyuvaron en la conformación del color y emoción de algunas de sus composiciones; intentaré rescatar dichas experiencias y su relevancia para los devenires compositivos de Beethoven a lo largo del texto.

2. Lo infinito en lo finito: la música desde la filosofía del arte de Schelling

Contemporáneo suyo, Schelling sería otro personaje que experimentará el desplazamiento desde la perspectiva idealista hacia la romántica, explicándolo en términos de fines y oposiciones de forma que “el todo ha superado lo antiguo sin salirse de la especie” (Schelling, 1999, p. 400). Si bien es cierto que, en sus obras, Schelling maneja muchas ideas románticas, todas ellas se articulan dentro de un marco general con una marcada inclinación al idealismo, que al apropiárselas las modifica, sometiénolas al rigor de la sistematicidad. En ese sentido, podríamos afirmar que Schelling buscó ordenar de manera racional y dialéctica los elementos que veía implicados en la conformación de la obra artística. Para él, el carácter ontológico del arte se “desprende de la libertad absoluta la máxima unidad y regularidad, que nos permite conocer los prodigios de nuestro propio espíritu mucho más directamente que la naturaleza” (1999, p. 4). De modo que la naturaleza no es una revelación perfecta del absoluto más de lo que lo sería el arte, puesto que todos los organismos individuales son potencias y no perfecciones, y todas las obras son perfecciones y no potencias. Es por ello que el arte nos permite conocer de manera más detallada las propias potencialidades de nuestra subjetividad en registros que exceden el mero reconocimiento sensible de todo aquello exterior a nosotros. La concepción schellingniana busca reunir principios de alcance universal con instanciaciones particulares, pues de acuerdo con él

“Cada una de las unidades comprendidas en el universo es a su vez expresión del universo entero” (Schelling, 1999, p. 32). Es decir, cada individuo expresa de manera particular, pero nunca perfecta, todo el universo, tanto el que le conforma (subjetivo) como el que le rodea (objetivo). Análogo a esta operación de la naturaleza, es la operación de la que resulta el arte pues ésta concilia en sus productos lo ideal con lo real resultando en una estructura orgánica que permite un mejor entendimiento de las formas particulares de las cosas partiendo de su regularidad y unidad comprendida idealmente. Schelling afirma que el arte produce objetos unitarios articulados como un todo orgánico y cerrado, necesario en cada una de sus partes, al igual que lo serían los organismos en la naturaleza. Para el pensador, análogo a los organismos, en las obras de arte todas las partes se encuentran dispuestas de forma que se complementen entre sí con miras a dotar de consistencia, uniformidad y dinamismo a la pieza en su totalidad, individualizándola.

Con miras a explicitar la idea de arte planteada por Schelling es necesario considerar la argumentación previa en la que distingue entre los niveles real e ideal de la naturaleza. El tercer corolario de su *Filosofía del arte* lee: “Dios es el universo absoluto inmediatamente en virtud de su idea.” (Schelling, 1999, p. 27), esta afirmación descansa en el hecho de que dentro de Dios todas las potencias están actualizadas, es decir que todas las cosas que idealmente son susceptibles de suceder, en el absoluto, suceden fácticamente, pues este absoluto que es Dios contiene dentro de sí toda la naturaleza, tanto la real como la ideal. Cabe destacar que, por la construcción del sistema de Schelling, ambas naturalezas se reúnen en la indiferenciación de ambas, en donde ambas coinciden para conformar una estructura orgánica. Podemos asir el problema desde otro punto de vista con miras a intentar explicitarlo aún más. De acuerdo con Schelling, existen tres potencias básicas en la naturaleza: 1) la primera “es la materia, en cuanto que se pone en la realidad con el predominio de lo afirmado o bajo la forma de la configuración de la idealidad en la realidad” (Schelling, 1999, p. 33). La materia es el estrato sensible en que la actividad racional se

ve reflejada, es decir, es la potencia que permite que la idealidad se configure como realidad. De allí que afirme que la potencia de la materia, al ser la encargada de dotar de *realidad*, es la del ser. 2) La segunda potencia es definida como "...la luz, como idealidad que disuelve en sí toda realidad." (Schelling, 1999, p. 33), es decir, es aquella que contiene dentro de sí, de manera *ideal*, todas las cosas contenidas en el absoluto, no como entidades aisladas y particulares sino como esencias generales resultantes de la *actividad de abstracción* del pensamiento sobre los casos aislados. Al verse implicada la razón la segunda naturaleza termina por contener dentro de sí al elemento activo de posicionamiento y configuración dentro de la realidad material, es aquello que frente al universo se comporta como la idea fuera del tiempo de aquello que se manifiesta sensiblemente. La segunda naturaleza está referida a la actividad de raciocinio que va determinando específicamente todas y cada una de las cosas sensibles como *esa* cosa determinada.

Ahora bien, ninguna de las potencias separadas puede constituir organismo alguno: la actividad aislada de materialidad no está instanciada en la realidad, mientras que una materialidad separada de cualquier actividad es inerte —y este punto es importante tanto para la aparición de la realidad como para la configuración de la obra de arte—. De allí que sea necesaria 3) una tercera potencia que reúna ambas y las conjugue como identidad, como indiferenciación. En palabras de Schelling la tercera potencia es, tanto aquello que afirma lo real: la materia; como aquello que ésta contiene de ideal: la luz, y son ambas potencias las que al integrarse producen "algo indiferenciado en lo cual esencia y forma son lo mismo; la esencia es inseparable de la forma, y la forma lo es de la esencia." (Schelling, 1999, p. 33). Esta producción es el modo en el que todas las cosas surgen como un compuesto de realidad e idealidad, de forma y esencia, de materia y concepto.

Si bien ya he expuesto la estructura de la identidad, falta aún señalar de donde es que ésta obtiene su realidad, y es aquí donde el autor identifica la fuente absoluta de toda realidad con Dios. Afirma que de Dios se deriva la realidad de las cosas de forma inmediata

por la ley de identidad, pues ser real no es más que ser afirmado de manera absoluta por Dios, según el concepto de eso afirmado. Para Schelling en Dios cabe la realidad absoluta pero también la idealidad absoluta, pues “En cuanto que se afirma a sí mismo, Dios puede ser descrito como la idealidad infinita que comprende en sí toda la realidad, en cuanto afirmado por sí mismo, como la realidad infinita que comprende en sí toda la idealidad” (Schelling, 1999, p. 27). Así Dios es la idealidad en la que cabe toda la realidad, y la realidad en la que cabe toda idealidad, y cuya realidad implica la existencia del universo y de cada cosa en particular, mismas que, aunque no lo expresan de manera perfecta, dan cuenta del todo en tanto que conjunción de realidad e idealidad, de materia y pensamiento.

Derivado de esta concepción de la conformación de entidades se comprende al arte como un *hacer* cuyo objetivo es la producción de obras, en el que está implícito un conocimiento práctico y conceptual que se desprende del enfrentarse con lo real en sus dos aspectos: se conocen los materiales y detalles técnicos para la conformación de la obra (parte *real*) y a su vez se aprenden las técnicas y cánones establecidos (parte *ideal*). Los productos de arte al ser resultado de tal tipo de actividad contienen dentro de sí la indiferenciación entre lo *ideal* y lo *real* de la naturaleza, pues no son “ni un simple actuar ni un simple saber, sino que es una acción completamente penetrada de saber o, a la inversa, un saber que se ha hecho totalmente acción, es decir, es la indiferencia de ambos” (Schelling, 1999, p. 35). Es por esta conjunción que en la estética schellingniana la obra de arte exhibe en sí la indiferencia entre lo ideal y lo real, y su perfección “en cuanto tal aumenta en proporción a la identidad que consigue expresar o a la compenetración de intención y necesidad que hay en ella” (Schelling, 1999, p. 40). Vemos pues cómo la obra de arte es definida a partir de su coherencia interna, que no es parte del elemento material —puesto que dispone de este— ni del sólo elemento ideal —pues lo ideal no se expresa sin materia dentro de la cual configurarse—, sino que se deriva de la indiferenciación de ambos. Así, una obra de arte resulta más perfecta para Schelling si logra representar a través de

sí una *idealidad* de forma adecuada, es decir, su mérito se pondera conforme a cuánto consiga expresar la realidad representada. Esto implica la necesidad de que la materia sea moldeada por la intención que el artista ha de imprimir en la obra, así, la belleza de las obras depende completamente del grado en que el artista logre sintetizar la potencia *real* y la *ideal* de manera armónica. Tal síntesis consiste en un todo orgánico que conjuga de manera dialéctica el carácter necesario de lo *real* con la voluntad libre de lo *ideal*, con miras a lo que Schelling llama indeterminación. En sus propias palabras: “A las tres potencias del mundo real e ideal corresponden las tres ideas: la verdad, la bondad y la belleza en el organismo y en el arte” (Schelling, 1999, p. 37), dando a entender como es en la síntesis de ambas potencias que se conforman las entidades completas y orgánicas, y por ello bellas, tanto en el sentido biológico como en el de la producción de objetos.

De esta comprensión de la obra de arte como síntesis de lo infinito (*ideal*) con lo finito (*real*) surgiría la máxima de la estética schellingniana. El argumento puede reconstruirse de este modo: 1) Dado que todas las cosas que son se conforman a través de la indiferenciación entre lo *real* y lo *ideal*, entonces todo aquello que esté dentro del absoluto tendrá esta misma composición y la expresará. 2) Puesto que el universo absoluto es la misma cosa que Dios (la totalidad de las potencias), entonces el arte expresará las cosas como son en Dios, es decir, como son en sí. De allí que “la construcción del arte es especialmente representación de sus formas como formas de las cosas, tal como son en lo absoluto y, por tanto, también del universo mismo como obra de arte absoluta, tal como está formado en Dios en belleza eterna” (Schelling, 1999, p. 43). Así, la máxima aspiración de toda obra de arte es la representación de las cosas en su *idealidad*, aunque claro, trayéndola por determinados medios materiales a la *realidad*.

Hasta aquí hemos analizado la idea de arte, pero lo que realmente nos atañe de todos estos planteamientos son las implicaciones que puede llegar a tener en el campo de la música. De acuerdo con Schelling “La forma de arte en la cual la unidad real puramen-

te como tal se hace potencia, símbolo, es la música.” (Schelling, 1999, p. 182). La unidad real refiere al ente compuesto que contiene, en el mismo grado, realidad e idealidad, el objeto que posee un equilibrio de lo infinito en lo finito, una indiferenciación entre pensamiento y materia. En ese sentido en la música aparece una identidad de la materia real utilizada (los sonidos) con las ideas que el compositor expresó a través de ella (mediante las relaciones armónicas elegidas). La indiferencia de tal configuración, tomada puramente como indiferencia en el sonido, remite a lo unidimensional de la materia musical como sonido mismo, pues es en tanto tal que es considerado desde la idealidad, enfocándolo desde los aspectos compositivos y armónicos de la música (intervalos, dinámicas y acentos en el compás, etc.). En el sentido de la idealidad, la música es concretada únicamente mediante la ejecución de su materialidad como sonido ordenado, pues por más que las relaciones armónicas y temporales se escriban en las partituras que trazan el desenvolvimiento temporal de toda pieza musical, la intensidad o los acentos que buscan imprimir intención y emoción a las notas se dejan como tarea al intérprete quien ha de encontrar las dinámicas adecuadas para la interpretación de las intenciones del compositor en cada uno de los pasajes.

Al tener una sola *dimensión* (existir en tanto que duración), el sonido es primordialmente temporal, pero, a fin de ser capaz de producir música necesita romper la monotonía, es decir debe estar cualificado por un timbre específico. De ahí que las relaciones establecidas entre notas, sean tanto tonales como temporales, y son las encargadas de construir la emoción de una composición, siempre en relación con el contexto en que se inserten. Es bien conocida la cadencia dominante, mejor conocida como ‘ii-V-I’, que determina las relaciones entre tres acordes con miras a una frase mínima con sentido y dirección. La sensación que provoque esta sucesión de acordes es completamente contextual y no está determinada por la naturaleza temporal del sonido, sino por su textura, es decir, por la tonalidad en que se encuentre escrita, así como por los recursos que pueda utilizar (cromatismos, dominantes secundarias,

extensiones, polirritmos, etc.). Esta relación entre texturas en el tiempo, es decir entre distintos timbres, es lo que produce no sólo la sensación de sucesión, sino también el desenvolvimiento de las relaciones armónicas intencionadas del compositor. Es únicamente en dicho desenvolvimiento que las piezas musicales se construyen como una sucesión de momentos llenados con sonido y silencio organizados mediante relaciones armónicas. Al ser contextual, queda claro que no podemos hablar de que una nota, un acorde o un ritmo posean un sentido propio, sino que su sentido dependerá completamente del contexto dentro del que se inserta. Un Bbm no significa nada por sí solo, sino que es siempre en relación con el contexto musical que cada nota y ritmo (timbre y tiempo) adquieren un significado.

De ahí que la música dependa de su carácter temporal en un doble sentido, por un lado, el sonido conforma su aparecer en el tiempo, mientras que la ordenación tonal y rítmica dan la sensación de sucesión que permite dar cohesión a la multiplicidad de timbres y duraciones percibidos. De acuerdo con Schelling sólo reconocemos la armonía de la música mediante la captación de “La pluralidad que en la cohesión como tal está combinada con la unidad se hace en la resonancia [o polifonía] una pluralidad viviente, una pluralidad que se afirma a sí misma.” (Schelling, 1999, p. 181). De allí que afirme que la forma necesaria de la música sea la sucesión comprendida desde el esquema schellingniano triple: primeramente, por el carácter temporal de su aparecer como duración (parte real); segundo, como la sucesión de relaciones tonales comprendidas como unidad (parte ideal), y tercero, siendo la indiferenciación de ambos elementos la que hace de la pieza musical un todo cohesionado y coherente. Considerado en abstracto, el carácter de la sucesión pura no implica una diferenciación de un aparecer azaroso, pues dicha diferenciación se da, en la música, únicamente a través del ritmo, ya que éste transforma la sucesión en configuración valiéndose de la repetición, la diferenciación y el agrupamiento. Es por esto que Schelling afirma que “*El ritmo es la música en la música*, pues la particularidad de la música se basa en

el hecho de ser la configuración de la unidad en la multiplicidad.” (Schelling, 1999, p. 187). El ritmo recoge a través de repeticiones, variaciones, sucesiones y seccionamientos un conjunto arbitrario de tiempos, disponiéndolos dentro de un orden y cualidades determinadas, y es en ese sentido que configura una unidad a partir de la multiplicidad.

Schelling considera que, a partir de la conciencia subjetiva del tiempo, la música liga al aparecer temporal de la conciencia con su totalidad como sucesión de momentos vividos a través de la propia sensibilidad a través del sentido del oído. Podemos corroborar la aparición de dicha conexión en el siguiente pasaje: “El principio del tiempo en el sujeto es la autoconciencia, que es también la configuración de la unidad de la conciencia en la multiplicidad en lo ideal. A partir de esto se comprende *la íntima conexión entre el sentido auditivo en general y la música y, en especial, el discurso con la autoconciencia*. La música es un autonumerarse del alma” (Schelling, 1999, p. 183). Esto muestra como Schelling no consideraba a la música un arte meramente temporal, sino que consideró también que este despliegue en el tiempo venía siempre acompañado de una tesitura especial aportada por la enunciación de la autoconciencia, tanto la del compositor como la del oyente. Este espacio de enunciación resuena fuertemente con las afirmaciones hechas por Beethoven en las que se concibe como alguien que escribía para expresar la forma subjetiva en que experimentaba el mundo, a través de su música, idea que retomaré más adelante.

Finalmente, los planteamientos schellingnianos se pueden resumir en tres puntos principales: 1) las piezas musicales son obras unidimensionales compuestas de ritmo, modulación y armonía, 2) el carácter de la música, es necesariamente el de la sucesión y es ésta la que constituye la melodía, al definir acomodos temporales y tonales para las notas. Por último, 3) la música posee la característica de expresar las cosas como son en sí, es decir *como indiferencia de lo real y lo ideal* que se convierte en símbolo de sí misma al autoafirmarse en su ser y existir como indiferencia pura. Las piezas musicales —sin importar su forma, género o procedencia geográ-

fica e histórica— al ser obras de arte deben traer la *idealidad* a la *realidad* pues las formas de la música son “necesariamente formas de las cosas en sí o de las ideas totalmente consideradas desde su lado real” (Schelling, 1999, pp. 195-6). Por lo anterior, para Schelling la música desempeñaba la función estética de ser reflejo del absoluto, idea que sintetizará afirmando que: “*la música no es sino el ritmo percibido y la armonía del universo visible mismo*” (Schelling, 1999, p. 196), mostrando la preminencia que, como indiferencia pura, tiene la música por encima de las artes materiales.

Hasta aquí la revisión de las ideas de Schelling en torno a la música, más adelante las retomaremos como parte de la lectura que haré en torno a las sinfonías 3ª, 5ª y 9ª de Beethoven. A fin de aportar más elementos al panorama de ideas desde el que abordaré las sinfonías, es necesario revisar el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre el asunto, con miras a conformar una perspectiva compartida de interpretación. Revisadas sus ideas, pasaré a un análisis más formal de las sinfonías, con miras a la lectura que me interesa construir.

3. Plano de expresión, plano de contenido: la idea deleuziana

Como pudimos revisar, la delimitación necesaria de la música para Schelling es de un carácter temporal, si bien esta idea da cuenta del aparecer y acomodo de la música, no termina de dar cuenta de su carácter artístico. Para abordar este otro ángulo de la música me gustaría recordar los planteamientos de Deleuze en torno a las disciplinas creadoras. Para él, el límite común a todas las disciplinas creadoras (que no sólo las artes) está conformado por el espacio-tiempo, puesto que ambas dimensiones son inherentes a todas las disciplinas creadoras, así como a los productos que crean, y es dentro de estas delimitaciones que cada hacer conforma sus propios bloques de espacio-tiempo. En conferencia, el filósofo francés afirmó que las creaciones surgen de una necesidad interna del creador y pueden lograrse a través de un cierto “comercio” de ideas de las demás disciplinas pues estas nunca están aisladas unas de las

otras². Esta inter-relación recalca el carácter espacio-temporal de las diferentes disciplinas creativas, y creadoras, pues es dentro de determinaciones geográficas e históricas que el arte va definiendo sus caminos, a cada momento. Esta comprensión de las artes las aborda en tanto que red situada de interacciones entre disciplinas que conviven determinado momento (histórico) y en determinado espacio (geográfico).

A pesar de que Deleuze no dedicó ninguna de sus obras a abordar de forma exclusiva y extensa el tema de la música, encontramos repartidos a lo largo de su filosofía textos que dan pautas al respecto —como en *Mil Mesetas*, *Derrames* y algunas entrevistas contenidas en *Dos regímenes de locos*— y que revisaremos brevemente. Lo primero que es necesario señalar es que el sitio en donde encontramos los planteamientos deleuzianos más específicamente referidos a la música se encuentran en la sección cuarta de *Derrames*. Allí problematiza el plano de consistencia sonoro como un plano compuesto inherente a la música y señala que respecto de cualquier actividad podemos encontrar dos planos diferenciados pero entrettejidos, a saber, el plano de expresión y el plano de contenido. El plano de expresión puede asociarse con eso que Schelling denomina parte real, es decir, la forma en que una cosa se trae a la realidad, la forma en que se expresa materialmente una idea. Por otro lado, el plano del contenido se puede asociar con lo que Schelling llama parte ideal del arte. La actividad del pensamiento orientada a darle forma a una determinada materia, así como un mensaje que le sea propio, es lo que refiere Deleuze al hablar de “contenido”, pues más que referir a un contenido específico, señala la generalidad de poseer alguno. La elección terminológica de esta distinción se debe a que “‘expresión’, sólo como palabra, tiene la ventaja de no confundirse con ‘forma’ y ‘contenido’ tiene la ventaja de no confundirse con ‘sujeto, tema u objeto’” (Deleuze, 2005, p. 320).

2 *¿Qué es el acto de creación?*, Conferencia ofrecida en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, 17 de marzo de 1987, recuperado el 10 de julio de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Enfocándonos específicamente en la música, tenemos que el plano de expresión está conformado por el sonido concreto, las sucesiones, frases, tonos, etc., es decir, el sonido comprendido como materia constitutiva de la pieza musical. Pero ¿qué hay acerca del contenido?, para Deleuze el contenido no es aquello de lo que *habla* la música, ni en un sentido programático³, ni en el sentido de *lo que dice* la pieza musical en cuestión, en caso de tener letra. Para Deleuze la música, más que retratar contenidos fijos o sujetos estáticos “está en su contenido penetrada por devenires. Lo que define el contenido propiamente musical es un devenir mujer, un devenir niño, un devenir molecular, etc.” (Deleuze, 2005, p. 325). Los devenires propios de los contenidos de la música responden a sus vibraciones e intensidades y buscan alcanzar a instanciarse a través del agenciamiento sonoro específico del caso. De allí que, para Deleuze, la música siempre se produzca a partir de, y como resultado de, procesos de desterritorialización que suceden en los dos planos que componen a la obra de arte. Es en la conjunción del plano expresivo y el plano de contenido que se conforma el plano de consistencia musical en donde se conjuga una forma de expresión, es decir una determinada maquinación sonora, y una forma de contenido constituida por “devenires propiamente musicales que no consisten jamás en imitación, en reproducción.” (Deleuze, 2005, p. 330)⁴.

Al ser resultado de movimientos de desterritorialización, la obra de arte no está hecha para la comunicación pues no contiene en sí ningún tipo de información o mensaje, sino que contiene el devenir que agencia en tanto que impulso de la obra y que sólo puede ser transmitido en tanto que devenir dispuesto sobre el plano de consistencia. A su vez, la concreción de la obra implica una

3 El término “música programática” se refiere a música cuyo objetivo es evocar ideas, sensaciones o sucesos en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo. Dicha música se halla en contraposición con la música absoluta que es aquella que, sin referencias a una narrativa extramusical, pone el sonido y la composición del mismo como elemento central a apreciar en la pieza.

4 Podemos ver en esta cita como Deleuze no estaba pensando en ningún tipo de narrativa extramusical como contenido de la música, de ahí que tampoco eligiera los términos sujeto u objeto para hablar sobre contenidos.

dialéctica en la desterritorialización entre los contenidos desterritorializados y las máquinas y agenciamientos musicales que los expresan. Por un lado, los contenidos que se han desterritorializado buscan una forma de expresión, mientras que, por otro, los dispositivos musicales específicos también se desterritorializan a fin de permitir el libre flujo de los devenires a través del sonido. Esta idea deleuziana roza con la noción schellingniana de la indiferenciación entre lo *ideal* y lo *real* en el aparecer orgánico de la obra de arte. La parte *real* es la que expresa, mientras que la *ideal* es la que es expresada, será importante mantener esta noción en mente al analizar las tres sinfonías de Beethoven.

Para Deleuze existe una relación entre el arte y los actos de resistencia y estriba en que ambos consisten en acciones humanas que trascienden a la muerte y permanecen después de ella, pues poseen el impulso necesario para hacerlo. En ese tenor, podemos afirmar que la obra de arte conforma el mayor acto de resistencia y posicionamiento del artista respecto de la realidad. Según Deleuze, la figura que mostraba esta resistencia en su música específicamente era Bach, pues sus composiciones nos muestran una lucha activa contra la repartición de lo profano y lo sagrado. El acto de resistencia es un acto humano y artístico que se afirma a sí mismo como indiferencia de lo *real* y lo *ideal*, al igual que la obra de arte haría para Schelling. Ahora bien, el elemento central con el que se constituye la música, para Deleuze es el ritmo, mismo que no sólo reconcilia las nociones de orden y azar, sino que “es lo Desigual o lo Incommensurable, siempre en estado de codificación. [...] el ritmo es crítico, une instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro. No actúa en un espacio-tiempo homogéneo, sino con bloques heterogéneos.” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 320). Lo Incommensurable son precisamente los devenires que fungen de contenido a la música y se muestran a través de la unión de los momentos que conforman las melodías y armonías con miras a la conformación de la pieza musical. En ese sentido, conforman un paisaje heterogéneo a través de las variaciones construidas, con cada compás que es diferente al anterior.

Existen además dos tipos posibles de modelos musicales: el estriado y el liso. Modelos de los cuales Boulez dirá que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar mientras que un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar. Dicho con precisión, para Deleuze lo estriado es

lo que entrecruza fijos y variables, lo que ordena y hace que se sucedan formas distintas, lo que organiza las líneas melódicas horizontales y los planos armónicos verticales. Lo liso es la variación continua, es el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos. (Deleuze, 2005, p. 486)

Así vemos que lo estriado es lo ordenado, lo trazado, aquello que según Schelling habría de ser respetado por ser el reflejo que las artes hacen del absoluto, lo *ideal*. Por su parte lo liso responde al caos anterior a una ordenación, que no por ello es sin-sentido sino que se encuentra transido de devenires, direccionalidades y multiplicidades no mesurables que actúan dialécticamente con los agenciamientos sonoros desterritorializados; lo *real*. Los devenires del plano liso no pueden encasillarse en lo estriado pues quiebren la estructura musical de armonía y melodía, abriendo líneas de fuga que buscan hacer audibles los devenires que no lo son, devenires que nunca son exclusivamente humanos, más bien devenir animal, imperceptible, molécula sonora, silencio anterior al hombre, música ancestral de las esferas. El grito de la música exhalado en su proceso de alisado la torna de ser una estructura, a ser un proceso, pues en ausencia de “normas musicales” que rijan el flujo sonoro, las potencias que habitan el tiempo liso devienen música, y más que contener personajes o ser susceptibles de interpretación, representan el devenir mismo como dinamismo que abre el oído para escuchar.

Al liberarse del plano estriado dejando que los devenires fluyan de manera libre, la música llega a ser el juego rítmico de duraciones e intensidades sonoras que no son sino agenciamientos de los contenidos musicales, es decir que sirven de forma receptora a los devenires moleculares y sonoros que se desplazan libremente en un espacio allende a cualquier orden y por lo tanto a cualquier

forma compositiva. Las tareas de la música, así, son la de agenciar en sonido aquello que vibra inaudiblemente al interior de plano de inmanencia y la de desterritorializar los agenciamientos sonoros y musicales específicos del caso con miras a consolidar un espacio-tiempo que responda a su propio flujo en tanto que devenir sonoro. Es precisamente esto lo que, considero, logró la música de Beethoven, pues los intentos del compositor por superar y enriquecer las formas establecidas, terminaron por conformar su estilo compositivo característico.

Antes de pasar a abordar las sinfonías seleccionadas y de poner los periodos compositivos de Beethoven en relación con los acontecimientos de su propia biografía, es necesario recalcar los puntos de contacto entre el pensamiento de Schelling y el de Deleuze. Lo primero que podemos ver es la idea compartida de que la música es siempre una forma de expresión de un impulso inaudible, pero se experimenta como un devenir que genera la necesidad del compositor de expresar dicho impulso de forma sonora. Mientras que en Schelling la parte ideal, determinada por el raciocinio, es expresada en la parte material, el sonido, para Deleuze el plano expresivo, es decir el plano sonoro, es el que sirve de canal para el agenciamiento del plano de contenido, dentro del cual la inaudible se mueve. Las ideas consideradas hasta aquí han fijado la perspectiva desde la cual nos embarcaremos en especulaciones estéticas específicas sobre la música que sería estandarte del movimiento romántico, mismo que negaría los valores del orden y la razón suprema establecidos por la Ilustración, y que tendría en Beethoven a uno de sus máximos exponentes.

4. El músico con sordera: sonidos intensivos, agenciamientos de devenires

6 de octubre de 1802. En las afueras de Viena uno de los músicos más sobresalientes de la época, alumno de Haydn, escribe una carta a sus dos hermanos en la que relata con notable desesperación su condición médica, que va agravándose con el paso del tiempo sin señal de mejora: una pérdida de la audición que pareciera ir en

detrimento de la prolífica carrera en ascenso del músico nativo de Bonn. Desde el verano Ludwig se trasladó a Heiligenstadt, donde se proponía terminar de componer su segunda sinfonía. Desesperanzado frente al avance de su mal se reprocha la “flaqueza en un sentido que en mí debiera ser más perfecto que en otros, un sentido que una vez poseí en la más alta perfección, una perfección tal como pocos en mi profesión disfrutan o han disfrutado” (Beethoven, 1802): el sentido del oído, fulcro de la apreciación y composición musical. El golpe que representaba el diagnóstico en el ánimo del compositor lo sumió en medio de un devenir angustioso que hacía que se atrincherara aún más en el arte. Fue tal la forma en que su ánimo se vio afectado que llegó incluso a pensar en el suicidio, considerando que frente a este “solo el arte me sostuvo, ah, me parecía imposible dejar el mundo hasta haber producido todo lo que yo sentía que estaba llamado a producir, y entonces soporté esta existencia miserable” (Beethoven, 1802). Beethoven sabía claramente que, en medio de dichas circunstancias, sólo podía encontrar sosiego en aquello que desde niño cultivaba diligentemente, pues el devenir-musical que se sentía vocado a llevar a la realidad, era lo que lo hacía aferrarse a continuar con su existencia. Aunque en los comienzos de su carrera sus composiciones tendían a ser más alegres y refinadas, conforme fue avanzando sus obras tomaron un tono más épico, solemne y fuertemente emotivo. Este llamado a producir desde los agenciamientos específicos de su arte, así como las múltiples desventajas sufridas por el compositor, provocaron un giro al interior de su música: el sonido como plano expresivo posible que habría de valerse de los cánones como medio para la emoción y la expresión, exaltando valores estéticos prohibidos de la poética neoclásica apegada a los principios de la Ilustración. En medio de las desventajas que veía avecinarse, Ludwig experimenta una disposición entera de ánimo para la música que lo llevaría a inaugurar su faceta más épica, el llamado periodo medio, con su característico estilo heroico y propio. Es en medio de este panorama que el músico de Bonn comienza a componer la que sería su tercera sinfonía y que ya presagia, desde su título, lo que se avecinaría en su música.

La sinfonía No.3 en Eb, *Heroica*, es el grito mediante el cual el músico expresa su voluntad de resistencia frente a las adversidades que atentan contra la parte de su sensibilidad que más necesita para la música, el oído. En medio de tan angustioso panorama y sin pronósticos de mejora, el propio Beethoven confiesa que “solo fue la virtud que me sostuvo en el dolor, a esta y a mi arte solamente debo el hecho de no haber acabado mi vida con el suicidio” (Beethoven, 1802). Doble movimiento: confrontar la sordera componiendo música y confrontar la desesperación frente a la muerte a través de un ejercicio deliberado del virtuosismo en el arte compositivo, con el ímpetu propio de alguien llamado a ello. Originalmente dedicada a Napoleón Bonaparte⁵ y posteriormente al príncipe Joseph Franz Maximilian Lobkowitz, en la Sinfonía No.3 una pulcritud estilística

Alcanza su perfecta adecuación de forma y esencia en ese gran monumento que es la sinfonía *Heroica*, en especial su primer movimiento, y que tiene por grandes hitos el concierto *Emperador*, la Quinta sinfonía en Cm, las oberturas *Egmont* y *Coriolano* y la ópera *Fidelio* (especialmente en su segunda versión). (Trías, 2007, p. 205)

Seleccioné *Heroica* como primera sinfonía para análisis puesto que la pulcritud que despliega convive con alteraciones importantes de las formas impuestas por el canon, siendo estas dos las razones por las que la considero como la pieza con la que se inauguraría el periodo histórico del Romanticismo. A su vez, este movimiento mediante el cual Beethoven comenzaría a verter sus propios sentimientos en un lenguaje musical, remite a la tesitura subjetiva desplegada en el tiempo de la que habla Schelling, así como a la conjunción de planos abordada por Deleuze.

Lo primero que hay que señalar de la composición es que introdujo algo inusual para la época pues en la sección de desarrollo del *allegro con brío* introduce un tema nuevo, seguido por la re-

5 Aunque Beethoven originalmente había colocado el nombre de Napoleón en el manuscrito de la partitura, él mismo lo borró al enterarse de que el militar y estadista se había autoproclamado emperador.

capitulación de los temas que hasta antes de dicha sección habían constituido el movimiento. Lo establecido por el canon obligaba a construir la sección de desarrollo únicamente con las notas que se habían utilizado hasta ese momento en la pieza, pero Beethoven fue en contra de dicha convención con miras a agenciar los devenires que le comenzaban a atravesar a él y a su música. Además del título, el estilo compositivo y la dedicatoria a Bonaparte hacían suponer que debajo de la música del periodo medio de Beethoven se escondía la historia de un personaje que, de manera determinada y entregada, hacía frente a su destino. De acuerdo con Eugenio Trías este *allegro con brio* despliega “un escenario perfectamente descripible, en el cual se asistía a la gestación y el desarrollo de una batalla que dirigía el generalísimo de los ejércitos: el gran Napoleón Bonaparte.” (Trías, 2007, p. 209) por quien el músico de Bonn sentía especial admiración. No obstante, a pesar de parecer referir a Napoleón como personaje, el verdadero protagonista central del escenario de *Heroica* es el hombre que, atribulado por las adversidades, se autoafirma en su ser y toma en sus manos el destino que habrá de trazarse. Como respuesta a las adversidades, Beethoven lanzaba, a través de su música, una vigorosa afirmación de vida, un despliegue de su propia voluntad musical, frente al desasosiego sentido por el músico, quien había escrito recientemente su testamento en Heiligenstadt.

Este despliegue de “la Voluntad, o del Ich (Yo Ideal al que se aspiraba), en lucha y combate singular con todo lo que se le opone y le contradice.” (Trías, 2007, p. 212) es el punto de partida del carácter heroico y solemne que se comenzaría a desarrollar, a partir de 1802, al interior de la música de Beethoven.

En concordancia con lo afirmado por Deleuze, podemos decir que Beethoven comenzaba a vaciar todo el rumbo de su existencia, así como la catarsis de sus tragedias personales, en sus composiciones. El ir en contra de las normas establecidas por el canon con miras a dejar una impronta personal en su música, mediante expresiones o arrebatos subjetivos sería la nota distintiva que coronaría a Beethoven como el emisario musical del Romanticismo. Hay ade-

más en *Heroica* otro detalle a notar, pues es uno que acompañaría a Beethoven en momentos cruciales a lo largo de su carrera, y es que su segundo movimiento, representativo de este periodo compositivo, está en la tonalidad de Cm que es la misma que la de la Sinfonía No.5 o de la obertura *Coriolano* (Opus 62) y que constituiría uno de los sellos específicos del compositor de Bonn. De hecho, el musicólogo George Grove afirma que:

La tonalidad de do menor ocupa una posición peculiar en las composiciones de Beethoven. Las piezas para las que la ha empleado destacan, salvo contadas excepciones, por su belleza e importancia. [...] la Obertura de 'Coriolano'; el Concierto n.º 3, para piano y orquesta; la Fantasía para piano, orquesta y coro ('Fantasía Coral'); el Cuarteto de Cuerdas, op. 18, No. 4; las Sonatas para piano 'Pathétique', op. 10, núm. 1 y op. Enfermo (el último). El hecho es más particularmente obvio en los tres Tríos con piano (Op. 1); los tres Tríos de Cuerda (Op. 9), las tres Sonatas para piano y violín (Op. 30), en cada uno de los cuales la pieza en do menor destaca prominentemente sobre las demás. (Grove, 1962, p. 181)

Vemos así, como en *Heroica* comienza a gestarse un devenir que seguirá atravesando el desarrollo de la carrera musical de Ludwig van Beethoven y que sería agenciado musicalmente con miras a dar una expresión audible de lo inaudible.

Es distintivo de este rasgo tonal el que sea precisamente Cm la tonalidad elegida para la sinfonía No.5, estrenada en 1808, en la que Beethoven iría aún más lejos en su apropiación de los cánones a pesar de respetar la tradicional estructura de la sinfonía compuesta por cuatro movimientos. Después del icónico primer movimiento introduciría un *andante con moto* en Ab que repetiría lo hecho en el *allegro con brio* de *Heroica* pues introduciría un tercer tema después de construir la primera parte del movimiento en una doble variación de temas. Además, introduce otro sello distintivo de sus composiciones y es que el último movimiento, el *allegro* con que cierra la pieza, en lugar de ceñirse a las convenciones del canon armónico y conservar la tonalidad menor del inicio, está es-

crito en C. Este rasgo estilístico se basaba en que para Beethoven una sinfonía en tonalidad menor no debía terminar en tonalidad menor como estaba establecido, más bien había que progresar en la tonalidad pues *a la lluvia seguía el sol*, en palabras del músico. Así, una tonalidad menor habría de seguirse de su correspondiente tonalidad mayor a fin de dar a la pieza un sentido y desarrollo orgánico. El Beethoven heroico ahora comenzaba a quebrar la estructura musical de armonía y melodía clásica, para abrir líneas de fuga que buscan hacer audibles los devenires que no lo son, situación claramente acentuada por su progresiva sordera. Es en esta contraposición entre la voluntad y la adversidad que se gestaría una autoafirmación del individuo desterritorializado a través de la música, un devenir sonoro que expresaría las intensidades del músico en el plano de inmanencia y que utilizaría como refugio último frente a la desgracia a la que día tras día se sobreponía: *per aspera ad astra*.

El último movimiento de la Sinfonía No.5 *Destino* es interpretado sin una pausa entre él y el *scherzo*, transición considerada como una de las mejores de todos los tiempos. Este *allegro* no sólo es relevante por la inversión de la tonalidad, sino que es uno de los movimientos mejor logrados en la carrera musical de Beethoven, y esto debido a las múltiples características que la alejaban de ser una composición tradicional. Primeramente, la forma inusual de sonata en la que estaba escrita. Tradicionalmente una sonata constaba de exposición, desarrollo y recapitulación. La exposición dictaba el material musical disponible que habría de contrastarse y estructurarse alternadamente en el desarrollo, tensión que a su vez se balancearía en la recapitulación. En cambio, este *allegro* termina la sección de desarrollo con una cadencia inusual que culmina retomando un tema del *scherzo* que a su vez servirá para introducir la sección de recapitulación con un crescendo. Aunque la coda al final era opcional en las sonatas, se exigía de esta que estuviera en la tonalidad original de la sinfonía, condición que Beethoven había transgredido. Es tal la complejidad alcanzada en este movimiento que Trías sugerirá que de este se desprende el problema que llama del *finale*, ya que sería el propio músico quien

se dio cuenta de que un *finale* excesivamente exitoso, como el de la *Quinta sinfonía en do menor*, no podía repetirse. Un *finale* que sólo gracias a la sorprendente y genial reaparición intempestiva del *scherzo* nos libra del *tedium vitae* de todo lo exageradamente triunfal”. (Trías, 2007, p. 224)

La complejidad que la música de Beethoven había alcanzado ya no podía ir más allá de sí misma en esa dirección. De allí su consolidación como paradigma de la música y el consiguiente cambio de estilo que sufriría, pues posteriormente a componer la Sonata para piano No.29 *Hammerklavier* en 1819, comenzaría a optar por la fuga como solución para el *finale*, esto, 7 años después de componer la Sinfonía No.8, y 15 después de la No. 3. Es aquí donde vislumbro el último tránsito del atribulado genio musical: después de atravesar un periodo de reafirmación en que alcanzaría tal grado de refinación que lo consagraría como uno de los músicos más innovadores de la historia, habría de entrar en un período de madurez caracterizado por la expresividad de los movimientos lentos. Prueba de ello es el doble tema con variaciones que conforma el *adagio* de la *Coral*, y los *adagios* y *andantes* que serían los núcleos de sus últimos cuartetos (Opus 127, Opus 130, Opus 131 y Opus 135.). Es en este marco que se instala la composición de la última sinfonía de Beethoven.

Casi completamente sordo, comienza en 1822 los trabajos de composición de su sinfonía más famosa para finalizarlos en 1824. A pesar de que Beethoven estrenó todas sus piezas en Viena, específicamente quería que *Coral* se estrenara en Berlín, donde pensaba que sería mejor recibida pues el gusto de los vieneses comenzaba a ser dominado por las formas italianas derivadas de la música de Rossini. Aunque el estreno no fue dirigido por el propio Beethoven, pues Michael Umlauf fue el director encargado, sí fue invitado al escenario únicamente para no ser tomado en cuenta por la orquesta, por orden de Umlauf. La Sinfonía no. 9 *Coral* es la que mayor esfuerzo requirió por parte del autor y de la orquesta pues posee una instrumentación exigente compuesta por 10 vientos, —2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagot, un piccolo y un contrafagot— 9 metales —4 cornos, 2 trompetas y 3 trombones—, 5

grupos de cuerdas —2 de violines, uno de violas, uno de chelos y uno de contrabajos— percusiones, un coro y un grupo de solistas conformado por un soprano, un alto, un tenor y un barítono. *Coral* constituye la primera vez que un compositor formado en la tradición clásica haría uso de voces dentro de una sinfonía. A Beethoven ya no le quedaban demasiadas formas de continuar transgrediendo los esquemas del estilo compositivo clásico, así que tomó su última carta y colocó texto dentro de la música que suponía ser absoluta, es decir sin referencia literaria alguna.

Coral, está compuesta de una forma inusual, pues como Trías señala, “Los tres primeros movimientos de la Novena sinfonía de Beethoven resultan impecables, soberbios, pero este célebre *finale*, con la ‘Oda a la Alegría’ incluida, constituye una magnífica extravagancia” (Trías, 2007, p. 225). No sólo la instrumentación fue algo peculiar, esta Sinfonía además invertiría el orden de aparición del *scherzo* colocándolo antes del movimiento lento y no después, como era tradición. Al igual que *Destino*, *Coral* usa la inversión de tonalidad de menor a mayor, pero lo que la coronaría como la pieza más elaborada de Beethoven, no sería el *adagio* que demostraba una madurez en su estilo que dejaba atrás el heroísmo de su periodo medio, sino el *finale* compuesto por una multiplicidad de estilos que termina siendo una “obra de la hybris que, en sus mismas singularidades, es reveladora de la fértil exuberancia de uno de los músicos más grandes.” (Trías, 2007, p. 225). Hasta la fecha críticos de música como Charles Rosen han defendido que el *finale* de la Sinfonía No.9 tiene la misma forma que la sinfonía completa y consta de 4 movimientos que a su vez conformarían una ‘sinfonía dentro de la sinfonía’. Además, el texto de la “Oda a la Alegría” de Schiller que acompaña el cierre de esta sinfonía, y que recuerda a la forma de fuga que, a través de repeticiones de determinados motivos, logra concatenar las melodías mediante el uso del crescendo para una culminación exitosa, remarcando el carácter transgresor de esta pieza, hecha por comisión de la Sociedad Filarmónica de Londres. Es así como el genio Beethoven termina por componer todo aquello que se sentía llamado a componer y a

explotar de ese modo su potencial como artista que hace frente a situaciones adversas, como agente que trae lo ideal a lo real a través del arte. Después del arrebató heroico vendrá la calma de los movimientos largos y melancólicos buscando solucionarse siempre a través de la *fuga* portentosa, extravagante que preludia la catarsis explosiva del gran *finale*.

5. De lo inaudible a la escucha: posibles líneas de fuga

El tránsito del sonido heroico del periodo medio al sonido más transido de melancolía del periodo de madurez, aunado a las situaciones que vivió el compositor, nos ofrecen un panorama del cual podríamos extraer conclusiones referentes a la música y a la relación que el hombre establece con esta. Aquí las esbozaremos como intento de recapitulación y coda.

Deleuze menciona que hemos de hacer audibles las fuerzas que *per se* no lo son, mediante instanciaciones o agenciamientos que producirán un estado de desterritorialización en los materiales artísticos utilizados y que expresarán los contenidos del espacio-tiempo liso que se instala dentro de su propio caos. La disposición de ánimo del Beethoven que escapaba del suicidio a través de la música es una fuerza del plano de inmanencia que bien podría cumplir con la condición de fungir como contenido musical, devenir sonoro, expresado a través de deformaciones del canon en nombre de la expresión subjetiva que le da una tesitura propia a la obra de arte. Que estas fuerzas puedan surgir de situaciones extremas como las expuestas, no implica que sea algo que se origina de forma universal en el ser humano pues, considerando las ideas de Schelling, diríamos que la música se origina en sí misma como reflejo de lo absoluto que se autoafirma en su dimensionalidad con contenidos musicales conformados por devenires que son, en todo caso, no-humanos y exceden la sola esfera de la subjetividad.

Además, la relación constante con cualquier quehacer artístico, aunque este caso esté pensando especialmente en la música, hace que se tengan que buscar siempre nuevas fórmulas a fin de expre-

sar contenidos no expresados hasta entonces o en aras de explorar nuevas formas para expresar aquello que se está buscando asir. De allí el tránsito entre estilos buscado por el mismo Beethoven; no se trataba de perfeccionar algo y llevarlo hasta una perfección métrica, como harían Haydn y Mozart con la sonata, más bien se trataba de expresar aquello que de singular poseía el hombre llamado Ludwig van Beethoven, quien rompería los cánones de armonía y composición en nombre de la expresión de su propia sensibilidad. Vemos aquí el doble movimiento de agenciamiento que enuncia Deleuze, por un lado, los devenires no audibles comienzan a conformar obras de formas hasta entonces no vistas, por el otro, los materiales son utilizados más allá de las reglas que se les habían impuesto, posibilitando la irrupción de un nuevo orden desde el caos del tiempo liso. Las líneas de fuga que traza la música de Beethoven no sólo sirvieron de estandarte a un movimiento que bogaba por una flexibilización de los sistemas establecidos en las artes, sino que además, constituyó el paradigma musical de la unión entre lo infinito y lo finito, entre lo ideal y lo real, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre aquello que de personal tiene el hombre y aquello que de universal alcanza a través del arte. Además, la forma en que Beethoven imprimía en sus obras los contenidos emocionales que le atravesaban, constituye una reafirmación del ser que, a pesar de pasar por lo humano no se queda encerrado en ello, pues cabe recordar que, aunque todos los humanos son mortales, las obras de arte, de acuerdo con Schelling, contienen dentro de sí el impulso para sobrevivir a la muerte.

Recapitulando, podemos afirmar que todas estas cualidades, junto con el carácter marcadamente transgresor de las composiciones de Beethoven, dan cuenta de la forma en que las artes sirven de plano expresivo a los contenidos presentes en los devenires humanos. Todo artista, así, aparece como alguien atravesado por devenires particulares que le harán sentir dentro de sí la necesidad de agenciarlos de acuerdo a maquinarias específicas. Hacer audible lo inaudible, agenciar las fuerzas no sonoras dentro de determinados sistemas sonoros que, a su vez, buscarán sus propias formas de

desterritorialización, es la manera que Ludwig van Beethoven encontró para anteponerse a las desgracias que experimentaba sobre sí. Inmerso en la angustia de su existencia, el músico agenció, para sí y para otros, los contenidos musicales específicos de una liberación que terminará por ser denominada como romanticismo, etiqueta que el nombre de Beethoven evocará siempre en la memoria histórica de la humanidad.

Referencias

- Beethoven, L. (1802) *Testamento de Heiligenstadt*, versión en línea recuperada el 12 de julio de 2024 de: <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html>
- Deleuze, G. (2005) *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. trad. de Equipo Editorial Cactus, Buenos Aires, Argentina, Cactus.
- Deleuze, G. & Guatari, F. (2002) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia, España, Pre-textos.
- Kerst, F. (2012) *Beethoven as revealed in his own words*, Duke Classics, Estados Unidos.
- Grove, G. (1962) *Beethoven and his Nine Symphonies*, Nueva York, Estados Unidos.
- Schelling, F. W. J. (1999) *Filosofía del Arte*, trad. de Virginia López Domínguez, Madrid, España, Tecnos.
- Trías, E. (2007) *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Barcelona, España, Galaxia Gutenberg.

TERCERA SECCIÓN

RESONANCIAS MUSICALES DESDE EL ROMANTICISMO

CAPÍTULO VI

LA MÚSICA EN LA *FILOSOFÍA* DEL ARTE DE SCHELLING

*Virginia López Domínguez*¹

RESUMEN

Aunque el tratamiento de la música ocupa en la *Filosofía del arte* unas pocas páginas, el estudio de Schelling tiene una hondura y una originalidad sorprendente, hasta el punto de que parece haber inspirado a muchos artistas contemporáneos. Ello se debe a que su aproximación al tema se basa en intuiciones especulativas independientes de la experiencia, surgidas desde los principios metafísicos que fundan el universo y rigen también la facultad de la imaginación. En efecto, la música se encuentra estrechamente ligada a los niveles más primarios de la naturaleza, al tiempo y a la emoción. Es expresión del reino mineral y del magnetismo, pero va más allá de éstos, porque lo natural constituye un todo donde cada parte refleja

1 Universidad Complutense de Madrid.

el conjunto. Así, los elementos musicales (el ritmo, la modulación y su síntesis en la melodía o la armonía) son en realidad procesos cósmicos. Lo mismo ocurre con la música en cuanto una de las bellas artes, pues, al ser miembro de un sistema, refleja a todas las demás generando un movimiento que marca su evolución histórica y permite predecir sus futuros desarrollos. En este texto se analizan con detalle estos temas, mostrando las sorprendentes asociaciones a que dan lugar. Por ejemplo, que la arquitectura es la música congelada, que el lenguaje se formó en relación con la música, que existe un paralelismo entre las formas musicales, políticas y religiosas, o que la música volverá a la sencillez del gregoriano mediante una identificación tan estrecha del ritmo y la melodía que terminará por anularlos, un vaticinio que presagia la aparición de la música atonal, la dodecafónica, el serialismo y el minimalismo del siglo XX.

Palabras clave: música, sistema, naturaleza, poesía, mundo

ABSTRACT

Although the treatment of music occupies only a few pages in the *Philosophy of Art*, Schelling's study is surprisingly profound and original, to the point that it seems to have inspired many contemporary artists. This is because his approach to the subject is based on speculative intuitions independent of experience, arising from the metaphysical principles that found the universe and also govern the faculty of imagination. Indeed, music is closely linked to the most primal levels of nature: time and emotion. It is an expression of the mineral kingdom and magnetism, but it goes beyond these, because nature constitutes a whole where each part reflects the whole. Thus, musical elements (rhythm, modulation, and their synthesis in melody or harmony) are in reality cosmic processes. The same is true of music as one of the fine arts. Being a member of a system, it reflects all the others, generating a movement that marks their historical evolution and allows us to predict their future developments. This text analyzes these themes in detail, showing the surprising associations they give rise to. For example, that architecture is frozen music, that language was formed in relation to mu-

sic, that there is a parallel between musical, political, and religious forms, or that music will return to the simplicity of the Gregorian chant through such a close identification of rhythm and melody that it will eventually annul them—a prediction that foreshadows the emergence of atonal music, twelve-tone music, serialism, and minimalism in the 20th century.

Keywords: music, system, nature, poetry, world

Las reflexiones de Schelling sobre la música representan un importante cambio en la consideración de este arte, pues no sólo explican su evolución histórica desde el peculiar punto de vista del filósofo en el debate entre antiguos y modernos, sino que ponen las bases para la transformación que daría lugar tanto al romanticismo como, sobre todo, a la música contemporánea. La originalidad de su pensamiento parece haber inspirado a muchos artistas actuales, aunque sabemos que sólo se trata de semejanzas azarosas porque no ha mediado una lectura directa de sus textos. El poder de anticipación de este filósofo se debe al hecho de que no procedió empíricamente creando su teoría a partir de la observación y el cotejo de ciertas obras ya dadas, sino al revés, de manera totalmente *a priori* desde los principios que fundan el universo hasta ver cómo se concretan en un producto, es decir, no por inducción sino comprobando *a posteriori* que se cumple la intuición original. Así, construyó una ontología estética bajo la forma de un sistema holístico compuesto por triadas dialécticas, que surgen tras el desdoblamiento de lo absoluto y le permiten presentar todo el mundo desde la perspectiva del arte, como si fuera un Aleph en sentido borgiano, un punto de mira privilegiado desde el cual atisbar la totalidad. Es precisamente la complejidad de su sistema, donde todo reverbera en todo, lo que hace posibles las asociaciones estéticas más audaces, incitando a buscar toda clase de sinestesias, así como a mezclar estilos y distintas disciplinas, para crear un “mestizaje” o una “fusión”, tan propios de la contemporaneidad. Para él, la obra artística refleja las fuerzas que ya están presentes en la naturaleza y se manifiestan en la cultura alcanzando en ella su síntesis más acabada y perfecta, a la vez cons-

ciente e inconsciente. Todas las bellas artes expresan lo absoluto en su totalidad, aunque lo hagan desde una óptica determinada, por lo que, si se establece el lugar que cada una ocupa en el sistema, se podrá definir su característica singular, así como las correspondencias que establece con las demás. Esto autoriza a Schelling, por ejemplo, a afirmar que “la arquitectura es música congelada”, petrificada o fijada. Lo hace en la Parte especial de las lecciones que hoy conocemos como *Filosofía del arte* (Sección IV), donde se construyen las formas artísticas particulares a partir de la oposición de dos series, la real y la ideal, dando lugar respectivamente a las artes figurativas y a las de la palabra (Schelling, 1999, p.290)². Allí sostiene que la arquitectura abarca a la música, de manera que un bello edificio no es otra cosa que música percibida con la vista, un concierto de armonías y combinaciones armónicas captado, no en la serie temporal, sino en la espacial, es decir, sin sucesión y de forma simultánea (Schelling, 1999, pp.307-318)³. Incluso realiza un estudio de los distintos órdenes arquitectónicos griegos, concluyendo que el dórico es rítmico, el jónico es melódico y el corintio es armónico. En el fondo de semejante equiparación, subyace una concepción religiosa del arte que entevera planteamientos pitagóricos sobre la música del cosmos o la armonía de las esferas con ideas masónicas sobre Dios como el gran arquitecto del mundo. De hecho, la metáfora musical es utilizada en esta época por varios autores próximos a la masonería para describir la catedral de San Pedro, como Mme. de Staël y Goethe o Berlioz (Staël, 1807)⁴. Por otra parte, constituye

2 *Schellings Werke*. Münchner Jubiläumsausdruck, herausgegeben von Manfred Schröter. München, Beck/Oldenburger, III E, p. 576. A continuación, esta última edición se citará como SW.

3 SW III E, pp. 590-599.

4 Sobre la relación entre Schelling y Mme. de Staël, véase la obra de Gibelin, J. (1934) *L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Mme. de Staël*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion. Sobre esta cuestión: *ibidem*, pp. XI-XIII y Goethe, J. W. (2010) *Fausto*, edición bilingüe de Helena Cortés. Madrid: Abada, II, NI, p. 660. Las ideas masónicas en Alemania se difundieron sobre todo a partir de la publicación de *Diálogos para masones* (1776) de G. E. Lessing. Muchos de los intelectuales de la época, por ejemplo, Lessing o Fichte, pertenecieron a este grupo. Véase asimismo Berlioz, H. (2017) *Memorias*. Madrid: Akal, 2017, así como Clerc González, G (2003) *La arquitectura es música*

uno de los pilares de las teorías de Le Corbusier, el padre de la arquitectura moderna, quien consideraba que ambas artes —igual que el *cogito* cartesiano— definen la dignidad humana, por ser manifestaciones que apuntan hacia la divinidad. Ya en 1930 afirmaba que la arquitectura y la música se hermanan y que una incluye a la otra respectivamente⁵. Semejante idea fue puesta en práctica alcanzando su más alta expresión gracias a la colaboración con Iannis Xenakis y quedó plasmada al menos en dos obras: en el Monasterio de Sainte Marie de La Tourette, construido en 1953, donde realizaron el famoso “*ondulatoire*”, una configuración serial de paneles de vidrio asimétricos, que podrían ser la partitura para una ejecución musical, y en el Pabellón Philips de la exposición de Bruselas de 1958, donde se intentó crear un espacio musical inspirado en las composiciones para orquesta realizadas por el músico⁶.

Dado que esta imagen orgánica de sistema reconoce la presencia del conjunto en cada una de sus partes, en todas las artes reaparece algún aspecto de las otras reflejando a las demás. Así, por ejemplo, el dibujo es el lado musical o rítmico de la pintura, la modulación es el aspecto pictórico de la música, pues atiende a

congelada. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Estética y composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, p. 493 (<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis>, p. 268).

- 5 “Arquitectura y música son las manifestaciones de la dignidad humana. De ahí que el hombre afirma: existo: soy un matemático, un geómetra, y soy religioso, es decir que creo en un ideal gigantesco que me domina y que podría alcanzar. Arquitectura y música son unas hermanas muy íntimas: materia y espiritualidad, la arquitectura está en la música y la música está en la arquitectura. Y en ambas, un corazón que tiende a enaltecerse.” Le Corbusier (s/a) *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Buenos Aires: Apóstrofe, pp. 27 ss.
- 6 En una entrevista concedida a la revista *El Correo de la UNESCO* en abril de 1986, titulada “Dimensión matemática de la música”, Xenakis dijo sobre el Pabellón Philips: “Lo concebí basándome en ideas provenientes de la música para orquesta que yo componía en esa época. Quería crear espacios que se modificaran y transformaran continuamente a partir del desplazamiento de una recta, con lo cual se obtienen paraboloides hiperbólicos en el caso de la arquitectura y verdaderas masas de *glissandi* en música.” Sobre este tema, véanse mis artículos: “¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis” (2016), *Theoria* 30/31, Revista del Colegio de Filosofía de la FFYL de la UNAM, pp. 39-60; “Schelling y la arquitectura como música congelada” (2019), *Scherzo*, año XXXIV, N° 348, pp. 83-85.

la cualidad del sonido, mientras que la melodía, que individualiza perfilando los contornos sonoros, se asemeja a la escultura, la más elevada de las artes plásticas. Pero también se trata de un sistema genético, donde cada elemento, como si fuera un embrión, da lugar al siguiente formando un movimiento continuo cuyo fin es desplegar de manera paulatina el mundo espiritual entero. Primero, a través de las artes figurativas, que se hallan apegadas a la materia y van recorriendo los distintos reinos de la naturaleza: el mineral, el vegetal y el animal, para finalmente subir a través del mundo humano, hasta la esfera del Logos, de la palabra, produciendo el tránsito del ser al saber y dando lugar a las artes discursivas. Entonces, se alcanza el grado máximo del proceso de ascensión, es decir, la meta misma del espíritu: la libertad más plena. Esto ocurre en la tragedia, porque es allí donde se enfrentan la necesidad y el libre albedrío para hacer surgir una independencia superior, que pone al individuo en consonancia con el universo aceptando por voluntad propia los hechos que le impone el destino. La flexibilidad del movimiento creador, que fluye de manera ininterrumpida y apunta de un arte hacia otro inscribiendo sugerencias y haciendo resonar ecos entre ellos, pone en evidencia la completa unidad de la actividad estética. En los artistas, dicha unidad se plasma no sólo en el gusto por la sinestesia sino en la búsqueda de la obra total, de lo que Wagner llamó *Gesamtkunstwerk* y trató de llevar a la práctica a través de la ópera. También Schelling ve en la ópera esta posibilidad de globalización, ya que reúne casi todas las ocupaciones estéticas (como la música, el canto, el baile, la creación literaria, la pintura y la arquitectura en los decorados o la sastrería en el *attrezzo*). Por eso la sitúa al final del sistema después de su culminación en la tragedia, a pesar de reconocer que el arte operístico de su época no está todavía a la altura de semejantes exigencias y que sólo ha logrado plasmar una “caricatura” de la obra universal⁷. Sin embargo, esto no significa que el sistema de las bellas artes concluya aquí, pues se trata de una fluencia que canaliza la energía divina

7 Wagner, R. (1840) *La obra de arte del futuro*. Schelling (1999), p. 492; SW III E, p. 736.

de la creación en cada proceso estético, sintetizando la razón con el sentimiento y la sensibilidad, lo consciente con lo inconsciente. Su dinamismo intrínseco hace que, al llegar a su tope, retroceda y, al negarse, se convierta en su opuesto, la comedia, para regresar hacia la figuración, generando nuevas disciplinas estéticas, algunas apenas esbozadas en la *Filosofía del arte*, como el canto o la danza, para volver a iniciar el recorrido. Así, —dice Schelling— “la poesía retorna a la música en el canto, a la pintura en el baile (en parte en la medida en que es ballet, en parte en cuanto es pantomima), a la verdadera plástica en el arte dramático, que es escultura viviente” (Schelling, 1999, p.492)⁸. En su aparición histórica, los productos estéticos van estableciendo relaciones y construyendo un mundo, una grandiosa teofanía, que surge desde la dinámica divina de la imaginación actualizada en cada uno de los artistas. Ellos traen a la luz lo absoluto en su plenitud, aunque contraído en ideas, porque un desvelamiento completo de la totalidad resquebrajaría cualquier visión (Schelling, 1999, pp.45-48)⁹. De ahí que para Schelling las ideas sean consideradas dioses, que la mitología constituya la auténtica materia del arte y que el conjunto de las producciones acaecidas a lo largo del tiempo no sea otra cosa que la plasmación del mundo olímpico en la tierra, esto es, el mundo eidético en su devenir histórico (Schelling, 1999, pp.48 y 60-67)¹⁰.

A pesar de la grandiosidad y hondura del planteamiento integral que Schelling hace de las artes, su estudio sobre las disciplinas concretas ha sido injustamente desestimado, acusándolo de estar fundado en afirmaciones caprichosas que responden a gustos personales debidos a una escasa formación artística. Si bien esto último es en gran medida cierto, hay que reconocer que sus conclusiones en el ámbito particular son realmente visionarias y resultan muy sugerentes por su novedad, precisamente porque responden a una concepción independiente de la experiencia. En el caso de la música, la única fuente citada en la *Filosofía del arte* es el Dic-

8 SW III E, pp. 735 s.

9 SW III, pp. 388 ss.

10 SW III, pp. 390 y 399 ss.

cionario de Rousseau sobre dicha materia, publicado en 1768, al cual considera “la mejor obra pensada sobre este arte, donde se encontrará cuán poco puede pensarse en hacer intuible la música antigua” (Schelling, 1999, p.190)¹¹. Se trata de un texto crítico con el legado musical, que huye de contenidos confusos e inútiles, incorporando los datos de la ciencia física de entonces, a pesar de que mezcla el carácter enciclopédico con la capacidad literaria del autor, resultando también en una “visión personal abusiva” (Rousseau, 2007, p.23). Schelling lo utiliza para informarse de los elementos que intervienen en la composición y reconstruir las primeras etapas de la historia de esta disciplina. Es evidente que heredó de Rousseau la certeza de que la música, a pesar de su vinculación con la matemática, es el lenguaje del sentimiento o del corazón y que, por tanto, tiene una función claramente pedagógica e incluso ideológica, pues no olvidemos que para Schelling el fomento del arte tiene por objetivo crear una comunidad estético-religiosa que sirva de soporte a la sociedad política¹². Partiendo de la consideración de esta actividad como netamente expresiva, el filósofo critica el intento de imitar sonidos naturales, por ejemplo, en *La creación* de Haydn, si bien es demasiado duro con él¹³. Del mismo modo, hace una fuerte repulsa de la arquitectura gótica por remedar formas vegetales en las columnas y en los techos catedralicios (Schelling, 1999, p.299)¹⁴. Su exigencia de romper con el realismo mimético resulta pionera e innovadora si se evalúa en función

11 *SW* III E, p. 497.

12 “Música, canto, danza y todas las clases del drama viven sólo en la vida pública y se unen en ella. Donde desaparece esa vida, en lugar del drama real y exterior, en que participa en todas sus formas el pueblo entero como totalidad política o ética, sólo un drama interior ideal puede reunir al pueblo. Este drama ideal es el servicio religioso, la única forma de acción verdaderamente pública que ha conservado la época moderna...”, Schelling (1999), p. 493; *SW* III E p. 736.

13 Después de reconocer que la modulación es lo pictórico de la música, Schelling advierte que “no se lo debe confundir con *lo que pinta*, lo cual es aceptado en la música sólo por un gusto completamente corrompido y decadente como el actual, por ejemplo, que se recrea con el balido de las ovejas en la música de *La creación de Haydn*”. Schelling (1999), p. 189; *SW* III E, p. 496.

14 *SW* III E, pp. 583 ss.

del desarrollo posterior del arte, ya que únicamente se consiguió plasmar en el estilo contemporáneo al prescindir de las técnicas figurativas y volverse abstracto, logrando así una síntesis más profunda entre la materia y la forma. Esto es válido no sólo para la pintura o la escultura, sino también para la literatura (por ejemplo, en el simbolismo), así como para la arquitectura y la música. De hecho, se dice que, en *Metástasis*, la composición musical que Xenakis realizó durante el diseño del convento de La Tourette, “la forma y la materia surgen de los procesos sonoros” (Desange, 1999). En definitiva, la ausencia de una estructura convencional y de elementos identificables, sin patrones melódicos ni rítmicos precisos, recién se logró en el siglo XX con artistas como Arnold Schönberg, John Cage, Karlheinz Stockhausen y György Ligeti. Por último, el punto de mayor acercamiento a Rousseau en esta obra se da en el argumento que justifica la proposición “el ritmo pensado en su absolutidad es toda la música”, que aparece en el suplemento del párrafo 81 y constituye una paráfrasis casi literal del artículo “Canto llano” del diccionario del ginebrino (2007, pp.121-125).

Por lo demás, en la *Filosofía del arte* Schelling elabora su método analógico desde una visión idealista, de modo que el punto de partida para establecer las conexiones de la totalidad con sus partes y de éstas entre sí remite al dinamismo espiritual que las engendra, en concreto, a procesos cognitivos o modos de representación. Se trata de los movimientos con los cuales la conciencia construye el mundo que la rodea, produciendo síntesis entre lo inteligible y lo sensible, siempre gracias a la facultad de la imaginación. Estos procedimientos son tres: el esquema, la alegoría y el símbolo (Schelling, 1999, pp.70-77)¹⁵. En primer lugar, el esquema reúne lo general, lo uno, lo universal, lo eterno (esto es, el concepto) con lo particular, lo múltiple, lo individual y temporal (esto es la sensación) a través de una subsunción de la última al primero. Evidentemente, Schelling recurre a esta estructura del Yo inspirado por el “Esquematismo trascendental” en la *Crítica de la ra-*

15 SW III, pp. 407-413.

zón pura. Allí Kant muestra cómo la imaginación interviene de forma activa en el proceso de conocimiento solventando el hiato entre sus dos fuentes opuestas, un descubrimiento de consecuencias mayúsculas que los románticos extenderán a todos los ámbitos del quehacer humano, incluido el ético y el estético. Se trata de que las intuiciones sensibles se subordinan al concepto y gracias a ello salen de la esfera de lo exclusivamente subjetivo para alcanzar una cierta objetividad. Lo ideal se vuelve entonces real acogiénolo de una manera directa, simplemente como si fuera un caso particular de aquél. De este modo, puede decirse con Kant que el esquema es la regla que guía la producción de lo singular y a la vez lo intuye o —en palabras de Schelling— el esquema significa lo particular, aunque en realidad no lo es (Schelling, 1999, pp.70ss)¹⁶. Así ocurre en todas las lenguas, ya que, aunque hablemos sobre las cosas individuales, lo hacemos siempre a través de términos generales (Schelling, 1999, p.71)¹⁷. Lo mismo sucede en la aritmética y la geometría. Por ejemplo, intentamos señalar un instante en el decorso temporal, pero se nos escurre hacia el pasado, o queremos marcar un punto en el espacio y nos resulta imposible, porque dicho punto sólo es una abstracción que no existe en la realidad. Esta imposibilidad de atrapar lo individual hace que el esquema se erija en constructor de todo el saber, ya que éste se ocupa de lo que encaja en una norma general y no de sus excepciones. Por supuesto, algo similar acontece en las artes vinculadas primariamente a las ciencias matemáticas en sus dos vertientes: la música y la arquitectura, que proceden de una manera esquemática. En segundo lugar, la alegoría realiza el movimiento contrario: va de lo particular a lo general. Desde lo real apunta a lo ideal, pero no lo es, y nunca llega a identificarse completamente con él. Por eso, en las artes

16 SW III, pp. 407-409.

17 SW III, pp. 408. Esto es precisamente lo que Hegel demuestra en el apartado de la conciencia sensible de la *Fenomenología del espíritu*, que lo individual, afectado siempre por el tiempo, no puede señalarse a través del lenguaje, que opera, incluso en el caso de los deicticos, siempre con términos generales. Así es como la palabra y el pensamiento conceptual disuelven el ser en la nada. Hegel, G.W.F. (1973), *Fenomenología del espíritu* (Tr. Wenceslao Roces). México: FCE, pp. 63-70.

alegóricas, como la pintura, lo finito predomina en el objeto artístico y lo particular se revela en toda su caducidad al contrastar con lo infinito hacia el que tiende. Finalmente, en el símbolo se reúnen los dos movimientos, el que va de lo ideal a lo real y viceversa. Se opera entonces la síntesis del esquema con la alegoría, de tal manera que la imagen y su referente convergen produciéndose el máximo punto de unión de la razón con el ser. Entre las actividades humanas, o sea, entre las potencias espirituales, es evidente que la creación estética se define, frente al saber y a la acción, como la propiamente simbólica, porque genera un objeto que tiene una entidad, un perfil por sí mismo, aunque lo trasciende al expresar una idea, es decir que, además de ser algo, lo significa. También está claro que las grandes obras de la humanidad, aquellas que superan su época y se consideran clásicas, son todas ellas simbólicas con independencia de la disciplina artística a la que pertenezcan, aunque en sentido estricto sólo las artes plásticas (la arquitectura, el bajorrelieve y la escultura) tienen este estatus. Finalmente, en el mundo natural, el símbolo por excelencia es el organismo, porque —como ya había visto Kant (1978)¹⁸— refleja perfectamente la estructura de la razón.

Esto último es en extremo importante porque el pensamiento de Schelling no puede considerarse un idealismo ingenuo, sino que aspira a conformarse como un realismo superior, tras la depuración realizada por la *Crítica de la razón pura*, la cual señaló el carácter subjetivo —que no relativo— de todo conocimiento. Por eso, como corresponde a una visión realista en consonancia con la Filosofía de la naturaleza, estos procesos cognitivos que acabamos de mencionar también son reflejo de las fuerzas naturales y de su organización en tres potencias y en tres reinos, es decir, que las distintas artes reproducen al nivel del espíritu los estratos naturales y su interrelación. Incluso cada una se mueve en una dimensión espacial específica que la define: la música en la línea, donde se configura la sucesión, la pintura en el plano, donde se genera la simultaneidad, y la plástica

18 BXXIII; BXXXVII s.; Parag. 27, B 166-168 y B 860 s./A 832 s.

en la profundidad, que sintetiza a las dos anteriores. Pero, dado que nos encontramos en un sistema dinámico, en su evolución histórica y sin dejar de ser cuantitativa, la música apunta hacia formas superiores intentando incorporar las características de las otras artes, como puede apreciarse, por ejemplo, en el tránsito de la monodía a la polifonía, cuando la simple estructura lineal se acopla a otras series vocales configurando —por extrapolación— un plano y así lo diacrónico a la vez se vuelve sincrónico.

De esta manera, la música se presenta como el arte del tiempo o del número, vinculándose a lo más ensimismado de la naturaleza (o sea, a lo inorgánico y a lo emocional). De ahí que pueda reflejar lo espiritual en su nivel más profundo, llegando a plasmar a la perfección el fluir mismo de la conciencia, que va de emoción en emoción, o de idea en idea (*diánoia*). A diferencia de la razón (*nóesis*), donde todo es sincrónico, la conciencia, que separa sujeto y objeto, no puede simultanear la totalidad de los conceptos ni la amplia gama de emociones sobre la que se asienta. Por eso, distiende el conjunto en un discurrir, desplegándolo en una sucesión numérica o temporal, que en el espacio sólo puede ser indicada mediante una línea recta. En este contexto, Schelling recoge la bellísima definición que Leibniz da sobre la música, entendiéndola como “el arrebató del alma que no sabe que se numera a sí misma” (1999, p.183)¹⁹. En el trasfondo de esta metáfora asoman las imágenes de san Agustín sobre la fugacidad del tiempo y sus límites, expresadas en el Libro XI de sus *Confesiones*, que le permiten plantear la historia en *La ciudad de Dios* como un inmenso poema modulado por un Cantor inefable²⁰, cuyo sentido no puede comprenderse hasta

19 SW III E, p. 491. El texto original de G. Leibniz se encuentra en una carta de 27 de abril de 1712 a Christian Godbach, donde dice: “Música es la actividad aritmética oculta del alma, que no es consciente de que está contando” (*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*), Véase Guhraer, G. E. (1846) *Nachträge zu der Biographie GottfriedWilhelm Freiherr von Leibnitz*, p.66.

20 Agustín de Hipona, *De Civitas Dei*, XI, 18. H.-I. Marrou puso al descubierto que estas ideas agustinianas constituyen una “concepción musical del tiempo de la historia”, (1968) *Théologie de l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 79-81. Véase Pegueroles, J. (1972). *El pensamiento filosófico de san Agustín*. Barcelona: Labor, pp. 105 s.

que este maravilloso cántico no llegue a su final y esté concluido. De algún modo, estos antecedentes darán sus frutos en la filosofía de Schelling posterior al *Tratado sobre la esencia de la libertad humana* de 1809, cuando se ocupe preferentemente de la historia, aunque su “dios” no intervendrá en la encarnizada batalla que se realiza a lo largo del devenir humano entre el bien y el mal, entre la luz y la sombra, ordenando el decurso desde fuera. La lucha se librará bajo su misma piel y, en ese caso, la música se parecerá más a la imagen que de ella ofrece Schopenhauer, como acabada plasmación de una guerra de todos contra todos librada por la voluntad universal²¹.

Pero, más allá de esta cuestión, lo cierto es que, con Schelling, la música aparece en la clasificación de las bellas artes por primera vez bajo el rubro de figurativa, debido a que su modo de expresión se configura en relación con la naturaleza y no con el espíritu, a pesar de lo cual mantiene estrecha afinidad, especialmente en su origen, con las artes discursivas, ya que tanto la épica como las demás especies literarias se distinguen del uso ordinario de la palabra debido a su musicalidad²². Durante siglos, la poesía en general se caracterizó por la métrica, aunque se fue decantando cada vez más por lo cualitativo. A pesar de eso, incluso la relación entre ambas disciplinas persiste en la poesía moderna, donde lo que importa no es tanto la medida de los versos ni siquiera la rima, sino la acen-tuación y la fluencia, dado que éstas posibilitan un recitado envolvente cuyo objetivo es cautivar con la voz, emocionando de una manera inadvertida, por la forma y no por el contenido, sin que el sujeto sea totalmente consciente de ello. Del mismo modo que hay una gradación y no un salto entre naturaleza y espíritu, cuyo punto de viraje se encuentra en el organismo, la música y la palabra convergen en el comienzo de la humanidad. Y no se trata sólo de

21 Sobre este tema, véase el libro de Carlos Javier González Serrano (2016). *Arte y música en Schopenhauer: El camino hacia la experiencia estética*. Madrid: Locus Solus.

22 El afán ilustrado por clasificar dio origen en esta época a la creación de distintos sistemas de las bellas artes, cuyo punto de partida fue la obra del francés Charles Batteaux, *Las bellas artes reducidas a un principio*, publicada en 1746, donde —contrariamente a Schelling— define el principio creación como simple imitación de la naturaleza y descarta la idea de que sea una expresión de ideas o incluso de sentimientos.

una relación a nivel arquetípico o metafísico, sino que esta idea de Schelling podría servir para justificar la reciente teoría de Steven Mithen en *The Singing Neanderthals*, donde el autor da pruebas de que la aparición y formación del lenguaje en el ser humano está directamente asociada a la música (Mithen, 2005).

El profundo vínculo que une esta disciplina con la naturaleza se encuentra en el ritmo (Schelling, 1999, pp.184 ss)²³. Según Schelling, el ritmo es la primera unidad o elemento que define la música, se trata de su misma base y de aquello que la contiene en su totalidad. Constituye la forma más inmediata de la configuración de la unidad en la multiplicidad, partiendo de la distribución periódica de lo homogéneo, es decir, de la repetición de una unidad real puramente cuantitativa. En principio, éste sería el grado inferior del ritmo, cuya imagen espacial correspondería a puntos de igual tamaño situados según intervalos de igual distancia. Un nivel superior de la unidad en la multiplicidad se alcanzaría alternando la intensidad de los tonos o golpes, más fuertes o débiles, según una cierta regla. Con esto se introduciría una variedad mayor en la uniformidad de la sucesión. Tanto en un caso como en otro, la síntesis se posibilita gracias a la coordinación de lo múltiple y entonces la sucesión sonora deja de ser azarosa, para adquirir un sentido volviéndose una serie significativa. Ahora bien, lo realmente novedoso del tratamiento que Schelling hace del ritmo es que su explicación procede de la física especulativa. Como es evidente, en el mundo natural todo tiene un ritmo, un ciclo de vida o de movimiento, incluidos los cuerpos astronómicos. En definitiva, el cosmos posee una estructura musical y esto era admitido como una verdad incuestionable ya en la Grecia arcaica. Pitágoras, quien, según la tradición, había descubierto la relación entre el aspecto cualitativo del sonido (las notas de la escala) y su determinación cuantitativa en la longitud de cuerda de la lira, decía no sólo que todo es número, sino que además todo tiene una correspondencia musical. Así, sus seguidores opinaban que hasta el movimiento

23 SW III E, pp. 492 ss.

planetario produce un sonido, sólo que el oído humano es incapaz de percibirlo por estar demasiado distraído con el ruido de las cosas terrenas. En realidad, el sistema solar se asemeja a una lira con siete cuerdas y por eso expresa todo el sistema de la música. No obstante, Schelling corrige esta interpretación aclarando que no se trata de que los movimientos provoquen música sino de que ellos mismos lo son, porque -como dice Platón- “el músico es aquel que avanza desde las armonías percibidas sensiblemente hacia las armonías no sensibles e inteligibles y sus proporciones” (Schelling, 1999, pp.196s)²⁴. En conclusión, la música es el arte que más se desprende de lo corpóreo porque representa el movimiento como tal, depurado de los objetos. El ritmo, en cuanto esencia de la música, está necesariamente ligado a las formas naturales primigenias, en particular, a las sustancias inorgánicas, como los metales, cuya sonoridad depende de su cohesión y, por tanto, de la gravedad primordial del universo, justamente aquello que —según Schelling— es la característica general de la materia. El sonido radica en la indiferencia de la configuración de lo infinito en lo finito que, al expresarse en un cuerpo, se quiebra reflejándose en la primera categoría de la física inorgánica, el magnetismo, es decir, manifestándose como una fuerza que sale de sí para luego retornar hacia su centro de forma similar al movimiento de la autoconciencia o la reflexión y, al hacerlo —igual que sucede en el esquema del imán— arrastra con su influjo al hierro cercano. De ahí que la música pueda provocar un estado parecido al de la sugestión o la hipnosis, como ocurre en el encantamiento de serpientes. El magnetismo que ejerce está implícitamente reconocido desde los orígenes de la cultura, por ejemplo, en la imagen de Orfeo, quien domaba a monstruos terroríficos o conseguía calmar a los argonautas y pautar su trabajo con la lira. La leyenda llega al siglo XIX documentada por los hermanos Grimm hasta culminar en la historia del flautista de Hamelin, quien liberó a la ciudad de las ratas tocando la flauta y, al no ser recompensado, se vengó secuestrando

24 SW III E, pp. 502 s.

a los niños, para lo cual utilizó otra vez el método de atraerlos mediante el sonido. Schelling mantiene el paralelismo con el reino inorgánico también al referirse al receptor, porque considera que la percepción sólo puede producirse si es admitida libremente por el sujeto en una imagen creada por él mismo, es decir, si imita en su interior lo que se le ofrece como estímulo. Esto significa que tiene que haber una relación especular entre la anatomía del sentido auditivo y la producción del sonido. En efecto, el oído es —según el filósofo— el órgano que reproduce la asociación con el magnetismo en su mayor perfección y está formado en su parte media por cuerpos rígidos y sonoros, como los huesecillos del martillo, el yunque y el estribo o la membrana del tímpano (Schelling, 1999, p.180)²⁵, que parecen constituir diminutos instrumentos musicales situados dentro del organismo.

De este modo se prueba que el hombre es un ser destinado para hacer y escuchar música. Tal actividad le concede un lugar específico en el universo al reflejar la armonía de la naturaleza visible, transcribir el movimiento de los cuerpos celestes, por el cual las figuras se muestran surgiendo del caos mismo —según sugiere el *Timeo* de Platón—, aunque presentadas en la pura forma del movimiento, abstraídas de lo corpóreo. Es por eso que, siendo éste el arte más primitivo, habitualmente se le atribuye una espiritualidad y una inmaterialidad cercana a la del lenguaje. Igual que él, sirve de instrumento de comunicación, aunque tiene un alcance mucho mayor, pues la música es universal y puede ser apreciada sin depender de la pertenencia a nacionalidades ni a pueblos concretos. Como más tarde dirá Nietzsche en referencia al espíritu dionisiaco, la música hermana, globaliza. Igual que en la embriaguez o en el éxtasis, desgarrar el principio de individuación (el *principium individuationis*, que Schopenhauer había atribuido al intelecto) y pone fuera de sí, abriendo a la desmesura de los instintos inferiores y haciendo saltar los lazos sociales para que uno se sienta miembro de una alianza fraterna, es decir, de una comunidad superior,

25 SW III E, pp. 490 s.

más ideal. Por eso, las dionisiacas son fiestas de la reconciliación, donde lo subjetivo desaparece ante la irrupción de lo genérico humano (Nietzsche, 1973)²⁶. En la actualidad, esa vehemencia que puede acompañar a la música se comprueba especialmente en el caso de algunas marchas o himnos que producen empatía aunando a muchos en una emoción colectiva. Por ejemplo, el *We are the champions* de Queen; ciertas composiciones emblemáticas, como la musicalización de la *Oda a la alegría* de Schiller en la *Novena sinfonía* de Beethoven, que suele interpretarse en actos de independencia nacional o de celebración —verbigracia cuando fue dirigida por Leonard Bernstein con motivo de la caída del Muro de Berlín—; o las óperas de Verdi y Wagner, que promueven sentimientos nacionalistas por sus grandes coros. Dicho de otra forma, las artes discursivas son una potenciación de las figurativas en el plano del espíritu, de manera que la poesía no es más que música, ritmo transmutado en palabra. No obstante, la literatura no puede provocar el entusiasmo que despierta lo musical ni mucho menos mover masas, como sucede en los festivales de rock o con los conciertos de música pop, celebrados desde mediados del siglo pasado en grandes estadios. Igual que los espectáculos del circo romano, las plazas de toros o el fútbol, la música mueve pasiones, a veces oscuras y siempre inexplicables. La poesía, en cambio, resulta más elitista porque expresa una emoción individual que intenta comunicarse apelando a lo común a través de la palabra. En ese sentido, introduce en el discurso la racionalidad del concepto y muchas veces toda su lucha consiste en trascenderla mediante la metáfora y el uso de imágenes²⁷.

26 Véanse asimismo los escritos preparatorios para esta obra: *El drama musical griego y La visión dionisiaca del mundo*.

27 Entre las locaciones de la *Filosofía del arte* donde se afirma que la música apela a la emoción, véase, por ejemplo, Schelling (1999), p. 184; SW III E, p. 492. También Goethe sostiene lo mismo en las conversaciones con su secretario: “de la música emana una fuerza que nadie acierta a explicar”, porque ella “es el lenguaje del corazón”, Eckermann, J. P. (1835-1848) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben*. Leipzig: Brockhaus, p. 457 s. Obviamente, ésta es la idea básica de la concepción de la música en Schopenhauer.

El segundo elemento de la música es la modulación (Schelling, 1999, p.187s)²⁸ o el cambio de tonalidad, una dimensión que está comprendida en la primera en cuanto le es opuesta. En efecto, el objetivo principal del ritmo es hacer surgir la unidad a partir de una multiplicidad y esta última no sólo se encuentra en la distinción de sus miembros gracias al momento que ocupan en la serie del tiempo, algo en cierta medida arbitrario e inesencial, sino que también puede hallarse en algo que pertenece a la cosa y le es esencial, como la diferencia cualitativa. En resumen, el ritmo en su absolutidad contiene a la modulación, aunque ambos se contraponen, porque el primero expresa la cantidad, mientras que la segunda, revela la cualidad. En contraste con él, la modulación constituye el principio ideal de la música. En efecto, aspira a la unidad, pero se comporta frente a ella analógicamente, sólo “como si” pudiera representarla unificando lo diverso escindido, porque al final su función se reduce a individualizar o plasmar la pluralidad o la disparidad. En referencia a las categorías de la física inorgánica, la modulación se asimila a la electricidad, donde el esquema originario de la línea que vuelve sobre sí misma se fragmenta en dos fuerzas de dirección contraria que transcurren entre dos polos antitéticos, uno positivo y otro negativo, generando un plano. La asociación precedente no es para nada arbitraria, pues en época de Schelling todavía no se conocía la electricidad dinámica, sino sólo la estática, cuya transmisión se efectúa a nivel de la superficie y no en profundidad. No obstante, resulta verdaderamente genial su intuición de que dicha categoría surja del magnetismo, ya que anticipa el principio de la turbina, dado que el descubrimiento del electromagnetismo por Faraday tuvo lugar recién en 1821. En cualquier caso, es evidente que la electricidad tiene una relación con la luz, porque permite distinguir con claridad las diferencias cualitativas de los objetos que se presentan a la vista. Por eso, Schelling asocia la modulación al colorido en la pintura y afirma que allí se encuentra lo pictórico en la música. La disposición cognitiva que se le parece es la de la sensibilidad, que

28 SW III E 494.

se basa en la distinción entre sujeto y objeto para volver a unirlos en el juicio.

La tercera unidad de la música es la melodía (Schelling, 1999, p.189s)²⁹, donde se sintetizan los dos momentos antagónicos anteriores, pues se trata de la unión del ritmo y la modulación. En el ámbito de la materia, corresponde analógicamente al proceso químico o galvanismo³⁰, que actúa en las tres dimensiones espaciales. La acción tridimensional confiere a este desarrollo la capacidad de unir dos sustancias separadas sin yuxtaponerlas, desde su más profunda interioridad, para dar lugar a un nuevo objeto. Además, gracias al quimismo se da el tránsito desde lo inorgánico a la vida orgánica, por lo que Schelling considera a la melodía como la plástica en la música. En cuanto a la equiparación de este momento con las facultades que intervienen en el conocimiento, tal integración de los opuestos recuerda a la imaginación y, cuando los contrarios se funden completamente entre sí, a la intuición.

La unión de ritmo y modulación puede efectuarse de dos maneras: melódica o armónicamente. Este nuevo despliegue hace pensar que la complejidad de la música desborda a Schelling hasta el punto de no poder mantener el esquema triádico que utiliza para explicar tanto las artes como el mismo universo, si bien él insiste en que se trata de una única dimensión, que adquiere distintos matices según el elemento que prime como criterio para hacer la síntesis. Cuando los dos elementos se subordinan al ritmo, a la sucesión, surge la melodía. En ese caso el artista compone un canto sencillo que se distingue por el ritmo y la modulación, poniendo de relieve la unidad en la multiplicidad. Pero cuando se hace depender los dos componentes de la modulación, priorizando la coexistencia, surge la armonía (Schelling, 1999, pp.191ss)³¹, donde la

29 SW III E 496 s.

30 El nombre de galvanismo procede de Luigi Galvani, descubridor de la electricidad animal. Su teoría fue corregida y generalizada por Alessandro Volta, el inventor de la pila eléctrica mediante cambios químicos, lo cual le sirve a Schelling para dar por probada la asociación entre ambos procesos.

31 SW III E, p. 498 s.

multiplicidad se destaca por encima de la unidad. Y en ese caso, lo que hace el artista es ampliar la identidad acogida en la diferencia gracias al ritmo, reuniendo varias voces en un conjunto agradable, cada una de las cuales tiene su propia melodía. Así, frente a ella, la armonía se comporta como la unidad ideal respecto a la real. Además, Schelling se sirve de estos elementos para precisar cuál es la clase de musicalidad del cosmos. Al movimiento de los planetas, por ejemplo, lo considera melódico. Debido al predominio de la fuerza centrífuga o de expansión, su marcha se subordina al ritmo, por eso se desplazan con lentitud reiterando su órbita originaria, sin que se pueda esperar de ellos ninguna sorpresa imprevisible en ese deambular. Los cometas, en cambio, son armónicos y circulan por el espacio de una manera confusa, lo que hace difícil calcular su reaparición. Es como si se dejaran arrastrar por la fuerza centrípeta del universo debido a su ansia de situarse en el centro y, en ese aspecto, se asemejan a la mayoría de los artistas modernos, quienes sucumben a la originalidad con tal de que su paso por el mundo sea tan brillante como la cola de un cometa (Schelling, 1999, pp.118s)³².

Precisamente, Schelling emplea el par de la melodía y la armonía para elaborar una historia de la música en el marco de la polémica entre antiguos y modernos. Esta discusión surgió a mediados del siglo XVIII a partir de la recuperación que Winckelmann hizo de la antigüedad, cuyo objetivo fue promover la creación artística imitando los modelos clásicos. En un momento en que el arte alemán, sobre todo la literatura, estaba buscando una identidad propia frente a la invasión cultural de Francia, el reclamo de Winckelmann se volvió controvertido y muchos son los autores que intervinieron en el debate: Lessing, Herder, Moritz, Goethe, Schiller, Fr. Schlegel, Hölderlin e incluso Hegel. Entre tantas opiniones, la de Schelling destaca por ser abarcadora y sistemática. Representa un momento decisivo en el descubrimiento de la subjetividad propia de la era moderna y de la necesidad de que sea

32 SW III, pp. 444 s. y SW E, p. 504.

superada proponiendo una revitalización del arte y la construcción de una nueva sociedad que, en este sentido, podríamos calificar de postmoderna. Es cierto que la *Filosofía del arte* se centra sobre todo en la evolución de la poesía, seguramente a causa de que Schelling la conoce mejor, pero su teoría se extiende a todo el edificio de las artes, porque la cultura crece orgánicamente estableciendo un equilibrio entre todas sus partes. Por su carácter totalizante, su estudio y su propuesta constituyen una auténtica filosofía de la historia, donde las épocas están delineadas también a partir de los modos de representación.

Así, la poesía antigua siguió desde el punto de vista formal la dirección propia del esquema y plasmó lo infinito (lo universal, lo absoluto, lo eterno) directamente en lo finito, divinizando el mundo (Schelling, 1999, pp.86-89)³³. Como resultado, la medida —es decir, la finitud y la limitación— se convirtió en ley básica del arte griego permitiéndole desarrollar una visión realista del mundo (Schelling, 1999, pp.50, 60ss y 88)³⁴. En verdad, la distinción entre lo antiguo y lo moderno se retrotrae en Schelling al principio del realismo y del idealismo respectivamente, siendo estas últimas caracterizaciones las que sirven de criterio de determinación de las distintas etapas (Schelling, 1999, p.92)³⁵. Sin embargo, hay que aclarar que la profunda admiración que el filósofo sintió por la cultura griega clásica y sus formas políticas, fascinación que compartía con sus compañeros de generación, los primeros románticos, hace que la convierta en paradigma al que reduce toda la antigüedad y que sólo a su poesía le conceda el calificativo de absoluta (Schelling, 1999, p.90)³⁶, pues resume todo en un punto de indiferencia, de modo que carece de oposición fuera de ella. Como resultado, Schelling cree que, desde la perspectiva de la esencia, el arte antiguo consiguió la síntesis más perfecta de lo finito y lo infi-

33 SW III, pp. 419-423.

34 SW III pp 391 ss., 399 ss. y 421.

35 SW III, p. 424. A su vez, la distinción corresponde también a paganismo y cristianismo, Schelling (1999), p. 89; SW III, p. 422.

36 SW III, p. 422.

nito, debido a que utilizó como materia la mitología, que de suyo es simbólica. Los dioses griegos son imágenes antropomórficas de las ideas e, igual que éstas, conjugan la infinitud con la particularidad. Sin señalar nada más allá de sí mismos, simplemente son y significan lo que son. De esta manera, la poesía griega consiguió instalarse en lo verdaderamente absoluto, no en lo infinito abstracto sin más, para alcanzar desde allí nuevamente lo finito, de tal forma que su punto de partida es la totalidad del universo que se circunscribe en un límite determinado cerrándolo sobre sí mismo. En consecuencia, produjo una síntesis en cierto sentido ingenua, objetiva o natural, ya que se trata de una unificación previa a la toma de conciencia de la escisión de la unidad originaria. Por esta razón, Schelling puede decir que el realismo propio de la poesía helena reproduce la dinámica interna del reino de la naturaleza, donde lo finito parece dominante pero sólo lo es en la medida en que contiene en sí lo absoluto. Como efecto de estos principios, la cultura griega se construyó orgánicamente sin establecer una separación clara entre sus distintas ramas (religión, política, arte, etc.) conformando una totalidad en la que los miembros eran expresión del todo. Precisamente el predominio excesivo de lo universal, de lo público sobre lo privado, fue para Schelling lo que terminó por ahogar su creatividad, convirtiéndose no obstante en el pilar fundamental sobre el que se asentó la cultura romana, la cual supo desarrollar lo público al máximo hasta culminar en un imperio universal con el que concluyó definitivamente la época antigua (Schelling, 1999, pp.96ss)³⁷. Pero mientras hubo un equilibrio, el reino de la cultura sólo podía ser un “asunto de especie” y no de particulares encadenados a las vicisitudes del tiempo y de las circunstancias. Esto afectó a la religión en un doble aspecto: por una parte, los dioses griegos, en cuanto que presentaban lo divino mismo bajo la forma de la limitación, eran dioses de la naturaleza, sustraídos del tiempo, imperando en la eternidad del ser y gozando de una bienaventuranza ajena a la moralidad o inmoralidad de

37 36 SW III, pp. 427 ss. Véase también Schelling (1999), pp. 489 ss.; SW III E, 734 ss.

sus acciones; por otra parte, la religión griega se transformó en un asunto colectivo y sus principios jamás fueron comunicados por profetas a los que se hiciera una revelación, prescindió de ser histórica porque era una religión estética. El poeta que la transmitió fue Homero, pues no olvidemos que la mitología se fragua en la épica, y su figura —según la interpretación de Schelling— no es la de un individuo que crea de un modo totalmente original pero tampoco la de un compilador que recoge una tradición colectiva dispersa, sino que Homero es el nombre para un individuo universal, representante de una generación, porque en él, en cuanto individuo singular, vive la especie entera. En ese sentido, Homero es lo absolutamente primero y originario en las artes discursivas³⁸.

El mundo moderno comienza con la fractura de esa unidad primaria, cuando la realidad, que era vivida por el griego como naturaleza, se convierte en lugar de disociación. Este proceso espiritual es paralelo en el ámbito político al derrumbamiento del imperio romano y su disolución a manos de los bárbaros, cuyas invasiones aportan los relevos para construir una nueva etapa de la cultura, una vez agotado el espíritu que alimentaba la antigüedad (Schelling, 1999, p.96)³⁹. Así, la poesía moderna se funda en la conciencia de separación entre lo finito y lo infinito, en el descubrimiento de que lo divino se ha retirado de la naturaleza y, por eso, recalca tanto el sentido de lo individual y subjetivo (Schelling, 1999, p.98)⁴⁰. Dentro de esta situación, la figura de Cristo marca para Schelling “la cumbre y el final del mundo antiguo”, ya que, por una parte, representa el momento máximo de divinización de la naturaleza en la medida en que Dios se encarna en un cuerpo que, como el humano, constituye el punto culminante de la evolución natural, pero, por otra parte, en la medida en que Jesucristo no es aceptado dentro del imaginario de los pueblos cristianos como un símbolo sino reconocido como una persona histórica, como un

38 En este punto, Schelling se vale de la etimología de la palabra “Homero”: *hómeros* = idéntico. Schelling (1999), pp. 79 ss., p. 125, p. 135; SW III, pp. 414 ss., p. 449, p. 457.

39 SW III, pp. 427 s.

40 SW III, pp. 429 ss.

fenómeno pasajero e irrepetible, su figura humana es transformada en una representación de lo finito por lo infinito, en una alegoría que apunta hacia lo ideal, en la que lo finito sólo tiene valor en cuanto que alude o significa lo eterno, pero él mismo no lo es. En efecto, Cristo baja al mundo terreno no para gozar de él sino para que su lado humano sufra miserias, dolores y oprobios hasta ser aniquilado y transfigurado mediante la resurrección, que lo saca de este mundo y lo traslada a un reino espiritual. De hecho, el contenido fundamental de su mensaje es el anuncio de la llegada del reino del espíritu, “de lo infinito, en el que todas las cosas se identifican”, el mundo donde se encontrará la paz y la auténtica felicidad (Schelling, 1999, p.102)⁴¹. Su existencia terrena y la resurrección es la garantía de que sucederá si se secunda esa moral que genera dolor y sufrimiento, que viene a sustituir la ética varonil y heroica por las virtudes femeninas, ya que son suaves y piadosas, como la piedad, la obediencia y el amor (Schelling, 1999, p.100)⁴². Con el cristianismo, la individualidad se desgaja definitivamente de la totalidad divina del cosmos, de la eternidad repetitiva que imponen los ciclos naturales, para hacerse histórica y, mediante la acción libre, aspirar tras la caída a la salvación, es decir, a restaurar la unidad con lo infinito.

Todas estas ideas se ponen en juego a la hora de explicar la historia de la música y sirven para poner al descubierto hasta qué punto ésta refleja, por su mera forma, la organización política de la sociedad en que se creó. A pesar del reconocimiento de que es difícil —cuando no imposible— recomponer intuitivamente la música antigua dada la escasez de testimonios que se tienen al respecto, Schelling procede a determinarla a partir de los rasgos derivados de la estructura misma del universo y del sitio que ella ocupa en el monumental edificio de las bellas artes poniéndola en correspondencia con la poesía. Si el arte antiguo representa lo real, lo esencial y lo necesario, la música de entonces hubo de ser melódi-

41 SW III, pp. 431 ss.

42 SW III, p. 430.

ca y en ella debió darse una subordinación al ritmo, que en aquel momento aún estaba ligado a la imagen de las cosas (Schelling, 1999, p.193)⁴³. Por principio, constituiría una expresión preferentemente colectiva, igual que ocurrió en la épica, transmitiendo el halo heroico y viril que liga la vida del guerrero al destino de su pueblo. Ese carácter grupal aparece también en los coros diti-rámicos que presiden las festividades dionisiacas, de los que —según Nietzsche— fueron surgiendo los personajes individuales de la tragedia ática (Nietzsche, 1973). Schelling utiliza la misma metodología con la que estableció los caracteres de la música antigua para determinar los atributos de la moderna. Si en la poesía de dicha etapa, la unidad es vivida como reunificación y, por tanto, como aspiración hacia un infinito concebido como superior a lo finito separado, inestable, contingente, caído, que necesita ser redimido, es de esperar que la música sea armónica, apunte a lo ideal y pretenda aproximarse a lo perfecto a través de distintos caminos, creando dispersión —por ejemplo, en la polifonía— y que al final termine por unirse al discurso, a partir de la invención del contrapunto, un descubrimiento del período gótico —según Schelling—, una invención bárbara —como diría Rousseau— (Schelling, 1999, p.195)⁴⁴. Planteada de esta manera, la evolución de la música va desde lo real, esencial y necesario a lo ideal, accidental y contingente (Schelling, 1999, p.193)⁴⁵. En la música griega predominaba el principio realista, de ahí que se mantuviese fiel a la determinación natural de ser un arte de la sucesión y procurase ante todo plasmar el ritmo, con el que expresaba la satisfacción y los impulsos vigorosos que emanan de la presencia de la vida divina en lo finito, volviéndolo esencial y necesario. Esto se correspondía perfectamente con un tipo de Estado como la *polis*, donde lo general se había formado completamente en lo particular, en paridad con el concepto de especie. No sólo los ciudadanos se sentían perfectamente integrados como parte de su comunidad política,

43 SW III E, p. 499.

44 SW III E, p. 501.

45 SW E, p. 499.

sino que la pertenencia a la ciudad-Estado los convertía en seres humanos, a diferencia de los extranjeros, quienes carecían de ese estatus y, al no ser libres, podían ser esclavizados. La música moderna, en cambio, hizo prevalecer la armonía y antepuso la modulación al ritmo, con la cual evitó la constante repetición, dando cabida a un discurso individual donde se anticipa la unidad profunda de un ideal superior. En definitiva, se limitó a presentar la finitud, no en su esencia sino en aquello que distingue una cosa de otra y la hace contingente. Hizo entonces una alegoría de lo infinito, transformándolo en vehículo de un anhelo permanente. También en este caso existía una correlación entre la clase de música y la comunidad de la que surgió, esto es, la iglesia, pues su “intuición fundamental se basa en el ansia y en la aspiración regresiva de la diferencia a la unidad”. Se trata del deseo hacia lo colectivo inevitablemente presente en cada sujeto particular y que consiste en el afán de contemplarse en lo absoluto formando una unidad con todos (Schelling, 1999, p.194)⁴⁶. Y por si todavía a alguien le resulta muy difícil comprender la oposición entre la música antigua y moderna, Schelling las compara respectivamente con las tragedias de *Edipo* y *Lear*. La obra de Sófocles tiene ritmo puro, sólo se atiene a lo imprescindible y carece de una amplitud superflua, mientras que la de Shakespeare no se concentra en un suceso único, sino que apunta a todo lo que lo rodea y se refleja en él. Por eso, el filósofo llama a este último “maestro del contrapunto dramático”.

Semejante tendencia interpretativa se repite al presentar la evolución de la música moderna, pues ésta se iniciaría con el canto gregoriano, que es rítmico, terminando en la polifonía, que es armónica. Para explicar este período de la historia del arte, Schelling se apoya de manera explícita en Rousseau, quien a su vez recoge mucha información del libro del filósofo holandés Vossius *Poëmatum cantum, et viribus rhythm* (Rousseau, 2007, pp.352ss), donde indaga la estrecha vinculación entre el ritmo y el lenguaje. Sus sugerencias ayudarán a Schelling a cuajar la idea de que “la música es

46 SW III E, p. 500.

la más general entre las artes reales y se encuentra muy cerca de la disolución en discurso y razón” (Schelling, 1999, p.199)⁴⁷. Según Rousseau, el canto eclesiástico es un vestigio muy desfigurado de la antigua música griega, que los cristianos recogieron cuando ésta ya había perdido su fuerza primitiva tras haber pasado por las manos de los bárbaros. Ellos la despojaron aún más de su energía originaria desvaneciendo el ritmo y la métrica, cuando la trasladaron desde los versos a los que siempre se había aplicado a la prosa de los libros sagrados y a una poesía completamente bárbara. Para poder acoplarse al encadenamiento del discurso, el canto se alargó de manera uniforme y sin ningún tipo de medida, con notas casi iguales. Sólo subsistieron algunos himnos religiosos en los que se conservó la prosodia y la cantidad de pies y, justamente por eso, aún se percibe en ellos la cadencia, mientras que el canto llano intentó acomodar los modos antiguos al sistema armónico y terminó degenerando en una “salmodia monótona y hasta ridícula, en una lengua como la latina, mucho menos armoniosa y acentuada que la griega” (Schelling, 1999, p.190)⁴⁸. Éste fue el punto de partida para una modificación mucho mayor, que rompió la monodia, la unidad de los cantores en una única línea de sonido, y pasó a la polifonía, donde se conjugan distintas voces que siguen sus propios temas musicales en una disociación del discurso musical que muestra múltiples perspectivas individuales y finitas, no siempre coincidentes. En la armonización de esta multitud de voces o instrumentos estriba la esencia de la música moderna.

Ahora bien, la existencia de dos etapas históricas opuestas en sus principios, la última de las cuales se extiende hasta la época de Schelling alcanzando su culminación en el romanticismo, obliga, de acuerdo con su metodología, a pensar un tercer período que venga a sintetizar a los dos anteriores y restañe la herida provoca-

47 SW III E 504.

48 SW III E, p. 497. Rousseau (2007), pp.121 ss. Con este comentario, Rousseau se adelanta a una famosa polémica gregorianista, entonces incipiente, que giró en torno a visión reformadora y correctora del *canto fermo*. Véase Emmanuel, M. (1911) *Histoire de la langue musicale*. Paris: Laurens, tomo I, pp. 194-198.

da en la conciencia por la modernidad. La *Filosofía del arte* augura su llegada sin llegar a bautizarlo con nombre alguno, aunque la tentación de llamarlo postmodernidad es grande, considerando las similitudes que presenta con este movimiento de finales del siglo XX, en particular, la negación del sujeto y de la historia. Por una parte, implica la superación de la modernidad, basada en el individualismo, en una conciencia encerrada dentro de sí, sin mediación externa y vinculada al entendimiento, pero, por otra parte, supone una vuelta de la humanidad a los valores del mundo antiguo tras haber realizado y asumido la experiencia de la completa separación del Yo respecto de la naturaleza. Además, la propuesta exige la negación del subjetivismo protestante y, de este modo, adquiere connotaciones religiosas, lo cual es lógico porque para Schelling todo el universo es manifestación de lo absoluto, y el arte, como actividad cumbre del hombre, es también expresión de lo divino. De ahí la necesidad de creación de una nueva mitología, como pretendía también Fr. Schlegel y como se anuncia en el *Primer Programa de un sistema del idealismo alemán* y al final del *Sistema del idealismo trascendental*⁴⁹, que ofrezca materia para un nuevo arte. En la construcción de esa mitología, el catolicismo será un elemento esencial, porque supo mediar la individualidad y lo absoluto con el sacerdocio y con la construcción de una iglesia que es símbolo de la divinidad en la tierra, pero que, en tiempos de desencantamiento del mundo, sólo puede servir como ejemplo para la constitución de una comunidad sociopolítica cohesionada por una religión sensible, estética. No podrá ser, pues, el único elemento que entre en esa creación, ya que esta mitología deberá efectuar la síntesis de la visión griega y la cristiana, logrando que la manifestación sucesiva de lo divino en el tiempo se haga simultánea (Schelling, 1999, p.134)⁵⁰, haciendo que los dioses de la historia se conviertan en

49 “Primer Programa de un sistema del idealismo alemán”, en Hegel, G.W.F. (1978), *Escritos de juventud* (Edición J. M. Ripalda). México, FCE, pp. 219 s. Schelling, J.W.F. (1988) *Sistema del idealismo trascendental* (Traducción, introducción y notas de V. López Domínguez y J. Rivera de Rosales). Barcelona: Anthropos.

50 SW III, 457.

dioses de la naturaleza (Schelling, 1999, pp.134ss)⁵¹, uniendo el politeísmo con el monoteísmo y, con ello, la pluralidad de la sensibilidad y la imaginación con la unidad del corazón y de la razón. Ésta es la estrofa final del “gran poema que está meditando el espíritu universal” (Schelling, 1999, p.119)⁵², en la cual se expresará la unión de la naturaleza y la historia, del ser y la acción, del principio real y el ideal. Según Schelling, la ejecución de esta edad se encuentra indefinidamente lejana, pero se presiente en el intento de construcción de la nueva mitología, para la cual la física especulativa, la filosofía de la naturaleza, puede ofrecer la materia y ser punto de partida, pero es evidente que esa mitología aún no ha aparecido. Schelling señala que en el ámbito de la literatura sí se ha dado una obra que representaría de una forma anticipada esta nueva sensibilidad y cita *La devoción de la cruz*, un auto sacramental de Calderón, como cumbre de la tragedia (Schelling, 1999, p.479)⁵³. Más allá de la dudosa interpretación que el filósofo hace de este drama, uno no puede dejar de preguntarse cómo sería semejante superación en el ámbito de la música y, si se ha dado con posterioridad a él una síntesis de ritmo y melodía que llegara a identificarlos de tal manera que quedasen anulados. Y, aunque la respuesta es arriesgada, se puede contestar que sí, que se dio a principios del siglo XX con el nacimiento de la música atonal, que rechaza las leyes que rigen la armonía y la tonalidad clásica o romántica. Primero, en la música dodecafónica de Arnold Schönberg, que rompió con las formas al abandonar la escala diatónica, de un modo parecido a como el expresionismo lo hizo en la pintura prefigurando el arte abstracto o conceptual. Luego a través de Anton von Webern, cuyas innovaciones a la organización sistemática de altura, ritmo y dinámica condujeron al serialismo. Y, por fin, con el serialismo integral en autores como Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen o Milton Babbitt, quienes ampliaron aún más la escala y sustituyeron definitivamente el criterio de la altura por el prin-

51 SW III, 457 s.

52 SW III, p. 444.

53 SW III E, pp. 726 ss.

cipio serial para regir los demás parámetros musicales, añadiendo a cada una de las notas una duración distinta. En la música sacra, el compositor estonio Ärvo Pärt con su minimalismo también podría ser representante de esta tendencia de retorno hacia la simpleza del gregoriano.

Referencias

- Berlioz, H. (2017) *Memorias*. Madrid: Akal.
- Clerc González, G. (2003) *La arquitectura es música congelada*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Estética y composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid (<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis>).
- Desange, D. (1999) Iannis Xenakis. Une approche philosophique, en *Le philosophe* (1999/1) N° 7, pp. 200-240.
- Eckermann, J. P. (1835-1848) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben*. Leipzig: Brockhaus.
- Emmanuel, M. (1911) *Histoire de la langue musicale*. Paris: Laurens.
- Gibelin, J. (1934) *L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Mme. de Stäel*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Goethe, J. W. (2010) *Fausto* (Edición bilingüe de Helena Cortés). Madrid: Abada.
- González Serrano, C. J. (2016) *Arte y música en Schopenhauer: El camino hacia la experiencia estética*. Madrid: Locus Solus.
- Guhraer, G. E. (1846) *Nachträge zu der Biographie Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibnitz*. Breslau: Ferdinand Hirt's Verlag.
- Hegel, G.W.F. (1973) *Fenomenología del espíritu* (Tr. Wenceslao Roces). México: FCE
- . (1978) Primer Programa de un sistema del idealismo alemán, en Hegel, *Escritos de juventud* (Edición J. M. Ripalda). México, FCE.
- Hipona, A. (1985) *La ciudad de Dios (De Civitas Dei)*. México: Porrúa.
- Kant, I. (1978) *Crítica de la razón pura* (Tr. P. Ribas). Madrid: Alfaguara.
- Le Corbusier (s/a) *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Buenos Aires: Apóstrofe.

- López Domínguez, V. (2016) ¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis, *Theoria* 30/31, Revista del Colegio de Filosofía de la FFYL de la UNAM, pp. 39-60.
- . (2019) “Schelling y la arquitectura como música congelada”, *Scherzo*, año XXXIV, N° 348, pp. 83-85.
- Marrou, H.-I. (1968) *Théologie de l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mithen, S. (2005). *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Nietzsche, F. (1973) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Pegueroles, J. (1972). *El pensamiento filosófico de san Agustín*. Barcelona: Labor.
- Rousseau, J. J. (2007) *Diccionario de música* (Introducción de Álvaro Zaldívar Gracia). Madrid: Akal.
- Schelling, J.W.F. (1927-1954) *Die Philosophie der Kunst, en Schellings Werke*. Münchner Jubiläumsausdruck, herausgegeben von Manfred Schröter. München, Beck/Oldenburg, III E. La edición se cita como SW.
- . (1988) Sistema del idealismo trascendental (Traducción, introducción y notas de V. López Domínguez y J. Rivera de Rosales). Barcelona: Anthropos.
- . (1999) 165
(Estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López Domínguez). Madrid: Tecnos.
- Stäel, A.-L. Necker de, G. (1807) *Corinne*. Paris: Garnier Frères Libraires Éditeurs.
- Xenakis, I. (1986), Entrevista en la revista *El Correo de la UNESCO* en abril de 1986
- Wagner, R. (2000) *La obra de arte del futuro* (tr., intr. y postscriptum de J. Llinares y F. López). Valencia: Universitat de Valencia.

CAPÍTULO VII

LA SUPREMA INDIFERENCIA: GRAVEDAD CERO Y LAS RESONANCIAS EN CÍRCULO DE JOHN COLTRANE Y FRIEDRICH SCHELLING

*Pablo Linares*¹

*Una idea puede producir
millones de vibraciones
y todas ellas regresan a Dios... Todo lo hace.
Gracias Dios.
John Coltrane*

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Underground: under *lanza su llamado en la superficie del mundo.*
Algo “debajo del suelo” llama al cuerpo que camina.
El ground, en inglés es el bajo continuo.
Es el ritmo de fondo en Purcell.
Pascal Quignard

RESUMEN

Este trabajo pretende reflexionar la obra *A Love Supreme* de John Coltrane con el pensamiento filosófico de Friedrich Schelling. Expansiones sonoras que nos obligan a pensar la obra de John Coltrane bajo una ontología de la música, que, en medio de una modernidad, nos invite a emprender la búsqueda de nuestro sonido en el mundo y así mismo nos haga reflexionar sobre la manera en la que lo habitamos. De esta manera se tratará de mostrar que Schelling y Coltrane no resuenan solos, pues atienden al llamado que emerge de la profundidad de la naturaleza con músicas en giro como: los grounds de Purcell, la Séptima Sinfonía de Beethoven, el Fragmento en sí de Friedrich Nietzsche, música del oriente e incluso el blues del Delta. Potencias sonoras, generadas a partir de la actividad libre de los alaridos de la naturaleza, muchas veces desplazadas a manera de círculo en expansión y contracción como lo menciona Schelling: “Lo absoluto es absolutamente eterno. En la intuición de toda idea, por ejemplo, la idea de círculo, se intuye también la eternidad”.

Fuerzas sonoras en círculo que activen nuestros oídos para escuchar y habitar los sonidos originarios del mundo, pues según Schelling: “Todo filosofar consiste en un recuerdo del estado en que éramos una misma cosa con la naturaleza”.

Palabras clave: música, fuerza, absoluto, pensar, escucha

ABSTRACT

This work aims to reflect on John Coltrane's work *A Love Supreme* through the philosophical thought of Friedrich Schelling. These sonic expansions compel us to consider John Coltrane's work within an ontology of music, which, in the midst of modernity, invites us to embark on the search for our own sound in the world and, at the same time, makes us reflect on the way we inhabit it. In this way, we will try to show that Schelling and Coltrane do not resonate alone, as they heed the call that emerges from the depths of nature with rotating music such as Purcell's grounds, Beethoven's Seventh Symphony, Friedrich Nietzsche's Fragment itself, music from the East, and even Delta blues. Sound powers, generated from the free activity of nature's cries, often displaced in the manner of an expanding and contracting circle, as Schelling mentions: "The absolute is absolutely eternal. In the intuition of every idea, for example, the idea of a circle, eternity is also intuited."

Sound forces in a circle that activate our ears to listen to and inhabit the original sounds of the world, because according to Schelling: "All philosophizing consists in a recollection of the state in which we were one with nature."

Keywords: music, force, absolute, thought, listen

1. Introducción

En el recorrido que la estética ha desarrollado en medio de un discurso filosófico moderno podemos encontrar a filósofos como Immanuel Kant, Voltaire y Georg Wilhelm Friedrich Hegel reflexionar sobre la música de su época —en específico la Ópera—, como un quehacer simple y estable, el cual, a través de sus melodías favoreciera la libre conversación de quienes asistían a ciertas reuniones sociales. Sin embargo, dentro de este pensar estético, el cual, traza nuevas maneras de habitar el mundo moderno, pensadores como Friedrich Von Schelling, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, plantearán que se puede pensar una música fuera del entretenimiento, al mostrarla como una potencia que expresa el origen, lo

sagrado y lo vibrátil del mundo. Aspectos enterrados y domesticados por una modernidad sonora de lo agradable que hasta el siglo XXI desplazó sus tentáculos sonoros sobre una de las músicas de mayor ruptura del siglo XX como lo es la expresión sonora del Jazz.

Al respecto, en su libro *Black Music*, Leroi Jones plantea lo siguiente: “*Damos por supuesto el medio social y cultural y la filosofía de la que emergió Mozart.*” (Jones, 2010, p.16). De esta manera, nos resulta muy familiar establecer un vínculo entre el pensamiento filosófico y sonoro de artistas como Johann Sebastian Bach, Ludwig Van Beethoven, John Cage o Igor Stravinsky, músicas que sin duda alguna son el despliegue de fuerzas sonoras que nos invitan a pensar el origen del mundo. Sin embargo, ¿Nos hemos planteado la manera en la que podríamos acercarnos a ciertas manifestaciones sonoras como las de Charlie Parker, Joe Pass, John Coltrane o Pat Metheny, partiendo de una filosofía de la música que nos invite a preguntarnos sobre las actitudes y necesidades que impulsaron a generar los sonidos de un siglo XX convulso, que recibe en brazos a una modernidad que a manera de acorde dominante nunca termina de asentarse? Al respecto Jones señala:

Y de nuevo: no es esta una súplica por mejores análisis sociológicos del jazz, pero lo cierto es que esta música no puede ser completamente entendida, en términos críticos, sin que se preste algo de atención a las actitudes que la produjeron. (Jones, 2010, p.16)

Por tal motivo pensar el jazz, la filosofía y la música, nos lleva a replantearnos a través del pensamiento de Freidrich Von Schelling y John Coltrane, las fuerzas originarias y sonoras del mundo. Expansiones sonoras que nos obligan a pensar la obra *A Love Supreme* de John Coltrane, bajo una ontología de la música que nos invite a emprender la búsqueda de nuestro sonido en el mundo y así mismo nos haga reflexionar sobre la manera en la que lo habitamos.

2. Friedrich Schelling, la obscuridad de lo sonoro y las genealogías de una música en círculo

Entre 1802 y 1803 en sus conferencias sobre la *Filosofía del Arte* dictadas en la universidad de Jena, Friedrich von Schelling, ponía en conflicto el arte de los sonidos al entonar lo siguiente:

Qué poco fundado en conocimiento y ciencia está nuestro sistema tonal actual lo pone en evidencia el hecho de que muchos intervalos y clases de progresiones empleadas en la música antigua son irrealizables en nuestra escala y hasta incomprensibles para nosotros. (Schelling, 2012, p.198)

Sin darse cuenta, Schelling echaba a andar una maquinaria de pensamiento sonoro capaz de soportar los impulsos rítmicos y armónicos como los de Ludwig Van Beethoven² es decir, una nueva manera de pensar para una nueva forma musical asentada en la tónica del fracaso, del oscuro y sobre todo la de la improvisación. Pero ¿A qué nos reta escuchar los ritmos, las armonías, los estilos y las improvisaciones que se ponen en juego en músicas como las de Beethoven, el Blues y el Jazz? ¿Contar con una transcripción exacta de un solo de John Coltrane o de uno de los cuartetos de Beethoven nos dice algo acerca de la música? ¿Los alaridos de Coltrane, que no son musicales pero son música, o esa destrucción dionisiaca emitida por el pianoforte de Beethoven en el segundo movimiento de su concierto N.4 en Sol mayor Op. 58, pueden ser sostenidos por un sistema tonal que apuesta por una lógica y escucha estable? Es evidente que no, pues este sistema resulta muy limitado para poder soportar las fuerzas y lo oscuro de ese absoluto, de ese Dios que se asoma en las músicas tanto de Coltrane y Beethoven. Genios que, a pesar de ser formados dentro del esquema de un sistema tonal temperado, no taponan sus oídos con cera y entierran esos alaridos originarios y misteriosos de un Dios, el cual

2 Cabe señalar que Schelling, a pesar de ser contemporáneo de Beethoven, no llega a escuchar su obra, ni tener noticias sobre el genio de Bonn. En sus disertaciones sobre música sólo menciona la música de Haydn, refiriéndose a ésta como: “Un gusto completamente corrompido y decadente.” (Schelling, 2012, p.189).

ha sido domesticado y mandado a callar por una modernidad sonora, la cual canta a partir de una manera cartesiana, lógica, clara y precisa, alejada de las fuerzas rítmicas, oscuras y vibrátiles de lo sagrado. Al respecto Arturo Leyte Señala:

Cuando la música expresa con sus recursos esa disonancia, no sólo está expresando el mal, sino que está expresando el drama de Dios, a Dios como drama. Y ese drama es el hombre que en el horizonte nihilista del romanticismo cuenta por igual con la obscuridad y la claridad, con la luna y el sol regidos por un mismo orden. (Leyte, 1996)

Dicho orden, se concentra en lo que en el sistema Schellingeano llamará absoluto, es decir, fuerzas centrífugas y centrípetas manifestadas en distintas potencias como lo son: la naturaleza, la historia y el arte. Potencias que operan como el reflejo de ese uno que está en el todo y en donde la filosofía según Schelling: “Aparece entonces en su manifestación completa sólo en la totalidad de todas las potencias, pues ella debe ser una imagen fiel del universo” (Schelling, 2012, p.14). De esta manera, pensar el absoluto y el sonido, es pensar un principio que nunca se agota y nunca puede ser aprendido.

Este sistema filosófico, el cual, Schelling compone y desplaza desde sus *Cartas sobre criticismo y dogmatismo*, y llega a su máxima resonancia con su *Filosofía del arte*, pone como fuente primigenia a esa necesidad ciega y azarosa expresada a través de la naturaleza y la historia, en donde el arte y la filosofía en lugar de cerrar el conflicto, lo abren para señalar hacia donde el concepto y la clasificación lógica no llegan, es decir, hacia esas fuerzas originarias y vibrátiles de lo oscuro, esa naturaleza en constante vibración y de la cual el hombre ha sido separado, sin embargo, dicha escisión trágica, genera un impulso que lo hace pensar en la naturaleza, pues a partir del ex-istir del ser humano quien ya se encuentra fuera de esa naturaleza e instalado en un mundo histórico, la conciencia se desarrolla y es entonces, a partir de la memoria que puede pensar ese principio, el origen vibrátil de donde el todo proviene para ser expresado por medio de la filosofía y del arte. Con base a esa

constante tensión entre la naturaleza y ese recordar histórico, Schelling señala:

Si toda la naturaleza se potenciará así misma hasta la conciencia y no dejará tras de sí absolutamente nada, ningún recuerdo de los distintos grados que ha recorrido, sería imposible que se reprodujera así misma mediante la razón, cuya memoria trascendental, como sabemos, tiene que ser refrescada con ayuda de las cosas visibles. La idea platónica que dice que toda filosofía es recuerdo es verdadera en este sentido, pues todo filosofar consiste en un recuerdo del estado en el que éramos una misma cosa con la naturaleza. (Schelling, 2013, p.247)

Y es que ese acto de recordar trazado por Schelling nos impulsa a escuchar de manera vertical, de abajo hacia arriba, a manera de un Platonismo invertido, el cual, en lugar de ir hacia arriba, empuja y vibra hacia abajo, desde abajo para que, desde lo más profundo, empuje hacia arriba, pues, afirmar la vida desde el oscuro permite escuchar mejor el organismo sonoro y vibrátil que se ha formado.

A través de esta concepción del absoluto y la manera en que estas fuerzas se intuyen en el arte, Schelling constituye su sistema en dos vías: las artes figurativas, insertadas en la naturaleza y lo real (música, pintura y plástica) y las artes discursivas desarrolladas dentro de la historia y lo ideal (poesía); desplazamientos artísticos encaminados a un arte que exprese el conflicto de su fuerza absoluta y no su reconciliación armónica. Es precisamente, que a partir de este esquema trataremos de acercarnos a la sonoridad con que Schelling, no sólo piensa en particular la música como arte figurativa, sino que también, nos conduce a pensar la sonoridad del mundo. Pero: ¿cómo se manifiestan estas fuerzas ciegas del origen a través de la música? El primer momento de esta concepción, tiene que ver necesariamente con hacer audibles o visibles las fuerzas de la naturaleza a través del tiempo o una vuelta eterna contenida en el absoluto, el cual se expresa a través del arte y la filosofía. La primera del lado ideal, en donde la forma y la idea expresan la infinitud del absoluto y la segunda contenida en lo real, la filosofía, es decir, la manifestación de lo divino a través de la naturaleza que da

forma a lo infinito. En este primer movimiento eterno, no-consciente e indiferenciado, la naturaleza toma forma a través de una actividad ciega para pasar al nivel de lo ideal, en donde esa forma es consciente a través del arte en donde la actividad de ambas es suprimida, no de una manera armónica, sino para generar una constante lucha de las fuerzas. Al respecto, Schelling afirma:

Lo absoluto es totalmente eterno. En la intuición de toda idea, por ejemplo, la idea de círculo, se intuye también la eternidad. Ésta es la intuición positiva de la eternidad. El concepto negativo de la eternidad es: no sólo ser independiente del tiempo sino de carecer de toda relación con él. Por tanto, si lo absoluto no fuera absolutamente eterno, tendría una relación con el tiempo. (Schelling, 2012, p.28)

Así, podríamos señalar que la música a pesar de estar impregnada de esos múltiples intentos lógicos y temperados que han tratado de domesticarla a lo largo de su historia se niega a silenciar esos remanentes vibrátiles que son intuitos antes de la *physis*, ese absoluto en constante actividad, que por instinto y fuerza ciega tiende a moverse en círculo, sin progreso y en constante éxtasis sonoro. Pero ¿qué invoca ese girar de la fuerza del círculo, dentro de una música moderna³ que se levanta desde la consciencia de la escisión de la naturaleza y el ser humano? Sin lugar a dudas la fuerza del Dios, de esos dioses y esa multiplicidad sonora que ha sido debilitada, en donde: “Los oráculos callaron, las fiestas enmudecieron y pareció abrirse ante el género humano un abismo insondable en el que se mezclaban todos los elementos del mundo desaparecido” (Schelling, 2012, p.99). Sin embargo, ese remanente sonoro se resiste a desaparecer

3 Ramón Andrés señala la aparición de una música moderna (barroca) que ya no es habitada por las múltiples voces eternas del dios, sino por un mundo sostenido en la contradicción, lo individual y lo perecedero. “La música habrá cambiado incluso su direccionalidad: en las partituras pasará de una lectura horizontal, propia de la polifonía (habitaciones abiertas) a una vertical (habitaciones de intimidad), protagonizada por una línea melódica... Así da comienzo el Barroco, de este modo principia un arte que musicalmente se ha pensado a sí mismo como discurso verbal, individualidad, fallida lógica Aristotélica que por nada permanece ya en reposo. Lo barroco por esencia deviene” (Andrés, 2017, pp. 73-74).

y en distintos periodos de la historia de la música, atendiendo al llamado de los dioses, hace su aparición como a continuación lo vamos a escuchar.

Para darnos cuenta del adelanto que Schelling mostraba sonoramente en su época, escucharemos diferentes expresiones musicales que van desde el periodo antiguo hasta el siglo XIX y que expresan ese instinto circular, genealogías circulares que nos permitirán llegar hasta esos alaridos expandidos por John Coltrane en su mítico *A love Supreme*.

a) Noumi noumi yaldati (*Duérmete, duérmete, mi niña*). Canción de cuna hebrea Israel. Música antigua⁴

Esta obra invoca su circularidad a partir de una primera nota —ejecutada por un instrumento de cuerda frotada—, la cual se va desplazando en el espacio y el tiempo a manera de incienso. Ya que aún no estamos ante los elementos sonoros de una música moderna, esta obra está liberada de un pulso, una tonalidad y una medida que interrumpa el deslizar y el vibrar del círculo fuera del tempo. Sin embargo, ésta primera nota encargada de captar ese primer vibrar, genera la sucesión de ciertas potencias armónicas para dar paso a una línea melódica, hipnótica y en circularidad constante que nos invita a dormir y a soñar. Dividida en dos temas; el tema A o principal y un tema B, el canto de la voz parece entrar en éxtasis, no busca nada, no quiere virtuosismo, pues este canto nos recuerda la resonancia del oscuro de la cueva, ese canto primordial que se ejecutaba en comunidad alrededor del fuego. Cabe señalar que, debido a la antigüedad y la popularidad de esta obra, sólo podríamos quedarnos en la sonoridad y retorno del *Noumi noumi yaldati*, sin medida, sin regla, sin tonalidad y desatando en cada vuelta las fuerzas de la improvisación vocal e instrumental.

4 Recuperado el 13 de agosto de 2024 de https://www.youtube.com/watch?v=v1k2m_p0Zi0

b) Fantasía in 3 parts Upon a ground. Henry Purcell (1659-1695) (*Música del periodo barroco*)⁵

Para este periodo de la historia de la música, las sonoridades han cambiado y se asentarán en la intimidad y monodia de una música moderna que ha dejado tras de sí los recursos polifónicos para dar mayor soporte y atención a las letras emitidas por los cantantes de Ópera. Ahora, la música se desplazará sobre tres elementos que desataron las fuerzas rítmicas y corporales de la música barroca. *Bajo continuo* (Armonía), *bajo ostinato o ground bass* (Línea de bajo) y *línea melódica*, elementos que si escuchamos con atención podemos identificar con claridad y maestría en la obra de Purcell. Y es que este *ground* nos ataca sin previo aviso, el instinto se desata y comienza a girar el círculo, no hay introducción, las fuerzas han sido captadas y desde abajo las frecuencias graves de la viola da gamba construyen, un bajo ostinato a base de 6 notas (Do#, Sol#, La#, Fa, Fa#, Sol#) , que a su vez, dan paso a un bajo continuo —ejecutado por el clavecín y la tiorba— en constante inversión e improvisación, en donde estas notas toman el carácter de acordes (Do# Mayor, Sol# Mayor, La# menor, Fa menor, Fa# Mayor, Sol# Mayor), los cuales sirven de base para que los violines desaten en cada vuelta las fuerzas de la improvisación. Esta serie de acordes se repite una, dos, tres, cuatro, cinco, seis veces, etc... bajo una pulsación constante (ternaria), esa fuerza del tres que para Bach expresaba las potencias circulares de la santísima trinidad. Ahora, la música bajo los elementos de ritmo, melodía y armonía desatan una histeria hasta el punto en que el bajo continuo, el bajo ostinato y la melodía se confunden en una multiplicidad de sonidos y disonancias que obedecen a esa furia corporal y sonora de la tierra. Al respecto de esta expresión meramente barroca y moderna del *ground*, Pascal Quignard en su libro *El origen de la danza*, nos invita a escuchar esta expresión a partir de lo siguiente:

5 Recuperado el 13 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=F6UeLH2gFKE>

Underground: *under* lanza su llamado en la superficie del mundo. Algo “debajo del suelo” llama al cuerpo que camina. El ground, en inglés es el bajo continuo. Es el ritmo de fondo en Purcell. Es el sótano en Dostoyevski. Memoria del subsuelo, regressio at uterum, línea melódica debajo del pulso (de la pulsión de base) se confunden. Algo del orden de la tierra, que pertenece a la tierra, que está dentro de la tierra, llama al cuerpo que fue concebido dentro de un cuerpo. (Quignard, 2017, p.70)

Así, esta pulsión de base como la llama Quignard, mostrará lo que el concepto y ese sistema cerrado de doce notas no puede. Será a través de la creatividad y de la improvisación que el absoluto se manifieste; y es que no es gratuito que este elemento de la música enterrado por la estabilidad moderna se le diera el nombre de Fantasía, pues improvisar, es una manera diferente de habitar esas doce notas, es regresar a la tierra, es generar visiones por medio del sonido, es volver a unirse con el origen, gritar y enloquecer como señalan Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él”. Ese improvisar, ese azar, que tiene como base la rueda y el *ground*, muestra, por momentos, ciertos remanentes instintivos que gritan el origen del mundo.

c) Séptima Sinfonía en La mayor, Op. 92. (II Alegreto) Ludwig Van Beethoven (1770-1827) (Música bisagra entre el periodo clásico y romántico)⁶

Digno heredero de la expresión sonora moderna que acabamos de escuchar y analizar, este movimiento da inicio con un llamado de la tierra, desde abajo: un primer vibrar, inaudible, oscuro, ese absoluto, el cual se despliega a partir de una sola nota (La). Partiendo de ese sonido, las cuerdas en su frecuencia grave —ese absoluto oscuro de la naturaleza— plantean el ritmo y el tema que permanecerá durante todo el movimiento como una fuerza en libre juego que

6 Recuperado el 13 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=7I3HsD2Fjy8>

simplemente es acontecer, pues no cuenta una historia, ni describe un estado de ánimo, sino por el contrario, olvidándose de sí misma, desata las multiplicidades orgánicas del mundo. El ciclo rítmico-armónico-melódico se manifiesta una vez, dos veces, tres veces, cuatro, etc..., girando ciega y potencialmente, no importando que ésta module de tonalidad mayor a menor, la presencia rítmico-circular es constante; incluso el movimiento concluye con el tema que nunca dejó de girar en nuestros oídos y en nuestros cuerpos. Con esta obra, Beethoven no sólo será digno heredero de la danza del *ground* que gira sobre su propio eje al desatar las fuerzas de la repetición y la variación, sino que con este ritornelo estará prefigurando *El Bolero* de Maurice Ravel e incluso el *Fragmento en Si* de Friedrich Nietzsche, obras que al igual que esta "*Apoteosis de la danza*", desatarán sus fuerzas sonoras desde un centro que es todos los centros a través de la repetición, el olvido, la lentitud, la intensidad, la tímbrica y la dinámica, cualidades de la música, que no buscan un progreso o un avance como lo menciona Carl Dahlhaus citando a Eduard Hanslick:

La música no actúa pura y simplemente por su belleza más propia, sino al mismo tiempo por su reproducción sonora de los grandes movimientos del universo. Gracias a profundas y misteriosas relaciones de la naturaleza, la significación de los sonidos se acrecienta más allá de los sonidos mismos y nos hacen sentir en la obra del talento humano también lo infinito. (Dahlhaus, p.30)

Ahora, lo que menos importa, es cuánto dura o hacia dónde se dirige la *séptima sinfonía*, sino la manera en que la música se libera, para caminar, flotar y así liberarse de su contención sonora y su temporalidad medida para acontecer de forma circular, hipnótica y sin utilidad en la totalidad del universo, desatando el libre juego de la potencialidad sonora de sus fuerzas.

d) El fragmento en sí. *Friedrich Nietzsche (1844-1900). (Música del olvido)*⁷

Siguiendo el rastro de estas genealogías, llegamos hasta *El fragmento en sí* del músico y filósofo Friedrich Nietzsche, obra en la que podremos escuchar a un compositor sólido que además de resonar con el pensamiento schellingeano y su sistema de la *filosofía del arte*, será también, digno heredero de las resonancias de Henry Purcell y Ludwig Van Beethoven. Y es que con esta obra, el filósofo del martillo vuelve a poner en conflicto estas músicas del círculo con los recursos que a continuación analizaremos.

Si escuchamos con atención esta obra se desliza sobre una estructura de 22 compases. A manera de fragmento, Nietzsche no nos cuenta nada, no quiere representar imágenes y mucho menos hacernos sentir algo, sólo nos hace entrar en la experiencia del olvido, la repetición y el trance. Es una obra que está atravesada en su totalidad por un juego rítmico-inestable, pues sucede que desde su inicio, nos enfrentamos a cambios de compás que van de los 3/4 a los 4/4; en donde por momentos nuestro oído es engañado, pues lo que parecería seguro y estable, cambia sin razón alguna para aventarnos sin más a un laberinto sonoro, el cual va tomando más fuerza al dejar que las notas, intervalos y acordes liberados de un texto o historia—, resuenen a tal grado que ahora el *tempo* es una atmósfera de libertad a pesar de estar medido y cifrado en la partitura, como a continuación lo podemos apreciar:

7 Recuperado el 13 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=nvbUegyf7Lo>

Das "Fragment an sich"

Friedrich Nietzsche 1871



Fig. 1 Nótese este cambio de métrica, del compás 1 al 4.

Pero si en el aspecto rítmico Nietzsche hace gala de su prestidigitación mágica, en el ámbito de lo tonal, nuestro *Fragmento* se sale de la clásica fórmula de la resolución armónica en donde oídos y cuerpo descansan, para sumergirnos en un laberinto sonoro, pues a pesar de tener en su armadura la tonalidad de La Mayor (Fa#-Do#-Sol#), esta obra va modulando por caminos inesperados, haciendo que nuestro oído y por tanto nuestro cuerpo, se pierdan en el movimiento circular del olvido a-tonal. Y para martillar aún más, Nietzsche se niega a concluir de la manera tradicional en donde la vieja fórmula de una música moderna nos obliga a resolver cartesianamente a la tónica, al centro, o mejor dicho al “yo”, pues dirigiéndonos hacia el último compás, parecería que nuestro compositor deja inconclusa la obra, al decidir que el último Re# no debe concluir a ese Do# como lo establece la ley armónica de la estabilidad moderna. Nuestro músico del martillo ha decidido cortar la cadencia que nos regresa establemente a la tonalidad, y como si nada, la obra vuelve a girar, dando paso a la necesidad y a esa fuerza ciega dionisiaca del olvido, que es más fuerte que las leyes inscritas en las viejas tablas, como se muestra en el siguiente ejemplo:



Fig. 2

Con *El fragmento en sí*, podemos escuchar, vibrar y sentir esa fuerza absoluta que necesita ser inconclusa para simplemente volver a girar. Acto de rebeldía a-tonal que pone en conflicto a la música y apunta a salir del límite y de las automatizaciones que aún nos alcanzan hasta nuestros días, en donde cada tensión o cadencia sonora es encaminada a resolver hacia un centro tonal, es decir, a un gusto y a un “Yo” anti-trágico, el cual nos proporciona estabilidad, tranquilidad y ahorro, evitando a toda costa que el oyente se despedace y se deje afectar por el misterio de la música. Pero, por si fuera poco, lo que hace que esta obra, se repita y gire a manera de canto zaratustriano durante una eternidad, es una indicación demoledora poco vista en la historia de la música, pues al final de la partitura (Compás 22), nos susurra al oído un: *da capo con melanconia*, recurso musical que nos hace pensar esta resonancia dionisiaca como: “... una música anti-memoria, la música del olvido para dejar que la música sea en sí” Con estos recursos sonoros Nietzsche en tan sólo cuatro sistemas opera el milagro, lanza los dados y las notas para arrojar-nos hacia el éxtasis de una música sin ataduras, atravesada por ese instinto de la repetición que expresa la potencialidad sonora del mundo, como lo señalaba uno de los autores que fuera la lectura de juventud de nuestro artista-filósofo, Friedrich Schelling, quien como hemos analizado ya hablaba del acto de la repetición, del instinto circular, del desplazamiento orgánico y sonoro del mundo, asentado en una música del oscuro, en constante giro atravesada por las fuerzas del absoluto.

Das "Fragment an sich"

Friedrich Nietzsche 1871



Fig. 3

Así pues, con este acto rítmico y estridente del martillo que golpea contra la tierra, Nietzsche —quien deja este mundo en 1900—, deja abierto el *ground* para esas nuevas actitudes que están a punto de resonar, herencia que prefigura las nuevas sonoridades del siglo XX que estarán por venir, expansiones atonales, rítmicas, fuera de tempo que emergen desde la base, lo marginal y el oscuro de la tierra como él mismo lo señala:

Es como en un árbol: cuanta más altura y claridad desea éste, más se esfuerzan sus raíces por avanzar en la dirección opuesta; adentro, abajo, en lo oscuro, profundo, ancho, en el “mal” como se dice (Nietzsche, 1933, p.123).

e) Down in Mississippi. Ry Cooder, Terry Evans (version en vivo). (1987) Blues del Delta⁸

No pasarían más de 20 años después de la muerte de Friedrich Nietzsche, para que una música con las características que acabamos de escuchar y leer en la cita anterior emergiera del otro lado del mundo, en los Estados Unidos de Norte América. Una música producto del racismo y la esclavitud, enraizada en la tierra del dolor y el lamento del mundo.

Y es que pareciera que Nietzsche o escuchó el Blues del Delta o los bluesistas del Delta leyeron al filósofo de la sospecha. Lo cierto es que ninguna de las dos cosas ocurrió, pero lo que sí pasó es que de nuevo la música como acto creativo aparece para hacer más soportables los embates de una modernidad y un mundo que cada vez se vuelve menos habitable en un naciente siglo XX. Y es que esta expresión sonora, surge desde las frecuencias más graves de la guitarra ejecutada magistralmente por Ry Cooder, la cual conversa con el Bajo eléctrico y un instrumento percusivo que se unen para invocar las fuerzas del absoluto, vibraciones que emergen desde la resonancia de un sólo acorde, (Mi menor), el cual sirve de *ground* o base para que la voz de Terry Evans se haga presente y evoque a la tierra donde nació, Mississippi. La frase *Down in Mississippi*, se vuelve repetitiva, y desata la furia de otro tema que aparece con el acorde de (Si siete), el cual vuelve a ser interrumpido por el canto hipnótico *Down in Mississippi* que hace regresar a la morada del Mi menor, este canto totalmente grave, que surge desde las entrañas de Evans, sólo es un pretexto para que el *slide* de Cooder desate una improvisación a manera de shocks eléctricos sobre la guitarra. Tampoco resulta gratuito que en la variación de Cooder se manifieste la batería en un tiempo pulsado de cuatro, en donde la acentuación de los tiempos dos y cuatro nos regresan a la tierra, a esas fuerzas del mal, a ese origen sonoro y a esa encrucijada de la propia vida.

⁸ Recuperado el 13 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=CXKQICQKtlg>

Otro gesto que no podemos dejar pasar es la sonoridad del trombón, que aparece y desaparece para emitir esas sonoridades captadas desde el fondo de la tierra, gesto que nos hace pensar en un mundo Beethoveniano el cual utiliza las frecuencias bajas de chelos y contrabajos para expresar las fuerzas más oscuras de la naturaleza. Después, en pleno círculo, de nuevo Evans y los lamentos de los cantantes que apoyan el ritual, un ritual que como los ejemplos anteriores no buscaron contar una historia y mucho menos agradar a un público, pues con tan sólo dos acordes y el lamento de la voz, simplemente se quería por un instante, ser uno con las fuerzas de la tierra.

Con lo analizado anteriormente, este ejemplo nos acerca a las raíces del Blues de John Coltrane, sin embargo, lo que podemos ver en estas expresiones es que el instinto circular de la música no piensa en soledad, pues tal y como ocurrió, la música o mejor dicho esas energías sobrenaturales que llegarán de occidente, serán abrazadas por los habitantes de una Norteamérica fragmentada, que entenderá la tradición y los instintos de Purcell, de Beethoven y de medio oriente. Los masticarán y le responderán a occidente con músicas como el Blues, el jazz y el Rock, desde abajo, desde lo profundo, desde la raíz, desde el “mal, como se dice”.

3. John Coltrane y Friedrich Schelling. Potencialidades de un supremo amoroso

*Ser músico es algo que va muy profundo.
Mi música es la expresión espiritual de lo que soy,
mi fe, mi conocimiento, mi ser. Sé que hay fuerzas malas.
Sé que hay fuerzas que traen sufrimiento a otros y miseria al mundo.
Pero yo quiero ver la fuerza opuesta, quiero ser la fuerza opuesta,
quiero ser la fuerza que es realmente para el bien.*
John Coltrane

*Mientras más agudo, más rápido y ligero mucho mejor,
para que los blancos no lo puedan tocar.*

Charlie Parker



Fig. 1 Cannon circular a cinco voces de Hermann Schein.

En 1966 John Coltrane realizaba una gira por Japón y según su itinerario, tendría que realizar un concierto en la ciudad de Nagasaki. Se dice que al llegar a la estación ferroviaria de esta ciudad, los músicos que le acompañaban bajaron del vagón excepto Coltrane, a quien encontrarían sentado aún dentro del tren y tocando la flauta. Al momento de dar con él, le cuestionaron el ¿por qué se quedaba tocando la flauta, si ya todos habían bajado? A lo que el músico respondió: “Estoy buscando el sonido de Nagasaki”, acto seguido, le preguntaron si quería ir a su hotel y el artista negándose, propuso ir al hipocentro de la bomba atómica. Se dice que en cuanto llegaron al lugar Coltrane:

Tomó una corona de flores, la puso frente al pilar, se puso de pie y comenzó a orar. Estaba orando y mirando al cielo, mirando por encima del pilar durante un tiempo considerable. Le preguntaron por qué y

él respondió que estaba imaginando los sonidos, el avión, la bomba, el sufrimiento del pueblo japonés”. (Scheinfeld, 2016)

Lo anterior resulta importante para poder entender ciertas resonancias que conforman la música de John Coltrane, resonancias que no buscan agradar, ni mostrarse como una actitud pasiva de mero entretenimiento, refinamiento y virtuosismo como se ha llegado a concebir el Jazz hasta nuestros días, pues escuchar la palabra Jazz o incluso la expresión música clásica, son el claro ejemplo de una modernidad que muestra una gran capacidad de adaptación para poder domesticar las fuerzas y la escucha de lo nuevo.

Es de esta manera que se van desplazando las fuerzas de una música moderna, la cual, desde su etapa barroca hasta nuestros días, tensará sus sonoridades en dos vías: por un lado, la del entretenimiento (la ópera) y por otro, la de hacernos pensar las actitudes y las energías sonoras del universo. Y es que una expresión como el Jazz se verá afectada por este resonar moderno, pues hay una parte de esta música en donde encontramos una clara resistencia negra al tragar y absorber el pensamiento sonoro de Occidente, para regurgitarlo a manera de improvisaciones y nuevas formas de pensar la música (rag-time, blues, bebop) y otra parte, que sufre la domesticación y la disolución de las fuerzas negras manifestadas en la música del entretenimiento y baile de las grandes bandas (los blancos aprobando el jazz), e incluso la ridiculización por medio del cine del negrito bailarín, con bastón y con bombín, que sirve para hacer reír al público. Al respecto Leroi Jones señala:

“La necesidad de la música de Coltrane debe ser entendida incluso antes de ser expresada en forma de música. La música es el resultado de la actitud, de la postura. Del mismo modo que los negros crearon el blues y no otra gente, gracias a su peculiar modo de ver el mundo”. (Jones, 2010, p.21)

Posturas y actitudes de un *ethos* que plantea una manera diferente de habitar, pero sobre todo de escuchar el mundo. Un *ethos sonoro* que desate, esa primera inquietud, un primer escuchar y así emprender

la búsqueda de nuestro sonido, proceso en el que aparecen música y filosofía para darnos cuenta de que la música no piensa sola, ni la filosofía escucha por sí misma, aspectos que nos permitirán pensar esos alaridos y acercarnos a las actitudes que produjeron el mundo sonoro que generó John Coltrane. Compositor que desarrolló la mayoría de su obra en medio de un acontecer sonoro moderno, que si bien generó resistencias sonoras como los que acabamos de analizar, también formará parte de un proceso civilizatorio desplazado en el continente americano, el cual trae consigo una domesticación de las energías sonoras sobrenaturales, exterminio, racismo y un aniquilamiento de lo diferente. Promesas incumplidas de occidente, proyecto moderno en constante adaptación hasta nuestros días, que como lo afirma Bolívar Echeverría, desata una: “Época de genocidios y ecocidios inauditos —que, en lugar de satisfacer las necesidades humanas, las elimina, y, en lugar de potenciar la productividad natural, la aniquila—” (Echeverría, 2000, p.35). Haciendo una variación al pensamiento de Echeverría, podríamos señalar que esta modernidad sonora, que se desplaza sobre lo alternativo, la diferencia y el azar no se salva de aniquilar del lenguaje musical, un elemento que hasta nuestros días infunde temor, resulta tedioso de escuchar y parece inalcanzable para músicos que no estén formados dentro del género del jazz: la improvisación. Y es que precisamente este domesticar y ver al jazz como una música virtuosa y agradable, se desarrolla a partir de lo siguiente:

Lo que ocurría era que, aunque los críticos blancos conservadores habían estado al tanto de la música negra durante tan sólo tres décadas, intentaban ya entonces formalizarla e institucionalizarla. Es una idea horrible. La música estaba ya en peligro de ser forzada a formar parte de esa pila de basura y de objetos admirables que Occidente reconoce como cultura. (Jones, 2010, p.20)

Sin lugar a duda, esta afirmación de Jones es letal, pues el jazz, música que surge de un canto de la tierra y expresa los cantos de dioses negros y salvajes, Occidente a través de su proyecto civili-

zatorio, hará todo lo posible por que esos cantos los emita un dios blanco y civilizado.

Así, el genio de Coltrane se desarrolla en medio de un siglo XX permeado por una modernidad que muestra su lado racista y capitalista, asentado en sistemas fascistas y totalitarios que buscan la homogeneidad del pensamiento y la vida. Aparatos de estado que utilizarán las fuerzas de la música para su propio fin, el de la enajenación, la homogeneidad y la anulación de lo otro. Sin embargo, ¿Cómo sobrevivir a esa catástrofe que anula las fuerzas sobrenaturales de la escucha? Al respecto Schelling, en el proyecto del idealismo alemán entona: “Sólo lo que es objeto de libertad se llama idea. ¡Tenemos, pues, que ir también más allá del Estado! Pues todo estado tiene que tratar a hombres libres como engranaje mecánico; y esto no debe hacerlo; por lo tanto, debe cesar” (2013). Con lo anterior, Schelling contraataca, y propone salirse de la fila, de una moral del estado que anula la creatividad y nos dice como sentir, pero que, sobre todo, impone la manera de escuchar y habitar el mundo. Pero ¿Cómo salirnos de esto? Un posible faro podría “iluminarnos” por medio de una filosofía del arte, de la escucha, del acto de creación que se tensa entre la libre facultad de la razón y el entendimiento capaz de producir una idea, que apunta hacia donde los conceptos no pueden llegar: hacia el absoluto de un supremo amoroso.

Acknowledgement

Si hay algo que nos permite pensar la música de Coltrane y escuchar la filosofía de Schelling, es la manera en que nuestro filósofo modula al pensar el arte de los sonidos al definirla como la expresión del absoluto, de esa fuerza anterior a lo que se objetiva en la *physis*, es decir, escuchar la música en su manera de actuar ontológico el cual nos hace pensar en nuestro ser, en nuestro origen, y nos invita a habitar de una forma vibrátil y rítmica dentro de esta multiplicidad sonora que es el mundo. De esta manera, para el autor de *Las edades del mundo*, la música, surge desde el vibrar y la indiferencia del ab-

soluta. Tal es el caso del inicio del primer movimiento de la obra *A love supreme, Acknowledgement*.

Como podemos escuchar, las fuerzas son desatadas en su primer resonar, una explosión a manera de big bang ejecutada por lo que parecería ser un gong, genera una expansión sonora que llama a tierra, continuado por los platillos del baterista Elvin Jones y los acordes emitidos al piano por McCoy Tyner. Los dados son lanzados y este *ground*, poco a poco desata sus fuerzas centrífugas para emitir un primer llamado a cargo del saxofón de Coltrane, un fragmento muy corto el cual calla, para que ese caos, o mejor dicho esa multiplicidad como la llama Schelling, se manifieste de forma finita a través del sonido que aún no está conceptualizado, es decir, una potencia sonora que se desplaza a través del tiempo, en donde lo infinito se intuye en lo finito, el cual que se manifiesta en el ritmo convertido en compás. Es precisamente que en ese acontecer rítmico surge otra fuerza terrestre, oscura y grave; el contrabajo de Jimmy Garrison que canta la frase “*A love supreme*”, canto que está ordenado en un compás de cuatro tiempos y al que la batería acompaña insertada en esta secuencia rítmica trazada por el número cuatro. De nuevo, y muy a pesar de la cadencia del compás la rueda comienza a girar, el tema del contrabajo resuena una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete veces, etc..., sin embargo, si nos mostramos atentos a esta escucha y tratamos de mantenernos de rodillas sobre la tierra, resonaremos en el interior de la frase “*A love supreme*”, ese supremo amoroso que, entendiendo el amor como una energía que rige al mundo, sostiene desde abajo el girar del contrabajo para desplazar la frase que parecía lógica y estable por medio de un walking o caminado⁹, que a pesar estar en cons-

9 Término con el que géneros como del Blues y el Jazz nombran a la línea de bajo ejecutada muchas veces por un contrabajo o un bajo eléctrico, este Walking tiene que ver con la base que bajista y baterista hacen para que los demás instrumentos improvisen. Una base que expresa un caminar, un habitar, una postura y una actitud frente al mundo. Los expertos señalan que, si un bajista no sabe “caminar”, no hay buen sonido. Es preciso señalar que con estos géneros estamos frente a nuevas formas de nombrar la música en un naciente siglo XX.

tante variación mantiene en su interior ese remanente del absoluto que susurra el lamento: “*A love supreme*”.

Ahora, asentados sobre el caos, la batería, el contrabajo y el piano ensamblan sus fuerzas centrífugas y centrípetas que sostienen la histeria del saxofón de Coltrane, sonidos que ya no son notas musicales sino balbuceos y resonancias del absoluto que a manera de fuerza ciega no ha dejado de tararear *A love supreme* —frase que paradójicamente parece estar pero no, pues habita en lo más profundo del movimiento del compás—, de repente esa naturaleza, ese vibrar, se desplaza y se vuelve a manifestar claramente a través del saxofón, en diferentes alturas —graves y agudas—, así como en distintas tonalidades. Ahora Coltrane canta las mismas vibraciones con las que dio inicio este movimiento a cargo del contrabajo, *A love supreme*, dando a entender que no importando la tonalidad, ritmo o altura, el absoluto se manifiesta en cuatro notas Fa-Lab-Fa-Sib (*A-love-su-preme*), Fa-Lab-Fa-Sib (*A-love-su-preme*), Fa-Lab-Fa-Sib (*A-love-su-preme*). Después, a manera de novena sinfonía de Beethoven, surge la voz humana (Las voces de los iniciados Coltrane, Tyner, Garrison y Jones); ahora ese hombre escindido de la naturaleza, ese héroe trágico, imita los ecos eternos del universo. Acto trágico expresado en la música y en su armonía que no concilia y no sintetiza, sino más bien tiende un conflicto entre la necesidad y la libertad. Ese héroe que decide ser libre y tiene la convicción para enfrentar a su destino, aquel que al mismo tiempo que es vencido puede vencer, como lo señala Schelling:

La virtud sólo se prueba en la desgracia, la valentía sólo en el peligro; cuando en la lucha el valiente no vence físicamente ante su rival, sólo es símbolo de lo infinito, de aquello que está por encima de todo sufrimiento. Sólo en el máximo del sufrimiento se revela el principio de que el sufrimiento no existe”. (Schelling, 2012, p.149)

Así, en pleno éxtasis, este héroe es atravesado por el mantra *A love supreme* y lo canta veinte veces:

Cuatro notas que (como los cuatro movimientos del disco) representan a la trinidad, por un lado, y a Dios como ente único por otro. Uno y trino: el misterio de Dios. Este primer movimiento ha sido un reconocimiento al Padre, primera de las figuras de esa trinidad. (Gorgot, s.a.)

Después, el contrabajo vuelve a retomar la frase, todo ha regresado a la frecuencia grave de donde inició, esa finitud ha trazado una dirección hacia la multiplicidad de la naturaleza, es decir, el tiempo abraza la fuerza del compás y a partir de ahí lo desplaza para regresar a su naturaleza contenida en el absoluto: “Esa unidad suprema que consideramos el fondo sagrado del que todo procede y al que todo retorna” (Schelling, 1802, p.57).

Resolution

Schelling, en su *Filosofía del Arte* señala lo siguiente: “El ritmo pertenece a los secretos más admirables de la naturaleza y del arte, y no hay invención que parezca haber sido inspirada a los hombres más directamente por la naturaleza” (Schelling, 2012, p.187). Al respecto, podríamos considerar que el ritmo no sólo es concebido como un elemento en particular, sino como un todo que a su vez contiene a la armonía y a la melodía como expresiones sonoras del mundo. Coltrane entiende muy bien estos instintos sonoros de la naturaleza y si el primer movimiento cierra con el susurro del contrabajo, para el segundo, producto de esa sucesión sonora, aparece una especie de onomatopeya a cargo del mismo instrumento, una vez más el llamado desde abajo, desde el misterio de las frecuencias sonoras más oscuras y físicamente más difíciles de captar para el oído. Acto seguido, como un shock eléctrico, de la nada, aparece el rugir de Coltrane desarrollando un tema nuevo que expone tres veces, para de ahí desatar el instinto de una improvisación corta que da paso a la re-exposición de este nuevo mantra, el cual, vuelve a cantar en tres ocasiones. Con lo anterior, esta fuerza emitida por el saxofón de Coltrane, da paso al desenfreno del cuarteto en donde sentimos que no hay gravedad, pues la sensación que proyectan las pulsacio-

nes del bajo y la batería es de un tiempo sin tiempo, todo flota en medio del caos y las improvisaciones disonantes al piano de McCoy Tyner se despliegan para dar paso a los gritos delirantes e histéricos de Coltrane, en donde el instinto y manía de las improvisaciones, se vuelven a manifestar para regresar a ese canto eterno, pues, el mismo mantra con el que desató esas fuerzas ciegas que acabamos de escuchar, se vuelve a hacer presente de nuevo en el tres de la santísima trinidad, el tres de la rueda que gira en las sonoridades de Johann Sebastian Bach, pues:

Si *Acknowledgement* era el Padre, *Resolution* es el Hijo. Que ha bajado del cielo a la tierra para experimentar la vida terrenal. Un Hijo que ha abandonado temporalmente su naturaleza divina y se ha hecho carne (Gorgot, s.a.).

Ahora, todo regresa, implosiona, las mismas fuerzas regresan al silencio, a la indiferencia, a un principio o final —ya no lo sabemos— en donde nada es quietud y el todo acontece en plena actividad.

Con base en lo anterior, tratemos de pensar la improvisación como uno de los elementos que resultan de vital importancia, no sólo para el jazz sino para la historia de la música en general, pues como escucharemos, este elemento sonoro presente desde los orígenes de la humanidad, es esa sucesión absoluta que sostiene no sólo este movimiento sino la obra completa del *A love supreme*. Al respecto podríamos pensar una improvisación como un aparato rítmico-armónico y melódico en constante variación, pero ¿A qué nos referimos con un aparato rítmico-armónico y melódico? Para tratar de responder esta cuestión, atendamos a los tres niveles en los cuales Schelling desarrolla su sistema sonoro. El primero, en donde el sistema schellingeano configura al ritmo dentro de lo real, es decir, lo infinito que adquiere forma en la naturaleza, una música dictada por las potencias del azar rítmico e instintivo de los dioses. El segundo, fruto también del absoluto, en donde surge la armonía o modulación instalada en los límites de lo ideal y del lado de la historia, pues en esta contra-danza, Schelling encuentra en la armonía, la expresión de la música moderna: “Esa manera arti-

ficial de sostener mediante los llamados calderones y cadencias el canto y la armonía a través de varios tonos, para volver nuevamente al tono principal, pertenece exclusivamente al arte moderno” (Schelling, 2012, p.188). Es en esta pretensión sonora del mundo, tonal-temperada-moderna, en la que el hombre se ha desprendido de su propia naturaleza y en donde aún guardaba una estrecha relación con lo sagrado. Sin embargo, es en medio de este mundo musical moderno (ideal), que compositores como Bach, Mozart, Beethoven y Coltrane, a través de los límites sonoros impuestos por el sistema tonal, contenido en notas, escalas, intervalos, contrapuntos, etc..., se darán a la tarea de resistir sonoramente, generando nuevos mundos sonoros posibles, que en cada sonido y en cada improvisación señalen hacia la multiplicidad y origen de lo absoluto. El tercer nivel que no reconcilia, pero abraza la fuerza rítmica del compás y la potencia sonora del carácter tonal, será la melodía. Elemento sonoro en donde se expresa el absoluto a través de la tensión contenida entre ritmo y armonía. La melodía en este contexto ya no es la parte agradable y estelar de la música; y mucho menos está destinada a imitar el sonido dulce y domesticado que exige la modernidad, pues queda claro que la música al igual que el arte y la filosofía, expresarán las fuerzas del absoluto. Ahora la triada ritmo-armonía-melodía, constituyen esa fuerza sonora absoluta, disuelta, dando como resultado a lo que Oliver Messiaen llamará “*personajes rítmicos*” intuitivos en el azar sonoro de la música rítmica. Como lo expone Schelling: “El ritmo es, en general, la potencia predominante de la música. En la medida en que el todo de la música, o sea, ritmo, modulación y melodía, están conjuntamente subordinadas al ritmo, existe música rítmica” (Schelling, 2012, p.189-190).

Pursuance

Es importante señalar que, a través de este sistema, el autor de *Bruno* no pretende cerrar las pulsiones sonoras de la música, sino por el contrario, nos reta a pensar a la improvisación como ese aparato que contiene esas fuerzas rítmico-armónico y melódicas del univer-

so y no sólo es una simple melodía que agrade o pretenda impresionar al público. Con el sistema, Schelling es letal, pues le quita esa superioridad a la melodía y nos hace escuchar, pensar y vibrar con los elementos que hasta nuestros días se mantienen en una marginalidad sonora como lo son la armonía y el ritmo.

Así, podríamos definir a la improvisación como una manía ordenada, atravesada por la técnica y la gracia del dios capaz de mostrar la multiplicidad sonora del absoluto, o como lo diría Immanuel Kant refiriéndose al concepto del arte, “Esa libre facultad entre la imaginación y el entendimiento”. Y es que el acto de improvisar es un acto en donde el músico, además del dominio total de su instrumento —lo que implica una habilidad corporal—, tiene que tener un conocimiento sólido de la armonía y la melodía, es decir, que el compositor concebido como un genio creativo, absorbía a tal grado la técnica musical, para que al tiempo en que exprese sus ideas, la técnica se desvanezca y así, permita fluir la sonoridad orgánica y múltiple del absoluto. Es por tal motivo que, haciendo una variación al pensamiento sonoro de Schelling, podríamos señalar que la improvisación —elemento musical “revalorado” por el blues y el jazz en el siglo XX— sería esa potencia capaz de contener los instintos sonoros de ritmo, armonía y melodía, no para cerrar el sistema, sino para abrirlo a nuevas posibilidades sonoras que capten y expresen esas fuerzas oscuras del absoluto.

Tal es el caso del tercer movimiento del *A love supreme*, *Pursuance*, en donde las fuerzas de esta maquinaria rítmica, armónica y melódica, son captadas por la batería ejecutada bajo la prestidigitación de Elvin Jones¹⁰. Coltrane vuelve a retornos desde la marginalidad al poner en primer plano a la batería y que ésta haga aparecer esa copia sonora de lo eterno, plasmando en sus sonidos las

10 Si Schelling traza como pilar fundamental de la música a un elemento tan marginal como lo es el ritmo que a lo largo de la historia de la música ha sido denominado como simple sirviente de la melodía, Coltrane al igual que Beethoven —que en su momento dio protagonismo a los instrumentos de cuerda poco valorados como contrabajos y cellos—, pondrá en primer plano a esos instrumentos marginales que habitan en el ritmo, en la base, en lo oscuro de la música, como lo son la batería y el contrabajo.

frecuencias de lo infinito en lo finito. Si prestamos atención, a pesar de que el sonido viene desde el sub-suelo, paradójicamente, no hay gravedad, no hay orden, no existe lógica, ni compás; sólo ese impulso rabioso de la naturaleza en implosión y explosión. Jones se encuentra fuera de sí pero alerta, su cuerpo está en condiciones de transmitir esa fuerza que al contraerse regresa con más fuerza y en una de esas contracciones expulsa el sonido radical del saxofón con un tema corto, el cual se disuelve para dar paso a las descargas sonoras del piano de Tyner que se deslizan sobre la rapidez y desesperación del walking, de ese *ground* generado por las fuerzas del contrabajo y la batería. *Ground* que sostiene el instinto sonoro de Coltrane, pues para este movimiento ya no es posible escuchar un discurso articulado en orden del sistema temperado; sólo percibimos gestos, gritos, lamentos, llantos, burlas, dolor, risas, balbuceos y distorsiones sonoras de aquella unidad absoluta, que dialoga con la batería de Jones. Es preciso señalar que para el minuto 6:35, saxofón y batería están en plena histeria sonora, en pleno acto matricial de implosión y explosión, Coltrane y Jones retan al oyente y a la misma música al llevar su intensidad, altura, tímbrica, duración y estereofonía al límite. El saxofón de Coltrane se vuelve a manifestar con el tema que desató esos instintos sonoros para después implosionar en el silencio, mientras que el impulso rítmico-armónico-melódico de la batería no logró detenerse. A pesar de que el saxofón marcó el alto con el tema, Elvin Joines, no pudo parar y el absoluto continúa con su resonar ciego, sin embargo, poco a poco la batería se calma pero al momento que ésta se disuelve, la astucia de la necesidad de esa fuerza ciega se manifiesta desde lo oscuro con el contrabajo de Garrison, que de nuevo, murmura, no-dice, balbucea, improvisa y en medio de esa resonancia mística, apenas alcanzamos a percibir la frase de cuatro notas: *A love supreme* que se disuelven en la energía del supremo amoroso. Ahora el espíritu santo se manifiesta ante lo humano, la triada está completada, inmerso en este proceso el bajo continuo en éxtasis, no resuelve a nada, no quiere nada, simplemente... implosiona.

Psalm

Para este cuarto movimiento todo gravita, el piano y el contrabajo se deslizan sobre el sonido grave de la batería que retumba y que hace un llamado desde la tierra, ahora, la actividad ciega del absoluto baja la intensidad, pero no su actividad manifestada en los platillos que generan expansiones agudas para volverse a contraer. Todo gravita y de la fuerza de ese movimiento, en donde no hay pulso y todo flota lentamente, surge el sonido del saxofón de Coltrane quien se arrodilla para improvisar y entrar en estado de gratitud. Estado que es sostenido por una vibrar en constante movimiento circular generado por el contrabajo, la batería y el piano, instrumentos que se convierten en una unidad sonora que por medio del saxofón expresa tres notas: *Thank-you-God*, gracias Dios¹¹. Frase que aparece y desaparece, en medio de las distorsiones y alaridos sonoros de Coltrane, manifestado en diferentes alturas: graves, medias y agudas. Tres sonidos que resuenan en el *Thank-you-god* y nos recuerdan que todo regresa a la actividad de un ser supremo, de ese supremo amoroso que es el centro que está en todos los centros, de esa energía que rige al mundo, energía en constante gravitación que nos hace girar con el universo, con la música y el movimiento de las esferas como lo señala Schelling:

De este modo han sido implantadas sus tiempos en las esferas, las cuales están destinadas por su naturaleza celestial a ser en sus movimientos circulares el símbolo del universo que, extendiéndose a todas las naturalezas, vuelve sin embargo a su unidad". (Schelling, 1802, p.68)

Después del último agradecimiento, las fuerzas sonoras del absoluto regresan al suelo, al oscuro. Al respecto, y a manera de ritor-

11 "Agradecimiento que aparece en carpeta impresa de *A love supreme* y se incluye a manera de un poema escrito por el propio John Coltrane, aparentemente una nota de gratitud a Dios como cualquier nota de agradecimientos que muchos artistas incluyen en sus discos aunque esta vez en forma de oración" (Gorgot, recuperado el 13 de agosto de 2024 de <https://www.jotdown.es/2013/12/a-love-supreme-el-evangelio-segun-john-coltrane>).

nelo Coltrane canta: “Una idea puede producir millones de vibraciones y todas ellas regresan a dios... Todo lo hace. Gracias Dios” (Scheinfeld, 2016).

El *ground* de Coltrane, marginal, instintivo, generado sobre una gravedad cero, es mero estar, es el puro contemplar. Con esta radicalidad sonora Coltrane nos desarma para hacernos regresar al suelo, arrodillarnos y así, regresar por instantes a lo primordial, a nuestro origen y a la multiplicidad de lo diferente. Nos reta a detenernos en medio de un mundo moderno, para invitarnos a emprender la búsqueda de nuestro sonido en el universo, improvisarlo y, en esa diferencia generar mundos posibles que permitan habitar, pensar y escuchar a través de lo sagrado y del acto creativo. Un arrodillamiento sin finalidad que nos recuerda esa unión con el absoluto, y esos rasgos violentos humanos, de esas fuerzas que también provocan padecer y catástrofes al mundo.

Sin embargo, en medio de esa catástrofe que parece inhabitable, nos queda algo; el arrodillarnos, acto de des-contención y descoordinación sonora en donde, por un instante, se deshacen las cadenas del peso del mundo y se decide habitar con ritmo y canto desde el centro de la tierra para reencontrarnos con las fuerzas de los dioses y de la naturaleza como lo señala Pascal Quignard:

El arrodillamiento por sí solo (el simple movimiento de flexión de ambas rodillas), es absoluto, no tiene imágenes, no necesita palabras para significar, hace presente a dios sin que sea necesario nombrarlo. Basta apoyar el cuerpo sobre las rodillas. (Quignard, 2017, p.74)

Acto que también nos recuerda esa lección diaria que nos brinda el cantar sabio de los pájaros: “Una interpretación que no se transforma en improvisación, no es música” (Quignard, 2023, p.130).

Handwritten musical score for John Coltrane's *A Love Supreme* (1964). The score is written on a grid of staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. It includes handwritten annotations in Spanish and English, such as "COMPOSITION", "LIVE SUPREMACY", "Rhythm Section", "Piano", "Bass", "Drums", and "Horns". The score is divided into sections labeled "I", "II", "III", and "IV". The bottom of the page features a small box with the text "NUMBER 9" and "THE NAME SCORE".

Cifrado e indicaciones escritas por John Coltrane para su *A Love Supreme* (1964).

Referencias

- Andrés, R. (2017) *Claudio Monteverdi "Lamento de la Ninfa"*. Acantilado.
- Dahlhaus, C. (1999) *La idea de la música absoluta*. Idea Books.
- Gorgot, E. (s/a) *A Love supreme: El Evangelio según John Coltrane*. Recuperado el 29 de julio de 2024 de <https://www.jotdown.es/2013/12/a-love-supreme-el-evangelio-segun-john-coltrane>.
- Jones, L. (2010) *Black Music free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Caja Negra.
- Leyte, A. (1996) Schelling y la música. *Anuario Filosófico* (29) 107-123. Navarra.
- Nietzsche, F. (1933) *Así habló Zaratustra*. Biblioteca Ercilla, Santiago.
- Quignard, P. (2017) *El origen de la danza*. Interzona.
- . (2023) *El amor el mar*. Sexto Piso.
- Schelling, F. (1802) *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Titivilus.
- . (2012) *Filosofía del arte*. Tecnos. p. 198.
- . (2013) *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Tecnos.
- Scheinfeld, J. (2016) *Chasing Trane: The John Coltrane Documentary*, Recuperado el 20 de julio de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=PXcRHRLykbQ>

CAPÍTULO VIII

PRELUDIO A LA MELANCOLÍA: UNA INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO MUSICAL DE RICHARD WAGNER A TRAVÉS DEL PRÓLOGO DE MELANCOLÍA DE LARS VON TRIER

*José Luis Martín*¹

RESUMEN

A lo largo de su vida, Richard Wagner acompañó la composición y escritura de partituras y libretos de sus dramas musicales, con una exploración teórica en prosa que quedó como un retrato del pensamiento del compositor. La lectura de sus textos permite dilucidar las distintas etapas por las que pasó, además de mostrarse como reflejo de sus trabajos propiamente musicales. Dentro de las variaciones que Wagner presenta en su trabajo teórico, desde sus

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

textos de corte anarquista ligados al pensamiento de Mijail Bakunin, hasta aquellos de exploración ontológica próximos a la filosofía de Arthur Schopenhauer; se podría trazar una línea constante en el pensamiento romántico del compositor: la búsqueda de una existencia donde el arte, vida y naturaleza en un estado esencial, suenen al unísono.

En el presente texto se hará una aproximación al pensamiento de Wagner por medio del prólogo del film *Melancolía* de Lars von Trier. A través de las imágenes de éste y la música que lo acompaña, el preludio de Tristán e Isolda, se hará un trabajo comparativo con aquellos textos del compositor donde encontramos rastros de un pensamiento filosófico. De esta manera, leyendo desde el territorio de la filosofía a Wagner, pondremos a operar en conjunto ideas y notas del músico junto a los planos del cineasta; esperando que conceptos como la mirada y la escucha wagneriana, así como la *Gesamtkunstwerk*, encuentren reflejos y reverberación en la fuerza de las imágenes cinematográficas.

Palabras clave: arte, imagen, melodía, naturaleza, fuerza

ABSTRACT

Throughout his life, Richard Wagner accompanied the composition and writing of scores and librettos for his musical dramas with a theoretical exploration in prose that remained as a portrait of the composer's thought. The reading of his texts allows us to elucidate the different stages through which he passed, in addition of being a reflection of his actual musical works. Within the variations of Wagner's theoretical work, from his anarchist texts linked to the thought of Mijail Bakunin, to those of ontological exploration close to the philosophy of Arthur Schopenhauer; a constant line could be traced in the composer's romantic thought: the search for an existence where art, life and nature in an essential state, sound in unison.

In this text we will approach Wagner's thought through the prologue of Lars von Trier's film *Melancholia*. Through the images of the film and the music that accompanies it, the prelude to *Tristan and Isolde*, a comparative work will be done with those texts of the

composer where we find traces of a philosophical thought. In this way, reading Wagner from the terrain of philosophy, we will put into operation the ideas and notes of the musician, together with the filmmaker's shots; hoping that concepts such as the Wagnerian gaze and listening, as well as the Gesamtkunstwerk, find reflections and reverberation in the strength of the cinematographic images.

Keywords: art, image, Melody, nature, force

1.

Al principio me pareció que conocía aquella música, y, al reflexionar más tarde, comprendí de dónde provenía este espejismo; me parecía que aquella música era mi música y la reconocía como todo hombre reconoce las cosas que esté destinado a amar.

Charles Baudelaire

Todo inicia en la oscuridad y en el silencio. De pronto, un La rompe con ambos y poco a poco se ilumina la imagen de un rostro femenino con los ojos cerrados y un cielo nublado en el fondo. Después de la nota inicial sigue una pequeña línea melódica descendente en 6/8, que, si se piensa a manera de sensación temporal, estos primeros dos compases pareciera que se extienden una eternidad. La breve melodía sugiere un movimiento que nos lleva a intuir posibles soluciones armónicas, sin embargo, ésta se resuelve parcialmente en un acorde que disgrega toda intuición y sorprende por su disonancia. Si seguimos la melodía previa al acorde, ésta nos llevó cromáticamente de Fa a Re# (Fa-Mi-Re#), siendo este último parte del acorde. La voz superior del acorde es Sol#, y éste se hace notar con fuerza, posiblemente debido al intervalo de medio tono que guarda con La, aquella nota que apenas dos compases atrás dio inicio a la pieza. A estas notas agregamos el tritono ente Fa y Si, y nos queda la tensión de un acorde que da inicio al tercer compás. En términos de la imagen presentada, se marca el momento en el que el personaje abre los ojos y nos mira. Esta profunda mirada, al igual que el acorde que escuchamos, genera una tensión por futuros

movimientos y situaciones que aún no conocemos, pero que quizá podemos intuir. De igual manera, aquel tiempo extendido a la eternidad que pudimos escuchar, ahora también es posible verlo en el lento abrir de sus ojos. Y es así, que en apenas tres compases de Tristán e Isolda (1865)² de Richard Wagner y los primeros segundos de *Melancolía* (2011) de Lars von Trier siendo analizados al unísono, es posible comenzar a construir puentes entre ambas obras con miras hacia algo más: adentrarnos en el pensamiento musico-artístico de Richard Wagner.

Figura 1: La mirada de Justine, la escucha de Tristán.



© 2011 - Magnolia Pictures

El presente texto dista de ser un análisis formal musical. Para esa labor hay autores y textos más calificados para ello (Newcomb, 1981)³. Sin embargo, analizando la partitura se comienzan a hacer visibles estos cruces con el prólogo de *Melancolía*; por ejemplo, el momento mencionado en el que Justine abre los ojos, es al preciso sonar del acorde de Tristán. Siguiendo con la lectura de la partitura esperando encontrar más de estos cruces, se puede ver y oír

2 Mientras que el drama musical se compuso entre 1857 y 1859, la fecha de estreno fue en 1865 en Múnich, bajo la dirección de Hans von Bülow.

3 Para un análisis específico del preludio, revisar (Fernández de Larrinoa, 2014).

que después del acorde la voz superior se mueve hacia La, como posiblemente era de esperarse, pero éste es de breve duración ya que inmediatamente después sube de manera cromática hacia Si, seguido por un nuevo silencio que continúa otro lapso de eternidad, hasta llegar al final del quinto compás donde otro Si (un octava abajo del anterior) rompe con el silencio. Pero antes de pasar a ese compás, destacan sobre la partitura dos líneas melódicas marcadas: una descendente y otra ascendente divididas por un acorde, todo en una tonalidad de Lam. Mientras esto pasa, Justine nos mira.

Figura 2: Momento melódico 1: línea de escucha y línea de mirada⁴.



A partir de las Figuras 1 y 2 nos es posible abordar dos temas primordiales dentro del pensamiento de Wagner: el primero es el concepto de la melodía wagneriana visto desde una doble vertiente: melodía como momento melódico o *Leitmotive* (Wagner, 2013, p.16)⁵ y melodía desde la música absoluta (Dahlhaus, 2006). El segundo tema es la importancia que Wagner le daba tanto al ojo como al oído como instrumentos de percepción y recepción de la Naturaleza, la Vida y el Arte: la mirada y la escucha, espejos de la esencia de la Naturaleza (Wagner, 1994).

4 La partitura es de Mottl, F., Singer, O. *Vorspiel und Ouvertüren von Richard Wagner Für Klavier zu 2 Händen*. <http://en.instr.scorser.com/Ar/Voice/Richard+Wagner/Tristan+und+Isolde/Singer+Il%2C+Otto/Piano.html>.

5 Ver prólogo de Miguel A. González Barrio para la explicación del uso de *Leitmotive* y momento melódico por parte de Wagner.

Para trabajar la melodía tomaremos como base el ensayo *Ópera y drama* (Wagner, 2013), donde Wagner desarrolla su estética musico-artística de manera más directa que en el resto de sus textos. A través de un proceso dialéctico, Wagner construye su edificio teórico en tres partes: las primeras dos son un retrato histórico de la música y de la poesía en relación a la ópera, el tercero es la resolución de ambas como unidad en el drama musical. Este retrato histórico-musical Wagner lo enfoca primordialmente en la melodía, y ésta se vuelve el eje teórico wagneriano y línea de fuga que atraviesa la música y poesía por igual. Ejemplo de ello es la melodía rítmica, que, en palabras de Wagner: “era por sí, según su origen y su naturaleza, tan determinante para la palabra en verso que ésta aparece condicionada por aquélla en un grado que la subordina directamente a ella...” (Wagner, 2013, p.180). Esta melodía también atraviesa el cuerpo, el gesto y la danza; llevando a Wagner a pensar la música en general en términos de un cuerpo, y la melodía es la forma de éste:

la Armonía y el Ritmo son los órganos configuradores, pero sólo la Melodía es la figura real de la Música. La armonía y el ritmo son la sangre, la carne, los nervios y los huesos con todas las entrañas, que permanecen ocultos a los ojos que examinan con la mirada al ser humano completo y vivo; por el contrario, la melodía es este mismo ser humano completo, tal como él se presenta a nuestros ojos. (Wagner, 2013, p.119)

El cuerpo para Wagner es la música echa visible. El ritmo y la armonía son fuerzas interiores que la componen, pero es la melodía la fuerza exterior que se manifiesta ante nosotros, ante nuestra mirada. Y siguiendo sobre esta misma línea, Wagner dice lo siguiente:

Así, la melodía es la más completa expresión de la esencia interior de la música, y toda melodía verdadera, condicionada por esta esencia más íntima, nos habla también por medio de aquellos ojos, que nos comunican este interior de la manera más expresiva, pero siempre de tal suerte que sólo vemos el brillo de la pupila y no aquel organismo interior, en sí todavía informe, en su desnudez. (Wagner, 2013, p. 119)

Aquella mirada de gran expresividad, como la de Justine, para el compositor es una expresión incompleta o insuficiente, y esto sólo se comprende desde el plano del drama musical wagneriano como totalidad. Siguiendo con la construcción dialéctica, después de tener una melodía rítmica como principio del habla, y una melodía musical entendida desde la música absoluta (lo incompleto), está la melodía de verso, que dentro del sistema wagneriano se entiende como aquella que nace tanto de la potencia del verso, como de la potencia de la palabra aliterada, volviéndose así la posible solución melódica frente a la melodía absoluta (Wagner, 2013, p.194). Finalmente, para poder llegar al momento melódico (*Leitmotive*) dentro del drama wagneriano, hace falta incluir un concepto primordial en la teoría wagneriana: "El sentimiento comprende sólo lo real, lo comparable y perceptible sensorialmente: al sentimiento se comunica sólo lo acabado, lo concluido, lo que justamente es por entero lo que ahora puede ser" (Wagner, 2013, p.166). Mientras el entendimiento se comunica específicamente al lenguaje de las palabras, el sentimiento lo hace al lenguaje de los sonidos, por lo que Wagner busca un "retorno desde el entendimiento al sentimiento" que "será la marcha del drama del provenir" (Wagner, 2013, p.167). En resumen y ejemplificando lo dicho con la partitura y la mirada de Justine: von Trier convirtió la melodía de la línea de mirada y de escucha (Figura 2) en su momento melódico wagneriano. Es el tema con el que conocemos a Justine y que la acompañará a lo largo de todo el film por lo que ahora no sólo miramos al personaje, sino lo escuchamos: corporalidad, palabra y melodía en conjunto para llevarnos a la experiencia del sentimiento wagneriano.

Revisando los siguientes compases, notamos un movimiento casi simétrico respecto a los anteriores: dos líneas melódicas cromáticas separadas por un acorde, todo en una extensión de cuatro compases, y el compás siguiente empieza con la misma nota final de la línea melódica ascendente, sólo que una octava abajo (Si-Si, Re-Re). En cuanto a la imagen, al sonar el acorde-eje de ambas líneas melódicas comienzan a car aves detrás de Justine. Y al sonar

del Re que traza el inicio de una nueva línea melódica, marca también el cambio a un nuevo plano del film.

Figura 3: Continuación del momento melódico y transición entre planos.



© 2011 - Magnolia Pictures



Ahora von Trier nos presenta un plano con tres ejes claramente delineados: a los extremos vemos dos filas de árboles, mientras que al centro vemos un reloj solar y lo que suponemos es el personaje de Justine en su vestido de novia (su momento melódico sigue sonando). Notamos la sombra doble que todos los objetos de la imagen proyectan y lo relacionamos con la partitura, como si el acorde central proyectara las dos líneas melódicas contrarias tal como los árboles proyectan sus sombras. Y aprovechamos este doble movimiento para hablar de la mirada y escucha wagneriana, tomando como base el texto de La obra de arte del futuro (Wagner, 1994), ensayo que escribió Wagner en 1849 y donde se aproximó más a una ontología en la búsqueda de un sujeto del arte. Leemos a Wagner al respecto: la naturaleza del ser humano es doble: exterior e interior. Los sentidos a los que se ofrece como sujeto para el Arte,

son los de la Visión y el Oído: al ojo apela el ser exterior, el interior al oído (Wagner, 1994, p.91)⁶.

Este despliegue del sujeto que hace Wagner, el desdoble del sujeto frente al mundo, frente a la Naturaleza (Wagner, 1994, p. 69), es un movimiento interior-exterior que se nos presenta como parte de la cimentación del edificio teórico wagneriano. El compositor posiciona a este ser artístico, o sujeto del arte, frente a la naturaleza y frente a sí mismo como sujeto-corporal y sujeto-sensorial (trazando líneas hacia la relación melodía-cuerpo y al concepto de sentimiento). El primero se despliega a su vez con un movimiento que parte del exterior hacia el interior y su condición de recepción la da el Ojo (la mirada), mientras que el segundo tiene el movimiento contrario y está determinado por el Oído (la escucha). De este mismo despliegue surge el Gesto como característica física del ser-corporal y el Tono para el sujeto-sensorial (Wagner, 1994, p.93). A partir de aquí, Wagner presenta el Habla como una variable resultante del Tono. Ésta deviene en Intelecto y finalmente en la construcción del sujeto-del-entendimiento. Y es así que todo se resuelve en un sujeto wagneriano triple siempre enlazado con su contexto: corporal-Naturaleza, sensorial-Arte e intelectual-Egoísmo. A través de una serie de fuerzas combinadas que atraviesan a este sujeto, y a partir de su percepción desdoblada en mirada y escucha, será la manera en la que se desenvolverá el Yo del sujeto. Wagner, estableciendo prioridades, habla de una fuerza soberana de la sensación física (el cuerpo) y de la emoción del corazón (lo sensorial) para romper con el orgullo del intelecto (el entendimiento), y así crear condiciones de comportamiento del sujeto frente a los fenómenos exteriores (Wagner, 1994, p.94). Aquí podemos ver la importancia que Wagner le da a lo emotivo-sensible como herramienta de percepción e instrumento para la creación. Continuamos con las palabras de Wagner: la más rica combinación de todos los fenómenos que puede conocer le conduce

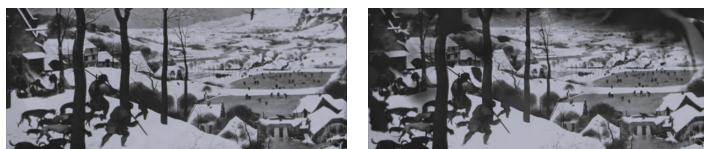
6 Todas las traducciones de aquí en adelante son por parte de quien escribe este texto. Cita original: "Man's nature is twofold, an outer and an inner. The senses to which he offers himself as a subject for Art, are those of Vision and of Hearing: to the eye appeals the outer man, the inner to the ear."

finalmente al Ser humano como especie y un factor integral de la Naturaleza como totalidad; y, ante este gran y todo dominador fenómeno, su orgullo se derrumba. Ahora sólo puede querer lo universal, verdadero e incondicional; se entrega, no al amor por tal o cual objeto particular, sino al Amor amplio en sí mismo (Wagner, 1994, p.94)⁷. Con esto, el compositor presenta el camino del sujeto del arte, entregándose por completo a la naturaleza como sujeto total de la especie y rompiendo con toda individualidad egoísta con emoción, sensibilidad y amor. Wagner nos muestra su rostro romántico.

Volvemos a la partitura y vemos que continua el momento melódico con su misma forma, pero posicionado en otra parte del pentagrama: líneas melódicas descendentes y ascendentes cromáticas divididas por un acorde que resuelve y divide, sólo con una diferencia respecto a los compases anteriores: ahora la línea melódica ascendente tiene una nota adicional (Re-Re#-Mi-Mi#-F#). Esto nos anuncia que algo está por suceder. Nos trasladamos a registros más agudos dentro de la pieza, y es precisamente cuando un nuevo acorde suena acompañado por una nueva imagen del film. Se percibe un nuevo gesto melódico de Wagner por medio de la repetición de líneas melódicas y el salto entre lo grave y lo agudo, un gesto de tensión. Mientras tanto, von Trier nos presenta la imagen de una pintura en un lento proceso de desintegración. Todo lo dicho, se ve así:

7 Cita original: "the richest combination of all the phenomena that he can cognise leads him at last to Man as a species and an integral factor in the totality of Nature; and, in presence of this great, all-mastering phenomenon, his pride breaks down. He now can only will the universal, true, and unconditional; he yields himself, not to love for this or that particular object, but to wide Love itself."

Figura 4: Pintura en movimiento y tensión melódica.



© 2011 - Magnolia Pictures

Aprovechamos esta transición de planos para presentar un par de veredas a tomar para seguir con el análisis. Una tiene que ver con el movimiento de las imágenes en completa sincronía con la partitura, lo que nos lleva a establecer una posible continuidad audio-visual entre Wagner y von Trier. Para esto tomamos las palabras de Gilles Deleuze:

entonces forman todos juntos un solo componente, un continuo... y no se hacen oír sin ser vistos también, por sí mismos, independientemente de sus fuentes, al mismo tiempo que hacen leer la imagen un poco como una partitura. (Deleuze, 1987, p.310)

De esta forma las imágenes se asemejan a notas adicionales sobre el pentagrama, y ahora a través de Deleuze reforzamos el concepto de un continuo sonoro Wagner-von Trier. La segunda vereda es complemento de la anterior, ya que tiene que ver con Deleuze y con la imagen de la pintura que ahora vemos: Los cazadores en la nieve

(1565) de Pieter Brueghel⁸. Es una imagen de algo fijo por naturaleza: una pintura. Sin embargo, von Trier le imprime movimiento a la imagen en la destrucción de la misma, un lento movimiento que acompañado por la música nos presenta una nueva lectura espacial y temporal de lo que vemos. Siguiendo con las palabras de Deleuze:

El movimiento en el espacio expresa un todo que cambia, un cambio se establece en el tiempo, es decir, en un todo abierto que los comprende o en el que ellas se sumergen. Lo hemos visto: la imagen-movimiento es necesariamente la expresión de un todo. Y en ese sentido forma una representación indirecta del tiempo. (Deleuze, 1987, p.313)

La relación indirecta entre el espacio y tiempo a través del movimiento cambia sus condiciones cuando tenemos lo sonoro a considerar. Toda la concepción deleuziana de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo expande y fortalece las conexiones que podemos construir entre la imagen y el sonido. Pensamos que existen fuerzas y detonantes estéticos en esta relación audio-visual que podrían ser analizadas desde el territorio de lo emotivo-sensible wagneriano. Pero antes, leemos a Deleuze:

Lo cierto es que la imagen-movimiento no tiene únicamente movimientos extensivos (espacio), sino también movimientos intensivos (luz) y movimientos afectivos (el alma). El tiempo como totalidad abierta y cambiante no por ello deja de superar todos los movimientos, incluso los cambios personales del alma o movimientos afectivos, aunque no pueda prescindir de ellos. (Deleuze, 1987, p.314)

Estos movimientos de los que habla Deleuze reverberan junto al sujeto del arte wagneriano y sus movimientos: corporales, intelectuales y sensibles. Y mientras que la pintura de Brueghel lentamente pierde su forma y las cenizas parecen acompañar las notas, la tensión se expande ya que se repite la pequeña melodía semitonal

8 Pieter Brueghel, el viejo (1526/1530-1569). Uno de los pintores holandeses más importante del siglo XVI. Algunas de sus obras son Caída de los ángeles rebeldes (1562), La torre de Babel (1563) y La siega del heno (1565).

(Mi#-Fa#) una octava arriba seguido por un nuevo y largo silencio eterno. Esto nos recuerda a Eugenio Trías cuando dice que: "Se trata de una expansión del sonido en virtud de la cual... se logra convertir el tiempo en espacio" (Trías, 2010, p.315). Parece que von Trier y Wagner nos preparan para lo que está por venir. Pero antes, seguimos con las palabras de Deleuze:

Así pues, es captado en una representación indirecta, pero no puede prescindir de las imágenes-movimiento que lo expresan, pero no obstante desborda todos los movimientos relativos forzándonos a pensar un absoluto del movimiento de los cuerpos, un infinito del movimiento de la luz, un sin fondo del movimiento de las almas: lo sublime. (Deleuze, 1987, p.314)

Se empieza a vislumbrar lo sublime en el horizonte. Pero por ahora planteamos la posibilidad de construir un puente entre lo afectivo deleuziano y lo emotivo-sensible wagneriano, a través de un cambio de mirada de los planos del film: mirarlos ahora como pinturas en movimiento que von Trier crea como extensión de la orquesta, permitiéndonos mirar y escuchar en clave wagneriana los movimientos exteriores, interiores y afectivos de los que habla Deleuze. Y dado que ahora hablamos de pintura, podemos apoyarnos de Rafael Argullol y su lectura de la pintura romántica: "La gran tensión romántica entre la Belleza y la Destrucción ofrece al amante del Infinito sus frutos contradictorios. Miedo y dulzura se hermanan" (Argullol, 1987, p.48). Palabras que a su vez se hermanan con la tensión construida por Wagner y von Trier, y dan pie a las siguientes palabras del compositor: "Ningún lenguaje es capaz de expresar un reposo preparatorio con tanto movimiento como el lenguaje instrumental: acrecentar gradualmente este reposo hasta el deseo lleno de movimiento, ésta es su capacidad más singular" (Wagner, 2013, p.238). Y es así, después de un nuevo silencio o reposo que acompaña la descomposición de Brueghel, que von Trier finalmente nos presenta al planeta Melancolía por primera vez junto a la detonación orquestal-sinfónica de Wagner. Esto se ve así:

Figura 5: Momento melódico 2: introducción al planeta y al tema de Melancolía.



© 2011 - Magnolia Pictures

Con la potencia del acorde orquestal, Wagner y von Trier sonorizan la vastedad del universo, donde vemos el movimiento del planeta hasta que alcanza a obstruir un astro iluminado y distante, probablemente el sol. Y mencionamos tanto al compositor como al director, ya que von Trier por primera vez en el film, incorpora un sonido adicional al de la orquesta: el sonido del vacío espacial. El movimiento de *Melancolía* por el cosmos infinito es ahora una nota más dentro de la partitura wagneriana, un instrumento más en la orquesta que ahora opera como elemento pivote entre el cine y la música. Se crea un enlace entre imagen y sonido, entre la mirada y la escucha que nos acerca a la idea que Wagner tenía de la emotivi-

dad-sensibilidad en el arte. Del mismo modo se nos presenta nuevamente la posibilidad de pensar la imagen tiempo de Deleuze junto a sus palabras: "era preciso que la imagen y la música formaran un todo, desprendiendo un elemento común a lo visual y a lo sonoro que serían el movimiento o incluso la vibración" (Deleuze, 1987, pág. 314). Y es justamente como vibración que podemos entender el sonido de Melancolía junto a la orquesta, y precisamente sobre la orquesta, Wagner nos pinta la siguiente imagen:

Este barco es el instrumento poderoso que hace posible su vastísima y pujante voluntad; con amor fervientemente agradecido piensa él en el músico que inventó este barco en presencia de la dura exigencia del mar y ahora lo confía en sus manos: pues este barco es el dominador, y seguro conductor, de las corrientes infinitas de la armonía, es la orquesta". (Wagner, 2013, p.221)

La orquesta como barco que navega sobre los mares de la música absoluta, es utilizada ahora por von Trier para navegar el vacío infinito del espacio, y junto a la pintura en movimiento ensamblada a la partitura, se produce lo que Deleuze llama "un acto de música" (Deleuze, 1987, p.335) que presenta al planeta y su tema o momento melódico (*Leitmotive*), que junto a las líneas melódicas del inicio, se transforman en vehículos del sentimiento que funcionan a manera de recuerdo o presentimiento. Para Wagner es esta expresión de lo inexpresable propio del lenguaje musical y potenciado por la orquesta, donde el sentimiento llega a buen puerto (Wagner, 2013, p.229). Con este tipo de conceptos es claro que Wagner se presenta ante todo como músico, a pesar de estar en la labor de construir su drama musical, jamás puede apartar del todo la búsqueda de lo emotivo-sensible en el arte, de la música, y la relación que tiene con la orquesta es prueba de ello: "Estos momentos melódicos, apropiados en sí mismos para mantener siempre el sentimiento a la misma altura, devienen en cierto modo para nosotros, gracias a la orquesta, guías del sentimiento a través del laberíntico edificio del drama" (Wagner, 2013, p.244). Las conexiones que hace Wagner entre sentimiento, música y orquesta; con la imagen de un mar infi-

nito sobre el que hay que navegar y sortear sus corrientes, es prueba del imaginario romántico de Wagner. Reforzamos esta idea con las palabras de Argullol:

—el mar onírico, el mar mágico como lo es el del pensamiento romántico—es el espejo cósmico de una melancolía totalizadora precisamente porque es el ideal campo de pruebas para la fuga y retorno eternos propios de la sensibilidad romántica. (Argullol, 1987, p.86)

Y con la imagen en conjunto de un mar y de una melancolía totalizadora, vemos cómo termina el momento melódico:

Figura 6: Continuación del momento melódico 2: tema de Melancolía.



2.

En general, no pedimos nada mejor que ver a hombres dotados de grandes conocimientos, gran experiencia, grandes mentes y, sobre todo, grandes corazones, ejercer sobre nosotros una influencia natural y legítima, libremente aceptada, y nunca impuesta en nombre de autoridad oficial alguna, celeste o terrestre.

Mijail Bakunin

Von Trier construye el prólogo con dieciséis pinturas en movimiento. Hasta ahora revisamos las primeras cuatro, por lo que proponemos ahora romper con la linealidad, y saltar de plano en plano

y de compás en compás conforme el desdoble del pensamiento wagneriano lo vaya requiriendo. Dicho lo anterior, presentamos el siguiente plano:

Figura 7: Arte como triada: Danza, Tono y Poesía.



© 2011 - *Magnolia Pictures*

La imagen nos es familiar. Volvemos a ver el jardín de los árboles y el reloj solar (Figura 3), sólo que ahora von Trier presenta a tres de sus personajes: Justine, Leo y Claire; sobrino y hermana de Justine respectivamente. Tomamos este gesto tripartito para regresar junto con el compositor a épocas primigenias, donde el arte existía como totalidad y estaba conformado por un triple movimiento esencial, al que Wagner nombra como las hermanas del arte. Para esto retomamos La obra de arte del futuro: las artes de la Danza, del Tono y de la Poesía: así se llaman las tres hermanas primigenias a las que vemos enseguida entrelazar sus medidas allí donde han surgido las condiciones necesarias para el manifiesto artístico. Por su naturaleza son inseparables sin disolver el majestuoso minueto del Arte (Wagner, 1994, p.95)⁹. Y es con esta presentación tripartita del arte

⁹ Cita original: "The arts of Dance, of Tone, and Poetry: thus, call themselves the three primeval sisters whom we see at once entwine their measures wherever the conditions

que Wagner presenta lo primigenio como forma de pensamiento y condición del arte movido por la fuerza del mito: se pone en escena la potencia de lo mitológico como motor de imaginación y creación a partir de una temporalidad desligada de la historia (Mann, 2013, p.151), y que tiene como función, entre otras cosas, el diferenciar el arte del ayer mitológico con el arte del hoy moderno. En resumen, el mito para Wagner es:

el lenguaje del pueblo que aún conserva las facultades creativas y poéticas, por eso él lo ama y se le entrega plenamente como artista. El mito es para él sencillez, naturalidad, nobleza, pureza..., en suma, todo lo que él llama lo “puramente humano” y que, al mismo tiempo, es lo único musical. Mito y música, esto es el drama, esto es el arte en sí, porque solo lo puramente humano le parece viable artísticamente. (Mann, 2013, p.150)

Es a partir de esta clara delimitación entre lo mitológico y lo moderno que Wagner muestra su rostro crítico y denuncia una manipulación mecánica (Wagner, 1994, p.95) que termina por dividir al arte (Wagner, 2016), separar al sujeto del arte de la naturaleza, y crear a un individuo definido por el Egoísmo y el Capricho (Wagner, 1994). En paralelo a esto Wagner trabaja con otro concepto: la Moda. Éste le permite definir de manera más precisa lo mecánico contrapuesto a lo artístico. En palabras de Wagner: la invención de la moda es, por tanto, mecánica. Pero lo mecánico se distingue de lo artístico en que va de lo derivativo a lo derivativo, de modo en modo (medio), para finalmente producir un medio más, la Máquina. Mientras que lo artístico recorre el camino opuesto: arroja modo sobre modo tras de sí, atraviesa de derivativo en derivativo, para llegar finalmente a la fuente de toda derivación, de todo medio, en la Naturaleza misma, y saciar allí su necesidad de compren-

necessary for artistic manifestment have arisen. By their nature they are inseparable without disbanding the stately minuet of Art...”

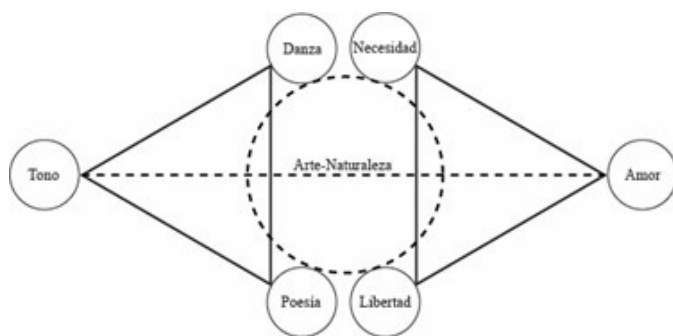
sión (Wagner, 1994, p.85)¹⁰. Se entiende entonces que la principal oposición se da en el enlace con el Egoísmo, el Capricho y la Moda, todo esto característico del estilo de vida moderno, y manifestado en el olvido de la naturaleza. A lo que Wagner responde por medio del concepto de Necesidad como fuerza vital engendrada por la misma naturaleza más allá de todo capricho o arbitrariedad. Esta fuerza vital es aquella cualidad inherente a todo lo natural, desde el movimiento planetario, el fluir de los cuerpos líquidos, el vuelo de las aves; hasta la misma fuerza formativa de la vida humana: la Necesidad como principio y esencia de la Vida (Wagner, 1994, p.69)¹¹. La debida comprensión de esta fuerza como lazo unificador de todo lo natural es primordial dentro del edificio teórico wagneriano, ya que es condición tanto de percepción como de creación por parte del sujeto del arte. Citamos a Arthur Schopenhauer: "La admiración que sentimos hacia la infinita perfección y la finalidad que en las obras de la Naturaleza existe, deriva en el fondo de que las consideramos en el mismo sentido que nuestras obras" (Schopenhauer, 2020, p.118). Y adicional a esto y sin dejar de hacer hincapié en la esencia vital de todo lo dicho, Wagner traza un triángulo conceptual donde la Necesidad opera junto a la Libertad y al Amor; y a manera de una pieza musical, hay una funcionalidad conjunta donde una no puede sonar sin la otra sin que se pierda aquello que define a la pieza como tal, creando un enlace inquebrantable entre las tres partes. Al centro del triángulo está el arte vinculado a la naturaleza

10 Cita original: "Fashion's invention is therefore mechanical. But the mechanical is herein distinguished from the artistic: that it fares from derivative to derivative, from means to means, to finally bring forth but one more mean, the Machine. Whereas the artistic strikes the very opposite path: throws means on means behind it, pierces through derivative after derivative, to arrive at last at the source of every derivation, of every mean, in Nature's self, and there to slake its need in understanding".

11 A manera de comentario anexo, hacemos la comparación entre el concepto de Necesidad que aquí utiliza Wagner con el de la Voluntad de Arthur Schopenhauer. Para La obra de arte del futuro, Wagner leyó y dedicó la obra a Ludwig Feuerbach, mientras que a Schopenhauer lo leería unos años después de la escritura de este texto, en 1854. Sin embargo, a lo largo de la obra es posible observar prefigurado el pensamiento schopenhaueriano. Ejemplo de ello se puede ver en las págs. 69, 133, 197 y 201 de la obra citada.

como totalidad. Reforzamos esto con las palabras de Wagner: ahora bien, como el Ser humano no es libre sino por el Amor, tampoco lo es nada que proceda o se derive de él. La libertad es la satisfacción de una Necesidad imperiosa, y la más alta libertad es la satisfacción de la más alta necesidad: pero la más alta necesidad humana es el Amor (Wagner, 1994, p.97)¹². Y si también consideramos la figura conceptual de las tres hermanas primigenias (Danza, Tono y Poesía) conformando un triángulo, de igual forma se puede pensar al Arte-Naturaleza opera desde el centro. A partir de esto, presentamos el siguiente diagrama:

Figura 8: Triángulos conceptuales wagnerianos 1.



De regreso al plano de von Trier (Figura 7) podemos ver que cada uno de los personajes se encuentra alineado a un cuerpo celeste que flota por encima de ellos. Del lado derecho está el personaje de Claire bajo el sol, al centro del plano está Leo bajo la luna, y finalmente vemos a Justine debajo del planeta Melancolía. Detrás de los personajes está la mansión que sirve como escenario principal de todo el film. Ésta queda al centro de la pintura en movimiento

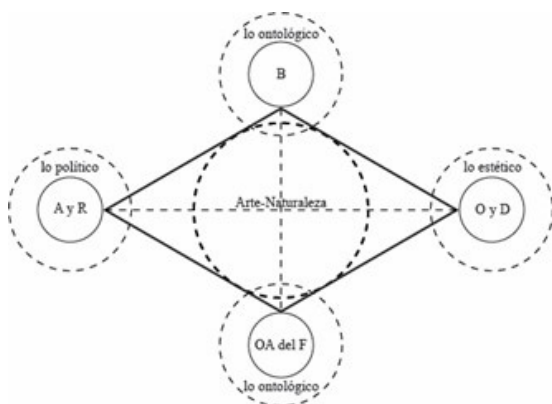
12 Cita original: "Now as Man is not free except through Love, neither is anything that proceeds, or is derived, from him. Freedom is the satisfaction of an imperative Need, and the highest freedom is the satisfaction of the highest need: but the highest human need is Love".

y es el eje divisorio entre los cuerpos celestes y los personajes en el sentido horizontal del plano, mientras que en el vertical el eje lo conforman Leo y la luna. Y siguiendo el mismo proceso anterior de ensamble entre imágenes y partituras, ahora lo hacemos con los conceptos de Wagner: a la Danza, Tono y Poesía los enlazamos con Leo, Justine y Claire; mientras que los tres astros se vinculan con el Amor, la Libertad y la Necesidad. Así las imágenes se vuelven re-fuerzos conceptuales con una función en paralelo al diagrama presentado. Incluso se pueden re-pensar conceptos anteriores dentro de este nuevo territorio establecido: el sujeto-corporal, sensorial e intelectual como espejo de los tres personajes del plano. Y en última instancia, podemos llevarlo a Wagner mismo al hacer una revisión en términos generales de su andar teórico: en Ópera y drama Wagner opera dialécticamente para construir su drama musical (melodía-poesía = drama musical), teniendo similitudes de estilo con G. W. F. Hegel, especialmente por la revisión histórica y estética que utiliza como método de estudio. En la Obra de arte del futuro, obra de alcances ontológicos debido al vínculo tripartito entre Arte, Vida y Naturaleza como esencia de todo y punto de partida de la obra de arte del porvenir; Wagner fue influenciado por Ludwig Feuerbach, sin embargo, todo el trabajo que hace respecto al pensamiento mitológico como proyección de lo artístico; así como la Necesidad como fuerza vital, esencia y espejo de todo lo natural, nos lleva a alinear a este Wagner con el pensamiento de Friedrich Schelling por un lado, y de Schopenhauer por el otro. Y finalmente, para completar la triada, está la variación revolucionaria y lo más cercano a un Wagner político¹³. Es en su texto Arte y Revolución donde se propuso a "cometer actos de terrorismo artístico" (Wagner, 2016, p.7) y se expone como revolucionario en busca de una sociedad artística y sin clases. El pensamiento anarquista de Mijail

13 Habría que tomarse con cierta cautela este comentario, ya que es sabida la aversión a la política que tuvo Wagner (Mann, 2013, pág. 53), sin embargo, pensamos que puede hacerse una relación entre lo revolucionario y lo político en este caso, debido a la importancia que tuvo Wagner en el alzamiento de mayo de 1848 en la ciudad de Dresde, hecho mismo que obligó al compositor a huir del país y vivir exiliado por varios años.

Bakunin reverbera a lo largo de este escrito. Existe un cuarto texto a considerar que escribió unos años después de los ya mencionados, es el ensayo titulado *Beethoven* (Wagner, 1966) escrito en 1870. Este texto pertenece a la variación ontológica y schopenhaueriana de Wagner, manteniéndose así el esquema tripartito. Dicho todo lo anterior, presentamos el siguiente diagrama:

Figura 9: Triángulos conceptuales wagnerianos 2. Cartografía del pensamiento musical de Wagner.



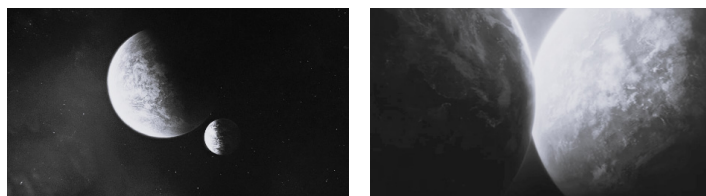
Al igual que con el triángulo Libertad, Necesidad y Amor, debemos entender el pensamiento de Wagner a manera de una pieza musical completa, donde no se puede comprender una sección sin la otra. A pesar del andar errático que tuvo el compositor, nos parece que es posible discernir estos tres movimientos o variaciones dentro de su camino teórico, el cual creemos que siempre encontró algún tipo de reflejo en la vida misma de Wagner, y esto se entiende mejor cuando vemos al arte al centro de las variaciones (Arte-Naturaleza-Vida). Es posible encontrar rastros de lo político en lo estético, así como de lo ontológico en lo político; cualquier tipo de combinación entre las variaciones wagneriana es posible debido al constante fluir entre éstas. Por ejemplo, dentro del territorio de lo estético podemos encontrar ideas como: la “configuración del drama provocaría aho-

ra, en el sentido indicado, la destrucción del Estado, la aparición de la sociedad orgánica sana” (Wagner, 2013, p.168), así como en lo ontológico también encontramos aproximaciones a la melodía, armonía, y música absoluta en general, que en realidad pertenecería más al territorio de lo estético (Wagner, 1994, pp.110-132). Pero entre todas las variaciones, la única constante, eje y centro del pensamiento de Wagner: es el Arte en la eterna mancuerna con la Naturaleza. Leemos dentro de la variación de lo revolucionario-político: “La naturaleza es tan fuerte, tan indestructible y tan agotable en su renovación, que ningún poder imaginable podría limitar su fuerza creadora” (Wagner, 2016, p.31), y también: “El verdadero artista, el que comprende la naturaleza del hombre, puede ya mismo trabajar la obra de arte del futuro, pues esa naturaleza es eterna” (Wagner, 2016, p.57). Una vez trazado el esquema del pensamiento wagneriano, hay cierta coherencia respecto al camino que llevó al compositor a crear el concepto de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Quedaría la duda si después de esto, hay nuevas condiciones que nos permitieran pensar la *Gesamtkunstwerk* más allá de la simple unión “mecánica” de las artes (Mann, 2013, p.139), calificativo que ahora sabemos contradice los fundamentos de la búsqueda del compositor por crear su obra de arte total.

Sobre el plano analizado se comienza a escuchar el tema de Melancolía en una de sus variaciones: el motivo melódico wagneriano y el *Leitmotiv* de von Trier que anuncian la transición entre planos y la nueva aparición del planeta Melancolía, y esta vez está acompañado por nuestro planeta. Al ver la diferencia de dimensión entre ambos planetas, nos lleva a pensar en “la fuerza creadora” de la Naturaleza de la que Wagner hablaba, donde la imponente magnitud de *Melancolía* representa la posible destrucción total de la Tierra. Pero lo que el plano presenta no es esa destrucción, sino algo muy distinto. Es un intercambio en el que ambos cuerpos celestes se mueven uno frente a otro con cierta docilidad, y acompañados por la música se libera la dulzura que la melodía guarda y que ahora flota en el espacio junto a los planetas, haciendo posible escuchar aquello que Wagner llama “el anhelo infinito” (Wagner,

1994, p.122) provocado por la música absoluta. Juntamos la mirada y la escucha y podemos ver a los planetas como si estuvieran danzando uno con otro, por lo que ahora es posible llevarnos esto al territorio de la Danza y del Tono y darle una lectura a la imagen en clave wagneriana. Saltamos entre los planos y avanzamos sobre los compases buscando el tema de *Melancolía*, para así hallar una nueva pintura de ambos planetas que podamos utilizar, y es así que la encontramos ensamblada nuevamente a la perfección con la partitura. Y de esta manera tenemos ahora dos pinturas en movimiento a analizar:

Figura 10: Danza del amor, danza de la muerte.



© 2011 - Magnolia Pictures

La danza dentro del esquema general del arte es la parte que nunca deja de estar en contacto con las otras dos (tono y poesía), y el motivo de esto radica en la corporeidad inmanente a la danza. El cuerpo es lo “real” que se desplanta frente a, y como parte de la naturaleza, y con esto hacemos referencia nuevamente al sujeto-corporal wagneriano como este vehículo sensorial que proclama sus sensaciones de bienestar o malestar (Wagner, 1994, p.100), de dolor o placer, y a partir de estas sensaciones surge inevitablemente un movimiento interconectado con todo el contexto natural: el cuerpo como cimentación sensorial de la existencia artística. En la primera pintura vemos el movimiento planetario donde cada cuerpo celeste se presenta uno frente al otro, midiéndose y a la vez participando en un baile dulce y afable donde *Melancolía* pasa suavemente detrás de la Tierra. Pero a pesar del gentil movimiento, permanece una

sensación de ineludible destrucción ligada a la vulnerabilidad del cuerpo celeste pequeño, y todo envuelto por la belleza del plano mismo que inevitablemente vincula todo esto con el sentimiento de lo sublime, donde nos apoyamos de Immanuel Kant cuando denomina a lo sublime como “lo grande por encima de toda comparación” (Kant, 2018, p.92), concepto que von Trier demuestra con la fuerza de sus imágenes, misma fuerza que a su vez es una especie de detonación emocional “por el sentimiento de un impedimento momentáneo de las energías vitales y del desbordamiento más intenso de éstas” (Kant, 2018, p.89). A todo esto, debemos añadir el sonido de la vastedad espacial como complemento melódico y armónico en la partitura, siendo estos acordes cósmicos ahora parte de la música sobre la cual los planetas bailan, y saltando entre los planos de lo bello y lo sublime, nos queda claro el nombre de “Danza de la muerte” (von Trier, 2011) que se le da en el film.

Además de la fuerza sonora del vacío cósmico acompañado por la orquesta, las pinturas de von Trier nos permiten ver lo que Wagner pensaba sobre la relación entre movimiento y reposo, donde el tránsito de uno al otro, sujeto a cierta repetición y posibilidad de ser medible o cuantificable, termina por definir al Ritmo como figura conceptual con la capacidad mediadora tanto para la danza-cuerpo, como para el tono-sonido (Wagner, 1994, p.101). Y esto lo pudimos mirar y escuchar cuando la orquesta, después de crear una tensión armónica y melódica, calló todos los instrumentos dejando el silencio reposar y capturar texturas de ensueño y de lo inconsciente (Ross, 2021, p.67). Mientras tanto el movimiento de la pintura lentamente nos llevaba al cambio por venir, mismo que llegó en la forma de un planeta y un acorde sinfónico ensamblados a la perfección, todo esto en la transición del reposo al movimiento. Y en el plano que actualmente estamos revisando también lo podemos ver, al percibir el movimiento de los planetas junto al momento melódico, se nos hace visible y audible el ritmo a través del lento fluir de un vals en 6/8 entre los cuerpos celestes.

Volvemos al concepto de la escucha wagneriana (Wagner, 1994, p.102) definida por la comunicación sensorial entre el in-

terior y el exterior, que ultimadamente puede llevar al autoconocimiento del sujeto como ser existente. Pero antes se concibe al oído y al sonido como elementos constitutivos del ritmo, que consecuentemente derivan en un reflejo físico y corporal en la forma de una danza. Si el cuerpo-danza es el vehículo que está presente en toda manifestación artística, es a través de la escucha que Wagner construye el puente que comunica directamente al tono y a la danza: el sonido como la fuerza que lleva al cuerpo a bailar. En la segunda imagen de la Figura 10 podemos ver la aparente unión de los astros. Un movimiento que los junta nuevamente con una ternura que asemejaría un beso cósmico entre los planetas. Esta pintura nos representa el enlace wagneriano entre el sonido-tono y el cuerpo-danza mediado a través del ritmo. Dentro del territorio del tono, la escucha está en el motivo melódico de *Melancolía*, mientras que la mirada está en los compases que dividen y ordenan las notas para el ojo que observa. En el de la danza, la mirada está sobre los planetas bailarines mientras que la escucha está en el ritmo. Y a través de von Trier, es que podemos mirar y escuchar el pensamiento de Wagner vuelto pintura en movimiento, que en conjunto se complementa con un gran retrato romántico sobre el carácter doble de la naturaleza y su fuerza: salto de lo bello a lo sublime y de lo apacible a lo aniquilador. Argullol nombra esta característica de la naturaleza con el concepto de “doble alma”, y dice que el artista romántico:

se siente atraído, sí, por la promesa de totalidad que cree ver en su seno y, como tal, recibe el impulso de sumergirse en ella; pero, al mismo tiempo, no está menos atraído —terroríficamente atraído, podríamos decir— por la promesa de destructividad que la Naturaleza lleva consigo”. (Argullol, 1987, p.91)

3.

*Sólo la imaginación y el sueño permiten al romántico penetrar
más allá de la apariencia, en la imagen, al mismo tiempo áurea y
patética, de un mundo que habiéndose encumbrado hasta la cima de
la creatividad debió conocer luego la más tenaz de las destrucciones.*

Rafael Argullol

De vuelta a la partitura, vemos cómo una escala ascendente pareciera interrumpir las notas remanentes del tema de *Melancolía*, misma interrupción que se refleja en una transición abrupta entre planos, donde dejamos rápidamente el beso de los planetas atrás para ver nuevamente el jardín de los árboles, sólo que ahora lo hacemos desde el interior de la casa, a través de la ventana de una de las estancias. En este plano vemos que el fuego incendia uno de los árboles, tal como lo hizo con la pintura de Brueghel, sólo que en esta ocasión sí podemos ver las llamas. En esta mirada que hacemos del interior al exterior, hacemos referencia nuevamente a la escucha wagneriana y su tránsito emotivo-sensorial siempre siendo del interior al exterior. Y hablando de la escucha, notamos que musicalmente es innegable que hay una nueva intención melódica. De manera similar al inicio de la pieza donde podemos escuchar líneas ascendentes y descendentes divididas por un acorde (Figura 2), ahora Wagner invierte el sentido de éstas, posicionando al acorde en el punto más alto de la escala, para posteriormente descender con una línea melódica. Si lo queremos ver en un sentido figurativo o hasta geométrico, Wagner parece dibujar unos triángulos sobre el pentagrama, jugando de esta manera con la melodía y la armonía de la pieza. En la siguiente figura lo podemos ver:

Figura 11: Momento melódico 3: triángulos melódicos wagnerianos 1.



© 2011 - Magnolia Pictures

transición de planos → estancia y mirada interior a exterior

tema de Melancolía Sol# → La-La La# → Si-Si

transición de planos

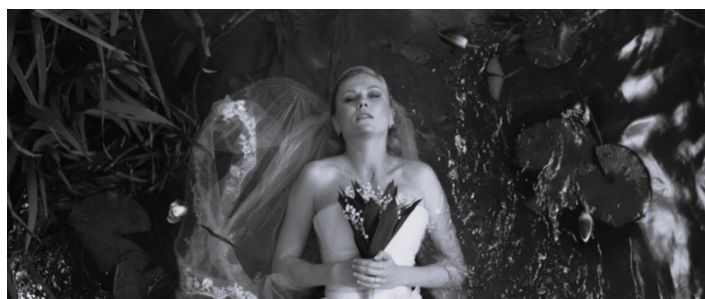
Si# → Do#-Do# Re → Re-Re Re-Re continuación del tema

La transición entre planos es marcada por los acordes divisorios, tal como lo podemos ver en la imagen de la estancia y en la partitura. Resaltamos aquí los triángulos melódicos trazados por Wagner. Cada acorde que marca el punto alto sobre el pentagrama va subiendo un tono completo en relación al anterior (La-Si-Do#), salvo en la última línea ascendente antes de la transición entre planos, dónde hay una relación de semitono entre las notas (Do#-Re), misma relación de medio tono que hay entre el inicio y fin de cada triángulo, haciendo evidente la predilección del compositor por los

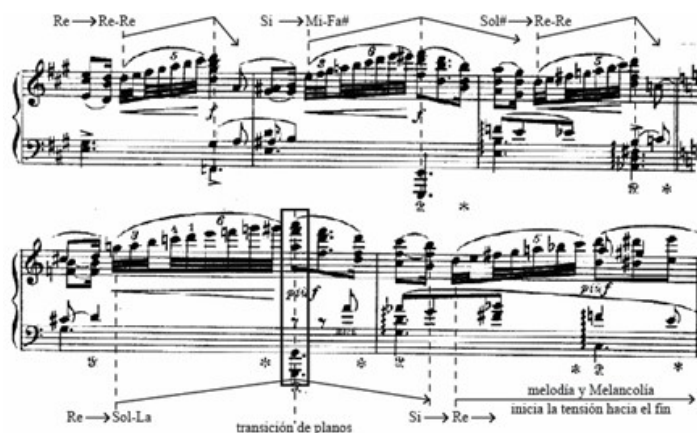
pasajes cromáticos (Newcomb, 1981, p.53). Viendo esto, es claro que hay cierta simetría en la partitura, misma que observamos en el espacio arquitectónico que la imagen muestra. Con una división tripartita similar a la Figura 7, aquí son las columnas las que dividen el espacio, conectadas por arcos que enmarcan la ventana que queda al centro del plano. Y similar a la partitura, también tenemos cuatro columnas, sólo que en ésta son columnas armónicas en la forma de acordes que dividen las líneas melódicas y que tienen la misma función de los arcos, mostrando así la conexión entre la imagen y partitura. Y entrando en territorios de análisis musical formal, cabe preguntarse si es posible darle un enfoque arquitectónico a la pieza de Wagner. Para esto revisamos el trabajo de Dahlhaus (2006) y Newcomb (1981). Éste último discrepa de este tipo de análisis y en lugar de esto, propone analizar las piezas de Wagner rompiendo cualquier tipo de solidez estructural o rigidez simétrica-arquitectónica que pretenda crear una noción de unidad que rija la obra por completo. Para Newcomb, el análisis de las obras wagnerianas parte del conocimiento de que el compositor comenzaba trabajando sobre una construcción tonal tradicional (Newcomb, 1981, p.49), pero aquellos límites que enmarcan lo tonal-tradicional serían difuminados por parte del compositor en busca de un *fluir* musico-dramático (Newcomb, 1981, p.45). Esto quiere decir que se pueden tomar secciones de la obra y pensarlas desde un orden arquitectónico, pero sin pretender forzar este orden en la totalidad de la obra; ya que Wagner, en la búsqueda de este *fluir* musical y dramático, de la emotividad y sensibilidad, compone de acuerdo a la construcción de tensión y liberación parcial. Para una resolución cadencial como tal se deben recorrer fragmentos extensos de la pieza, y analizarse de acuerdo a esta extensión. Prueba de esto la podemos escuchar precisamente en Tristán e Isolda, donde lo que se plantea en los primeros compases del preludio (Figura 2), encuentra su resolución en el tercer acto, en los últimos compases del *Liebestod*, en aquel SiM que lo termina todo. Pero volviendo al análisis de la composición, para Newcomb y Dahlhaus la esencia de la composición wagneriana está en la ambigüedad (Dahlhaus, 2006,

p.32) y lo incompleto de sus formas, ya que éstas van cambiando y volviéndose algo más, donde los límites de aquello que inicia y termina se desvanecen. Existe un arte de las transiciones en Wagner que se perdería al querer imponerle límites definidos (Newcomb, 1981, p.64). Y esta misma característica de lo ambiguo o lo incompleto también la encontramos en su prosa. Esos saltos entre el grito aguerrido y político por una sociedad sin Estado, al anhelo infinito en un mar de melodía y armonía absolutas lo más alejado posible de toda política, resuena similar a aquellos límites borrados entre los compases de sus partituras. Y volviendo a la partitura, pasamos a la siguiente pintura en movimiento que entra, tal como lo vemos en la Figura 10, al sonar del acorde:

Figura 12: Continuación momento melódico 3: triángulos melódicos wagnerianos 2.



© 2011 - *Magnolia Pictures*



Continúan los triángulos melódicos pero la forma de éstos cambió. Wagner rompe con la simetría anterior cambiando la longitud de las líneas ascendentes y la relación tonal de las notas agudas de los acordes (La-Si-Do#-Re), por una que dificulta su lectura y advierte lo incompleto y ambiguo inherente a la composición wagneriana (Re-Re-Fa#-Re-La). La imagen presenta a Justine con su vestido de novia flotando sobre un caudal de agua y vegetación. Y se vuelve a establecer una conexión con la pintura, ya que este plano guarda una fuerte similitud con la *Ofelia* (1852) del pintor John Everett Millais¹⁴, que a su vez es la representación de una escena de *Hamlet* (1601) de William Shakespeare. Von Trier vuelve a tirar una línea de fuga hacia la pintura, y al ser una referencia a Shakespeare esa línea atraviesa a Wagner mismo, ya que, dentro del esquema general del edificio teórico del compositor, uno de los pilares principales es Shakespeare y su arte en consonancia total con la naturaleza esencial:

Desde ahora, la manera más tranquila de concebir la realidad pura e inalterada deviene pauta del poeta: concebir y representar a los hom-

¹⁴ John Everett Millais (1829-1896). Pintor e ilustrador inglés. Algunas de sus obras son *Mariana* (1851), *El brunswick negro* (1860) y *Frió octubre* (1870).

bres y sus condiciones vitales tal como son, no como se les imaginaba antes, es en adelante la no pequeña tarea del historiador, como la del artista, que quiere representarse la realidad de la vida en apretados cuadros, y Shakespeare fue el maestro insuperado en este arte. (Wagner, 2013, p.152)

En el desarrollo artístico del habla como poesía, ya sea en su forma de drama o novela (forma moderna), existe una relación de estas manifestaciones con el sujeto-existente. Mientras que el movimiento del drama es de interior a exterior, el de la novela es lo contrario (Wagner, 2013, p.153), teniendo una relación, en cuanto a tránsito, con la escucha y la mirada respectivamente. En palabras de Wagner: “Shakespeare procede de la vida” (Wagner, 2013, p.131), y además de condensar el drama con la novela, éste llevó su arte al territorio de la corporalidad y del ritmo: la representación en el escenario teatral. Visto esto dentro del triángulo wagneriano Danza-Tono-Poesía, a Shakespeare le pertenecen dos de los vértices. Y mucha de la potencia artística que el compositor ve en el poeta, esta capacidad de presentar al ser humano tal y como es en su estado de naturaleza esencial, tiene relación directa con el mito como herramienta de enlace con lo primigenio: la fuerza esencial que la mitología guarda en ella. En *Arte y Revolución*, Wagner buscó en los griegos y sus mitos el futuro del arte y de una sociedad organizada por individuos en comunión con este arte. Y para reforzar esta idea, tomamos las palabras de Schelling:

la mitología griega, de la cual es innegable que encierra en sí un sentido infinito y símbolos para todas las ideas, ha nacido en un pueblo y de una forma que hacen imposible admitir una intención permanente en la invención y en la armonía con la que todo está unido en una única gran totalidad. Así sucede con toda verdadera obra de arte. (Schelling, 2005)

Los griegos representaron para Wagner el momento histórico preciso en que las artes eran todas una sola, junto a una sociedad que vivía y se organizaba de acuerdo a esto. Pero también es el momento en el que comienza la división de éstas y el inevitable reflejo de

esto en la sociedad. Para el compositor, su búsqueda por el drama como manifestación total del arte, comienza en la tragedia griega y en su forma de enlazar su expresión con lo mitológico. Sobre esto, leemos las siguientes palabras de Wagner:

Como esplendido dios, así lo veía también el poeta trágico que, inspirado por Dioniso, mostró a todas las artes —artes nacidas por sí mismas, de su propia necesidad— las palabras que las une, la sublime intención poética en la que han de converger para crear la mayor de las obras de Arte: el drama". (Wagner, 2016, p.24)

Palabras que iban a seguir reverberando años más tarde hasta llegar a la mirada y escucha intensa e intempestiva de Friedrich Nietzsche (Nietzsche, 2014). Pero antes de eso, Wagner seguiría estudiando la mitología como reflejo del Arte-Naturaleza, especialmente por la temporalidad de ésta fuera de toda limitación histórica, donde pasado, presente y futuro difuminan sus límites, tal como lo hace el compositor con sus compases (Newcomb, 1981). Esta manera de desvanecer el tiempo en el arte, Wagner la encontrará también en Shakespeare. Pero primero leemos a Schelling sobre la temporalidad mitológica:

Y dado que pasado y futuro se identifican en el universo en sí, en el mundo arquetípico, del cual la mitología es la representación inmediata, lo mismo debe ocurrir en la mitología. No sólo debe representar lo presente o lo pasado sino que también debe comprender el futuro; debe adaptarse o adecuarse de antemano, como por una anticipación profética, a situaciones futuras y a los infinitos desarrollos del tiempo, es decir, debe ser infinita". (Schelling, 2012, p.79)

La mitología con su atemporalidad poética, su vínculo con lo primigenio y su fuerza imaginativa, es creadora de mundos dentro de mundos que son destellos directos del nuestro, por lo que el arte que emerge a raíz de todo esto es la ventana directa a lo esencial del todo natural, así como del todo humano. Para Wagner, Shakespeare posee esta fuerza artística vinculada con el mito y lo natural. En su ensayo sobre Ludwig van Beethoven (Wagner, 1966), el compositor

habla sobre la obra del poeta en cuanto a la dificultad que tienen los poetas modernos de poder descifrarla y entenderla en su verdadera magnitud y potencia artística. Wagner dice lo siguiente: sus dramas parecen ser una transcripción tan directa del mundo, que la intervención del artista en su representación de la Idea es absolutamente inencontrable, y ciertamente no demostrable por la crítica. Así, maravillados como productos de un genio sobrehumano, se convirtieron para nuestros grandes poetas en un estudio para el descubrimiento de las leyes de su creación, casi de la misma manera que las maravillas de la propia Naturaleza (Wagner, 1966, p.107)¹⁵. A esto lo complementamos con las palabras de Schelling sobre la mitología de Shakespeare:

También Shakespeare ha creado su propio círculo mitológico, no sólo con la materia histórica de su historia nacional sino también con las costumbres de su época y de su pueblo. A pesar de la gran multiplicidad de su obra, en Shakespeare hay un mundo único; en todas partes se lo intuye como uno y el mismo y, una vez que se está imbuido de su intuición básica, se reencuentra en cada una de sus obras el suelo que le es propio". (Schelling, 2012, p.120)

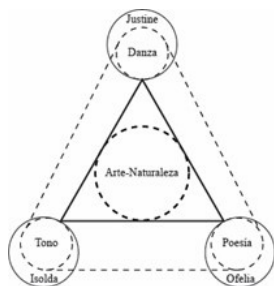
Justine sigue el fluir del agua y del momento melódico. Y considerando lo dicho hasta aquí, se presenta la posibilidad de establecer una nueva conexión entre los personajes mencionados. Proponemos crear un punto de encuentro donde Justine de von Trier tenga la función de pivote entre Ofelia de Shakespeare e Isolda de Wagner. Los tres personajes comparten un desenlace trágico a través del amor y la muerte. Mientras Ofelia e Isolda mueren por amor, ya sea por la pérdida de un padre o la de un amante; Justine primero sufre un desamor o desencanto con su existencia misma, para posteriormente morir en la destrucción absoluta del planeta. El inevitable

15 Cita original: "His dramas seem to be so direct a transcript of the world, that the artist's intervention in their portrayal of the Idea is absolutely untraceable, and certainly not demonstrable by criticism. So, marveled at as products of a superhuman genius, they became to our great poets a study for discovery of the laws of their creation wellnigh in the same manner as the wonders of Nature herself".

desenvolvimiento de su destino es lo que les da el carácter trágico compartido. Von Trier por medio de su plano nos permite pensar en este posible enlace conceptual, donde se construye una nueva tríada que puede funcionar en paralelo a los triángulos conceptuales wagnerianos (Figura 8): Justine a través de la imagen representa la corporalidad, por lo que se sitúa en el vértice de la Danza, mientras que Ofelia es la fuerza del mito, del habla y de la Poesía. Finalmente, Isolda es el mar de infinitas posibilidades, un mar de melodías y armonías absolutas y de ilimitados e insaciables anhelos (Wagner, 1994, p.123), donde la potencia de lo musical es total y, por ende, es el Tono. Y es así donde contemplamos lo trágico de los tres personajes, acompañados por los triángulos melódicos de Wagner que crean una tensión por el futuro que está por venir. En el último ascenso melódico, éste llega al punto más alto y más agudo de todos los triángulos melódicos anteriores. Y ahora sabiendo que el fin se acerca, presentamos el diagrama correspondiente acompañado por las palabras de Argullol sobre:

la destrucción formal del sujeto. No es ya la aparente Naturaleza lo que se representa, sino sus flujos antes velados; no es la luz, sino su esencia lo que quiere utilizarse; no es ya la destrucción lo que trata de comunicarse al espectador, sino algo cien veces más violento: las sensaciones de la destrucción". (Argullol, 1987, pp.98-99)

Figura 13: Triángulos conceptuales wagnerianos 3. Síntesis de los personajes en las artes.



Dentro de toda la ascendente tensión melódica creada, se escucha una nueva variación del tema de *Melancolía* junto al último plano de von Trier, su última pintura en movimiento: los dos planetas, uno frente a otro, reduciendo la distancia que los separa. La danza y el aparente beso planetario (Figura 10) ya quedaron atrás. Y ya habiendo hablado de Shakespeare como uno de los pilares del pensamiento wagneriano, no se puede hablar de éste sin hablar a la par de Beethoven. Incluso podemos retomar la imagen de los planetas para explicar la relación entre Beethoven y Shakespeare para Wagner. Leemos al compositor: Así pues, Shakespeare quedó totalmente fuera de toda comparación, hasta que en Beethoven el genio... hizo surgir un ser sólo explicable a través de su analogía. —Si tomamos toda la impresión dejada por el mundo de las formas de Shakespeare en nuestro sentimiento interior, con el extraordinario relieve de cada personaje que se mueve en él, y le añadimos la suma total del mundo de los motivos de Beethoven, con su ineludible carácter incisivo y definición, no podemos sino ver que uno de estos mundos cubre completamente al otro, de modo que cada uno está contenido en el otro, por muy remotas que parezcan sus órbitas (Wagner, 1966, p.107)¹⁶. Un mundo cubre al otro, volviéndose uno mismo y presentándonos una imagen precisa de la unión esquemática entre el drama y la música “a través del tejido de los motivos musicales conductores” (Trías, 2007, p.333). Así que la búsqueda de Wagner por lo emotivo y sensible en el arte, la aspiración de una creación artística enlazada con lo más esencial de la especie como sujeto de la naturaleza, el compositor la resuelve como “la síntesis de sus dos genios tutelares: William Shakespeare y Ludwig van Beethoven” (Trías, 2007, p.333).

16 Cita original: “Shakespeare therefore remained entirely beyond comparison, until in Beethoven the... genius brought forth a being only to be explained through his analogy. -If we take the whole impression left by Shakespeare’s world of shapes upon our inner feeling, with the extraordinary relief of every character that moves therein, and uphold to it the sum-total of Beethoven’s world of motives, with their ineluctable incisiveness and definition, we cannot but see that one of these worlds completely covers the other, so that each is contained in each, no matter how remote may seem their orbits”.

A pesar de que la mancuerna Shakespeare-Beethoven es una constante en Wagner desde sus textos de influencia anarquista (Wagner, 2016, p.39) hasta sus textos de corte más filosófico; es a través de Beethoven donde el compositor nos muestra su rostro de músico y cómo éste baña todo su pensamiento volviéndolo musical. Dicho esto, referenciamos a Dahlhaus cuando dice que “la estética de Wagner está vetada de quiebras” (Dahlhaus, 2006, p.22), y lo relacionamos a la ambigüedad wagneriana de su composición (Newcomb, 1981, p.64) para crear una imagen de una arquitectura fracturada que dificulta su lectura como unidad teórica-arquitectónica reforzada, pero que a través de estas grietas y fracturas es por donde se escapan los sonidos y las notas wagnerianas, haciendo posible capturar el pensamiento musical de Wagner mientras se hace a un lado todo lo demás.

La forma en la que Wagner trabaja a Beethoven es a través del concepto. Ya sea a través de sus sinfonías pensadas desde la historia y la estética (Wagner, 2013), o pensando al mismo Beethoven como personaje conceptual y su vida como muestra del genio presente en una existencia desde el arte y para el arte (Wagner, 1966). Tomando sus sinfonías, la Novena Sinfonía es para Wagner el momento histórico-estético preciso donde nace la necesidad y la condición de la *Gesamtkunstwerk* como arte del provenir. En el cuarto movimiento la entrada del coro es de una fuerza tal, que llevó a Wagner a pensar que el territorio del arte había sido elevado a un nivel nunca antes alcanzado, y que la música había llegado a su más alta forma de expresión, pasado, presente y futuro: La Última Sinfonía de Beethoven es la redención de la Música de su peculiar elemento al reino del Arte universal. Es el Evangelio humano del arte del Futuro. Más allá de ella es imposible dar un paso adelante; porque sólo sobre ella puede seguir la obra de arte perfecta del futuro (Wagner, 1994, p.126)¹⁷. El drama musical mostraba sus cimientos en la potencia emotiva y sensible manifestada en el en-

17 Cita original: “The Last Symphony of Beethoven is the redemption of Music from out her own peculiar element into the realm of universal Art. It is the human Evangel of the art of the Future. Beyond it no forward step is possible; for upon it the perfect Art-work of the Future alone can follow...”

lace de las notas de Beethoven con las palabras de Friedrich von Schiller. Sin embargo, aquellas grietas que plantea Dahlhaus se nos muestran, especialmente en el debate interno y externo que Wagner tenía sobre los límites de la música. Toda la alegoría construida con el mar como superficie infinita de la música absoluta, anhelando finalmente encontrar la orilla, misma que, según Wagner, se muestra en la poesía de Schiller; dejó de ser alegoría y, en términos de Schelling, se transformó en símbolo (Schelling, 2012, p.75): el mar simbólico de melodías infinitas donde sería posible navegar eternamente ya no parecía un escenario tan desalmado. El edificio *Gesamtkunstwerk* se comienza a agrietar. Y nuevamente tomamos a la Novena de Beethoven, porque de ser ésta el límite máximo posible emotivo-sensible alcanzado específicamente por la música, pasó a ser también muestra del alcance infinito que guarda la música en su esencia misma. La poesía de Schiller pasó de ser el vínculo necesario para lograr la conclusión final y total de la obra de arte, a ser un instrumento más, parte de la fuerza y potencia sinfónica-musical: Beethoven y la emancipación de la melodía y la música instrumental (Wagner, 1966, p.103).

Y esta grieta que recorre gran parte del pensamiento de Wagner, terminó de quebrarse y fragmentar el pensamiento del compositor hacia lo musical, a partir de la filosofía de Schopenhauer, personaje que se vuelve el tercer pilar (y fractura) del edificio teórico de Wagner: “Pero la música, al trascender las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora absolutamente y, en cierto modo, podría existir aunque el mundo no existiese, lo que no puede decirse de las demás artes” (Schopenhauer, 2005, p.283). Frase lapidaria que seguramente leyó el compositor y arquitecto de la obra de arte total, ocasionando en él lo que Trías llama un “giro musical” (Trías, 2010, p.320), al menos éste sería el primero de los giros que tuvo el compositor (para Trías el giro musical lo dio durante la composición de Parsifal (1882)); que lo llevó a tener un cambio que se empezó a manifestar tanto en su música como en su prosa. Prueba de ello lo podemos leer en la introducción que Wagner escribió en

1871 para la edición de sus obras recopiladas, edición que incluye la *Obra de arte del futuro*, donde leemos lo siguiente: Pero esta Vida no es otra cosa que la esencia de la verdadera Música, en la que reconozco el único arte real del Presente, como del Futuro; porque sólo ella nos devolverá de nuevo las leyes para un Arte genuinamente más amplio (Wagner, 1994, p.xviii)¹⁸. ¿Ahora la Danza y la Poesía podrían pasar a un segundo plano en relación al Tono? Al menos se comienza a vislumbrar un camino hacia aquello, mismo que leemos en el giro filosófico del Wagner teórico, y escuchamos en el giro musical en los primeros compases de Tristán e Isolda (Figura 2). Y complementamos con otra frase lapidaria de Schopenhauer para la obra de arte total:

Las palabras son y serán siempre, para la música, una adición extraña de un valor subordinado, pues el efecto de los sonidos es incomparablemente más poderoso, más infalible y más rápido que el de las palabras; éstas, si son incorporadas a la música, no deben ocupar sino un lugar completamente subordinado y plegarse a las exigencias de los sonidos". (Schopenhauer, 2005, p.888)

Sin embargo, en el camino romántico de Wagner la emotividad y sensibilidad en el arte nunca dejaron de estar presentes, sólo que ahora definiría su existencia artística desde la música, entendiendo la fuerza ilimitada de ésta dentro del territorio de lo emotivo-sensible. Y en relación a los dramas musicales, es la música lo que nos ofrece "la explicación más profunda, más perfecta y más secreta de los sentimientos expresados en la canción" (Schopenhauer, 2005, p.888). Y sobre un plano de lo emocional, como si esto se midiera con grados de objetivación de la Voluntad, para Wagner, Shakespeare sigue desplazándose imponentemente sobre este plano; sólo que lo que el poeta puede alcanzar a expresar por medio de la palabra y el teatro, la música "formulará la esencia propia y verdadera de esa acción y nos

18 Cita original: "But this Life is naught else than the essence of true Music, in which I recognise the only real art of the Present, as of the Future; for it alone will give us back again the laws for a genuine wider Art".

dará a conocer el alma más íntima de las situaciones y los acontecimientos, de los cuales sólo vemos en la escena la envoltura y el cuerpo” (Schopenhauer, 2005, p.888). Y si volvemos a la partitura, es posible escuchar esta exploración sensorial de lo más íntimo a través del sonido. Se presenta una nueva intención melódica que podría leerse como una variación del momento melódico 3 (Figura 12) en cuanto a las relaciones ascendentes y descendentes de las líneas melódicas, subiendo la nota cumbre conforme avanza la pieza y acrecentando de esta forma la tensión sonora. Visualmente, von Trier acompaña esta tensión por medio de un movimiento paralelo al de Wagner: ya que conforme más agudo llegan las notas, más corta se vuelve la distancia entre los cuerpos celestes, y la fuerza que tiene la imagen ensamblada con la partitura, simboliza por qué Wagner nunca olvidó del todo la corporalidad en el arte: el ritmo mediador entre la danza y la música como potencia del sentimiento.

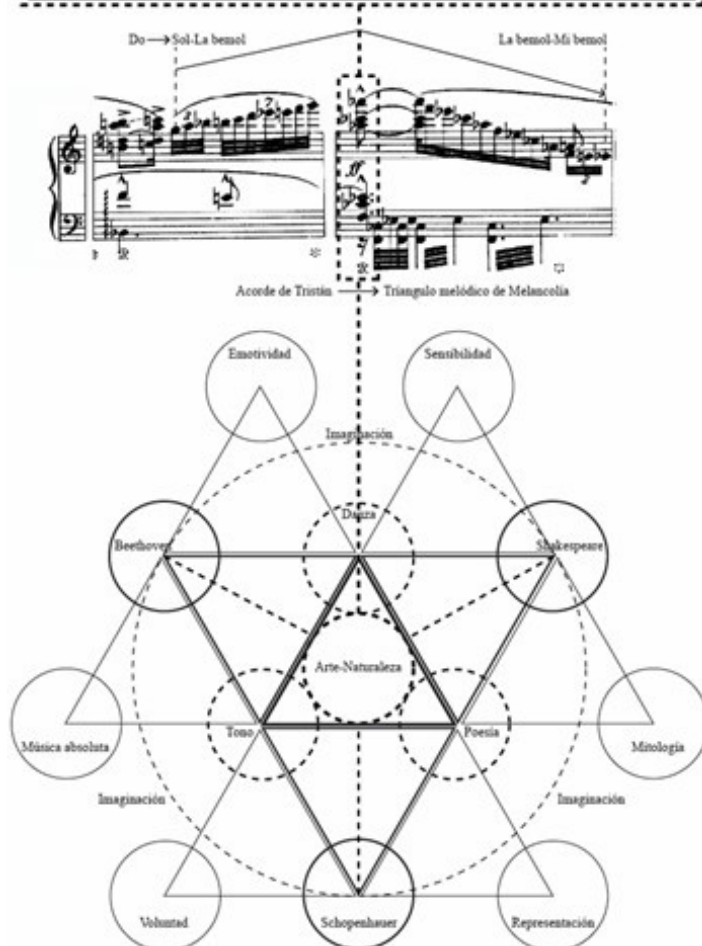
Conforme es más próximo el momento climático de la pieza y el fin de la misma, así como el fin de este texto y el fin del mundo por igual, podemos concluir hablando del concepto de la imaginación para Wagner, ya que ésta es también un elemento-grieta en el edificio wagneriano y está enlazada de manera directa con los profundos mares de la música absoluta. La imaginación es una constante con más o menos protagonismo dependiendo la acción que se realiza, todo siempre sobre el plano de la creación y percepción del arte. Puede ser el vínculo faltante que completa aquello que la expresión deja inacabado, o terminará por conectar las partes de la obra de arte. Esto quiere decir que aquello donde la música no pudiera llegar, la imaginación tendría la labor de completar la obra (Wagner, 2013, p.115). Pero también tendría la función de potencia de la expresión artística, ya no tanto como vínculo, sino como fuente directa del sentimiento en el arte, llegando al grado de ser llamada un milagro artístico (Wagner, 2013, p.173) cuando ésta ópera por nota dentro del proceso de creación y de percepción. Cabe aclarar que el milagro artístico es completamente opuesto al “milagro en el dogma religioso” (Wagner, 2013, p.173) debido al carácter creador de uno y supresor del otro.

Si se piensa la imaginación específicamente cuando Wagner habla de Beethoven y Shakespeare, éstos son creadores de mundos que habitan dentro del nuestro (Wagner, 1966, p.86), donde ya vimos que uno abarca al otro, o quizá uno destruye al otro, especialmente si el compositor ya había consolidado su pensamiento como musical absoluto (Trías, 2010, p.323); pero antes de eso Wagner tenía muy claro que estos dos personajes conceptuales dentro de su edificio teórico, eran artistas totales comparables solamente con eventos naturales de magnitud sublime (Wagner, 1896/1966, p.107). Y el efecto que tiene su obra sobre todo espectador crea un estado de percepción desplantado sobre terrenos de lo inconsciente: cercano a un habitar onírico. Beethoven y sus sueños sonoros a través de sus melodías, y Shakespeare y su creación de personajes de ensueño cercano a lo fantasmal, debido a que la lectura del poeta lleva a los personajes a presentarse frente a nosotros como si fueran fantasmas (Wagner, 1966, pp.109-111). Dicho esto, podemos volver a hablar de aquellas texturas de ensueño y de lo inconsciente (Ross, 2021, p.67) a las que algunos pasajes del preludio nos llevaron, junto a la fuerza de la imaginación que es detonada por la potencia de lo sonoro, operando tal como Trías lo llama: una “imaginación sonora” (Trías, 2010, p.330). Si a esto agregamos un movimiento de ensueño similar a los personajes fantasmales de Shakespeare, es donde las pinturas en movimiento de von Trier cumplen con esta función, ya que van más allá de lo fantasmal y se presentan con la claridad de la vigilia frente a nuestra mirada. Pero en este caso la mirada se paraliza en su labor hacia el exterior y se vuelve al interior, tal como lo hace la escucha (Wagner, 1966, p.111), creando un nuevo mundo que parte de lo sonoro pero que a su vez se llega a materializar en imágenes que quizá ahora es posible entender que no podrían ser de otra forma. En términos de Deleuze, se crean enlaces heautónomos (Deleuze, 1987, p.334) entre lo que se mira y lo que se escucha, pero estableciendo que el detonante viene del sonido y la imaginación sonora. Y lo que escuchamos ahora es un nuevo punto alto en el momento melódico, un La bemol que vuelve a escucharse después de un ascenso diatónico con transiciones cromáticas por momentos que resuelven en el mismo La bemol como parte de un acor-

de que ya habíamos escuchado antes. Nuevamente sigue un descenso melódico donde se vuelven a dibujar triángulos sobre la partitura tal como se hizo unos compases atrás, pero ahora la tensión es mucho mayor que antes. Un nuevo ascenso melódico inicia respaldado por toda la fuerza de la orquesta, la música absoluta y la imaginación sonora; misma que nos presenta a la escucha y a la mirada, la ansiada colisión entre los planetas y la destrucción total de la Tierra, todo al sonar del acorde de Tristán, sólo que ahora lo encontramos en los registros agudos de la partitura. El sonido de una percusión acompaña el impacto planetario, y es seguido por un nuevo y final descenso cromático, dibujando de esta manera el último triángulo melódico. El sonido del vacío espacial siempre se pudo escuchar, y ahora podemos decir que era la Voluntad la que apareció en la partitura, siempre fue la Voluntad, y tal como lo afirmó Schopenhauer, aún la seguimos escuchando a pesar de que la Tierra dejó de ser. La oscuridad y el acorde de Tristán lo iniciaron todo, ahora también lo terminan en una tonalidad de Lam.

Como último ejercicio de síntesis, valdría pensar si una vez establecida la arquitectura agrietada del pensamiento musical de Wagner, si lo que el compositor vio en su mundo de mirada y escucha onírica como la *Gesamtkunstwerk*, tiene en el cine su mayor posibilidad de existencia, y si von Trier se aproximó a esto con su film. Más allá de ver la obra de arte total como una unión mecánica ¿cabría la posibilidad de pensar ésta, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, como una búsqueda de creación artística que se construye sobre un plano de composición a la par de un plano de inmanencia (Deleuze y Guattari, 2009)? Y, finalmente, ¿es posible que el arte y la vida visto desde este enlace de planos, junto a la percepción artística de lo emotivo-sensible, y una concepción romántica de la Naturaleza y la existencia, explique aquel instante fugaz en la historia del pensamiento en el que Schopenhauer, Wagner y Nietzsche compartieron el mismo territorio? Dejamos sonando estas preguntas mientras concluimos con un último diagrama, aquel que, mecánicamente o no, lo busque unir todo:

Figura 14: Triángulos conceptuales-melódicos y pinturas en movimiento. Construcción del diagrama total wagneriano.



Referencias

- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Bakunin, M. (1871/2016). *God and the State*. New York: Dover Publications.
- Baudelaire, C. (1860/2013). *Richard Wagner*. Madrid: Casimiro libros.
- Dahlhaus, C. (2006). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Deleuze, G. (1985/1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós.
- . (1991/2009). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fernández de Larrinoa, R. (6 de Marzo de 2014). *Historia de la Música. Las Tres Edades de la Música Occidental*. Obtenido de Wagner-Preludio de Tristán e Isolda (Análisis): <https://bustena.wordpress.com/2014/03/06/wagner-preludio-de-tristan-e-isolda-analisis/>
- Kant, I. (1790/2018). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- Mann, T. (1963/2013). *Richard Wagner y la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Martínez Palomo, A. (2023). *Músicos y Medicina: Historias Clínicas de Grandes Compositores. Liszt y Wagner*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Newcomb, A. (1981). The Birth of Music out of the Spirit of Drama: An Essay in Wagnerian Formal Analysis. *19th-Century*, 5(1), 38-66. doi:<https://doi.org/10.2307/746558>
- Nietzsche, F. (1872/2014). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ross, A. (2021). *Wagnerism. Art and politics in the shadow of music*. New York: Picador.
- Schelling, F.W. (1800/2005). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- . (1803/2012). *Filosofía del arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Schopenhauer, A. (1844/2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Ediciones Akal.
- . (1854/2020). *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- . (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- von Trier, L. (Dirección). (2011). *Melancolía* [Película].
- Wagner, R. (1849/2016). *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro libros.
- . (1851/2013). *Ópera y Drama*. Madrid: Ediciones Akal.
- . (1871/1994). *The Art-Work of the Future and Other Works* [La Obra de Arte del Futuro y otros textos]. Nebraska: Bison Book.
- . (1896/1966). *Prose Works. Volume V. Actors and Singers*. New York: Broude Brothers.

CUARTA SECCIÓN

MÚSICA, SOCIEDAD Y BIOFILOSOFÍA

CAPÍTULO IX

“DER TON GEHT MIT UNS”*: LA MÚSICA COMO ACCESO A LO UTÓPICO EN LA FILOSOFÍA DE ERNST BLOCH

*Emiliano Quintana*¹

*O namenlose Freude,
singen Leonore und
Floristan.
E. Bloch*

RESUMEN

La música es tema fundamental en la filosofía de la utopía de Ernst Bloch. No sólo fue una preocupación constante a lo largo de su vida

¹ Maestrando en la Universidad de Viena.

* “El tono va con nosotros” (Bloch 1977a, 207). La traducción de las citas del alemán es mía.

y obra, sino que funge un papel clave en la comprensión del valor epistemológico adscrito a la estética en su propuesta. Pese a ello, se trata de una problemática que no siempre ha recibido la atención suficiente. En el siguiente texto intento elaborar una aproximación a lo que considero una fenomenología del tono (Ton) como la base de la filosofía de la música de Bloch en su primera obra, *El espíritu de la utopía*. Con ello espero mostrar de qué manera el paso por la experiencia musical es determinante en su obra en cuanto forma de acceso a lo utópico.

Palabras clave: experiencia, expresión, utopía, filosofía, música

ABSTRACT

Music is a fundamental topic in the philosophy of utopia of Ernst Bloch. Not only was it a long-standing preoccupation throughout his life and work, but it also plays a key element in the understanding of the epistemological value of aesthetics in his proposal. Despite it all, it happens to be an often overlooked problem. In the following text, I attempt to elaborate a reflection upon what I consider to be a phenomenology of tone (Ton) as the base for Bloch's philosophy of music in his first work Spirit of Utopia. By doing so, I hope to bring some light into the ways musical experience is crucial for the access to the utopian according to Bloch's work.

Keywords: experience, expression, utopia, philosophy, music

1. Introducción

En 1918 Ernst Bloch publica su primera obra filosófica con el nombre *El espíritu de la utopía*. Tanto el libro, como la temática de la música a la cual se encuentra indisolublemente ligado, apenas han tenido recepción en el público hispanoparlante². El presente texto

2 Una excepción es Martínez Contreras 2004. La causa de ello es sin duda la falta de una traducción que la vuelva accesible, a lo que hay que sumar otras particularidades de la obra que han complejizado la historia de su recepción. Una de ellas es, por ejemplo, la inexistencia de una edición crítica que coteje los cambios efectuados por Bloch en la edición de 1923 y en su posterior reimpresión en la *Gesamtausgabe* publicada en 1964

busca elaborar una aproximación a la significación de la música en su filosofía de la utopía. Abordo en primer lugar la relevancia de la estética y su culminación en la música en cuanto posible campo de toma de verdad, *Wahr-nehmung*, frente al diagnóstico de una experiencia empobrecida. Después analizo lo que consideramos una fenomenología del tono en el apartado “Sobre la teoría de la música”, cuyo objetivo es mostrar al tono (*Ton*) como elemento fundante del fenómeno musical. La fenomenología del tono muestra en qué medida éste no es reducible a determinaciones externas: se trate de lo formal, lo poético, lo psicológico o lo lingüístico, el tono se acredita como lo inasible formalmente, trascendencia de la forma, cuyo contenido, sin embargo, no se encuentra tampoco determinado. Como conclusión abro la pregunta acerca de qué dice realmente la música, de cuál es su contenido y su significado para la filosofía de la utopía. Respondo de manera aproximativa explorando la categoría de “secreto”.

2. Estética y rememoración

El desarrollo de la filosofía de Ernst Bloch puede reconstruirse coherentemente como el intento de plasmar y llevar a concreción un pensamiento único, a la manera de Schopenhauer. A saber, el pensamiento de lo “aún-no-consciente”³. *El espíritu de la utopía* será la primera exposición de ese pensamiento en forma desarrollada, lo que, sin embargo, resulta difícil de apreciar en una primera lectura. Ya desde el momento de su publicación, la recepción de la primera obra de Bloch estuvo marcada por la excitada admiración o el re-

por la editorial Suhrkamp. En un texto publicado en 2014 en el marco del encuentro *[Ton]Spurensuche* que conjugó a algunos de los más notables especialistas en la obra de Bloch para discutir el problema de la música, señala Joachim Lucchesi de qué manera el gran concepto ausente en el *Bloch-Wörterbuch* de reciente publicación por la editorial De Gruyter había sido la música, lo que muestra hasta qué punto se trata de un tema que inclusive en el contexto de la recepción alemana no ha recibido la atención adecuada (Lucchesi 2016, 27).

3 “este aún-no-consciente, cuyo correlato es el aún no devenido en el mundo y el mundo del experimento, en el que igualmente algo aún-no-devenido se intenta —éste es el origen de mi filosofía” (Bloch/Münster, 1977, p. 36).

chazo absoluto, pero no por la confrontación filosófica y sopesada con los temas que ella proponía⁴. Esto se explica en parte por sus condiciones de aparición: libro-acontecimiento en el contexto de la Primera Guerra Mundial, de la cual se nutre y a la vez responde prometiendo otra posibilidad de expresión y pensamiento a una generación consciente de que frente al horror y la brutalidad de ésta el lenguaje y los planteamientos tradicionales de la filosofía académica alemana de principios del siglo XX habían llegado a su límite. Pero por ello mismo, por la expresa disrupción del lenguaje y la composición efectuados, la obra, a diferencia de lo aspirado por el propio autor, no ofrece la apariencia de un todo coherente, sino más bien la de una serie de ensayos agrupados en torno a temáticas diferenciadas. Lo cierto es que el libro, que parecía escrito según Adorno por el mismísimo Nostradamus⁵ fue la cristalización de un largo proceso de confrontación de Bloch con esa misma filosofía académica, cuya cúspide era para él el proyecto de sistematización neokantiana de la experiencia.

Diferenciándose de ese camino bien pavimentado, Bloch busca poner en el centro del pensamiento el quiebre, el rastro desapercibido. Las huellas son desvíos y por ello siempre equívocas. Como en la novela policiaca, en la experiencia inmediata “algo es sospechoso (*nicht geheuer*), con ello comienza” (Bloch, 1977c, p. 242). La dificultad del pensamiento consiste en no caer en la seducción del final consolador en el que todas las pistas y lo equívoco se resuelven en un “así fue”. El panorama de la filosofía a finales del siglo XIX se le asemeja a Bloch a un cierre de novela de detectives, a la fundamentación de la certeza filosófica, que, en sintonía con la preponderancia de las ciencias de la naturaleza, debe dar paso a una fundamentación lógica del conjunto de la realidad.

4 Sobre la recepción de *El espíritu de la utopía* véase Zudeick (1987, pp. 65-70).

5 “El ‘Espíritu de la utopía’ se veía como si hubiese sido escrito por la misma mano de Nostradamus. También el nombre Bloch tenía esa aura. Oscuro como una puerta, tronando suavemente como toque de trompeta, despertó una expectativa de lo monstruoso, haciendo sospechosa a la filosofía que conocí como estudiante de ser desabrida e inferior” (Adorno, 1974, p. 533).

Eso es precisamente lo que critica en su disertación —*Kritische Erörterungen über Heinrich Rickert und die moderne Erkenntnistheorie* (Consideraciones críticas sobre Heinrich Rickert y la teoría moderna del conocimiento)— en la que muestra en qué medida en la filosofía normativa de Rickert, y en general en el neokantismo, hay un resto alógico, no racional, que se niega a ser subsumido en el sistema. Bloch, a diferencia de ellos, no lo piensa como aquel resto incómodo que el pensamiento debe dominar para poder consolidarse, sino como la apertura originaria del preguntar filosófico: se trata de la pregunta por la vivencia inmediata, que no se puede determinar normativamente, sino que genera sus propias categorías aún no descubiertas⁶. Es la experiencia de la oscuridad del instante vivido, a la cual intenta responder Bloch con la elaboración de una nueva metafísica que, concebida con altos vuelos como *summa* de filosofía especulativa alrededor de “El nombre de dios”⁷, se desarrolla en primer lugar en forma de una teoría del conocimiento que posibilita la aprehensión de esa inmediatez de otra manera que la del apriorismo lógico y las ciencias positivas.

Bloch es extremadamente consciente de que el empobrecimiento de la experiencia moderna sólo puede revertirse situando al preguntar en un horizonte diferente al mediado por la experiencia de la certeza científica. Como escribe al inicio de *El espíritu de la utopía*: “En nuestras manos se nos ha dado la vida. Para sí misma se ha vuelto desde hace mucho vacía. Se tambalea sin sentido de aquí para allá” (Bloch, 1977a, p. 11). Por ello la pauta de ese horizonte la otorgará desde un inicio la experiencia estética, pues en ella —como lo elabora en la sección titulada “La producción del

6 “Que el tono recién escuchado o el color recién visto, que la completa instantaneidad de la existencia sabida (*gewußt*) jamás pueda tornarse consciente (*bewußt*), indica la necesidad de que el lugar del proceso en el que nos encontramos y en el que la extensión completa de nuestra existencia es actual no retorne en ninguna ciencia. Lo que ahí parece como dado es simplemente la actualidad en la que estamos ahora: y la completa irracionalidad del ser se revela en la intermediación de la proximidad, en el segundo recién vivido cuya riqueza aún no ha sido aprehendida por ninguna categoría interrogante” (Bloch, 1978, p. 99).

7 Bloch 1985, p. 134. Carta del 5.6.1914 (nr. 72) a Georg Lukács.

ornamento” — se hace patente aún una resistencia, a saber, la del arte frente a la aprehensión totalizante⁸. El encuentro con la obra —cuyo paradigma es el de una “vieja jarra”, que sin embargo no es ninguna obra de arte— muestra que ésta no es un mero objeto, algo puesto ante nosotros, pues la pregunta por la cosidad de la cosa que emerge así —dicho con la terminología de Heidegger—, por su *verdad*, no puede responderse acudiendo a categorías como las de representación o sustancialidad (Heidegger 1994, p. 130)⁹. Algo acontece con la obra y no podemos asir por completo qué. La jarra, y la obra de arte, es un traer a cercanía lo distante, y un alejar lo próximo. De repente perdemos el sostén, tiempo y espacio dejan de ser lo que eran. La experiencia estética pone en estado de apertura la toma de una verdad, una percepción —*wahr-nehmung*, en alemán— más allá y más acá de la verdad fáctica y objetiva. Una verdad que, no obstante, tampoco es regresión a un fundamento trascendente, más allá de la experiencia, sino transcendencia en la immanencia de un mundo abandonado por los dioses¹⁰.

Este alejamiento, posibilitado por la percepción estética, se manifiesta en la propia historia del arte como el esfuerzo de rechazar a las imágenes ya poseídas del mundo y de restablecer el enigma.

8 “Bloch ve actualizarse la experiencia estética del encuentro de sí como la única percepción (*Wahr-nehmung*) restante en la pintura y la plástica del expresionismo. El expresionismo es interpretado por él como despedida del arte, el cual aún había sido entendido como búsqueda de una esencia cerrada del ser humano y determinado en un mundo ordenado a través de una transcendencia fija” (Czajka-Cunico, 2000, p. 110).

9 La jarra como cosa deja acaecer el juego del mundo, por eso no yace “en’ la cercanía, como si ésta fuera un continente. La cercanía prevalece en el acercarse como el hacer cosa de la cosa” (Heidegger, 1994, p. 130). Y se pregunta: ¿Cuándo y cómo llegan las cosas como cosas? No llegan por las maquinaciones del hombre. Pero tampoco llegan sin la vigilancia atenta de los mortales. El primer paso hacia esta vigilancia atenta es el paso hacia atrás, saliendo del pensamiento que sólo representa, es decir, explica, y yendo hacia el pensamiento que rememora (Heidegger, 1994, p. 133).

10 “A los hombres que escuchan hoy no les está dado lo Último de manera tan fácil como en los bienaventurados tiempos de la cercanía de Dios. Pero para eso dejan a sus artistas arrojar de nuevo las flechas, las lentas flechas de la expresión, hacia la dirección esotérica. Y como lo sagrado no puede hundirse más bajo que con Kant, así, por el contrario, puede venerarse a la coloreada oscurecida clarisintencia (*Hellfühlen*) del arte expresionista con su orientación utópica al contenido, al objeto, como el próximo espacio previo a la casa de una parusía por venir” (Bloch, 1977a, p. 151).

Según su diagnóstico, las vanguardias artísticas de inicios del XX retoman una voluntad de expresión ya manifestada en el gótico, cuyo impulso consistió en quebrar la idea del arte en cuanto representación armónica y en balance del interior con el exterior, de la forma con el contenido¹¹. Como escribe Bloch citando a Lukács, en nuestros tiempos “el talento de Miguel Ángel sólo alcanzaría para hacer una mesa” (Bloch, 1977a, p. 26), por lo que “pintamos de nuevo como los salvajes, en el mejor sentido del término, como seres primordiales, preocupados, descuidados, inquietos” (Bloch, 1977a, p. 20). El expresionismo fue, para Bloch, la imagen más potente de esa ruptura. Se trata, para él, de un de un movimiento iconoclasta, una crítica a las imágenes del mundo constituido y la escucha de un mundo espiritual que sólo resuena en ese apartamiento¹². Proporciona un ejemplo a su filosofía de cómo comprender la experiencia estética cual campo de una discontinuidad que se anuncia en el mundo y la vida, como la tensión no resuelta entre lo actual y lo posible: un tapiz en el que la inscripción de lo otro y la borradura de lo mismo se entreteje como un “palimpsesto de la esperanza” (Bloch, 1977a, p. 258).

Este concepto de tapiz (*Teppich*) lo retoma Bloch de Lukács para establecer una posible relación entre forma y vida (Bloch, 1977a, p. 65)¹³. Según lo que éste escribe en *El alma y las formas*, el

11 Aquí es fundamental el libro de Wilhelm Worringer *Formproblem der Gotik*. Vattimo ha resaltado de manera muy clara en qué medida este diagnóstico de Bloch implica un desplazamiento de la lectura hegeliana del arte clásico como el destino más elevado del arte en cuanto manifestación sensible de la idea, por el gótico como “trascendencia de la idea a cada manifestación” (Vattimo, 1972, p. 163).

12 Según Bloch, se trata imágenes “no conformadas como obras (*unwerkhafte*), carentes de estilo, pero expresivas y a manera de sellos (*siegelhafte*)... que no tienen nada en común con el objet d’art como joya lograda o con el así llamado disfrute artístico. Ese es el camino que tanto Klee como Marc querían enseñar (...). Fue también la dirección secreta, que ya al comienzo del mundano Renacimiento, Karlstadt, Savonarola y los otros iconoclastas dejaron atacar e inflamarse contra el arte eudemonista” (Bloch, 1977a, p. 26).

13 Sobre el concepto de “Tapiz” y su relación con la estética en Bloch, ver Korstvedt 2010, pp. 11-55.

tapiz es la representación de una posibilidad de estructuración en el claroscuro de la vida:

hay un orden oculto en ese mundo, una composición en la confusa interpretación de sus líneas. Lo que ocurre es que es el orden indefinible de un tapiz o de una danza: parece imposible interpretar su sentido, y aún más imposible renunciar a una interpretación; parece como si todo el tejido de encrespadas líneas esperara sólo una palabra para hacerse claro, inequívoco y comprensible, como si esa palabra estuviera en la punta de la lengua; y, sin embargo, no la ha pronunciado nadie todavía. (Lukács, 2013, p. 261)

Pero si para Lukács la tragedia consistía en que la vida sólo puede tornarse forma absoluta en su propia supresión, en la extraterritorialidad de la obra frente a la existencia histórica, Bloch quiere pensar cómo esta forma emerge desde la ambigüedad en la que la existencia inmediata se pone en juego¹⁴.

Esta problematización de la relación entre forma y vida —que filosóficamente encuentra expresión en pensadores como Georg Simmel o Wilhelm Worringer— la encontramos al igual en el centro de las discusiones del almanaque expresionista *Der blaue Reiter*. August Macke, por ejemplo, señala que podemos rastrear las hue-

14 Es interesante de observar en qué medida la diferente aproximación a esta problemática por parte de Lukács y Bloch determina posteriormente su polémica en torno al expresionismo. Para Lukács —como lo expone en su texto “Grandeza y decadencia del expresionismo” (Lukács, 1966, pp. 217-258)— éste habría sido una radicalización de la falsa conciencia de la burguesía frente a crisis que supuso la irrupción de la era del imperialismo. Así, su rechazo a la realidad y su acentuación de lo subjetivo no serían sino una mistificación irracional de dicha situación histórica. En el centro del debate está la categoría de totalidad. Ya en su reseña de 1923 de *Historia y conciencia de clase*, Bloch argumenta que la noción de totalidad de Lukács es incapaz de dar cuenta del carácter múltiple del proceso histórico, de sus diferentes niveles y de su polirritmia (GA 10, pp. 598-621). En *Herencia de este tiempo* revira desde esta perspectiva al ensayo de Lukács, señalando que la totalidad no es capaz de agotar la *Wirklichkeit*, la cual no es para Bloch sólo mediación ininterrumpida, sino fundamentalmente *interrupción* (GA 4, 270). Procedimientos expresionistas, por ejemplo, el del montaje, pueden según Bloch plasmar mejor que el realismo defendido por Lukács aquella no-contemporaneidad (*Ungleichzeitigkeit*) de toda realidad (*Wirklichkeit*).

llas de la vida interior en cualquier cosa, siempre y cuando se haya plasmado ahí la voluntad de expresarla:

El hombre expresa su vida en formas. Cada forma artística es la manifestación de su vida interior. El exterior de la forma artística es su interior. Cualquier forma artística surge de una viva relación de intercambio del hombre con el material documentado de las formas naturales, de las formas artísticas. El olor de las flores, el alegre saltar del perro o de la bailarina, el ponerse joyas, el templo, la imagen, el estilo, la vida de un pueblo o de un tiempo. (Kandinsky/Marc 2010, p. 63)

Las formas manifiestan una vida interior que sin embargo no se agota en ellas, en las determinaciones históricas o sociales que las atraviesan. Las formas son indicios que abren constelaciones y afinidades que las trascienden. Insiste por eso, en que las obras de bronce fundido de Benin, los ídolos de Pascua en el Océano Pacífico, el cuello del jefe indio de Alaska y las máscaras de madera de Nueva Caledonia, hablan el mismo idioma que las quimeras de Notre-Dame y la losa sepulcral de la catedral de Fráncfort (Kandinsky/Marc, 2010, p. 65). Según Franz Marc, Cézanne y El Greco son espíritus afines, pues sin importar los siglos de distancia entre uno y otro, ambos se percataron de la necesidad de construir el camino de una mística interior¹⁵.

En este camino posee la música un lugar central. Para Kandinsky se trata del arte que con mayor facilidad se desprende de la realidad empírica y nuestra relación práctico-utilitaria con ella. Pero, además, la nueva música en su vertiente atonal desarrollada por Schönberg y su escuela, abre una posibilidad de la abstracción espiritual que ilumina lo meramente material, conduciéndonos al estrato sonoro que resuena en todas las formas¹⁶. El sonido es,

15 “Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan [...]. Ambos sintieron, en la concepción del mundo, la mística construcción interior, que es el gran problema de la generación actual” (Kandinsky/Marc, 2010, p. 34).

16 Sobre esto insiste el propio Schönberg en su artículo “La relación con el texto”: “Y si para Karl Kraus la lengua es la madre del pensamiento, para V. Kandinsky y Oskar Kokoschka lo es el pintar cuadros, pues para ellos lo exterior y lo material del objeto no

según Kandinsky, “el alma de la forma, que solamente puede vivir mediante el sonido y actuar desde el interior hacia el exterior” (Kandinsky/Marc 2010, p. 133). Nos damos cuenta —escribe— de que “El mundo suena. Es el cosmos de los seres que obran espiritualmente. Así la materia muerta es espíritu viviente” (Kandinsky/Marc, 2010, p. 159).

El encuentro con la obra de arte, y con la música, como cúspide de la iconoclastia artística, hace patente la desproporción entre la forma y el contenido, entendido como expresión que la trasciende. Esta trascendencia de la expresión no es sin embargo algo ya determinado, sino la apertuidad de la obra misma que manifiesta su todavía-no¹⁷. La filosofía de la utopía de Bloch desplaza a la *aisthesis* el don de la videncia (Bloch, 1977a, p. 150). Ella es ámbito de aparición de ese quiebre que muestra la experiencia en cuanto espacio interpretativo de símbolos. Éstos, habitando los objetos, son remisión excedentaria. Así pues, la utopía es por un lado la experiencia de una ausencia, de lo que no tiene lugar en la oscuridad del instante vivido; por el otro, el establecimiento de un lugar para esa ausencia, de un topos a través del cual el “no” se torna “todavía-no”, un tender hacia algo que se anuncia como posible. El arte muestra “*cómo podrían consumarse las cosas, sin cesar apocalípticamente*” (Bloch, 1977a, p. 151).

Se trata de “intenciones simbólicas” encontradas en la experiencia del asombro¹⁸, imágenes siempre ambiguas, huellas de lo

es mucho más que un pretexto para plasmar su fantasía en colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico” (Kandinsky/Marc, 2010, p. 76).

17 Matz insiste sobre esta relación entre la estética del contenido (*Inhaltsästhetik*) de Bloch y la música: “La estética del contenido de Bloch no sólo es legítima, sino necesaria insistencia sobre esto: que la música dice algo. Su teorema es el contrario frente al dictum de Hanslick sobre la forma tonal en movimiento. Y con toda violencia lingüística y filosófica se insiste en que un producto espiritual humano, la música, debe estar a priori en relación con querer y el hacer en cuanto contenidos humanos” (Matz, 1988, p. 19). A lo que añade: “Lo que la música dice, no obstante, aún no está dado. La música tiene un contenido que sin embargo aún no existe” (Matz 1988, p. 49).

18 Dicha teoría del conocimiento, que se articula a través de las categorías de “asombro”, “detención” e “intención simbólica” es desarrollada por Bloch en el apartado “La forma de la cuestión inconstruible”. Las intenciones simbólicas son la contraparte de

otro todavía sin imagen que irrumpen en la oscuridad de nuestra experiencia inmediata como posibles indicios de su resolución. La vivencia inmediata jamás puede asirse inmediatamente, sino sólo tendencialmente en cuanto camino hacia un posible encuentro de sí (*Selbstbegegnung*). Esta hermenéutica, que toma a la *aisthesis* como punto de partida de una paradójico recordar (*Eingedenken*)¹⁹ lo que jamás ha sido, es lo que Bloch denomina la forma de la cuestión inconstruible. La música se sitúa en primer plano dentro de dicha estética, puesto que el tono, su materia, manifiesta de la manera más radical esa tensión al interior de la experiencia.

3. El tono

El punto de partida de la filosofía de la música de Bloch es una fenomenología²⁰ del tono (*Ton*). Con ella busca abrir la interrogación

la oscuridad del instante vivido, en la que está, por un instante, puede asirse como atisbo de un estado final utópico (Bloch, 1977a, p. 246). En el *Principio esperanza* Bloch compara estos instantes con el famoso dictum sobre el instante en el *Fausto* de Goethe: “¡Detente, eres tan bello!” (Bloch, 2007, p. 341)

19 Bloch usa el término *Eingedenken* —como lo hará posteriormente Benjamin en el *Libro de los pasajes*— para referirse a esta rememoración que no consiste en recordar meramente lo pasado como “lo que ya ha sido”, sino en reactualizar una fuerza latente en él (G 16, p. 260; Benjamin 2005, p. 394). Una elaboración más detallada de algunos de estos temas puede encontrarse en mi tesis de licenciatura (Quintana Villalobos 2020), en donde investigo la noción de “oscuridad del instante vivido” con relación a la teoría del conocimiento del joven Ernst Bloch.

20 Con el término fenomenología no sugerimos aquí que Bloch se considere un continuador de la fenomenología elaborada por Edmund Husserl, si bien éste fue, desde la elaboración de su tesis doctoral un importante interlocutor. En la primera edición del *Espíritu de la utopía*, más precisamente en el apartado “Sobre la atmósfera de pensamiento de este tiempo” suprimido en la segunda edición de la obra, Bloch confronta sus propias ideas con Husserl, Scheler, entre otros. Además de esta influencia, no puede escatimarse el hecho de que su entrada a los estudios filosóficos estuvo marcada por la psicología experimental —Bloch estudió con Theodor Lipps en Múnich, y su tesis doctoral estuvo dirigida por Oswald Külpe, discípulo de Wilhelm Wundt y máximo representante de la escuela de Würzburg— quien también elaboró una noción de fenomenología. El valor que Bloch adscribe a la psicología experimental es la de la reconducción de la filosofía a la vivencia inmediata, lo que reconoce también en la escuela de Husserl, el cual además no renuncia al proyecto de elaborar una filosofía trascendental. Se trata en todo caso de un concepto que denota para él, la tentativa de ir más allá de la filosofía normativa del neokantianismo sin recaer en un burdo empirismo. La filosofía debe comenzar

por el fenómeno musical más allá de la musicología. La música es ante todo acontecimiento. Su sentido, en cuanto expresión, no se puede determinar ni a partir de una cualidad del sonido mismo ni del objeto musical *per se* en cuanto forma. Esto quiere decir, que no se deja reducir a un análisis meramente formal o matemático²¹. Por otro lado, en su inmediatez y contundencia la música excede toda determinación lingüística. Su sentido no es aprehensible desde una perspectiva meramente dramática o poética.

Con aquellas delimitaciones Bloch sitúa aparte su fenomenología del tono de la gran discusión en el ámbito de la música en el siglo XIX: música programática o música absoluta (Kabisch, 2016). Como escribe él mismo, el acceso adecuado al fenómeno música sólo lo puede conceder la escucha misma: “Aquí sólo ayuda escuchar bien (*gut zuzuhören*) y esperar lleno de presentimiento, aquello que aún se pueda construir en lenguaje y más arriba de la determinidad (*Bestimmtheit*), tanto sobre-formal como sobre-programática” (Bloch, 1985, p. 164). El tono, pues, será construido como el hilo conductor de esta fenomenología. Con tono, no obstante, no se refiere Bloch al sonido entendido físicamente, es decir, en cuanto cualidad dependiente de una frecuencia, sino la experiencia de la co-pertenencia entre el escucha y lo escuchado, lo que implica que toda escucha es al mismo tiempo una autoescucha: “Nos escuchamos sólo a nosotros mismos” (Bloch, 1977a, p. 124).

El problema radica, no obstante, en que el poder oír “[e]s y permanece suficientemente débil” (Bloch, 1977a, p. 124). No existen las palabras adecuadas para hablar sobre la música. Sobre ello Bloch expone dos razones. La primera tendría que ver con la constitución propia de los seres humanos, cuya constitución emocional variable los llevaría a la necesidad de suplantarlo personal por lo

profundizando la vivencia inmediata —la oscuridad del instante vivido— pero no para abandonar la perspectiva de una metafísica, sino para esclarecer en qué medida ésta se genera en la misma experiencia. (Para la relación entre Bloch y la fenomenología ver: Bloch, 1978, pp. 89-91, Bloch, 1985, pp. 255-267, Pelletier 2009, pp. 202-276).

21 Una crítica a la aprehensión matemática de la música es el artículo de 1925 “Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik” (Sobre la esencia matemática y dialéctica de la música) en Bloch, 1974, pp. 269-279.

abstracto, de elaborar medios para poner en orden los sentimientos y llegar a un entendimiento: “Pues estos están constituidos de tal manera que sólo se saben por completo en casa sobre el suelo de la comunicación (*Mitteilung*)” (Bloch, 1977a, p. 124). La segunda tiene que ver con la aún, a su parecer, insuficiencia de la musicología, a diferencia de lo que ha pasado en otros dominios artísticos como la pintura. En la música “lamentablemente no hay ningún viejo Winckelmann y los nuevos se llaman Leopold Schmidt” (Bloch, 1977a, 125). De ahí que, a su parecer, haya que tomar una distancia frente al discurso musicológico que reduce al fenómeno musical en un objeto científico para reconducir la interrogación a través de la escucha misma. Esta escucha, sin embargo, es igualmente difícil, puesto que la música se resiste a ser aprehendida por el lenguaje, al menos en la medida en que éste quede reducido a la *comunicación*.

El carácter de acontecimiento de la música, su accesibilidad inmediata a la escucha en cuanto fenómeno es resaltada por la importancia que Bloch le concede a la entonación (*Tonfall*). La palabra indica por sí misma que el tono no es algo meramente susceptible de ser abstraído, cual sustrato o materia, sino el siempre ya estar-en un caso (*Fall*). Por el otro, de ese estar-en se desprende su inmediatez, que no tiene que ver con un comportamiento teórico o reflexivo, sino corporal. Por ello, la experiencia de la música no es aquella del encuentro con objetos independientes de nosotros mismos, sino la de una vivencia interior encarnada. Esta vivencia, sin embargo, sin ser teórica, ni siquiera lingüística, es al mismo tiempo un comprender. De tales características se desprende el que Bloch le adscriba a la entonación una contundencia mayor que la mirada:

Pues aprehendemos al momento aquello que se nos pide (*gerufen*). La mirada, pero aún más la entonación (*Tonfall*) son en sí claros sin rodeos. Sentimos, eso somos; se trata también de nosotros, también nosotros llamaríamos (*rufen*) o nos comportaríamos así. Nuestra propia laringe co-inervada (*mitinnerviert*) nos permite ver y entender por dentro lo que aquí nos es gritado (*zugerufen*) y nos habla. (Bloch, 1985, p. 158)

Esta contundente, pero frágil inmediatez del entonar —“la más fugitiva y pese a ello la más potente” (Bloch, 1977a, 126)— no es meramente pasiva sino al mismo tiempo profundamente expresiva; es la manera más inmediata que encontramos para expresarnos con la mayor intensidad²², intensidad que se puede transformar en canto en donde tanto la vista como el lenguaje se atisban como insuficientes:

De ahí que no nos sepamos expresar mejor que en el entonar. Va más profundo y donde la mirada se ensancha y retrocede, donde el silencio habla más que el hablar, fortalece el canto la emoción más silenciosa e inaprehensible. (Bloch, 1977a, 126)

El carácter expresivo del canto, en cuanto se reúne como “figura condensada” de la entonación (Bloch, 1977a, p. 126), lo extiende Bloch a la música en general a través de la noción de “ataque” (*Anschlag*) tomada de la jerga musical pianística, y con el que generalmente se denota la manera individual en la que el intérprete toca las teclas del instrumento (*Tastenbehandlug*).

Este giro hacia el análisis del ataque (*Anschlag*) se introduce con la frase: “Permanece decisivo (*ausschlaggebend*) ver a aquél que aquí llama o ataca (*anschlügt*) musicalmente” (Bloch, 1977a, p. 126). Así conecta con la tesis, enunciada en el párrafo anterior, de que el tono no es una materia susceptible de analizar en cuanto mera abstracción, sino siempre un estar-en que implica una relación con la escucha y la ejecución, con el uso (*Gebrauch*): “Mucho depende aquí entonces del tono atacado por nosotros. Es más importante lo que en él tiene un trato con el cantante mismo, es decir, lo que el cantante o intérprete “pone”, que lo que su canto contiene de manera puramente tonal” (Bloch, 1977a, 126). Esta tesis, la de la prioridad

22 Con este término hace referencia Bloch a la co-pertenencia entre interior y exterior: “Intensidad no es en el discurso filosófico general un concepto filosófico genuino, sino connotado por la física. En ese sentido remite a la interrelación como una comprensión alternativa de la naturaleza por parte de Bloch. En ella es mediada la objetividad con y por la subjetividad. El auto-aprehenderse del mundo, el hacer del mundo una patria (*Heimat*) es la posibilidad para la realización de la tendencia en nosotros y también fuera, en nuestro entorno” (Schneider, 2012, p. 212).

del uso en la música frente al análisis formal, la despliega ahora Bloch a partir del análisis de dos fenómenos. En primer lugar, la de la escisión entre lenguaje y tono, en segundo lugar, la de la importancia decisiva de la conducción musical.

La escisión entre un texto y su musicalización (*Vertonung*) la plantea elaborando la pregunta: “Cómo se dejan musicalizar si no las más distintas estrofas con la misma melodía?” (Bloch, 1977a, 126). Esto, a su parecer, se puede constatar en diversas obras, entre las cuales menciona al *Lindenbaum* de Schubert, pero desarrolla con mayor amplitud en Bach. ¿Por qué, se pregunta, el mismo canto puede subrayar la hipocresía en la *Cantata* 179 mientras que en el Kyrie de la *Misa en sol mayor* se utiliza como súplica por la misericordia? ¿Por qué la misma aria en el *dramma per musica* de *La elección de Hércules* es un rechazo a la lujuria (“Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht”), mientras que en el *Oratorio de Navidad* es utilizado como canción de cuna de María (“Bereite dich Zion”? (Bloch, 1977a, p. 127). La respuesta de Bloch señala que en la medida en que se cante de manera diferente en cada caso, no hay confusión en torno al sentido expresado, a menos que se piense en una confusión “[...] de acuerdo con el momento de sorpresa vacío del calambur” (Bloch, 1977a, p. 127)²³.

Bloch no duda de que la musicalización de un texto pueda intensificar su sentido, como lo prueba el *Sprechgesang*, pero sí duda de que del texto mismo pueda deducirse el sentido de su musicalización. Tampoco duda de que la música, sea orientada al texto o absoluta, pueda “duplicar” por así decirlo los motivos del lenguaje en motivos musicales (Bloch, 1977a, p. 128). Lo fundamental es, por lo tanto, que no se puede reducir el sentido de lo musical ni al

23 La cita completa dice: “En la medida en que se canta de otra manera es notablemente otro el significado ajustado ahí al ‘sentido’, y tan poco como se piensa con la palabra mendigar (*beten*) en la cama (*Bett*) o en el concreto (*Beton*) o en el limosnero (*Bettler*) y con el sacristán (*Küster*) en la costa (*Küste*), de acuerdo con el momento de sorpresa vacío del calambur, tan poco hay que ser conscientes de la identidad melódica en el cambio de sentido de los pasajes en cuestión” (Bloch, 1977a, p. 127).

texto ni a la hechura técnica de la obra. Si se analiza la mera composición técnica, que a su parecer permanece “muerta y como una plantilla”, la obra no dice nada, aunque esta concuerde de manera perfecta, cual ecuación algebraica (Bloch, 1977a, p. 131). Si se la analiza de manera poética lo dice todo, sin poder determinarse nada. Se da aquí “una escisión singular, el que, con un contenido en tal fermentación, cualquier medio e igualación accesible al entendimiento falta” (Bloch, 1977a, p. 131). En dicha escisión (*Zweispalt*) se funda sin embargo la dimensión expresiva de la música en cuanto acontecimiento: “Así que sólo lo tenemos [al tono] continuamente desde nosotros mismos y no desde el intervalo lo que éste significa. Si el sonido no es presentado (*vorgetragen*) permanece ciego” (Bloch, 1977a, p. 128). De acuerdo con esto, tampoco las partituras pueden agotar el sentido de la expresión, sino que es necesario el “uso creativo”: “En todos lados se hace importante poner atención a la *expresión*, aquella que sólo el ser cantado, la arcada del violín, el ataque al piano, pero ante todo aquel uso creativo añade a las notas, sin el cual ni la dinámica ni el ritmo mentados por el compositor serían atacables (*anschlagbar*)” (Bloch, 1977a, p. 130). Aquel que precisamente, a través del “uso creativo”, sirve de mediador entre la obra del compositor y la “laringe co-inervada” del escucha es el intérprete, en particular el director. Éste media entre los distintos elementos de la obra conectándolos, pero además la dirección opera como una reactualización de ésta.

En el uso creativo de la ejecución, el director vuelve a encontrar la “visión originaria del creador” que yace en la obra de manera meramente “aproximativa”, sólo como “indicio” (*Andeutung*) y “cifra” (*Chiffer*) de su realización (Bloch, 1977a, p. 130). Tales términos acentúan el carácter abierto de la obra musical, siendo en ningún caso la “visión originaria” del creador una unidad cerrada de sentido que la puesta en práctica buscara restablecer de manera “auténtica”, sino ese excedente en la expresión que no es reducible a ninguno de sus elementos y por lo tanto es reformulable en cada caso. De ahí el carácter fundamental adscrito por Bloch al “co-hacer” (*Mitmachen*) de la interpretación musical, al que ca-

racteriza como una “forma intermediaria” entre receptividad y espontaneidad. Éste otorga a la música su “carácter de vivencia” (*Erlebnischarakter*): “que subraya y abre esto meramente aproximativo, conceptualmente no fijable y constantemente procesual del objeto musical” (Bloch, 1977a, p. 130)²⁴.

El tono, pues, de acuerdo con la comprensión que propone Bloch de éste, se resiste a ser determinado y aprehendido por completo. Ya sea por el discurso de la musicología, que a su parecer busca aislarlo del carácter vivencial, acontecimental de la música para derivar su significado de un análisis formal. Ya sea por el análisis poético, que busca adscribirle un significado extra musical a partir del texto. Ya sea por el psicológico, que le confiere la expresión, por ejemplo, de sentimientos, los cuales sin embargo no se pueden verificar en el fenómeno sonoro mismo²⁵. El tono tiene así un cierto carácter de “puta” (*hurenhaft*): ni completamente singular (*einzel*), pues demasiado abstracto para la poesía; ni completamente general (*allgemein*) por ser demasiado inmediato, “ontológico”, “co-movedor” (*er-greifend*). Parece esquivar así to-

24 El interés y la importancia que Bloch atribuyó a la realización de la música a través de la interpretación, especialmente a la labor del director de orquesta, pueden apreciarse a lo largo de toda su vida. Cultivó la amistad de numerosos músicos, entre ellos Otto Klemperer —con quien trabajó en la Ópera Kroll de Berlín—, Kurt Weill y Ernst Krenek (Sobre esto: Lucchesi 2016). Un texto notable es el de “*Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage*” (Salvación de Wagner a través del colportaje) de 1929, en el que avizora la posibilidad de una desmitologización y nueva orientación de la obra wagneriana que pudiese rescatarlo de su momificación museística en Bayreuth. Esta nueva estética la proporcionaría el colportaje: “El cuento de hadas es heredado por el colportaje [...]; los poderes míticos se han transformado para él en la apariencia kitsch de los propietarios, y así saquea la buena habitación [...]”. El *colportage* es por ello la auténtica salvación de Wagner, frente al kitsch onírico en él” (Bloch, 1974 p. 179). Esta salvación sería llevada a cabo por una nueva escucha y reactualización de éste: “Uno debe aprender a escuchar a Wagner, así como uno devoró a Karl May, ir a la feria con él. Entonces las frases cesan, pues resplandecen más, también pierden la castidad que se dice solemne. En Leningrado fue tocado Lohengrin sin el velo y como pieza para niños, con el más puro y correcto efecto, como se suele decir” (Bloch, 1974, p. 184).

25 Ni siquiera puede decirse “el si una melodía claramente en *general* puede expresar ira, anhelo, amor, es decir, si éstos son nuestros contenidos determinados, en todo caso ya vividos del sentimiento a los que la música apunta [...]”. Radica en algo distinto al sonido cuando los cuernos suenan a cazadores y las trompetas a reyes” (Bloch, 1977a, 131).

dos nuestros intentos de asirlo y asignarle categorías, dejando sólo como adecuadas las palabras del astrónomo en el *Fausto* de Goethe al respecto: “ondea, ‘de tonos livianos brota un no-sé-cómo’, todo exige aquí en lo aproximado” (Bloch, 1977a, p. 131)²⁶.

4. La realización de la Música

“Pues aún es vacío e incierto lo que acontece tonalmente” (Bloch, 1977a, p. 131). Pareciera que volvemos a estar en el mismo punto en que comenzamos, pues el análisis de Bloch no ha llevado más que a corroborar lo inasible del tono. Sin embargo, los mismos versos de *Fausto* nos dan una indicación valiosa de lo que “acontece tonalmente”. Éstos aparecen en la segunda parte, más específicamente en la escena “Sala de los caballeros”, en la que se conjuran a los espíritus de Helena y Paris como espectáculo en el palacio. Ahí se comienza una discusión sobre la belleza de cada uno de ellos. Al final de la escena, Fausto, creyendo a la Helena real, intenta salvarla de su rapto, interrumpiendo el conjuro. Al confundir su propia creación con la realidad queda en claro la potencia de éste. Una potencia tal es la que adscribe Bloch a la música, cuya intensificación de la sensibilidad trae al acontecer una realidad de otro orden que trasciende lo visible y lo decible. Esta idea la desarrolla en el apartado “La musicalización creadora”.

En primer lugar “el tono usado hace cada acontecer más agudo, penetrante, sensible” (Bloch, 1977a, p. 132). Esta concepción, desarrollada en un ensayo previo de 1913 (“*Über die Melodie im Kino*” [Sobre la melodía en el cine]) es retomada aquí casi textualmen-

26 Se trata de los versos 6439- 6452: “Der glühnde Schlüssel rührt die Schale kaum, / Ein dunstiger Nebel deckt sogleich den Raum, / Er schleicht sich ein, er wogt nach Wolkenart, / Gedeht, geballt, verschränkt, geteilt, gepaart. / Und nun erkennt ein Geister-Meister-Stück! / So wie sie wandeln machen sie Musik. / Aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtwie, / Indem sie ziehn wird alles Melodie. / Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, / Ich glaube gar der ganze Tempel singt. / Das Dunstige senkt sich; aus dem leichten Flor / Ein schöner Jüngling tritt im Takt hervor. / Hier schweigt mein Amt, ich brauch’ ihn nicht zu nennen, / Wer sollte nicht den holden Paris kennen!” (Goethe, 1977, pp. 188s.).

te²⁷. La idea de Bloch es que el cine, por un lado, opera una absorción de la percepción a través de la vista, que se abisma en la imagen dejando de lado el resto de los sentidos, que en la experiencia cotidiana se conjugan para generar la experiencia. Por ello, al ver una película completamente en silencio, “surge, de acuerdo con el apagado de los oídos la impresión incómoda de un eclipse solar, una vida que calla y se disminuye” (Bloch, 1977a, p. 132). La melodía en el cine cumple así en primer lugar, la función de colmar esa incomodidad, de llenar la percepción de lo que el abismamiento frente a la imagen le sustrajo produciendo la “sensibilidad total” (*Gesamtsinnlichkeit*) de la imagen:

ahora retoma el oído una función peculiar: funge como representación de los sentidos sobrantes, eleva vitalmente el crepitar, el roce de las cosas, el lenguaje de los hombres de ellos, y así es percibido el acompañamiento sonoro de la imagen lumínica como complemento a su manera fotográfico. (Bloch, 1977a, p. 132)

Este añadido fotográfico, por lo tanto, no consiste en ser mera reproducción o imitación de la imagen, sino que tiene la capacidad de ir más allá de lo visible, produciendo una realidad más allá de la percepción visual, una intensificación de ésta (Bloch, 1974, p. 187).

En segundo lugar, esta intensificación constituye su propia esfera de efectividad. La realización que lleva a cabo la música no es la de una simple inmersión, en la que se desdibujan los contornos de la realidad para sobreponerle otra, menos lograda. El tono utilizado realiza (*verwirklicht*) de manera diferente, “según introduzca en lo meramente llamativo a los sentidos (*Sinnfällige*) o en lo de acuerdo al sentido (*Sinnhafte*)” (Bloch, 1977a, p. 133). Para apoyar esta distinción se sirve de otra, a saber, la que existe entre la “ópera cerrada” y la “ópera abierta”, que se corresponde por un lado con la estructura tradicional de la ópera prevaleciente hasta el siglo XIX en la que los elementos se conciben en una forma cerrada (*aria*, *recitativo*, *intermezzo*) siendo el *aria* el momento de mayor

27 “Über die Melodie im Kino” en Bloch, 1974, pp. 185-188.

despliegue de intensidad en la música, y por el otro con las nuevas formas desarrolladas por la música romántica y eminentemente Wagner en las que la música se compone sin secciones cerradas, a través de toda la obra (*durchkomponierte*), y en las que el conjunto alcanza una mayor riqueza y estratificación (*Mehrstufigkeit*)²⁸.

Bloch presupone con ello su clasificación de la música de la sección “Sobre la historia de la música” en tres “tapices” diferentes, en la que vuelve aparecer la contraposición cerrado/abierto: el segundo tapiz es “la canción cerrada, Mozart y la *Spieloper* [...] el Oratorio, Bach y las pasiones [...] y hasta arriba la fuga” y el tercero “la canción abierta, la ópera de acción (*Handlungsooper*), Wagner o la ópera trascendente, la gran obra coral y Beethoven-Bruckner o la sinfonía como lo mundano roto y suelto” (Bloch, 1977a, p. 65). En estas formas abiertas (formas-acontecimientos (*Ereignisformen*), las llama Bloch), la realización de la música apunta a una trascendencia del sentido, *más allá de los sentidos*:

Espectro y juego de máscaras, espejo sonriente para los alegres, espejo mágico para la ópera seria; la música que debe sonar al momento en el que lo suprasensible entre en la acción, con la que, según Busoni, lo imposible de la música se conecta con lo imposible de la trama y hace de esta manera a ambas posibles²⁹. (Bloch, 1977a, p. 135)

Por ello la música construye su propia trama (*Handlung*) más allá del libreto: “aquí *tira* precisamente el tono, creciendo en vuelo, mientras la palabra sólo cae” (Bloch, 1977a, p. 138) y “el tono dramático ‘poetiza’ (*dichtet*) más allá y comprende incluso *un contorno dramático que actúa por sí*” (Bloch, 1977a, p. 135). En su juego de posibilitar lo imposible, la realización de la música constituye su independencia frente la palabra y la trama narrativa, a las cuales no sólo complementa o sigue, sino que las atraviesa y las transmuta,

28 Sobre esta distinción en Bloch: Schwinning 2017, pp. 151s.

29 Sobre esta referencia de Bloch a Busoni y su *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* véase: Schwinning 2017, p. 165.

volviéndose “trama sin nombre” (Bloch, 1977a, p. 139) como trasfondo de la trama.

La música trasciende la palabra sin sumirla por completo en el silencio. En cuanto “Método de realización para el silencio sonoro” (Bloch, 1977a, p. 134) logra llevarla a otra orilla. Logra, por ejemplo, que Pamina obre como Beatriz, lo que jamás habría pasado a partir del mismo texto de Schikaneder (Bloch, 1977a, p. 140). Incluso en las sinfonías programáticas no se reduce el tono a representar la realidad, el balido de las ovejas, la corriente del arroyo, el reloj, sino que todo esto funge como “estribo al interior, phatos sin imágenes hacia la más interior ausencia de palabra (*Wortlosigkeit*) de la música” (Bloch, 1977a, p. 144). Es una tendencia de la música, por ello, el quererse tornar absoluta (Bloch, 1977a, p. 145). El destino de la palabra —nos dice Bloch— aun cuando sea buena o poética, es “tornarse finalmente pordiosera frente al tono” (Bloch, 1977a, p. 144). Con lo que queda patente la paradójica realización efectuada por la música, que colma la sensibilidad volviéndola total (*Gesamtsinnlichkeit*), pero no para detenerse ahí sino para trascender lo sensible, abrir un sentido oculto que no se agota en la percepción sensible y que definitivamente no puede asirse con lo visible. La música transporta al secreto. ¿Pero qué es lo que susurra el tono, ese secreto más allá de lo visible y lo decible?

5. El secreto

El resultado de la fenomenología del tono emprendida por Bloch es el de una reorientación del análisis del fenómeno musical hacia la vivencia de éste como experiencia fundamental de acceso. Esta reconducción muestra hasta qué punto lo activado por la música es inaprehensible con las categorías a la mano de otros ámbitos. Siendo el arte más cercano, contundente e inmediato, la música resulta ser lo más fugitivo, lo más distante a nuestras capacidades aprehensivas. Su sentido no se puede fijar en algo determinado: no está en la forma misma de lo musical ni en la música escrita en partituras. Requiere siempre una reactualización de su fuerza, una puesta en escena, lo que manifiesta la escisión entre signo y significativo, con-

tenido y forma que la atraviesa³⁰. Siendo la música acontecimiento de esa escisión, no es posible tampoco determinar de manera clara su contenido. No se trata de la expresión de sentimientos psicológicos, realidades sociales profundas, o de la cosa en sí, cuyo medio para manifestarse sea el ámbito de lo sonoro. El contenido de la música aún no está dado, permanece abierto.

Eso no implica que todo hablar de la música carezca de sentido (Bloch, 1977a, p. 145). Bloch se propone elaborar una filosofía de la historia de la música, que libere la interpretación de ésta a la reducción a la que la somete una historia de las técnicas de la composición o de los contextos sociológicos. Se trataría de partir del carácter *intempestivo* (*unzeitgemäß*) que ya Nietzsche le había adjudicado a la música. Según éste, en Händel había alcanzado a sonar el alma de Lutero, en Mozart la época de Luis XIV y en Beethoven el siglo XVIII y su ensoñación (KSA 6, p. 423). Para Nietzsche se trata, sin embargo, de diagnosticar la carencia de futuro de la música, que emerge como canto de cisne de cada época³¹. Para Bloch la música es ciertamente un arte tardío, el más joven de todos (Bloch, 1977a, p. 60), pero lo es no en cuanto mero *revenant* del pasado, sino como “espíritu de grado utópico” (Bloch, 1977a, p. 58).

A su parecer puede interpretarse el desarrollo de la música occidental moderna como $\neg$ una profecía, como la paradoja de una figura inacabada, que, siendo propiamente inconstruible, exige su

30 Gianni Vattimo ha elaborado una sugerente comparación entre la filosofía de la música en Bloch y el problema del arte como utopía del lenguaje y lenguaje de la utopía. El arte muestra las auténticas posibilidades del lenguaje al sustraerlo de su mera función comunicativa. Pone de manifiesto así la co-pertenencia originaria del lenguaje con el mundo en cuanto apertura originaria: el lenguaje *hace* mundo. Así en Bloch: “La expresión no es una manera de interiorización de lo externo, al que se le asigna un nombre creado por nosotros, sino un acto en el que el yo penetra en lo externo y lo inserta en una perspectiva orientada hacia otra realidad” (Vattimo, 1972, p. 163). La música sería la exploración más radical de la relación entre utopía y lenguaje.

31 De todas las artes que saben crecer en el suelo de una determinada cultura la música es la que aparece como la última de todas las plantas, quizá porque es la más interior, y por lo tanto la que más tarde llega —en el otoño y el marchitarse de la cultura a la que pertenece en cada caso [...]. Toda música verdadera y original es un canto de cisne” (KSV 6, pp. 423-424).

construcción filosófica. Quizá en estas aspiraciones habría que leer la grandeza y el fracaso de su pronóstico³². Su filosofía busca establecer constelaciones musicales, en la que los elementos de la música —trazando un arco que va desde el tono y el desarrollo de la armonía, pasa por el ritmo y culmina en el contrapunto como artificialidad máxima alcanzada en el sonido— no son comprendidos de manera cronológica, sino como indicios de una posible figura de la humanidad por venir. Observa en la conformación excéntrica del arte musical un proceso de desnaturalización del tono: la materia más ligera del arte, más sutil, que se vuelve así “un casi puro objeto metafísico y un primer fenomenal de todo estar-en-casa (*Heimlichkeit*)” (Bloch, 1977a, p. 187)³³. La música deviene así expresión inmediata del alma humana por venir en cuanto proceso histórico aún no decidido³⁴.

32 “¿Se encuentra principalmente en el hecho absolutamente enigmático de que la música se ha vuelto cada vez más joven, desligada y expansiva, también una garantía de su inagotabilidad e inmunidad al espíritu de la época?” (p. 61). Czajka-Cunico contrasta estas expectativas de Bloch sobre la música con las de Adorno mucho más pesimista, en el que “está en el centro la preservación del sujeto en cuanto (silenciado) lugar de preservación de lo no-idéntico” (Czajka-Cunico, 2000, p. 152).

33 Tibor Kneif (1965) analiza cómo desde una perspectiva histórico-musicológica no puede sostenerse la idea de que la ganancia en expresividad de la música se obtuviese mediante una liberación de los condicionamientos técnicos y un distanciamiento del mundo objetivo, siendo que más bien fue el desarrollo de la técnica, la creciente objetivación, lo que habría proporcionado esa libertad a la expresión musical. Para él la filosofía de la música de Bloch reviste por ello un claro carácter irracionalista que sin embargo poseía una “[...] alta racionalidad en la situación del comienzo de siglo” (p. 318). A su manera de ver, a pesar del fracaso de su pronóstico, la filosofía de la música de Bloch tendría su valor al ofrecer una imagen contrastante a la de la confianza ciega en la razón del siglo XVIII. Más recientemente Nicola Gess (2016) ha replanteado la crítica a la irracionalidad de la filosofía de la música de Bloch, en relación a lo que caracteriza como una tendencia “antipolítica” y “autocrática” a la base de ella en sintonía con autores como Thomas Mann, Hermann Hesse y August Halm, cuya desembocadura natural habría sido su posterior adhesión al estalinismo. Encuentro relevante referirme a esta crítica al irracionalismo de Bloch, que me parece deudora de Lukács en *El asalto a la razón*, aun cuando no puedo abordarla extensivamente en este trabajo.

34 El logro de la forma sinfónica consiste precisamente en expresar el dinamismo histórico: “La sinfonía es sonido que primero se forma, su forma es intranquilidad, destrucción” (Bloch, 1977a, p. 177). Y así distingue cuatro formas de contrapunto que repiten en el espacio de la modernidad la totalidad de la historia. Mozart elabora un contrapunto

Desde esa perspectiva puede comprenderse su posicionamiento crítico frente a la música de Wagner, a la que le adscribe una concepción del objeto basada en la filosofía de la voluntad de Schopenhauer (Bloch, 1977a, p. 193). En ésta, la música se diferencia del resto de las artes porque no corresponde al dominio de las objetivaciones de la voluntad, a las ideas, sino al de la expresión de la voluntad misma como esencia del mundo³⁵. Esto lo interpreta Bloch como una clausura de la realidad, que se torna puro epifenómeno de la voluntad como lo idéntico, y en la que la experiencia humana no es más que una ilusión: “La música pone como manifestación [...] por todas partes e inmediatamente lo mismo lo concerniente al universo, sin tiempo, espacialmente idéntico, precisamente la voluntad como *cosa en sí*” (Bloch, 1977a, p. 195). La música, es por el contrario para él “flor nocturna de la fe” (Bloch, 1977a, p. 200), experiencia de la esperanza que nos recuerda que la realidad no ha llegado todavía a su conclusión: “Pues *la cosa en sí*, apareciendo aún en el anhelo espiritual y por lo tanto precedente a la música, es lo que impulsa y sueña en la lejanía próxima” (Bloch, 1977a, p. 201).

Bloch localiza la emergencia de la música en el horizonte de un desplazamiento histórico-filosófico de la mirada como el sentido del conocimiento. La modernidad, y en eso coincide con el diagnóstico de Lukács en *Teoría de la novela*, está caracterizada por la pérdida de un sustento trascendente del sentido. Pero eso no significa que la filosofía deba contentarse a lamentar ese diagnóstico, sino que debe ofrecer nuevas posibilidades de enunciación y de apertura del conocimiento. La clarividencia (*Hellsehen*), como órgano del conocer desde Aristóteles, correspondía a un mundo en

ático, pagano, mundano. Bach uno medieval, espiritual pero cerrado, arquitectónico y rememorativo del pecado de Adán. Beethoven y Wagner por el contrario un contrapunto roto, invocador “sin confianza en todo lo dado”. El último contrapunto quedaría aún por venir, sería “[...] el contrapunto de la sucesión a la simultaneidad del enunciado [...] un lenguaje profético *musical* y suprasignificante *a se*” (Bloch, 1977a, p. 181).

- 35 Inclusive se reflejan en la música los distintos niveles del mundo: “De tal manera que aquí se refleja el mundo entero, desde sus estratos más pesados hasta la voz humana, la melodía principal, en la que se expresa de manera más pura y sensata la multifacética e incansable esencia de la voluntad” (Bloch, 1977a, p. 194).

el que “el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles, tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas” (Lukács, 2010, p. 25). Pero en el momento en el que aquella “aclara-nte luz cristiana” (Bloch, 1977a, p. 202) se apaga, la clarividencia desaparece y nos volvemos cada vez más ciegos.

La experiencia originaria de la oscuridad es contrastada así mediante las potencias descubiertas en la música: “a los nuevos hombres les fue concedido, en vez del antiguo reino de las imágenes, en vez de la exuberancia sin patria, el canto de consuelo de la música (Bloch, 1977a, p. 204). Este regalo, la clariescucha (*Hellhören*), es el sentido que la oscuridad, como apartamiento de lo visible, ofrece al ser humano como nueva morada. Y es que como lo vimos, el tono no sólo tiene la capacidad de ofrecer un añadido fotográfico a lo visible, de realizar una *Gesamtsinnlichkeit*, sino que es el ofrecimiento sensible de un sentido más allá de lo sensible. Este más allá, este trascender sin transcendencia³⁶, no es por ello la antigua lejanía de los astros cuyo eco reencontramos en el sonido. Como

36 El tema de un trascender sin transcendencia es fundamental para el pensamiento de Bloch desde su tesis doctoral, en donde se discute a la luz del problema neokantiano de la transcendencia del conocimiento y el apriorismo (Bloch 1978, pp. 55-107). En el *Espíritu de la utopía* se desarrolla este pensamiento de la cosa-en-sí en cuanto espera y transcendencia immanente a lo vivido, aún-no: “Así que somos viajeros y brújula al mismo tiempo: las intensidades finalmente coincidentes consigo permanecen ellas mismas el enigma *previo* y *posterior* a la categoría, la única solución mentada, apareciendo incluso por encima de la más alta transcendencia de la idea. Si entonces la cosa-en-sí ha aparecido como lo que aún no es, como aquello que impulsa y sueña en la oscuridad de lo vivido, en la actualidad azul (*actualiter Blauen*) de los objetos y también por detrás de todo pensamiento como contenido profundo de la espera y el asombro, podemos decir — de acuerdo a la unidad final de la intensidad y la luz como *su* desvelamiento — que la cosa en sí se define más exactamente como *voluntad por nuestro rostro* y, finalmente, como *rostro de nuestra voluntad*” (GA3, p. 245). En el *Principio esperanza* se relaciona este pensamiento del trascender sin transcendencia a la categoría de proceso (Bloch 2007, p. 252s.) y a la de la praxis en sentido marxista: “Una prueba de la potencia y la verdad del marxismo es el hecho de que ha desplazado hacia adelante las nubes en los sueños, pero sin haber por eso extinguido el fuego implícito en ellos, sino, al contrario, habiéndolo intensificado por medio de la concreción. La conciencia y el saber de la intención de espera tienen así que resistir la prueba como inteligencia de la esperanza, en medio de una luz immanente que se trasciende a sí misma dialéctica y materialmente. Y así también es la función utópica la única función trascendente que ha quedado y la única que merece quedar: una función trascendente sin transcendencia” (Bloch, 2007, p. 183).

lo vimos en la fenomenología del tono, el tono va con nosotros (Bloch, 1977a, p. 207). No se lo puede abstraer de la escucha en la que acontece. Yendo más allá de lo visible y lo decible, la música —“única teúrgia subjetiva”— susurra un secreto que no obstante permanece íntimo. No proviene del no-lugar inefable del fundamento o infundamento, ante el cual toda palabra se extingue y sólo queda guardar silencio. Proviene del aún-no: límite del lenguaje y la experiencia porque es experiencia de algo inédito, todavía por venir. Aprender a escuchar en las tinieblas para acoger ese susurro es la tarea que Ernst Bloch le concede a la filosofía, en cuanto incansable esfuerzo de decir y otorgar un lugar a lo posible³⁷.

Referencias

- Bloch, E. (1974): *Zur Philosophie der Musik* (hg. Karola Bloch) (=PhM) Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1977a): *Geist der Utopie, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923* (= GA 3), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1977b): *Erbschaft dieser Zeit* (=GA 4), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1977c): *Literarische Aufsätze* (=GA 9), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1977d): *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* (=GA 10), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1978): *Tendenz-Latenz-Utopie, Ergänzungsband zur Gesamtausgabe* (=TLU), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1985): *Geist der Utopie, erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918* (= GA 16), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (1985): *Briefe 1903-1975, Erster Band*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (2007): *El principio esperanza I*. Trad. Felipe Gonzales Vicen. Madrid, Trotta.

37 “el ver claro se apagó hace mucho. ¿No debería, sin embargo, esperarse una escucha clara, un nuevo ver del interior, que ahora, en donde el mundo visible se ha vuelto tan impotente para mantener al espíritu, el mundo escuchable, refugio de la luz, convoca al primado del estallido en vez del hasta ahora primado del ver, siempre que haya llegado la hora del lenguaje en la música? Pues este lugar aún está vacío, sólo se hace eco en principio en los contextos metafísicos [...]. Y así queremos encargar a la música el primado de aquello indecible de otra manera” (Bloch, 1977a, 207s.).

- Bloch, E. & Münster, A. (1977): *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Czajka-Cunico, A. (2000): “Wann lebt man eigentlich?“, die Suche nach der “zweiten“ Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs *Geist der Utopie en Bloch Almanach 19/20*, Ludwigshafen am Rhein, Talheimer Verlag, pp.103-157.
- Gess, N. (2016): Musikalische Figurationen des Politischen in Blochs Geist der Utopie en Doll, Martin/ Kohls, Oliver (comp.): *Figurationen des Politischen. Band 2*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, pp. 119-150.
- Heidegger, M. (1994): “La cosa” en *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona, Serbal.
- Kabisch, T. (2016): “Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch und August Halm“, en: Mathias Henke/ Francesca Vidal (comp.), *[Ton]Spurensuche: Ernst Bloch und die Musik*, Siegen, Universität Siegen, pp. 111-140.
- Kandinsky/Marc, F. (comp.) (2010): *El Jinete azul (Der Blauer Reiter)*, Trad. Ricardo Burgaleta, Madrid, Paidós.
- Kneif, T. (1965): “Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus“, en: Siegfried Unseld (Hg): *Ernst Bloch zu ehren* Frankfurt am Main, pp. 278–326.
- Korstvedt, B. (2010): *Listening of utopia in Ernst Bloch’s musical philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lukács, G. (1966): *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhart. México, FCE.
- . (2010): *Teoría de la novela*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires, Ediciones Godot.
- . (2013): *El alma y las formas*. Trad. Manuel Sacristán. Valencia, PUB.
- Lucchesi, J. (2016): “Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik“, en: Mathias Henke/ Francesca Vidal (comp.), *[Ton]Spurensuche: Ernst Bloch und die Musik*, Siegen, Universität Siegen, pp. 27-44.
- Martínez Contreras, J. (2004): *Las huellas de lo oscuro. Estética y filosofía en Ernst Bloch*. Salamanca, Editorial San Esteban.
- Matz, W. (1988): *Musica humana, Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Nietzsche, F. (1988): *Nietzsche contra Wagner* en: Colli, Giorgio/ Mazzino, Montinari (comp.): *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Stu-*

- dienausgabe in 15 Einzelbänden*, Band 6 (=KSA 6). Berlin/ New York, Walter de Gruyter.
- Pelletier, L. (2009) “Ernst Bloch à la rencontre de la phénoménologie » en *Bloch-Almanach*, 28. Ludwigshafen am Rhein, Talheimer Verlag, pp. 202-276.
- Quintana Villalobos, E. (2020): *La oscuridad del instante vivido: una aproximación al concepto de utopía en el joven Ernst Bloch* [Tesis de la Licenciatura]. Mexico, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Schneider, V. (2012): “Intensität“, en: Dietschy, Beat/ Zeilinger, Doris/ Zimmermann, Rainer E. (hg.): *Bloch-Wörterbuch, Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Berlin, De Gruyter, pp. 212-224.
- Schwinning, R. (2019): *Philosophie der Musik in Ernst Blochs Frühem Hauptwerk Geist der Utopie*. Siegen, Universitätsverlag Siegen.
- Vattimo, G. (1972): “Sprache, Utopie, Musik” en Berlinger, Rudolph/ Fink, Eugen (comp.): *Philosophische Perspektiven, Band 4*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Zudeick, P. (1987): *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch Leben und Werk*. Zürich, Elster Verlag.

CAPÍTULO X

LA ESCUCHA Y LA PRODUCCIÓN SONORA ANTE LA PRODUCCIÓN CAPITALISTA

*Carlos Enrique Maldonado Martínez*¹

RESUMEN

Para responder a ¿cómo construir desde la escucha condiciones anticapitalistas?, la hipótesis principal del texto es que el acto de escuchar tiene un origen generativo en las condicionantes sociales y ambientales de quién escucha, tanto de manera personal como social. Estas determinaciones tienen un efecto profundo en la subjetividad ya que el sujeto que habita el mundo se desenvuelve y retroalimenta en y para el mundo. Las condiciones ambientales son las corresponsables de la generación de significados en los objetos del mundo y en el mismo mundo. En una sociedad de consumo el significado de consumir tendrá una estima más alta que el de producir o el de analizar. Pero, así como actualizamos la percepción con el tiempo

1 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

y con experiencias nuevas, la escucha también es actualizada, gracias a su carácter generativo. Al definir la escucha como generativa, argumento que ésta tiene una fuerza expresiva que ata los signos y significados relacionados con casualidades y formas históricas o es parcialmente constitutivo de futuros acontecimientos. El contenido teórico es un contraste entre Merleau-Ponty, Adorno, Echeverría, Voegelin, LaBelle, Bieleto, y Rosa, para caracterizar la escucha, el cómo es una práctica cultural que se complejiza en la producción de lo sonoro y cómo en el capitalismo tardío se trata de una resonancia social que puede ser modificada.

Palabras clave: producción, escucha, música, mercancía, cultura

ABSTRACT

To give an answer to the question: how to build anti-capitalist conditions from the act of listening? The main hypothesis of the text is that the act of listening has a generative origin in the social and environmental conditions of the listener, both personally and socially. These determinations have a profound effect on subjectivity since the subject that inhabits the world develops and feeds back in and for the world. Environmental conditions are co-responsible for the generation of meanings in the objects of the world and in the world itself. In a consumer society the meaning of consuming will have a higher esteem than that of producing or analyzing. Also, just as we update perception over time and with new experiences, listening is also updated thanks to its generative nature. By defining listening as generative, I argue that it has an expressive force that binds signs and meanings related to coincidences and historical forms or is partially constitutive of future events. The theoretical content is a contrast between Merleau-Ponty, Adorno, Echeverría, Voegelin, LaBelle, Bieleto, and Rosa, to characterize listening, how it is a cultural practice that becomes more complex in the production of sound and how in late capitalism it is a social resonance that can be modified.

Keywords: production, listening, music, commodity, culture

1. Introducción: Fenomenología y marxismo

El sustento teórico de la base expositiva son los filósofos Maurice Merleau-Ponty, con producción filosófica durante la segunda mitad del siglo XX, en la tradición fenomenológica y Bolívar Echeverría, con producción filosófica a finales de ese mismo siglo y principios del XXI, dentro de la tradición marxista. La justificación para acercarse a estos filósofos disímiles es la manera en la que para ambos la producción cultural es abstracta y significativa. Esto quiere decir que, aunque la materia con la cual se producen objetos, en el caso de Merleau-Ponty perceptuales, y en el caso de Echeverría culturales, parte de la relación de los individuos con el mundo y sus condiciones materiales, los productos son objetos abstractos con índices explícitos en el mismo mundo material y el sentido que caracteriza a los productos tanto desde las condiciones materiales de su producción como las necesidades comunicativas que les dan forma o condicionan.

Otra razón formal para tal acercamiento es el trabajo reciente de Ian Angus, *Groundwork of phenomenological marxism*. En este libro el autor traza una línea que une la teoría del valor y la mercancía marxista en tanto que desde los proyectos filosóficos se puede proponer una crítica a los mecanismos tanto de pensamientos como de funcionamientos de la sociedad europea, sintetizando esto en una teoría del valor ya que según él “una axiología formal es el dominio en el cual puede ser efectivamente abordada la convergencia entre fenomenología y marxismo sobre el problema de la relación entre sistemas de signos abstractos con los objetos de valor individuales” (Angus, 2021: 139). El enfoque de Angus por los sistemas de signos recuerda a la obra filosófica de Bolívar Echeverría, principalmente en *Definición de la Cultura*, donde analiza el sistema de símbolos reproducidos como la reproducción de la forma social, en donde los significados, codificados como formas de la significación, se reproducen al mismo tiempo en la producción de mercancías y su consumo.

De manera que, mediante el análisis desde ambas posiciones filosóficas, un marxismo crítico y la fenomenología, podemos te-

ner una gama de posibilidades teóricas que nos permita llegar al objetivo del presente texto: concretar una escucha crítica como el punto de partida para una producción sonora (y musical) fuera de los mecanismos de la producción capitalista.

Una de las discusiones del enfoque de la fenomenología de experiencia son los desarrollos sobre las consecuencias de comprendernos a nosotros mismos como cuerpos vivos. Primero, no consideramos el mundo conscientemente y luego lo juzgamos, sino que primero nacemos en un mundo cultural, histórico y económico complejo y nuestras experiencias encarnadas con ese mundo llegan a dar forma a nuestros juicios por acomodo, no por deliberación consciente. Por lo tanto, el mundo de la vida no se ve como una experiencia única e individual. El cuerpo vivo es “la experiencia-raíz del mundo de la vida” (Angus, 2021, p.157) pero siempre estamos siendo con otros seres; siempre somos parte de una experiencia humana colectiva, no solo individual. De esta manera, aunque con posiciones disímiles, se puede trazar una línea argumental entre Bolívar Echeverría y Merleau-Ponty.

La razón principal radica en que, como sucede con la música, el lenguaje está formulado de tal manera que es en sí mismo significativo y su análisis conduce a estructuras formales que se alejan del fenómeno sonoro y de la percepción auditiva en tanto su alcance y análisis contextual específico. El objetivo del complejo entramado teórico del cruce entre fenomenología y marxismo se concretiza en la búsqueda teórica de una *praxis* productiva, que, como veremos más adelante, tiene su anclaje más fuerte en la composición sonora o musical a partir del análisis crítico fenomenológico.

2. Objetos perceptivos y objetos culturales

Merleau-Ponty inicia la primera parte de la *Fenomenología de la percepción* con la frase: “Nuestra percepción da como resultado objetos, y el objeto, una vez constituido, aparece como el origen de todas las experiencias que hemos tenido y que podemos tener” (Merleau-Ponty, 1945). De modo que iniciamos con los objetos de la percepción, los cuales son tanto objetos culturales como objetos

resultantes de la percepción, y los configuramos como objetos por la misma acción de percibir.

Según la propuesta fenomenológica de Merleau-Ponty, el proceso de percepción implica la realización de una nueva percepción, que no se establece a través de la asociación de sensaciones o categorías, determinados previamente, sino que únicamente cuando se realiza una nueva percepción podemos identificar, retrospectivamente, de qué está compuesto un objeto perceptual o cuál fue la génesis de su percepción (Jacobson & Russon, 2017). Este proceso no es una cuestión de sintetizar o constituir datos sensoriales o componentes determinados en una percepción coherente, sino más bien, es una cuestión de educación perceptual (Vasseleu, 2002).

El objeto perceptual no es una entidad fija, sino un proceso dinámico y relacional que está moldeado por las propias capacidades perceptuales del sujeto y el contexto cultural y social en el que se encuentra. Merleau-Ponty enfatiza la participación simultánea de múltiples factores fisiológicos y psicológicos en los procesos de percepción, y la articulación de una experiencia prediscursiva que está moldeada por la existencia encarnada y situada de quién percibe (Tymieniecka & Matsuba, 1998).

El fundamento cultural de la percepción es evidente en el análisis que hace Merleau-Ponty de los gestos lingüísticos, que reorganizan los significados establecidos en una comunidad cultural. Merleau-Ponty sostiene que el lenguaje no es un sistema fijo, sino un proceso dinámico y relacional que se ve determinado por la interdiferenciación de los signos y el contexto cultural y social en el que se utiliza (Doyon, 2024).

En *Fenomenología de la Percepción*, Merleau-Ponty destaca la naturaleza dinámica y relacional de la percepción, que se ve determinada por la existencia encarnada y situada del sujeto que percibe, así como por el contexto cultural y social en el que se encuentra. El objeto perceptivo no es una entidad fija, sino un proceso dinámico y relacional que se ve determinado por las propias capacidades del perceptor para ver y el contexto cultural y social en el que se encuentra.

Lo individual de la percepción no es una relativización de la percepción, al contrario, hay un juego entre el individuo y la colectividad humana que se disputa en la percepción. Sin el fondo común de la cultura, la percepción individual se relativiza. Con el contexto cultural la percepción se convierte en la fábrica de objetos culturales. La naturaleza de estos objetos culturales predispone a los demás objetos culturales tanto en su producción como en su asimilación o consumo a participar en el intercambio semiótico de sentido y en la comunicación.

La necesidad del medio social como aparato por el cual la percepción forma parte y al mismo tiempo se actualiza en cada percepción, será descrita por Merleau-Ponty como una actividad que va hacia dos direcciones una es hacia dentro, y la otra hacia fuera ya que al renunciar a cierta espontaneidad y comprometerse con el mundo a través de estructuras estables y patrones predefinidos, el ser humano puede desarrollar un espacio mental y práctico que, en esencia, lo alejará de su entorno y le permitirá percibirlo de manera diferente (Merleau-Ponty, 1994, p.106).

Esta significación viene acompañada de un cuestionamiento ¿ese acto de significación es comunicable o expresable? Si lo es, tendrá que poder ser comprendido o interpretado por otro sujeto, así como reproducido para más sujetos y para el consumo o interpretación posterior. En el caso de la música, asumimos de facto que es un producto que expresa algo. Las peculiaridades de lo expresado pueden ir de lo más directo a lo más abstracto, transitando todos los matices que se necesiten.

En este punto vale aclarar y hacer énfasis en que la música, ya entrados en el siglo XXI, es difícil pensarla sin el acompañamiento de una lírica, un agregado no sólo de movimientos melódicos sino de un mensaje expresivo explícito. Sin mencionar directamente expresiones como el rap o el hip hop que hacen uso casi exclusivo de la capacidad de utilizar el lenguaje articulado como un punto de inflexión en el cual se encuentra el sentido y el mensaje, podemos mencionar también, como se verá más adelante el uso de las palabras en la música para repetir un mensaje, hacer un llamado a

la memoria cultural colectiva o insertarse intempestivamente en dicha memoria.

La comunicación y expresabilidad del acto significativo o con significación está presente tanto en el pensamiento de Echeverría como en el de Merleau-Ponty. Este último, pone énfasis en lo comunicable de la percepción, tanto para uno mismo como para cualquier sujeto que tiene percepciones.

El desarrollo teórico de Bolívar Echeverría sobre la cultura está dado por analogía al proceso de producción y consumo de mercancías. En el caso de la cultura, existe un proceso de comunicación que produce un conjunto de significados a través y desde el lenguaje y estos significados son asimilados o consumidos al mismo tiempo que son producidos por los individuos dentro de una sociedad, con los límites que la misma sociedad les impone. La intencionalidad de los productores de objetos, ya sean materiales como las obras de arte, o ya sea su materialidad perceptiva más fina como en la emisión del lenguaje, son trabajo abstracto que modifica la naturaleza (Echeverría, 2010, p.75).

Echeverría, en el mismo texto mencionado, expone cómo, a través del mecanismo de transformación de la naturaleza en objetos y estos a su vez convertidos en mercancías por el proceso de valorización que desarrolla a profundidad Marx, los productos de la acción humana están en un ciclo de producción y de consumo. Siendo estos objetos, convertidos en mercancías, despojados de su valor de uso, para satisfacer las necesidades básicas y como el correlato directo de la enajenación del producto de trabajo de las personas. Por lo cual, el consumo de los productos se realiza de la manera en la que el valor de cambio prevalece sobre el valor de uso de la mercancía.

El filósofo mexicano-ecuatoriano describe el proceso de producción y consumo de las mercancías como la manera en la que se reproduce el sistema social. Este sistema social está conformado por la concreción de la multiplicidad de significados, producidos y reproducidos en el sistema de producción y consumo de mercancías. Tanto los significados como las formas de significación que se

emplean en determinados grupos sociales se actualizan, modifican su significación, en el momento de reproducción de esas formas y significados en los objetos concretos y en los simbólicos. La reproducción de la forma social es la explicación que justifica la afirmación de Echeverría de que la cultura es:

el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad. Es por ello coextensiva a la vida humana, una dimensión de la misma; una dimensión que sólo se hace especialmente visible como tal cuando, en esa reproducción, se destaca la relación conflictiva (de sujeción y resistencia) que mantiene— como “uso” que es de una versión particular o subcodificada del código general del comportamiento humano— precisamente con esa subcodificación que la identifica. (2010, pp.163-4)

De esta manera, la cultura es directamente el producto de la producción social y la reproducción del sistema social. Como el horizonte económico-político es el que encapsula las relaciones de producción, la cultura es también parte de este horizonte, por lo que los objetos que son producto del trabajo humano son también objetos culturales. Mientras que para el filósofo francés la cultura está presente, ya que tenemos la experiencia del contexto cultural y de lo que implica vivir en un conjunto social (Merleau-Ponty, 1964, pp.121-2; 1994, pp.121-2; Ramírez, 2011, p.264).

Este mismo trabajo humano mencionado arriba es el empleado en el proceso de la percepción, de formación de memoria, de significado y de producción de objetos de la percepción. Estos últimos se presumen análogos a los objetos culturales. Sin embargo, la materialidad concreta de los objetos de la percepción es al mismo tiempo diferente y similar a la de los objetos culturales. Ambos tienen un componente de formación y concreción de significados. En ambas instancias de objetos, esos significados se actualizan o cambian con el paso del tiempo en términos de la significación o simbolización de la cual son producto.

En el caso específico de los objetos de la percepción, aunque sean productos del trabajo humano transformador de la naturaleza a través de los sentidos y de la acumulación de las experiencias del mundo, estos productos de la percepción son actualizados, al igual que los objetos culturales en la reproducción del medio social

Al hacer esta comparación entre los objetos culturales y los objetos de la percepción se tiene la certeza que lo que se diga de uno y del otro en el presente texto se puede tomar como intercambiable y aplicable a ambos. La producción de objetos culturales desde la fenomenología de la percepción y desde el entramado significativo de la producción y reproducción capitalista no se autoexcluyen.

3. La escucha como proceso productivo

El punto de partida para analizar el fenómeno de la escucha será la percepción. De esta manera indagaremos lo relativo a la escucha, lo cual engloba lo sonoro en sus múltiples instancias, desde lo más general como lo es el espacio sonoro o espacio acústico, hasta el lenguaje hablado, pasando también por la música, instancias que quedaran fuera de este primer análisis. El oído está continuamente recibiendo estímulos sonoros son tener una manera física de filtrar la información. A diferencia de la vista, no podemos bloquear los estímulos sonoros como lo haríamos con los visuales cerrando los ojos. Debido a lo anterior, la materialidad del sonido la entenderemos como una concreción de los significados expresados en las señales sonoras y cuya especificidad radicará tanto en el proceso de emisión, o de composición, como en el proceso de escucha, recepción o asimilación a partir de la repetición.

Aunque Echeverría quiera poner énfasis en la capacidad transformadora del lenguaje por medio de la comunicación, o más precisamente en la emisión sonora del lenguaje, en el habla, la experiencia sonora, o la escucha, es también un trabajo, una producción, la transformación de la materia que Marx (1971) toma como punto de partida. La propuesta de Echeverría contempla las condiciones materiales e intelectuales del productor y éstas son las que determinan el horizonte cultural desde donde

se produce sentido y es posible comunicarlo. El proceso de comunicación es integral para la cultura, ya que el acto de producir sentido está determinado por el alcance intelectual y las condiciones geográficas, históricas, económicas, etc., del individuo (Echeverría, 2010). Este mundo que percibimos, habitamos, y transformamos será la constante argumentativa.

Queda establecer si el espacio sonoro, como medio específico para entender al sonido no únicamente como la manifestación de las ondas sonoras en el aire a través de la presión neumática, sino como todo el espacio de posibilidad y acción del sonido, y por extensión de la música. antecede, precede, o es ubicuo durante el proceso de la escucha, y, si es de alguna de estas maneras, se tratará de responder cómo incide este espacio sonoro no únicamente en el individuo sino en un contexto social. Así mismo, el vínculo entre sonido y música tiene diferentes aristas conceptuales, desde la percepción hasta el medio de la escucha, así como el objeto de la escucha.

Una vez que construimos el puente entre percepción, producción, cultura, objetos de la percepción y objetos culturales, debemos examinar al fenómeno sonoro y la percepción sonora. Para tal propósito, la escucha, derivada de la percepción sonora, es el primer paso. Se puede resumir la experiencia de escuchar en las palabras de Salomé Voegelin:

escuchar el sonido no acontece de manera dialéctica, no funciona sobre diferencias y similitudes, sino que escucha acumulativamente: construye a partir de lo que se le presenta de manera fortuita, edificios temblorosos cuyo diseño es el del sonido más que el de su fuente. Apila las cosas unas contra otras indiscriminadamente, escuchando lo que está a la mano, y puede hacerlo porque opera en la oscuridad, sin ser visto. (Voegelin, 2010, p.34)

Si analizamos la experiencia de la escucha, primero desde lo musical para después adentrarnos en el campo acústico, y de esta manera explotar el concepto de música para coordinarlo con el de lo so-

noro, obtendremos una perspectiva más amplia de las condiciones culturales tanto de la música como de lo sonoro, ya que

la música, por su parte, sin palabras, sin ningún manejo del espacio, es capaz de entregarnos significados espaciales o lingüísticos, que corresponderían a las otras perspectivas de simbolización; propone a su propio eje de simbolización, el del tiempo, como el eje capaz de sustituir al espacial o al de la palabra. La experiencia de la plenitud plástica o la plenitud lingüística, la música nos la da con sus propios medios, la sucesión de los sonidos, usados en una mimesis del tiempo concreto ritualizado. (Echeverría, 2010, p.188)

Tenemos que, lo que determina la escucha es el contexto cultural del individuo que escucha, ya que este sujeto debe imprimir o configurar los significados de su contexto cultural, como producción de sentido, en la misma percepción sonora o en el acto de escuchar para producir un objeto cultural que en este caso sería un objeto musical sobredeterminado por el escucha (Cage & Charles, 1981, p.101).

Existe un punto de vista cercano a lo planteado por Merleau-Ponty sobre la percepción sonora, y agrega un matiz específico a la audición y los fenómenos sonoros. La propuesta es de Grimshaw y Garner, ellos proponen que “[e]l sonido es una percepción que surge principalmente en la corteza auditiva y el cual es producido a través de procesos espaciotemporales en un sistema encarnado” (Grimshaw & Garner, 2015, pp.1-2).

Para ellos, la manera en la que procesamos el sonido es a partir de nuestras experiencias previas y el conocimiento que tenemos sobre el sonido de manera contextual. No podríamos interpretar un sonido sin algunos elementos extra o externos al sonido físico. Estos elementos incluyen las experiencias previas, creencias, estados de ánimo, y en general todo aquello dentro y fuera de la experiencia subjetiva de la escucha. Los autores llaman a estos elementos el agregado sónico (Grimshaw & Garner, 2015, p.79).

El filósofo francés Jean-Luc Nancy en su texto *A la escucha*, resume las preocupaciones presentadas al querer distinguir lo que hay en la escucha y lo que es la escucha:

¿de qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela —y por ende también se hace público— cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? [...] ¿qué significa entonces estar [*être*] a la escucha, así como se dice 'ser [*être*] en el mundo'? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora? (Nancy, 2002, pp.15-6)

Si la diferencia entre estar a la escucha y estar en el mundo es la materialidad del sonido, la producción cultural estaría desarraigada de la materialidad del mundo y se quedaría como un agregado abstracto y separable de la experiencia del mundo. Mas no es así. Tanto la producción cultural como la producción perceptual están arraigadas en el mundo, y están atravesadas por él. No son elementos ajenos al mundo, así como el mundo no puede ser ajeno a la cultura o a la percepción. Además, hablar del trabajo de producción de sentido implica hacer explícitos los procesos de composición, edición, producción musical, lo que implica el hacer, hacer un mundo, componerlo, producirlo, teniendo en cuenta que la producción de mundo es producción de sentido. Este mundo es intersubjetivo en el sentido de que es un mundo que es comunicable (Echeverría, 2010: 79). En el siguiente apartado se explorará esa vía.

4. Producción de sentido

El propósito general de los desarrollos teóricos en el presente texto es proponer una vía para nuevas configuraciones de construcción de sentido puede partir desde la escucha. Esta escucha, que como ya desarrollamos, está marcada por el agregado sónico y este agregado es el contexto de producción de la escucha, pero también el contexto de producción del sonido. Si es posible modificar las

condiciones materiales y culturales de la producción, entonces se podrán modificar los resultados de esa producción. O, de manera que pueda resultar con una visión más esperanzada: si se puede cambiar la producción, tanto cultural como material y perceptual, se puede cambiar el sentido imbuido en esa producción. Si se propone modificar el fin último capitalista de la producción cultural, los productos no responderán directamente a las dinámicas sociales capitalistas. Y, si la producción cultural produce cultura, si se logra producir fuera o alejados del capitalismo, el contexto social y cultural podría cambiar directamente influenciado por esta producción de sentido. De esta manera, la cultura y los productos culturales podrían desechar su contexto como mercancías y afianzarse como bloques constructivos de otra cultura: una cultura no capitalista.

Uno de los problemas en el sistema de producción capitalista es el tiempo socialmente necesario para la producción de una mercancía. Ese tiempo es abstracto, así como el trabajo requerido en él para la producción. Esta abstracción puede ser elaborada desde la matematización del mundo, alertada por Edmund Husserl en su texto de 1936, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. En dicho texto, Husserl manifiesta que, a partir del perfeccionamiento de la técnica de medición, el estudio de la naturaleza se volcó a una instancia meramente abstracta, lo cual caracteriza a la racionalidad moderna. Es la racionalidad moderna la que posibilitó el establecimiento del capitalismo como el sustrato de la vida social.

El énfasis puesto sobre el aspecto medible, abstracto y reproducible de la música funciona para entender por qué ciertas prácticas sonoras prevalecen ante otras, como es el caso de la música popular ante otras manifestaciones sonoras: desde el ruido cotidiano hasta música no alineada con los cánones predominantes. Las prácticas sonoras serán entonces, un reflejo de la racionalidad moderna.

Olga Sabido Ramos (2019a, 2019b) pone énfasis en el apartado sensorial presente en el sistema capitalista. La manera en la que la producción de mercancías es también una producción significativa social a partir de los sentidos. Siguiendo esta línea, la autora plan-

tea una conexión entre el sistema de producción capitalista con el sistema de producción de subjetividad(es) que desarrolla Georg Simmel a partir de la sensorialidad y la afectividad.

Para ampliar el trazo de esta línea argumentativa, se propone que el tiempo de producción de mercancías, que al mismo tiempo es en sí mismo de producción de cultura, puede ser modificado por el tiempo percibido en la percepción sonora a partir del proceso de actualización y asimilación perceptivo cultural.

Bieletto habla sobre los “Regímenes aurales” que son “estructuras culturales y socio-políticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al tiempo que distribuyen dichas categorías de manera diferencial” (Bieletto, 2019, p.118). Aunque Bieletto se enfoque en los mecanismos que estos regímenes operan para prescribir o proscribir determinados tipos o estilos musicales dentro de la sociedad, el concepto funciona para dar cuenta de los sonidos que culturalmente son relevantes y se fomenta su producción y reproducción influenciados de manera directa por la ideología dominante.

En el marco de estos regímenes aurales condicionados por la ideología, se tiene, por un lado, la escucha condicionada de manera cultural, y por el otro lado, la producción sonora condicionada de la misma manera. Como la urdimbre teórica necesita fundamentación a partir de los estudios sonoros para complementar la trama filosófica. En este tenor, Brandon LaBelle propone una epistemología auditiva, ya que: “[e]l conocimiento auditivo es no-dualista. Se basa en la empatía y la divergencia, lo que permite una comprensión cuidadosa y una participación profunda en el presente mientras se conecta con las dinámicas de mediación, desplazamiento y virtualidad” (LaBelle, 2010, p.XVII). Esta participación es el componente político y comunitario que la producción sonora y la escucha pueden modificar.

Siguiendo a Jaques Derrida, donde, después de desplegar el análisis fenomenológico de Husserl, concluirá que “contrariamente a lo que la fenomenología —que es siempre fenomenología de

la percepción— ha intentado hacernos creer, contrariamente a lo que nuestro deseo no puede no estar tentado de creer, la cosa misma se sustrae siempre” (Derrida, 1985, p.167). Esta cosa misma es el objeto percibido, o como veremos más adelante, el discurso escuchado, la música percibida, el sentido que no únicamente existe en la representación, sino como posibilidad cambiante y en constante sedimentación de nuevos significados. Podemos extrapolar que de esta manera que la experiencia sonora, incluida la percepción sonora, está sometida a la racionalidad científica moderna que abstrae la experiencia para medirla (o matematizarla). Este tipo de matematización como modelo de la racionalidad moderna es consonante con lo que Horkheimer y Adorno nos dicen al principio de *Concepto de Ilustración*: “En la base del mito la Ilustración ha visto siempre antropomorfismo: la proyección de lo subjetivo en la naturaleza” (1998, p.62). Si bien ellos adjudican a Bacon el movimiento ilustrado en las ciencias, Husserl hace lo propio con Galileo (Husserl, 1991, §9-a), esto es, rastrea desde el pensamiento griego índices que únicamente se desarrollan como un conjunto de características ideológicas operantes en la modernidad capitalista.

Este enfoque industrializado, radical y consistente se alinea con un concepto de cultura que pretende controlar los sentidos de las personas desde el momento en que salen de la fábrica por la tarde hasta que regresan a la mañana siguiente, con las huellas del proceso de trabajo que deben repetir a lo largo del día. E, irónicamente, este enfoque hace realidad el concepto de cultura unitaria. (Horkheimer y Adorno, 1998, pp.175-6). Esta delimitación de la cultura priva a los individuos y a la sociedad en su conjunto los aliena, carecemos de agencia sobre los objetos producidos, ya no se puede hacer uso ni inmediato, ni propio del resultado del trabajo, el cual es transformador de la naturaleza. Aleja a las personas del producto de sus actividades y las deja en manos de corporaciones anónimas que dominan la sociedad.

Lo intrigante de las mercancías con las que nos abarrotan las industrias culturales es su rápido y masivo consumo, que deriva en que incremente la demanda de dichos productos. Este fácil consu-

mo se debe a que estos productos “pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión” (Horkheimer & Adorno, 1998, p.172). El consumo distraído aumenta tanto la cantidad de mercancías culturales que se pueden consumir, como la disminución directamente proporcional de los contenidos de potencial crítico, y nos encontramos en un estado donde el consumo multiplicado de esta manera reproduce la o las ideologías del sistema que facilita y da forma a estos objetos culturales.

Lo anterior se aplica directamente a la industria musical. ¿Cuántas veces nos encontramos ante una canción y no le prestamos nuestra total atención, pero de cierto modo la reconocemos y hasta podemos tararearla estando distraídos? ¿Cuánta de nuestra atención y tiempo retienen las mercancías culturales que pareciera muchas veces no cansarnos de reproducir una y otra vez la misma canción? “[L]o más conocido es lo que mayor éxito tiene; por consiguiente, se interpreta una y otra vez y su renombre crece todavía más” (Adorno, 2009, p.20). Lo que la industria cultural hace es que nos convierte en consumidores totales, omnitemporales, ocupando el tiempo recreativo o de no trabajo, tiempo que podría ser dedicado a la crítica o al cultivo del espíritu.

Las mercancías culturales reprimen la imaginación al entregar tanto expectativa como realización de ésta, y a la vez impone la ideología de los dueños productores a los consumidores, quienes asumen tal ideología de manera acrítica. Las características de la mercancía las podemos resumir como:

es un tipo de objeto histórico, propio del sistema capitalista. Lo que hace de un bien con valor de cambio o precio una mercancía capitalista es el hecho de que haya sido producida, trasladada, reproducida, conservada o apropiada para venderse con fines de lucro. (Marín Ávila, 2023, p.108)

Esto nos ofrece una perspectiva de cómo la industria cultural funciona de manera integral al sistema económico capitalista, y cómo este sistema forma, deforma, informa y conforma la manera en la que el desarrollo personal, social, y todos los inter- e intra- están

conformados. Dado que esta conformación nos corresponde analizarla desde la fenomenología:

Desde un punto de vista fenomenológico, los valores que atribuimos a distintos objetos y situaciones orientan nuestras acciones respecto de ellos y confieren sentido a estas acciones [...]. Lo que hace que un fin sea digno de ser perseguido es que se le atribuya cierto valor. Así, los valores son cualidades que atribuimos a las cosas en la medida en que tiene sentido actuar frente a ellas de ciertas maneras. Por ello, cuando las demás cualidades estimables del objeto mercantilizado dejan de ser relevantes, dejan también de ser relevantes los fines que estos objetos puedan tener en sí mismos, o los valores que puedan tener como medios para otros fines distintos de la comparación y eventual intercambio con otras mercancías. (Marín Ávila, 2023, p.111)

De esta manera, Marín Ávila (2023) explica que, según Husserl, la manera de abordar la crisis causada por la reducción del mundo como objeto de conocimiento y la consiguiente limitación del concepto de razón no debe implicar un regreso a la filosofía premoderna. Más bien, propuso renovarla mediante una exploración más profunda del giro subjetivo moderno. Esto implica desarrollar una filosofía y una ciencia que se basen en la reflexión sobre la vida, entendida como la experiencia consciente intencional, y en superar la visión ingenua centrada en el objetivismo (Marín Ávila, 2023, p.103).

Esta superación del objetivismo ingenuo que menciona el filósofo mexicano, llevada al ámbito sonoro, arroja luz sobre las posibilidades de separación, superación, o acaso transformación de las condiciones de producción de los objetos sonoros a partir de una lógica no mercantil, humanizada, recuperada.

José Iges, músico experimental español, alude al sonido como una configuración interior, a la cual no parece ser más que la búsqueda de un sentido que tiene su origen en la comunicación y que parecería estar desapareciendo debido a la sobreproducción de productos por un lado más enfocados a lo visual, y por otro, sonidos que no tienen un significado cultural más allá de ser mercancías con las que no falta un sentido comunitario y comunicativo.

nuestra cultura es cada vez más visual, gracias a lo cual nuestra escucha es cada vez más estética y menos causal. Por otro lado, es bien sabido que el altavoz y el auricular han multiplicado hasta el infinito los ecos de la realidad que nos envuelve, a veces alejándonos de nuestro sonido interior, a veces albergándonos en una cueva protectora que elegimos tan conscientemente como nuestra ropa. (Iges, 2017, p.61)

El sentido de las producciones sonoras, desde su sistematización, producción de lenguaje propio, y masificación, ha estado sometido a los cambios constantes tanto de modos de producción como a las materialidades que inciden en la reproducción mecánica, y ahora informática, de la música (Attali, 1995). Si, como dice Iges, el sonido interior, interpretado acá como la posibilidad crítica de la escucha y de la producción sonora están en riesgo de condicionar y limitar la forma de generar otras posibilidades de la realidad sobre la existente. Es por lo cual, que, a partir de una escucha crítica, podemos traer a cuenta una manera de producir objetos perceptuales sonoros a partir de las necesidades propias. Sin necesidad de estar apabullados por los mecanismos de producción y en la búsqueda de la emancipación, las composiciones sonoras, y en especial quienes las componen, encarnarán un uso tanto de la música como del arte sonoro, la experimentación sonora y la imaginación, fuera del circuito comercial de las mercancías.

5. Tiempo de escucha, tiempo de uso, y valor de uso de la música

Para tratar de manera fenomenológica la manera en la que consumimos los productos sonoros de la industria cultural, regresemos al filósofo alemán Edmund Husserl, desde dónde podemos decir que los objetos de los sentidos se encuentran en un estado previo a los objetos del conocimiento, ya sean objetos teóricos, axiológicos o valorativos. En *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*, tenemos que la percepción del tiempo depende fenomenológicamente del proceso de retención y propensión (que explicaremos más adelante); o, como veíamos con Merleau-Ponty, con

una configuración sensible convertida en percepción. En el texto analiza la secuencia de percepción y memoria. Cuando una melodía termina y regresa el silencio, a la última fase de percepción le sigue una fase de recuerdo, que poco a poco se desvanece hasta volverse imperceptible. Esta regresión ininterrumpida al pasado implica una modificación continua de la percepción original, acompañada de un debilitamiento progresivo (Husserl, 2002, §11).

El elemento que pareciera elemental en la percepción, en la comunicación y en la experiencia sonora del mundo vivido es el tiempo. El tiempo que toma escuchar una producción sonora o alguna reproducción de sonido equivale al tiempo de la percepción y al tiempo de la producción de sentido. Lo anterior quiere decir que para Husserl la percepción “tampoco es propiamente temporal; subsiste por un período de tiempo, pero él mismo no está en el tiempo como lo está una cosa o un suceso” (Husserl, 2002, §45).

Jaques Attali (1995) también expresa este cientificismo en la música, mencionando a Pierre Boulez y a Iannis Xenakis. Para este autor francés, el camino histórico de la música desde finales del siglo xix ha permitido que la industria musical se configure a través de la repetición, esto es, desde la producción “inmaculada” de objetos musicales en estudios de grabación y de cómo estas grabaciones configuran la expectativa de sonora del público. En este sentido, lo que esperan las personas que asisten a espectáculos musicales será, parafraseando a Attali, la ejecución pública del contenido del disco, la repetición de la repetición que se da en el objeto fetichizado y sin valor de uso, únicamente con el valor de cambio operando como cualquier otra mercancía (Attali, 1995, pp.186ss). Mientras que en las mercancías podemos analizar que, de las dos valencias que las atraviesan, el valor de uso y el valor de cambio, funcionan a partir de la desaparición o supresión del valor de uso y la primacía del valor de cambio.

El punto sobre el que quiero hacer énfasis es sobre el carácter supra de la mercancía. Marx, en el primer capítulo de *El Capital*, específicamente en el apartado sobre el carácter fetichista de la mercancía, expone cómo, por un lado, las mercancías invisibilizan tanto sus

procesos de producción como los del valor de uso de la mercancía y, por el otro lado, una vez producidas las mercancías parecen tener vida propia e intercambiarse mutuamente en el mercado.

En el fondo, esta socialidad mercantil y fantástica es tan potente que logra ocultar que la forma matriz es la tierra, no el trabajo vivo o el modo de producción, y que todas las formas comunitarias, sociales, críticas, productivas y creativas deben lidiar y ser representaciones de los procesos semióticos de reproducción y consumo que se dan en la tierra, la nimalidad y las demás esferas de la naturaleza. Ese ocultamiento, además, no es mecánico, sino que es un despliegue espacial y temporal. (Oliva Mendoza & Torres Gaxiola, 2019, p.18)

Attali acierta al equiparar el valor de uso de los objetos musicales con el tiempo de uso. Esto refiere directamente al tiempo necesario para escuchar una obra musical, o, dentro de la presente narrativa, una composición sonora (Attali, 1995, pp. 150ss). La cuestión sobre el valor de uso que en términos marxistas queda escondida por la fetichización de la mercancía se duplica al pensar en el tiempo de escucha. La acumulación que se puede hacer de los objetos sonoros en su materialidad espectral dentro de los diferentes soportes (discos, cilindros, hojas perforadas, archivos digitales) hace inverosímil que se pueda escuchar lo que alguna persona adquiere o acumula, o lo que alguna compañía discográfica produce.

Tiempo de uso y tiempo de cambio se destruyen mutuamente. De ahí la valorización de obras muy breves, las únicas de las que es posible hacer uso, y de grabaciones integrales, las únicas que vale la pena almacenar. (Attali, 1995, p.150)

Volviendo a Echeverría, si ponemos el énfasis en el valor de uso y en la composición para formular la cómo será la producción en términos críticos al sistema de producción actual, decimos con él que:

El componer/descomponer libremente la forma del objeto práctico es un producir/consumir significaciones que juega con los límites del código, que rebasa la obediencia ciega de las reglas que rigen su rea-

lización. La posibilidad de este significar libre o meta-significador se encuentra garantizada por el propio código del comportamiento humano. Dar forma significativa al material natural es actuar sobre él, por un lado, en una perspectiva Paradigmática: hacer que se distinga diacríticamente, dentro de un conjunto de objetos equiparables, por su semejanza o desemejanza con ellos. Por Otro, simultáneamente, en una perspectiva sintagmática, es actuar sobre él para que se distinga por su ubicación relativa, espacial y temporal, respecto de los demás objetos de dicho conjunto. (Echeverría, 1998, pp.186-7)

En el caso de la música, el problema de los discos, tanto de almacenamiento como de su adquisición, ha pasado a un plano diferente con el *streaming*. A través de plataformas digitales, las personas pueden prescindir de los soportes físicos², como los discos o el almacenamiento directo en los dispositivos electrónicos de las canciones, álbumes, o catálogos enteros de músicos, tanto populares como de culto, y poder reproducir, repetir, consumir, con presteza, aunque mediada por el acceso a internet, la música que se desea. Cada año se publican estadísticas de la cantidad inmensa de música dentro de estas plataformas de *streaming* que no es escuchada, que es escuchada menos de mil veces, y, en el polo opuesto, las canciones más escuchadas, que alcanzan los miles de millones de reproducciones, o de repeticiones (Attali, 1995, p. 130).

Un ejemplo que considero revelador es la canción Dubidubi, de Christell (2003), a partir de la cual se aísla el coro de la canción

2 En cierto sentido, ya que para el funcionamiento de las plataformas de streaming es necesaria la existencia de servidores físicos, unidades de almacenamiento y procesamiento de datos digitales, que permiten el flujo de los datos digitales de las canciones con todo y sus metadatos para configurar las estadísticas que rigen a este sistema de comercio

Rastrear el origen del meme, es decir, la primera iteración que aparece en internet es casi imposible. Aquí hay una versión disponible en la plataforma YouTube recuperado el 2 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=swEFaPZMc>
Así mismo, la canción original recuperado el 2 de agosto de 2024 de <https://open.spotify.com/intl-es/track/7DXDlCjpwkRvO645vuLwbZ?si=cc0f14b99f764376>
También, cabe resaltar que la canción ocupa un lugar en las playlists virales de internet como la de Hits de internet de Spotify recuperado el 2 de agosto de 2024 de <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX4KeocBrdbJg?si=b6a556900dcf40f4>

para agregarle el loop de un close-up de un gato haciendo un movimiento aparentemente pendular al ritmo de la música.

Chipi chipi, chapa chapa/ Dubidubi, dadadaba/ Mágico mi dubidubi
boom, boom, boom, boom/ Chipi chipi, chapa chapa/ Dubidubi, da-
badaba/ Mágico mi dubidubi boom³

Resalta que esta canción fue producida en 2003, para un público chileno y veinte años después, sea un éxito mundial entre los usuarios de las plataformas digitales. La manera en la que se consume este meme audiovisual da cuenta del carácter productor de significados de la música. Si bien los contenidos visual y sonoro se reproducen en un ciclo cuasi infinito, la diferencia de longitud en el *loop* musical representa y reproduce lo que se ha dicho más arriba sobre la significación, el agregado sónico, la producción de sentido y la operación fenomenológica de producción de un objeto cultural, que se actualiza con cada escucha, con cada reproducción y con cada vez que se comparte el meme en el mundo.

El público, en nuestra hipótesis, puede abrir los oídos a la escucha a través de una crítica a la escucha. O, lo que se intenta realizar con el presente camino teórico: expandir las posibilidades críticas de los sujetos para afianzar su conocimiento sobre la intersección política entre sentir y accionar. Sentir para percibir, percibir para entender, entender para criticar, y criticar para cambiar.

La música meme (así llamada a partir de su reproducción viral y su inclusión en el concepto de meme) ha desempeñado un papel importante en la conformación de la identidad cultural y las interacciones en línea. Se ha utilizado para expresar y construir el yo,

3 Rastrear el origen del meme, es decir, la primera iteración que aparece en internet es casi imposible. Aquí hay una versión disponible en la plataforma YouTube recuperado el 2 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=swEFeTaPZMc>. Así mismo, la canción original recuperado el 2 de agosto de 2024 de <https://open.spotify.com/intl-es/track/7DXDlcpwRvO645vuLwbZ?si=cc0f14b99f764376>. También, cabe resaltar que la canción ocupa un lugar en las *playlists* virales de internet como la de Hits de internet de Spotify recuperado el 2 de agosto de 2024 de <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX4KeocBrdbJg?si=b6a556900dcf40f4>

en particular en el contexto de las redes sociales, donde los usuarios pueden controlar la presentación de su “frente” y participar en un “colapso del contexto” (Lehn et al., 2024). La música meme también se ha utilizado para crear identidades colectivas, como entre los jugadores, y para expresar valores fundamentales y la autoimagen dentro de una comunidad (Koskoff, 2019).

Por más que se tengan prejuicios hacia ciertos tipos de música (como se da el caso con el reguetón, las cumbias, los boleros, el *death metal*, la música con cuencos, la anteriormente señalada como música meme, e infinitos ejemplos), o disgustos hacia ciertos sonidos, o paisajes sonoros, como los sonidos ciudadanos, de las máquinas, los sonidos de los vendedores ambulantes, o los sonidos de los automóviles, la lluvia, los truenos, el mismo sonido del sol cuando quema los caminos, la enorme amplitud de manifestaciones sonoras va acompañada, en cada una de sus iteraciones, de sus reproducciones, de sus percepciones, ya sea individual o colectivamente, de un agregado emocional que interpela a los escuchas, les permite discriminar los sonidos o las músicas que les agradan, y a su vez, cada vez, configuran el mundo, su mundo, desde sus posibilidades sonoras. Aquí influyen de manera constante las condiciones externas a los sujetos que ya se han mencionado, y al mismo tiempo, las condiciones internas, como la apreciación o el uso del tiempo del día para “permitirse escuchar”.

La reducción del tiempo de reproducción es un intento por sobre explotar el sistema de producción y reproducción. Al prolongar en el tiempo la duración de objeto sonoro y multiplicar su injerencia cultural y social, se pretende hacer frente a las condiciones deshumanizantes de la economía capitalista, y, sin embargo, resulta en un lubricante de la máquina.

En verdad, es cuando dejamos de ser conscientes de nuestro entorno sonoro y, por tanto, descuidamos controlarlo, cuando el aumento de volumen y los efectos de las frecuencias causan el mayor daño, tanto físico como mental. El hecho de que nos ofrezcamos voluntariamente para estar en un entorno sano no significa que sea bueno para nosotros. Se podría decir que la música es ruido organizado; Desarrollamos

hábitos y llegamos a esperar el paisaje sonoro del mundo, organizado o no, y el sonido tiene la capacidad de romper cristales y socavar piedras, según la frecuencia. (Street, 2017, p.66)

Volviendo a hacer énfasis en cómo el tiempo de escucha, y de atención en general, está disminuido de tal manera que se hace complicado escuchar una obra ya no de horas, sino de minutos, cuando ahora una sola frase musical hace de la parte por el todo al llenar los 3 o 4 minutos de canción como en *Tao Pai Pai* de Corxea Chanpurü (Streamer chileno)⁴. Sin embargo, el gesto de tal canción puede referirse también a la inevitable fractura del tiempo de producción, al deseo de detener el tiempo, y efectivamente como dice la letra “quiero/ pescar un tronco/ lanzarlo e irme/ a la conchaetumadre/ como Tao Pai Pai”, símbolo irreductible de la lucha constante desde y contra el estatus social mundial actual. Mientras que en este caso específico el conjunto audiovisual es también música meme, la resonancia cultural se hace aparente en el uso del personaje Tao Pai Pai, un asesino a sueldo para la Red Ribbon Army, emulación metafórica del Ejército Rojo, dentro del universo paródico y narrativo de Dragon Ball.

La importancia cultural de Dragon Ball en todo el mundo es inmensa. La franquicia ha tenido una influencia significativa en la cultura popular, inspirando a numerosos artistas, músicos y atletas. La serie ha sido referenciada en varios medios, incluidos la música, el cine y la televisión, y se ha convertido en un fenómeno cultural (Précigout y Godelu, 2018). El impacto de la franquicia en la cultura popular mundial se puede ver en su amplio reconocimiento e influencia. Dragon Ball ha sido traducida a más de 40 idiomas y se ha transmitido en más de 80 países. La serie también ha sido adaptada a varios medios, incluidos anime y videojuegos.

El entramado cultural mundial permite que no sólo las referencias a experiencias culturales están dentro de una canción o álbum, sino que también estas referencias pueden ser transversales en tér-

4 <https://open.spotify.com/track/4aHqifTGhPVtxMB8V6DeKM?si=c06edf994d244989>

minos geográficos. Podemos escuchar que la relación melódica y rítmica entre *One last kiss* (2021)⁵ de Hikaru Utada en relación a *Con Altura* (2019)⁶ y *Bizcochito* (2022)⁷ de Rosalía está solidificada de tal modo que resalta la manera en la que son cantadas las canciones y son producidas aparentemente para distintos tipos de consumidores. Quizá en alguna de las cantantes o de sus productores o productoras resonó con tanta potencia la canción de Rosalía y se hizo presente arrasando al presente desde el pasado.

El deambular de las palabras, con sus tropiezos y resbalamientos, va dejando trazos de memorias y de biografías que atisban presencias hasta entonces confinadas a los territorios del silencio. La sonoridad devuelve reconocimiento y existencia social. (Makowski, 2013, p.76)

Estos trazos de memorias pueden ser encontrados en cualquier manifestación sonora si escuchamos con atención y estamos abiertos al proceso de memoria y reconstitución de la percepción sonora, de la memoria histórica y de la crítica a las condiciones sociales, materiales y económicas.

En el caso de los objetos sonoros, su ciclo de vida está inevitablemente vinculado al tiempo. El fenómeno sonoro ocurre en el tiempo, su génesis y final se dan en el tiempo, ya sea el tiempo concreto, el tiempo de la percepción o el tiempo de la memoria. Sin embargo, los soportes técnicos y tecnológicos permiten la reproducción de los objetos sonoros. En este sentido, parecería que el objeto sonoro no tiene caducidad, permanece de cierta manera dentro del ámbito cultural. Sin embargo, la obsolescencia de los soportes, incluso de la memoria, hacen las veces de la escasez de los objetos sonoros. Es por esto que se busca un consumo constante de los objetos / mercancías sonoras, la repetición produce su escasez (Attali, 1995): mientras más suene una canción, un canto, un índice sonoro, más arraigado

5 <https://open.spotify.com/track/5RhWszHMSKzb7KiXk4Ae0M?si=c57f2384a5154247>

6 <https://open.spotify.com/track/2qG5sZ7Si6sdK74qLxedYM?si=3d3dce83148f4975>

7 <https://open.spotify.com/track/4kXxEhuatrivrTQycA7s9B?si=0ef3030833ff497b>

estará en el panorama cultural y más se temerá su pérdida, por lo que se buscará su continua reproducción.

Podemos apreciar en esto que el aspecto cultural de la escucha también está atravesado por este tipo de decisiones, ya que los objetos sonoros reproducidos cuentan con una intención de sentido en su producción, que afecta tanto su concurso, o, como su posterior reproducción masiva. Baudrillard (1981, p.166) habla sobre la necesidad de la muerte del objeto en el modo de producción capitalista: el objeto debe desaparecer o dejar de funcionar para producir escasez y por ende aumentar su valor o la necesidad de poseer el objeto.

Un ejemplo representativo de las transformaciones que pueden surgir en la música dentro del capitalismo tardío es la canción *Dale Zeldale Dale*⁸, donde elementos intrusivos de la cultura de los videojuegos se mezclan con lo viral de los memes, la música afrolatina, y la idiosincrasia argentina para producir una canción que permea ámbitos aparentemente lejanos.

A partir de una producción musical por Ulises Bueno, dentro del género musical cuarteto⁹ (de origen cordobés), género cercano rítmicamente al ska. La reimaginación de la misma canción, surge la canción *Dale Vieja Dale*, que narra en primera persona las desventajas de salir a emborracharse y las ventajas de tener a quién pedirle ayuda para descansar el cuerpo. Las implicaciones comunitarias y sociales de ambas difieren desde dónde se enuncia cada versión: en el caso de la original de Bueno, implica una dependen-

8 Ganon Rosario - Dale, Zeldale, Dale (Tema Oficial) recuperado el 3 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=AH4Vx5zz7Go>

Dale Zeldale Dale - Cucui Ganon Rosario (Terminal + Gritaera) recuperado el 3 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=bvCsTca0uBc>

Versión Original - Dale Vieja Dale (Ulises Bueno) Recuperado el 3 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=FPDMY3b2ydc>

Versión Merengue - Dale Vieja Dale (Toño Rosario) Recuperado el 3 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=hal7rXfj5o>

9 Además de la entrada en Wikipedia, la información acerca de este género musical argentino únicamente se encuentra en versiones archivadas de páginas web recuperado el 3 de agosto de 2024 de <https://web.archive.org/web/20200305060901/https://www.kuarteto.com/historia/>

cia económica del protagonista/cantante con su madre, a la que le llama “vieja”, situación nada ajena a las posibilidades de movilidad económico dentro de la sociedad, específicamente del Sur Global. En el caso de la versión de Toño Rosario, la canción también versa sobre una noche de juerga y sus consecuencias en el estado físico del cantante al día siguiente. Pero, aquí, quien ayuda a mejorar su condición, es aparentemente su esposa, llamada también despectivamente “vieja”. En *Dale Zelda Dale*, como indica el nombre de la canción, el apelativo “vieja” cambia a un nombre propio “Zelda”, el cual refiere a un personaje femenino de la serie de videojuegos *The Legend of Zelda*.

El género musical en la que se inscribe la canción desde su segunda versiones el merengue, el cual, históricamente fue un modo de incorporar en los bailes de la aristocracia local de los 1850, los elementos populares de costumbres practicadas por los músicos que esa aristocracia llamaba “lascivos” y “vulgares” (Edgardo Díaz Díaz, 2008).

El merengue es un tipo de música bailable dominicana que tiene una larga y compleja historia, tanto en la isla como en la gran comunidad de emigrantes de la ciudad de Nueva York, su potencial revolucionario se puede ver en su capacidad para unir a la gente y crear un sentido de comunidad (Austerlitz, 1997). A través de la expresión musical, el merengue puede apelar a las emociones naturales y fortalecer los lazos morales de la comunidad, trabajando en última instancia al servicio de las reformas sociales y políticas.

La música tiene raíces africanas e ibéricas y ha sido influenciada por varios grupos étnicos (Ashby, 2010). Sin embargo, el trabajo de Edgardo Díaz Díaz sugiere que la historia del merengue es más compleja y que su desarrollo estuvo influenciado por varios factores, incluida la ocupación francesa de la República Dominicana y la introducción de nuevos instrumentos como el acordeón dentro del contexto migratorio y la cultura global, así como los intentos de negar sus raíces africanas (Austerlitz, 1997; Edgardo Díaz Díaz, 2008). El merengue se considera un marcador primordial de la identidad dominicana y se ha utilizado como símbolo de orgullo

nacional y patrimonio cultural (Austerlitz, 2007). Además, hay una discusión sobre el uso de la música merengue como una forma de resistencia contra los regímenes autoritarios, aunque también se utilizó como herramienta de propaganda política durante el régimen de Trujillo, y el dictador promovió la música como un foco de solidaridad e identidad nacional (Edgardo Díaz Díaz, 2008). A pesar de esto, el merengue pudo trascender sus orígenes y convertirse en un poderoso símbolo de la cultura e identidad dominicanas. En términos de su potencial revolucionario, el merengue puede verse como una forma de unir a la gente y crear un sentido de comunidad, al igual que la atracción de la compasión natural o el sonido de la música.

En el ejemplo de *Dale Zelda Dale*, la génesis de una persona compositora, de la cual será el producto de su trabajo esta versión de la canción, funciona como un *proxi* del deseo de autoría en la transformación de la materia para justificar el valor de uso de la canción como producto. Es de esta manera que tenemos a un virtual Cucui Ganon Rosario como el compositor/artista de esta versión. Y, para completar el ciclo de significación, este Cucui Ganon Rosario obtiene su apariencia física del personaje llamado Ganondorf, de la serie de videojuegos a la que la canción hace referencia directa. Esta personificación proviene de una animación de Ganondorf, bailando al ritmo de Chayanne¹⁰. La multiplicación de todos los elementos anteriores da como resultado una reproducción viral que tiene el potencial emancipatorio y revolucionario del merengue, y, sin embargo, puede no ser tomado en serio por tratarse de una concretización de objetos culturales de los videojuegos.

6. Resonancia social y producción sonora

A partir de la ejecución puntual de las dinámicas de diferenciación desde las dinámicas económicas, queda claro que a través de la crítica a la acumulación económica se pueden cambiar cómo y qué se

10 CUCUÍ GANON X ELVIS CRESPO -SUAVEMENTE - (Terminalmontage) Recuperado el 3 de agosto de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=Xa2H4ow-ryo>

consume. En el caso de los objetos sonoros, a partir de cómo se transforma el dinero en posibilidad de consumo, se puede prescindir de los sonidos indeseables en favor de los sonidos deseables.

Estos sonidos deseables obedecen también a las dinámicas mercantiles ya que incluso los sonidos llamados naturales o de la naturaleza son mercancías. Lo que opera aquí es cómo se han configurado política y culturalmente a la naturaleza como lo Otro, aquello ajeno a la contemporaneidad de las sociedades industriales, de las ciudades, las fábricas, el tráfico, los puertos, la congregación masiva, y cómo sus contrarios son las condiciones ideales deseables, el campo (como configuración general de los bosques, las playas, las islas paradisíacas, todo aquello que no sea ciudad), el descanso o el retiro, el libre tránsito, la soledad (controlada). Todas estas comodidades sin perder el acceso a la fuente misma del rechazo: la modernidad capitalista y sus sistemas de acumulación.

En el caso del sonido, si no se puede ir al bosque, al mar, a la montaña o al campo, se producen y se consumen paisajes sonoros que nos den la experiencia de estar ahí donde no estamos y a través de la escucha experimentemos tales geografías. Lo malicioso de estas prácticas está en la exclusión que tiene su génesis en la capacidad de adquisición de mercancías, entre más se pueda consumir, más se puede estar cómodo dentro del sistema. Si no se puede consumir las mercancías que se oponen a las realidades culturales, contextuales, sociales, económicas, entonces se está fuera de la idealidad que tanto la publicidad como las mismas mercancías afirman encarnar.

Ximena Alarcón (2022), produce un ejemplo claro de la encarnación fenomenológica de la escucha y la producción de sonido a través de respirar. Aunque la autora desarrolló este performance/aplicación a partir de un contexto de mujeres colombianas migrantes, este proyecto puede servir como ejemplo de la instrumentalización de la fenomenología del sonido y su interrelación con las condiciones socioeconómicas y políticas individuales y colectivas.

A partir de este punto, podemos trazar una relación entre las manifestaciones sonoras propias con los intentos de comunicación,

teniendo en cuenta que estos sonidos propios producidos se encuentran en un contexto de resonancia que busca comunicar y al mismo tiempo formar e in-formar el mundo.

Para Mieko Kanno,

hacer música es sobre descubrir un potencial comunicativo. Aunque, hacer algo expresivo es tener una intensión. Mi aseveración es que, en tanto el proceso, la diferencia principal entre hacer sonido y hacer música yace en la naturaleza del diseño musical: cómo diseñamos un encuentro musical, y qué tipo de encuentro es, para así enmarcar esta intención. (Kanno, 2021, p.84)

Si extendemos el concepto de hacer música hacia una concepción extendida de composición, se mantiene la dinámica comunicativa que existe entre el mundo y el sujeto en tanto relación que forma e informa a ambos, tanto en lo individual como en lo colectivo, ya sea en una comunidad de personas o en un conjunto de mundos que se viven o se experimentan de manera simultánea.

Para que el resultado de la composición sea comunicativo, tendría que enmarcar la intención comunicativa y de encuentro. Sobre esto Voegelin nos dice que existe una paradoja para el artista que se dedica al sonido fuera de los límites del paradigma musical. Lo cual subraya la necesidad de una estética y una filosofía específicas para el arte sonoro, y explica por qué no puede seguir las teorías de la musicología. Si no hay un contexto o una infraestructura crítica para discutir su obra, si no hay un entendimiento de cómo sus sonidos podrían ser escuchados en lugar de su música, entonces su trabajo pasará desapercibido (Voegelin, 2010, p.199).

Si bien, la composición musical y como extensión la composición sonora depende de las habilidades para articular un discurso, ya sea desde la práctica música, la práctica comercial, la exploración sonora, la antropología sonora, o una práctica que busca sentido, se pueden producir discursos o significaciones a partir de la escucha y el sonido, compartidos colectivamente. En el caso de que las manifestaciones culturales ocupen el lugar central en la producción de sentido, en el momento de la escucha, si esa producción

de objetos sonoros llega a otros oídos, su sentido y su significación pueden cambiar.

El objetivo de una escucha crítica es una producción sonora fuera de las prácticas de repetición de los discursos, de la posible dislocación de las dinámicas mercantiles, tanto desde el tiempo de producción, como el tiempo de uso, o tiempo de disfrute. Con Attali, pensamos que:

[l]a composición da paso así a una inquietante concepción de la historia, abierta, inestable, en donde el trabajo no ritma ya la acumulación, en donde el objeto no es ya un almacenamiento de carencias, en donde la música es portadora de la reapropiación del tiempo y del espacio. El tiempo no fluye ya linealmente, sino que se cristaliza a veces en códigos estables en donde la composición de todos se vuelve compatible, a veces en un tiempo múltiple en donde los ritmos, los estilos y los códigos se desfasan, las interdependencias se hacen más pesadas y las reglas se disuelven. (Attali, 1995, p.217)

La peculiaridad será que la emisión sonora compuesta tendrá sentido tanto para el emisor como para el escucha, compuesto por la intersección de ambos, para dar lugar a la creación de sentido, de cultura y de cambio. Aunado a lo anterior, funciona la manera en la que el sociólogo alemán Hartmut Rosa (2019) desarrolla el concepto de resonancia:

es una forma de relación constituida por $a \leftarrow$ fección y $e \rightarrow$ moción, interés intrínseco y expectativa de autoeficacia, en la cual el sujeto y el mundo se conmueven y a la vez se transforman mutuamente.

La resonancia no es una relación de eco, sino de respuesta; presupone que ambos lados hablen *con voz propia*, y esto solo es posible cuando entran en juego valoraciones fuertes. La resonancia implica un momento de indisponibilidad constitutiva.

Las relaciones de resonancia presuponen que el sujeto y el mundo sean lo suficientemente “cerrados” y consistentes como para poder hablar con voz propia, y lo suficientemente abiertos como para dejarse afectar o alcanzar. (Rosa, 2019, p. 227)

Para él como para nosotros este desarrollo de la resonancia en escala social es necesario ya que distingue, primero la diferencia entre afección y emoción sin dejar de establecerlos como constitutivos de la comunicación; segundo, deja claro que la relación es movimiento retroalimentativo; y tercero, la manera en la que el mundo, a través del sentido es modificable con la comunicación a partir de un uso individual y exclusivo de la voz propia, lo que en el sentido del desarrollo conceptual hasta aquí expuesto es análogo a la apropiación de la producción sonora significativa.

Podemos amalgamar lo anterior con la propuesta central de Attali en *Ruidos*, y, dentro de este entramado, urdir con las propuestas de Kanno y Echeverría para que la incomunicabilidad no se apropie del despliegue de significados y los anule, para desterrar al silencio de las prácticas comunicativas y de agenciamiento o reconocimiento, y para exigir que, desde uno mismo, cada uno, producir actos de voz, de sonido, para poder exigirlo también al Otro, a los demás. Es de esta manera desde dónde toma forma la propuesta general de esta investigación: dotar de bases teóricas para propiciar la apropiación de los elementos sonoros en detrimento de una economía capitalista de los sonidos, y por lo mismo, una mercantilización de las voces, de la escucha y de la expresión y el sentido.

En *Earth: Sensing/Listening/Sounding 1992*, Pauline Oliveros (2005, p.32) nos invita a través de esta meditación sonora a imaginarnos que somos sonido, estamos integrados al mundo y en el mundo a través de nuestras sensaciones, pero particularmente la sensación sonora. Así como en Merleau-Ponty encontramos, para regresar al primer capítulo del presente texto, que actualizamos nuestras percepciones mediante el retorno a éstas y añadiendo más percepciones, en el caso del sonido, si nos convertimos en sonido, como productores, receptores y sonido propio, podremos actualizarnos como sonido a través del *feedback* mismo del sonido, de la integración con otros sonidos o de la ampliación del espectro sonoro o de escucha que tenemos.

Producir sonoridades es establecer nuevas geografías políticas, topologías simbólicas que renueven los panoramas sociales y las prácticas culturales. “Se producen efectos de conexión con otros, y efectos de recuperación de la condición humana al ser escuchados por otros, y por sí mismos” (Makowski, 2013, p.77).

Mientras se busca una manera de acercar a las personas a través del sonido y la producción sonora, creemos que, con todo lo dicho anteriormente, esta manera se configura como una performatividad, tanto individual como colectiva.

El performance es la apertura de un espacio público en el que el margen de maniobra que uno configura para sí mismo puede aparecer (o mejor: resonar) y comunicarse. Define un pequeño marco espacio-temporal a través del cual los sonidos que se emiten actúan como rastros audibles de la conciencia subjetiva de alguien sobre los medios, y hacen que esa conciencia sea perceptible auditivamente como un gesto humanamente significativo. (Di Scipio, 2015, pp.282-3)

Sin embargo, la performatividad no se limita al show musical en vivo, se puede expandir el espectro de acción de la performatividad de la sonoridad, al producir sonido y al escuchar, para abarcar el campo del ecosistema social e inscribirse como un nuevo régimen aurático.

La última de las redes de la música propuesta por el economista francés, la de la composición (Attali, 1995, pp.50ss), es análoga con la propuesta de producir los propios sonidos. Sonidos individuales, propios, personales, que, sin embargo, brotan y se desbordan del ámbito individual para configurarse como una práctica social en el momento en que se emplea tiempo en su producción. Si no poseemos el conocimiento de sabernos capaces de accionar sonoramente por nuestra cuenta, será difícil que lo podamos lograr como sociedad algún cambio. Inesperadamente, como articulamos más arriba, el fracaso del cambio no condiciona la derrota o la ruptura con el objetivo principal de la investigación. En este caso, podemos articular con Street:

La incapacidad de encontrar un medio de expresión y, por tanto, de interactuar con una sociedad más amplia, está en el centro de muchos males comunitarios e individuales; La radio comunitaria, como se sugirió anteriormente, es valiosa a este respecto, ya que puede dar voz a aquellos que antes eran sólo oyentes pasivos y privados de sus derechos. Sin embargo, existen limitaciones en ciertas formas del medio. En términos generales, estos medios locales se dividen en comunidades de geografía y comunidades de interés. (Street, 201, p.857)

En el caso de la constitución y reconstitución, ordenamiento, producción y consumo de los objetos musicales, se puede describir como poseedores de una combinatoria similar o análoga a lo que Baudrillard (1981) propone. La manera en la que a través de la producción y técnicas actuales es posible modificar el sonido hasta en sus más íntimas frecuencias permite que los objetos sonoros y musicales se incrusten en la cotidianeidad cultural. De esta manera, con los objetos sonoros actuales se busca reproducir la historia cultural sonora en un regurgitar incansable.

La manera de acceder a una escucha transformativa, junto con los procesos productivos que ejerzan esta transformación tanto social como individual parece ser a través de la práctica constante de la apropiación de los elementos sonoros propios, sociales y de producción tanto musical como de subjetividades.

En un movimiento dialéctico para contextualizar la síntesis de lo desarrollado sobre el sonido y la música, integradas ellas mismas en el mismo movimiento perceptual de la escucha, y poseedoras de potencial político transformador, revolucionario, se desdibujan una y el otro en la búsqueda de la praxis compositiva.

Uno de los hitos mundiales que ponen un antes y después en la práctica disruptiva de la música será el colectivo Fluxus (Higgins, 2023). Ellos y ellas, a partir del uso de la materialidad de objetos cotidianos, de la reflexión crítica de la práctica musical, de la escucha crítica y de una inversión a los modos de producción tanto del arte como de las mercancías en general, produjeron eventos artísticos que fueron más allá de la sonoridad. Tanto los conciertos, los *readymades*, los *happenings* y demás actos públicos, privados,

promovieron una marea de inspiración que alentó a imitadores a querer lucrar desde las dinámicas capitalistas del arte. Sin embargo, lo que definió a las piezas de Fluxus fue que no requerían de un intercambio bajo esas mismas dinámicas en el intento por desarticular ese sistema.

Conclusión: Praxis fenomenológica de la composición sonora

Si retomamos lo dicho acerca de la construcción de sentido y lo aplicamos hacia una praxis, tendremos algo cercano a la manera en la que el filósofo naturalizado mexicano

ejecutar la acción que sea, producir cualquier cosa, provocar la menor de las transformaciones en la naturaleza, equivale siempre, de alguna manera, a componer y enviar una determinada significación para que otro, al captarla aunque sea en la más leve de las percepciones, la consuma o “descomponga” y sea capaz de cambiar él mismo en virtud de ella. (Echeverría, 2010, p.75)

La praxis social, y más veladamente pero igual de importante, la praxis individual, con todo y entendidas como imperfectas, son el punto de partida para ejecutar los cambios de la escucha y de las condiciones sociales siempre y cuando haya el propósito de ejecutar este cambio.

De esta manera, si buscamos una alternativa a la mercantilización de la música, a la cosificación y masificación o industrialización del entorno sonoro, así como a la abstracción musical como únicamente real o como la manera en la que obtiene sentido la praxis sonora o la escucha, podemos accionar desde dos polos: el sentido o el sinsentido. Si nos dedicamos a proponer una praxis sonora disruptiva sin temor al fracaso y apropiándonos de los medios técnicos y tecnológicos disponibles, entonces, la alternativa que vislumbro es mediante la grabación de audio, su edición y posterior acercamiento al público, a un público general o específico que quiera escuchar, o que hagamos escuchar (Street, 2017, pp.23-24).

El acto de apropiarnos del sonido y de la escucha, nos permite avanzar desde el silencio, para significar y recomponer significados. Aunque “cuando el silencio se fisura, emerge la posibilidad de incompletud, de resquebrajamiento, de incertidumbre; se abren brechas que inauguran atajos de dialectos y discursos(Makowski, 2013: 76)”.

Retomando y rematando la apuesta teórica de este extenso recorrido, suscribimos la conclusión a la que llega Derrida cuando examina la teoría de la significación y desenvolvimiento fenomenológico de Husserl:

Queda entonces hablar, hacer resonar la voz en los corredores para suplir el estallido de la presencia. [...] Y contrariamente a lo que la fenomenología —que es siempre fenomenología de la percepción— ha intentado hacernos creer, contrariamente a lo que nuestro deseo no puede no estar tentado de creer, la cosa misma se sustrae siempre. (Derrida, 1985, p.167)

De esta, o de alguna otra manera en la que podamos usar la voz, el cuerpo, algún objeto, instrumento o del mundo, necesitamos crear las sonoridades que deseamos escuchar, resuenen y retiemblen los discursos personales, sociales, incendiarios, transformadores necesarios para implementar el cambio de condiciones ambientales y estructurales en la sociedad y aplicar un cambio al sistema capitalista desde la producción sonora. No es tanto cómo puedo o qué puedo escuchar, tampoco es un simple qué quiero escuchar, sino un qué quiero producir para escucharlo y eventualmente hacerlo resonar en el ámbito social.

En un ámbito necesario para la presente investigación, se convierte en necesaria una manera de poner en práctica lo dicho acerca de la praxis individual, del componer, del tomar en mano propia la producción sonora para imprimirle una significación, así como de romper el silencio, y al mismo tiempo utilizarlo, resignificarlo. Transformar el objeto sonoro de nuevo en objeto para que no sea fetichizado como mercancía y para que no entre en el intercambio comercial.

Lo que hemos dicho a lo largo de este recorrido, especialmente en la tercera y en la quinta ruta sobre cómo la música y la composición pueden dotar de, e incluso modificar e inventar, los significados ya que,

la música también, en la medida en que es un lugar reservado para el potencial de componer, interpretar o escuchar, pero también un potencial para practicar, estudiar, bailar, comprar, protestar u orar y, más especialmente, sentir (algo), se parece al fracaso en su esquivada satisfacción. Como tal, la música, como el fracaso, no tiene sentido. La inconstancia productiva de la música modela el tipo de perversidad polimorfa que hace que el fracaso sea tan flexible y multivalente, tan evasivo y tan frustrante. (Priest, 2013, pp.16-7)

La propuesta a componer, tanto la práctica musical como la práctica sonora cotidiana, explicitada al final de la cuarta ruta parece cristalizar la manera más efectiva para propiciar un cambio desde un modelo de producción. Si producimos para nosotros mismos sin tomar en cuenta el valor de cambio de lo que produzcamos y su valor de uso empieza con uno mismo, entonces podemos dejar de producir mercancías y evitar el intercambio comercial, el fetichismo de la mercancía, el plusvalor y desarticular al capitalismo.

Si pensamos la música como lenguaje y al sonido como sus unidades semánticas, morfológicas, etc., podemos transformar al sonido como un posibilitador de comunicación si esta comunicación se da de manera política, la apropiación del valor de uso de los sonidos es y será de uso político. Mediante el control político, las concomitantes culturales cambiarán y buscaremos de igual manera su valor de uso en lugar de seguir acercándonos a ellos desde su valor de cambio, esto es, las dinámicas comerciales (Attali, 1995, pp.92-3).

La síntesis del contenido conceptual de la presente investigación se puede representar en la Figura 1, un esquema que traza el recorrido por el cuál a través de la fenomenología, la teoría crítica, un análisis a la mercancía y una propuesta sobre la composición y el sentido, existe una ruta que puede liberar a las producciones

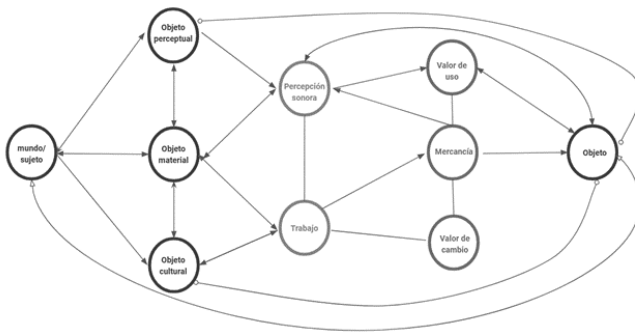
sonoras, tanto de sentido (desde la propia voz), como a las musicales (siendo agentes culturales) de sus implicaciones mercantiles. El valor de uso es la piedra de toque para que la producción musical y sonora esté enfocada en el consumo, en el despliegue máximo de su valor de uso, y no sea nuevamente como mercancía, en donde estaría definida por su valor de cambio y sometida al intercambio mercantil y despojada de cualquier uso crítico que pudiese tener.

Empezamos de manera didáctica situándonos en el mundo, el cual habitamos (Merleau-Ponty, 1994). Establecemos que percibimos un objeto material que se despliega como objeto de la percepción y objeto cultural (Echeverría, 2010; Merleau-Ponty, 1994). El objeto perceptual está en función de la percepción sonora, tanto su actualización perceptiva como objeto material de hecho, como su actualización de significación como objeto cultural (Echeverría, 2010; Grimshaw & Garner, 2015; Merleau-Ponty, 1994). El objeto cultural está condicionado y en función del trabajo realizado para su producción, en tanto que también es un objeto material de hecho, y éste existe en el mundo como mercancía gracias a las condiciones económico-políticas-sociales (Echeverría, 2010; Marín Ávila, 2023; Marx, 2011, 1971; Oliva Mendoza & Torres Gaxiola, 2019). A la mercancía la podemos especificar a partir de su valor de cambio y su valor de uso (Marx, 2011; Oliva Mendoza & Torres Gaxiola, 2019). Al enfocarnos en su valor de uso, olvidado por la fetichización de la mercancía, tenemos que las mercancías sonoras tienen un tiempo de uso a partir del cual se puede rescatar su materialidad y descomponer su función como mercancía para que se reconstituyan como objetos, no como mercancías (Attali, 1995; Marx, 2011; Oliva Mendoza & Torres Gaxiola, 2019; Rosa, 2019).

De esta manera, recuperamos la relación puramente fenomenológica con los objetos sonoros, los cuales habitan el mundo como nosotros, y poseen una significación cultural que les damos a partir de la percepción, el uso y la intensidad, pero detenemos su tránsito hacia el territorio mercantil. En este sentido, la producción sonora crítica, desde la escucha crítica, puede irrumpir e interrumpir el sistema de producción de mercancías y el sistema

de reproducción social. Así, obtendremos productos del trabajo humano (en este caso la escucha y la composición sonora) no alienados, con su valor de uso latente y lo que sería un producto en sí mismo diferente, emancipador, revolucionario. La música así producida será entonces un punto de quiebre en el ámbito de la humanidad.

Figura 1



Referencias

- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias/Introducción a la sociología de la música* (Vol. 14). Ediciones AKAL.
- Alarcón-Díaz, X. (2022). Breathing (as Listening): An emotional bridge for telepresence. In *The Body in Sound, Music and Performance* (pp. 243–264). Focal Press. <https://doi.org/10.4324/9781003008217-22>
- Angus, I. H. (2021). *Groundwork of Phenomenological Marxism*. Lexington Books.
- Ashby, A. (2010). Absolute music, mechanical reproduction. *Absolute Music, Mechanical Reproduction*. <https://doi.org/10.5860/choice.48-1971>
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Austerlitz, P. (1997). *Merengue: Dominican music and Dominican identity*. Temple University Press.

- . (2007). Jazz Consciousness. *A Companion to African-American Studies*, 209–222. <https://doi.org/10.1002/9780470996645.ch15>
- Baudrillard, J. (1981). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Bieletto, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El Oído Pensante*, 7(2), 111–134.
- Cage, J., & Charles, D. (1981). *Para los pájaros: conversaciones con Daniel Charles*. Monte Avila Editores. http://catalog.bnc.cat/record=b2358309~S13*cat
- Derrida, J. (1985). *La Voz y el Fenómeno*. Pre-Textos.
- Di Scipio, A. (2015). The Politics of Sound and the Biopolitics of Music: Weaving together sound-making, irreducible listening, and the physical and cultural environment. *Organised Sound*, 20(3), 278–289. <https://doi.org/10.1017/S1355771815000205>
- Doyon, M. (2024). *Phenomenology and the Norms of Perception*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/9780191993527.001.0001>
- Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. Siglo xxi.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la Cultura* (Segunda Ed). Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Díaz, E. (2008). Danza antillana, conjuntos militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: Retomando los pasos perdidos del merengue. *Latin American Music Review*, 29(2), 232–262. <https://doi.org/10.1353/lat.0.0024>
- Grimshaw, M., & Garner, T. (2015). *Sonic Virtuality: Sound as emergent perception*. Oxford University Press.
- Higgins, D. (2023). *Historia de Fluxus para chicxs* (E. Schierloh (Trans.)). Barba de Abejas.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez (Trans.)). Editorial Trotta.
- Husserl, E. (1991). *La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Transcendental* (J. Muñoz & S. Mas (Trans.)). Editorial Crítica.
- . (2002). *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo* (A. Serrano de Haro (Trans.)). Editorial Trotta.
- Iges, J. (2017). *Conferencias sobre arte sonoro*. Árdora.

- Jacobson, K., & Russon, J. (Eds.). (2017). *Perception and its Development in Merleau-Ponty's Phenomenology*. University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781487512859>
- Kanno, M. (2021). Making Sound, Making Music. In *Knowing in Performing* (pp. 77–88). transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839452875-007>
- Koskoff, E. (2019). My Music: explorations of Music in Daily Life. *Ethnomusicology*, 63(1), 1–18. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.63.1.0001>
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories :sound culture and everyday life*. Continuum.
- Lehn, D. vom, Gibson, W., & Ruiz-Junco, N. (Eds.). (2024). *People, Technology, and Social Organization: Interactionist Studies of Everyday Life*. Routledge.
- Makowski, S. (2013). Procesos mentales: salud y lazo social. In *ANUARIO DE INVESTIGACIÓN 2013* (pp. 71–84). UAM-XOCHIMILCO.
- Marín Ávila, E. (2023). Capitalismo y Crisis de la Racionalidad. Reflexiones Fenomenológicas sobre Mercantilización, Matematización del Valor y Desinterés por el Mundo de la Vida. *Phainomenon*, 35(1), 101–124. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2023-0006>
- Marx, K. (2011). *El Capital* (P. Scaron (Trans.)). Siglo xxi.
- . (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-58: Vol. I* (J. Aricó, M. Murmis, & P. Scaron (Trans.)). Siglo xxi editores.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- . (1964). *Signos* (C. Martínez & G. Oliver (Trans.)). Editorial Seix Barral.
- . (1994). *Fenomenología de la Percepción*. Editorial Planeta-De Agostini.
- Nancy, J.-L. (2002). *A la escucha* (H. Pons (Trans.)). Amorrortu editores.
- Oliva Mendoza, C., & Torres Gaxiola, A. (Eds.). (2019). *El capital. Ensayos críticos*. UNAM/Editorial Ítaca.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. IUiverse.
- Précigout, V. (2018). *Dragon Ball :Le livre hommage*. Primento Digital Publishing. <https://doi.org/LK> - <https://worldcat.org/title/1023551298>
- Priest, E. (2013). *Boring Formless Nonsense Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. Bloomsbury Academic.

- Ramírez, T. (2011). Mundo perceptivo y mundo cultural. Merleau-Ponty y la filosofía de la cultura. In Luis Álvarez Falcón (comp.), *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty*. Entelequia.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo* (A. Gros (Trans.)). Katz Editores.
- Sabido Ramos, O. (2019a). La sensorialidad capitalista en Karl Marx y Georg Simmel: Claves para el análisis sensible de la sociedad contemporánea. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica, AOP (Advance Online Publication)*, fev, 1–33.
- . (2019b). *Los sentidos del cuerpo un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2278>
- Street, S. (2017). *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. Palgrave Macmillan.
- Tymieniecka, A.-T., & Matsuba, S. (Eds.). (1998). *Immersing in the Concrete: Maurice Merleau-Ponty in the Japanese*. Springer Netherlands. <https://doi.org/10.1007/978-94-017-1830-1>
- Vasseleu, C. (2002). *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. Routledge.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. Continuum.

CAPÍTULO XI

MUSOFÍA: LAS BASES BIOCULTURALES DE LA NEUROFENOMENOLOGÍA DEL MUSICAR HUMANO

*Noel Allende Goitía*¹

RESUMEN

Este capítulo aborda la música desde la perspectiva de la biomusicología. En ese respecto no hablaré sobre música, sino de musicar. Lo que hasta el momento se ha tratado desde el dualismo sujeto-objeto —ser musicante y objeto musicado— se describirá, explicará y analizará como un fenómeno encarnado; o sea, no se puede separar al ser musicante de lo musicado. De hecho, el conocimiento biocultural del musicar humano nos ayuda a entender por qué hemos construido un filosofar que describe, explica y analiza lo musicado

1 Colectivo de Estudios Musicales de Puerto Rico.

como una entidad exohumana: los humanos procesamos la música como algo que nos llega, como un objeto externo a nuestra ontología. Por eso el neologismo *musofía*: lo musicado es el producto de un ser musicante comunicativo-dependiente, o comunicativo-encarnado. Es el conjunto conceptual de las disciplinas que componen la biomusicología las que nos permitirá construir un pensar filosóficamente el ser musicante y lo musicado.

El capítulo aborda estas cuestiones en cinco aristas de estudio. Primero, desarrollando una comprensión del ecosistema biocultural del musicar humano. Segundo, explorando las cosmogonías del musicar humano como saber. Tercero, entonces, a partir estas dos perspectivas, el capítulo reflexiona sobre el musicar como fenomenología de la cognición y la creatividad humana. Cuarto, el ítem anterior, nos ayudará a dilucidar la naturaleza del musicar como, a la vez, una prescripción y una heurística del saber musical. Por último, el quinto punto, es la proposición de que un estudio del musicar humano, como ser musicante, en sí misma, constituye una historia natural de nuestra especie.

Palabras claves: biomusicología, fenomenología de la música, neuro-filosofía de la música, bio-culturalidad.

ABSTRACT

This chapter addresses music from the perspective of biomusicology. In this regard, I will not speak about music, but rather about making music. What has so far been addressed from the subject-object dualism —the being who creates music and the object made music— will be described, explained, and analyzed as an embodied phenomenon; that is, the being who creates music cannot be separated from the thing made music. In fact, the biocultural knowledge of human music-making helps us understand why we have constructed a philosophy that describes, explains, and analyzes what is made music as an exohuman entity: humans process music as something that reaches us, as an object external to our ontology. Hence the neologism “*musophy*”: what is made music is the product of a communicative-dependent, or communicative-embodied,

music-making being. It is the conceptual set of the disciplines that comprise biomusicology that will allow us to construct a philosophical understanding of the being who creates music and what is made music.

The chapter addresses these issues through five lines of study. First, by developing an understanding of the biocultural ecosystem of human music-making. Second, by exploring the cosmogonies of human music-making as knowledge. Third, then, from these two perspectives, the chapter reflects on music-making as a phenomenology of human cognition and creativity. Fourth, the previous point will help us elucidate the nature of music-making as both a prescription and a heuristic of musical knowledge. Finally, the fifth point is the proposition that a study of human music-making, as a music-making being, constitutes a natural history of our species.

Keywords: biomusicology, fenomenology of music, neuro-philosophy of music, bio-cultural.

1. Introducción

Este capítulo aborda el pensar filosóficamente *la música* desde la perspectiva de la biomusicología. En ese respecto no hablaré sobre *música*, propiamente dicho, sino de *musicar*. Precisamente, el argumento de este escrito se basa en pasar el énfasis del pensar filosófico del *sustantivo* música al *verbo* musicar. Lo que hasta el momento se ha tratado desde el dualismo *sujeto-objeto* se plantea como la mónada sujeto *musicante* (su musicar) productor de un objeto *musicado* (lo que se denomina con el sustantivo música). El acto de musicar describe, explica y es la base para analizar el objeto musicado como un fenómeno encarnado; o sea, no se puede separar al musicante de lo musicado². El conocimiento biocultural del musicar humano cuestiona la *filosofía de la música* que describe, explica y analiza el

2 Parafraseando los versos del poeta William Butler Yeats: “¿Cómo podemos distinguir al bailarín de la danza?”. El texto en inglés dice: “How can we know the dancer from the dance?” (Yeats, 1928). Toda traducción del inglés, u otro idioma, es del autor, a menos que se indique lo contrario.

objeto musicado como una entidad exohumana: los humanos procesamos *la música* como algo que nos *llega* del exterior, como un *objeto* ajeno a nuestra ontología. Por eso el neologismo *musofía*: pensar filosóficamente el *sujeto* musicante y el *objeto* musicado. La *Musofía* la defino como el estudio del musicar humano como saber. Es una forma de pensar filosóficamente desde el acto encarnado de musicar. Consecuentemente, se estudia el objeto musicado como el producto de un ser musicante. La premisa base de la musofía es que el musicar tiene como fundamento el ser humano y que su evolución como especie es una biocultural. O sea, que el musicar humano es una actuación fenomenológica producto de su proceso coevolutivo genético-cultural. Que, como especie, producto de dicho proceso coevolutivo genético-cultural, es un ser comunicativo-dependiente, o *comunicativo-encarnado*. Es a partir de este conjunto conceptual biomusicológico que, entonces, *pensaremos filosóficamente* tanto al ser musicante como al objeto musicado como ontologías coetáneas.

La musofía es una postura materialista-fenomenológica que parte de la problematización del pensar filosófico del musicar humano que, al final del siglo XIX y en los albores del siglo XX, mantuvo una idea *idealizada*, redundancia intencionada, del objeto musicado: la música. Introduzco una breve digresión para presentar dos ejemplos de esta postura finisecular. El dramaturgo y filósofo puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) y el positivista-krausista, también puertorriqueño, Eugenio María de Hostos (1839-1903). El primero, Tapia y Rivera, estableció una clara diferenciación ontológica entre *la música* y el ser humano. Su postura filosófica obvia al ser humano como generador del fenómeno sonoro. Para él el objeto musicado es un ente exohumano:

¿Que debe entenderse por verdadera expresión artística? ¿Va acaso encaminada ésta á conmover nuestro ánimo, absolviéndolo por completo, ó cífrase (sic) sólo en una impresión del espíritu, que dejando libre la reflexión, pueda ésta llevar el goce a la mente, permitiendo la conciencia de lo que siente el corazón?

Si lo primero, y si las bellas artes fuesen sólo, como decía de la Música cierto sabio, una mercancía que entra en el corazón sin pagar tributo

en la aduana de la inteligencia es indudable que sería incompleto el goce, por ceñirse únicamente al ser sensible y no al pensante, es decir, a una sola parte de la entidad humana. Luego, es claro que la verdadera expresión artística, lo será más, si permite al espíritu la serena libertad compatible con la reflexión. (Tapia y Rivera, 1881, pp. 104-105)

En la cita se trata la música como un fenómeno *intangible* que logra burlar las funciones reflexivas de la mente. Al final argumenta que el espíritu puede evitar dicha violación aduanera si la expresión de arte es una “verdadera expresión artística”. Dicha “la verdadera expresión artística” es la que puede permitir que el espíritu logre procesar la experiencia estética a través de “la serena libertad compatible con la reflexión”. La frase “como decía de la Música cierto sabio, una mercancía que entra en el corazón sin pagar tributo en la aduana de la inteligencia” podría leerse como una manifestación proto-neurocientífica de la neurofenomenología de nuestra percepción auditiva; pero, dicha lectura no puede evadir la idealización que Alejandro Tapia y Rivera hace de la ontología diferenciada entre el objeto —la música— y el sujeto —el humano—.

El positivismo krausista español mantuvo las visiones hegelianas del espíritu absoluto, aún dentro de sus posiciones racionalistas comteanas (Seco Martínez, 2024, p. 428). Es claro que para los positivistas-krausistas, o comteanos iberoamericanos, el problema no fue exclusivamente cientificista o racionalista. La realidad de una población demográficamente diversa -multiétnica, multilingüe y multifenotípica- representó un difícil nudo gordiano para las élites políticas y letradas (Zea, 1987 [1969], 1976, 2019; Batista, 2016). Ese enfoque cultural contiene una estética. Estética que trata de arbitrar entre la razón como rectora de la naturaleza humana y la irracionalidad de su psiquis. Desde esta perspectiva, Eugenio María de Hostos lo expresa en las siguientes palabras:

La razón crece y la efectividad decrece; la realidad se hace un mundo, y el mundo de idealidades se hace un punto; se gana en cantidad de vida lo que se pierde en calidad de vida, o (si en vez de psicólogos sois

filósofos) ganáis en calidad lo que perdéis en cantidad: la vida expansiva disminuye y aumenta la vida reflexiva.

¿Y el sentimiento, y los afectos, y las ilusiones, y los dulces engaños de la alucinación y el entusiasmo?

Eso me pregunto yo y no me contesto. (Hostos, 1969 [1939], Tomo. XI, pp. 31-32)

La coexistencia de la razón con “el mundo de idealidades” es un problema perentorio para esta generación (Pena Matsushita en Dussel, Mendieta y Bohórquez, 2011, p.204). El mundo iberoamericano, como cultura, forzaba a los letrados a pensarse como poseedores de una doble consciencia (Mignolo, 2000, Romero Losacco, 2022). Y es a través de esa doble consciencia que ellos procesaron las producciones culturales en las Américas como un dilema. Por ejemplo, después de escuchar uno de los recitales de la joven venezolana María Teresa Carreño, Eugenio María de Hostos escribe en su reseña del evento:

Así dudaba yo cuando vencido por el entusiasmo y enardecido por los murmullos del asombro, por los clamores de la admiración, me recogí, y pensé: “¿Qué hay en lo que se admira de admirable?” —Miré hacia el escenario: en él, una joven, una adolescente; a su lado un piano-. Y el entusiasmo, para hacerse más digno, se izo (sic) reflexivo, y a tal punto le justificó la reflexión, que airándome contra el público, me parecieron débiles sus aclamaciones, tibia la admiración, incompleta la estimación de la maravilla que lo entusiasmaba, y acurrucándome en mi asiento, me puse a meditar.

Medité en los fines del arte, y en los medios de expresión.

La música es voz del sentimiento, lenguaje de la sensibilidad inexpressable, palabra de lo inefable, grito, clamor, exclamación, queja, suspiro de todos los afectos. —Su fin es completar el arte de la palabra articulada, el sonido onomatopéyico a donde no puede llegar el símbolo de la idea, sustituir a la razón en donde la razón es impotente. Sus medios son la imitación, el afecto y las pasiones. Desde el murmurio de la brisa entre las hojas, hasta el estrépito de la catarata y el bramido del huracán, desde el gorgojeo del pajarillo, hasta el rugido del león; desde el grito inarticulado de las fieras, hasta el concierto de los ruiseñores en la naturaleza; desde la alegría hasta la cólera; desde la tristeza, hasta

la desesperación; del amor a su triunfo; del odio a su áspero placer, en el hombre moral y en el social, todo lo alcanza, todo lo expresa, todo lo descubre, todo lo representa directamente. (Hostos, 1969 [1939], Tomo XI, pp. 32-33)

La comprensión hostosiana parece revalidar la proposición de Alejandro Tapia y Rivera, al citar “a cierto sabio”, de que la música es “una mercancía que entra en el corazón sin pagar tributo en la aduana de la inteligencia”. Para los positivistas esto implicaba una educación para la racionalidad. Una racionalidad que domesticara, lo que Hostos describe como “voz del sentimiento, lenguaje de la sensibilidad inexpressable, palabra de lo inefable, grito, clamor, exclamación, queja, suspiro de todos los afectos”. Es clara la disociación entre el sujeto musicante —el ser humano— y la producción de un objeto musicado. La música, como sustantivo, invoca, para estos letrados una ontología única, unívoca y separada de la ontología humana.

La problematización del idealismo post-romántico del entre siglos XIX y XX, plantea dos vías de abordaje. Por un lado, el filosofar, o hacer musofia, como un filosofar vernáculo y, por el otro lado, en qué forma la musofia, como una pensar materialista-fenomenológico nos ayuda forjar un nuevo paradigma interpretativo en el campo de la filosofía de la música. En primer lugar, la propuesta de una musofia la hago partiendo de la perspectiva base planteada por Augusto Salazar Bondy (1968) y Leopoldo Zea (1987 [1969]) respecto a tomar nuestro hemisferio como punto de enunciación de nuestro pensar filosófico. Específicamente, en asumir nuestro posicionamiento histórico y geográfico como seres humanos pensantes, como dijera Zea, “... sin más”. Ese asumir nuestro pensar filosófico *sin más* es un acto descolonizador que asume nuestra historia y procesos humanos que nos han posicionado en un punto exacto donde se ha criollizado y mestizado la mirada euro-mediterránea-céntrica y el actuar propio de una realidad hemisférica americana. Esta es una problematización que se tiene que discutir a fondo en un trabajo separado. Sin embargo, está subyacente en todo ejercicio letrado de nuestro hemisferio, precisamente, por-

que no se puede negar el colonialismo como un aspecto ingénito de nuestra existencia. Como tal se asume como parte de la dinámica existencial, pero se resemantiza despojándola de las implicaciones de dependencia ideológica y asumiendo que la identidad subjetiva normativa es la que *somos* y *existimos* como especie: *homo sapiens sapiens*.

La postura bio-cultural de la musofía la desarrollo a partir de las palabras introductorias con que Enrique Dussel inicia el volumen *El pensamiento filosófico...* (Dussel, Mendieta y Bohórquez, 2011):

Todos los pueblos tienen “núcleos problemáticos”, que son universales y consisten en aquel conjunto de preguntas fundamentales (es decir, ontológicas) que el *homo sapiens* debió hacerse llegado a su madurez específica. Dado su desarrollo cerebral, con capacidad de conciencia, autoconciencia, desarrollo lingüístico, ético (de responsabilidad sobre sus actos) y social, el ser humano enfrentó la *totalidad del real* para poder manejarla a fin de reproducir y desarrollar la vida humana comunitaria”. (p. 15)

Desde ese posicionamiento, y con un abordaje biocultural del musicar de nuestra especie, desarrollo a través de las siguientes cuatro secciones una proposición de pensamiento filosófico, sin más. En la primera sección, se ensaya una comprensión del *ecosistema bio-cultural* humano como generador y posibilitador de su capacidad de musicar. En la segunda, se explora la relación entre las *cosmogonías* humanas como un pensar praxial del musicar como expresión de un *saber* de los orígenes del universo que habita. En la tercera, entonces, a partir de las primeras dos secciones, reflexiono sobre el musicar como *fenomenología* de la cognición y la creatividad humana. La sección cuatro es un ensayo, a partir del paradigma fenomenológico, de mi aproximación a la naturaleza del musicar humano como, a la vez, una *prescripción* y una *heurística* del saber musical. Por último, en la quinta sección propongo que un estudio del musicar humano, como sujeto musicante, en sí misma, constituye una *historia natural* de nuestra especie.

2. Una comprensión del *ecosistema biocultural* del musicar humano

La cita de Enrique Dussel, mencionada arriba, nos ofrece un punto de entrada a una comprensión de lo que es la bioculturalidad y cómo esta nos puede servir de marco-conceptual explicativo de una musofía del musicar humano. Cuando Dussel señala que “Dado su desarrollo cerebral, con capacidad de conciencia, autoconciencia, desarrollo lingüístico, ético (de responsabilidad sobre sus actos) y social, el ser humano enfrentó la *totalidad de lo real*”, nos apunta a la relación entre los postulados de la biología evolutiva y la antropología cultural: la unicidad entre lo biológico y lo cultural en el proceso evolutivo de la vida en general y la especie humana en particular. Esa “*totalidad de lo real*”, que invoca Dussel, puede conectarse con un modelo teórico llamado *Teoría de Herencia Dual* (THD) [Dual Inheritance Theory]. En la *Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science* Russell y Muthukrishna definen la THD como:

un marco teórico que postula que la biología y el comportamiento humanos están influenciados por dos líneas de información heredada: una línea genética, que todas las especies heredan de sus padres biológicos, y una línea cultural, única de nuestra especie, que heredamos de otros miembros de nuestra sociedad. (Russell y Muthukrishna en Shackelford y Weekes-Shackelford, 2021, p. 2140)

Esta teoría nos permite conceptualizar categorías aparentemente disímiles como *genes*, *cultura* y *ambiente* como aspectos de un mismo proceso: la evolución de seres eusociales³. Estos aspectos genéticos-culturales-ambientales forman la base para los Estudios Genético Culturales, que utilizan una teoría darwiniana de la evolución aplicado a organismos culturales (Boyd y Richerson, 1985, Tomlinson, 2023). A partir de una comprensión de la evolución dual gené-

3 “La eusocialidad es una forma elaborada de organización social, que implica una división reproductiva del trabajo entre los miembros, la superposición de generaciones y el cuidado cooperativo de los jóvenes”. (María Cristina Lorenzi, en Shackelford y Weekes-Shackelford, 2021, p. 2422)

tico-cultural, Robert Boyd y Peter J. Richardson propusieron una definición de cultura que engloba en un solo proceso tanto la transmisión de rasgos genéticos como culturales (1985, p. 2). Esta mirada gestáltica del proceso coevolutivo genético-cultural se convierte en una piedra del ángulo en una propuesta de pensar filosóficamente la noción de bioculturalidad como paradigma biomusicológico⁴.

El musicar humano, entonces, se puede considerar como una adaptación biológica dinámica, compleja y adaptativa resultado de un proceso coevolutivo genético-cultural. Estudiosos como Geoffrey Miller (en Wallin, Merker y Brown, 2000, pp. 329-360), Ian Cross (2011, 2014) y Willian Tecumseh Fitch (2006, 2009) han argumentado y debatido sobre el musicar humano como una adaptación evolutiva por selección natural. Los estudios musicales que usan el paradigma de la biología evolutiva, o biomusicología, parten de los postulados de Charles Darwin (1809-1882) de la evolución de las especies terrestres por selección natural (2009). La teoría de la descendencia con modificación a través de la variación y la selección natural, como la bautizó el mismo Darwin (2009, p. 612), es un resultado de los mecanismos de selección sexual. Lo revolucionario de esta proposición es que contenía desde sus inicios los gérmenes de una explicación biológica a cuestiones que, hasta los 1850, se consideraban provincias exclusivas de la teología y la filosofía: la belleza (estética) y la música. En la conclusión de *El origen de las especies*, Darwin presenta la *selección sexual* como mecanismo procesual de la *selección natural* y que esta incluye intangibles como la belleza:

Hasta cierto punto podemos entender cómo es que hay tanta belleza en toda la naturaleza; pues esto puede atribuirse en gran parte a la agencia de la selección natural. Que la belleza, según nuestro sentido, no es universal, debe ser admitido por cualquiera que mire algunas

4 “La coevolución genético-cultural comenzó como una teoría de la herencia dual, un esfuerzo por analogizar la transmisión cultural y la herencia genética y modelar la primera utilizando las herramientas cualitativas desarrolladas para la segunda en los estudios evolucionarios de mediados del siglo XX” (Tomlinson, 2023, p. 286).

serpientes venenosas, algunos peces y ciertos murciélagos horribles con una semejanza distorsionada con la fase humana. (p. 627)

El párrafo continúa hablando de cómo la selección sexual tiene como algo ingénito los ornamentos de colores brillantes con patrones llamativos y el despliegue de musicalidad en los llamados de los pájaros en sus ritos de apareamiento. En momentos Darwin implica la coevolución genético-cultural cuando implica a esta última, la cultura, en los procesos de herencia con modificaciones que resultan del proceso de selección natural; por ejemplo:

Si suponemos que cualquier acción habitual se convierte en heredera -y se puede demostrar que esto sucede a veces-, entonces la semejanza entre lo que originalmente era un hábito y un instinto se vuelve tan estrecha que no se distingue. Si Mozart, en lugar de tocar el pianoforte a los tres años de edad con maravillosamente poca práctica, hubiera tocado una melodía sin práctica alguna, podría decirse que lo hizo intuitivamente. Pero sería un grave error suponer que la mayor parte de los instintos han sido adquiridos por hábito en una generación, y luego transmitidos por herencia a las generaciones sucesivas. Se puede demostrar que los instintos más maravillosos que conocemos, a saber, los de la abeja de la colmena y de muchas hormigas, no podrían haber sido adquiridos por el hábito. (p. 319)

Para Darwin la reproducción sexual es instrumental en la selección natural de instintos y hábitos que devienen en habilidades y capacidades heredadas. Estas capacidades y habilidades heredadas al ser reforzadas por el proceso de selección natural crean las condiciones para uno de los resultados más transformadores de la evolución por selección natural: la coevolución cultural a la par de la genética y un proceso de retroalimentación recursiva entre ambas.

La implicación de la existencia y actividad de intangibles como la cultura y la música, en el trabajo de Charles Darwin, aparece en su trabajo de vida como el resultado de su propio proceso de hacer sentido de su proposición original del origen de las especies por selección natural. Darwin no se amilana ante el reto que representa aplicar los principios fundamentales de la evolución de las

especies a los seres humanos. El mismo Darwin estaba consciente de lo disruptivo de su teoría de la evolución por selección natural (2009 [1859], p. 638) y de los debates sobre el tema desde las publicaciones de su abuelo Erasmus Darwin (1701-1802) (Nora Barlow en Darwin 1993 [1887], pp. 121-134). En dos de sus obras fundamentales Darwin aborda lo que implica la selección sexual en la evolución por selección natural y como dicho mecanismo se manifiesta en la psico-fisiología de la expresión de las emociones en todas las especies y en los seres humanos, entre estos (Darwin, 1981 [1871], 2009 [1890]). Para Darwin la selección sexual ayuda a explicar la selección natural de funciones fisiológicas que aseguran los procesos de apareamiento que favorecen los sujetos envueltos en la lucha por la vida. Una vez emerge la vida esta se caracteriza por su lucha por reproducirse. En su obra *The Descent of Man* se describe esa lucha en términos del uso de las capacidades de emisión y percepción de señales (e. g. la laringe como instrumento de emisión de sonidos y los oídos, entre otros, como órganos de percepción de estos) (Darwin, 1981 [1871], Vol. II, p. 51). Vuelve a llamar la atención cómo el análisis de Darwin asume y proyecta las nociones estéticas con que los humanos percibimos la emisión de sonidos, como señales, de otras especies: “El canto es, hasta cierto punto, como se ha demostrado en el capítulo anterior, un arte, y es susceptible a mejorar con la práctica” (Vol. II, p. 55). Es claro que para Darwin los aspectos fisiológicos de la evolución por selección natural no pueden presentarse sin el aspecto psicológico: la expresión de las emociones.

La coevolución genético-cultural en nuestra especie se muestra, entonces, en la evolución fisiológica del bipedalismo y en la evolución cultural de nuestras formas y maneras de hacer las cosas. O sea, la evolución fisiológica es sincrónica con psicológica: nuestra forma de *estar* en el mundo evolucionó junto a nuestra manera de auto percepción de ser en el mundo. Las capacidades motoras de todas las especies devienen en habilidades expresadas en comportamientos sensoriales particulares (Darwin, 1981 [1871], Vol. II, pp. 68, 71, 108). La lucha por la vida se manifiesta en el poder

que las capacidades fisiológicas se manifiestan en habilidades culturales: “en el poder de la voz y en el desarrollo de los órganos vocales; y la humanidad parece haber heredado estas diferencias de sus primeros progenitores” (Vol. II, p. 330). La sinergia de los aspectos genéticos y culturales son más evidentes en el entendimiento que Darwin desarrolla de la relación entre la fisiología de la percepción y la naturaleza del sistema nervioso; dice en sus propias palabras:

Por lo tanto, la capacidad de un superior desarrollo musical, que aún poseen las razas salvajes de humanos, puede deberse a que nuestros progenitores semihumanos practicaron alguna forma rudimentaria de música, o simplemente los órganos vocales apropiados fueron adquiridos para propósitos distintos. (Vol. II, p. 335)

La relación que Darwin establece entre la funcionalidad de la fisiología del sistema nervioso y su modo de expresión radica en su inseparabilidad procesal. Aunque en algunas de sus líneas argumentativas arguye que “la capacidad de producir notas musicales es una de las facultades humanas de menor utilidad en referencia la vida cotidiana de este” (Vol. II, p. 333), no puede negar el impacto que tiene la fisiología de la emisión de sonido (órganos vocales) y la percepción de estos sonidos (órganos auditivos) en la expresión de emociones como resultado de nuestra percepción del mundo. O sea, para Darwin no se puede hablar de una evolución por selección natural como algo exclusivamente fisiológico sin hablar de sus implicaciones culturales. Es claro que para él no solo se transmiten rasgos fisiológicos, sino que, también, culturales, formas de hacer las cosas:

En este caso, a partir del principio profundamente arraigado de las asociaciones heredadas, es probable que los tonos musicales exciten en nosotros, de una manera vaga e indefinida, las fuertes emociones de una época pasada hace mucho tiempo. Teniendo en cuenta que los machos de algunos animales cuadrumanos tienen sus órganos vocales mucho más desarrollados que los de las hembras, y que una especie antropomórfica produce una octava entera de notas musicales y puede decirse que canta, no parece improbable la sospecha de que los pro-

genitores de los humanos, ya sean los machos o las hembras, o ambos sexos, antes de haber adquirido el poder de expresar su amor mutuo en un lenguaje articulado, se esforzaron por encantarse mutuamente con notas musicales y ritmo. (Vol. II, p. 337)

En esta cita la expresión de emociones se presenta como una fuerza formativa en la evolución cultural. Quiero llamar la atención al énfasis que Darwin hace de la capacidad de emitir y articular sonidos como expresión de la percepción del mundo y de nuestra relación como especie. Claro, la narrativa de Darwin procesa toda la información a través de las formas y maneras de hablar, en su época, sobre los sonidos de las especies no-humanas como canto, música. Pero, su discurso no puede escapar de la sinergia entre la capacidad fisiológica de emitir sonidos claros y discretos con la habilidad de modular dicha capacidad en signos de expresión emocional.

No se puede aseverar que Charles Darwin comprendía la implicación coevolutiva genético-cultural de sus planteamientos. Pero, podemos entrever cómo su comprensión decimonónica nos ayuda a visualizar lo entrelazado y rizomático de la interdependencia entre la evolución fisiológica y cultural. En *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, se puede leer la extensión con que estas ideas trepan a través de su narrativa:

Este hecho, y de esta analogía con otros animales, me ha llevado a inferir que los progenitores de la especie humana probablemente emitieron tonos musicales, antes de haber adquirido el poder de articular el habla; y que, en consecuencia, cuando la voz se usa bajo cualquier emoción fuerte, tiende a asumir, por el principio de asociación, un carácter musical. (Darwin, 2009, p. 88)

Darwin estaba convencido de que la emisión y percepción de sonidos guardaba relación con la expresión de emociones (2009 [1890], pp. 88, 89, 90, 92)⁵. En el caso de una especie eusocial como los

5 “That the pitch of the voice bears some relation to certain states of feeling is tolerably clear.” (2009, p. 88). “The question, what is the essence of musical ‘expression’ involves a number of obscure points, which, so far as I am aware, are as yet unresolved enigmas.

homínidos estas capacidades fisiológicas potencian las habilidades de percepción y expresión del y con el mundo, con otros homínidos y no-homínidos. Este proceso es uno cultural, porque potencia procesos comunicativos que son la espina dorsal de lo que llamamos cultura. Para Darwin el musicar humano, aunque él solo hace referencia al objeto musicado (la música), es una evidencia de unas formas de transmisión de rasgos fisiológicos y mentales:

La música tiene un maravilloso poder, como he tratado de demostrar en otro lugar, de recordar de una manera vaga e indefinida esas fuertes emociones que se sintieron durante épocas pasadas, cuando, como es probable, nuestros primeros progenitores se cortejaban mutuamente con la ayuda de vocalizaciones. Y como varias de nuestras emociones más fuertes -dolor, gran alegría, amor y simpatía- conducen a la libre secreción de lágrimas, no es de extrañar que la música sea apta para hacer que nuestros ojos se llenen de lágrimas, especialmente cuando ya estamos afectados por cualquiera de los sentimientos más tiernos. (pp. 200-201)

La mención de progenitores apunta a una transmisión genética de características fenotípicas propias de cada especie. Sin embargo, leemos que dichas características fenotípicas cargan una transmisión de expresiones transmitidas por el aprendizaje de expresiones. Como aquí se presenta, entonces, la expresión de emociones no es una mera reacción fisiológica es un *sentir* el mundo, es una *respuesta* cognitiva a lo que y a quienes nos rodean (Barret, 2017). Por eso cuando hablo de sujetos musicantes me refiero a un acto encarnado, un acto que expresa un *saber* encarnado (Cox, 2016). La comprensión *biocultural* del musicar humano se fundamenta en el conocimiento

Up to certain point, however, any law which is found to hold as to the expression of the emotions, by simple sounds must apply to the more developed mode of expression in song, which may be taken as the primary type of all music.” (p. 89). “But leaving aside these complex questions and confining ourselves to the simpler sounds, we can, at least, see some reasons for the association of certain kinds of sounds with certain states of mind.” (p. 90). “All the sounds hitherto noticed depend on the respiratory organs; but sounds produced by wholly different means are likewise expressive.” (p. 92).

de la interdependencia de dos sistemas, el biológico y el cultural, en el proceso evolutivo de nuestra especie, entre todas (Tomlinson, 2018). Esa interdependencia coevolutiva genético-cultural se muestra en ciclos y epiciclos de la continua interacción entre el ambiente, la presión selectiva (presión evolutiva) de adaptación a dicho ambiente, la construcción de nichos eco-culturales y la consecuente transmisión de las formas y maneras de navegar las condiciones emergentes productos de dichas transformaciones (Tomlinson, 2015).

La musofía, desde la perspectiva de la bioculturalidad, ancla el musicar humano dentro de un ecosistema signo-dependiente. La coevolución genético-cultural hace posible que un sonido sea transformado en señal y que dicha señal sea manejada como un objeto musicado con su semántica y significado asignado. De todos los artefactos mentales, el significado es uno de los más elusivo, y el musicar humano produce uno de los objetos intangibles, el objeto musicado, que comparte elusividad. El *significado*, en general, y el musical, en particular, como nos dice Gary Tomlinson, “es procesado por el organismo que lo crea, es una dinámica temporal de sí mismo y de sus alrededores” (Tomlinson, 2023, p.39).

3. Las cosmogonías del musicar humano como saber

La bioculturalidad del musicar humano es la sinergia entre la evolución de un sistema nervioso que posee capacidades de procesar señales del mundo, y de otros homínidos, que lo rodea, procesar dichas señales como información y construir significados a partir de dichas señales. Una vez emerge la vida, existir se convierte en un comportamiento orgánico y dicho comportamiento crea un contenido, que dicho organismo tiene la capacidad de procesar tanto la información externa como la interna. Con dicho proceso recursivo se construye el significado. Como ya hemos discutido anteriormente, la expresión de las emociones es una evidencia de dicho proceso de construcción de significado. Gary Tomlinson arguye que la vida emerge en una “biosfera que era un locus rico, cambiante y abundante transmisión de información sin significado” (2023, p. 26). Las

dificultades analíticas comienzan cuando los seres humanos nos colocamos en el ápice evolutivo de todas las especies, incluyendo los homínidos que antecedieron al *homo sapiens-sapiens* (p. 34). Este antropocentrismo excluye, según Tomlinson, a todas las especies con las cuales coevolucionamos y con quienes compartimos capacidades fisiológicas que hacen posible las habilidades necesarias para la sobrevivencia. Aquí volvemos a introducir a Charles Darwin, porque en su tratado sobre las emociones él habla en particular de cómo los seres humanos conectamos un objeto (tangible o intangible) con un signo y, a su vez, creamos un símbolo. Para Tomlinson el mejor ejemplo de lo anterior es el idioma creado por humanos (p. 59), para Darwin es la devoción (Darwin, 2009 [1890], p. 201-202). O sea, y partiendo de lo antes expuesto, la musofía aborda la cosmovisión de los homínidos como parte de esa coevolución bio-cultural.

La creación de cosmogonías es el resultado de ese sentido de devoción que emerge como una respuesta a nuestro descubrimiento del mundo y las cosas en él, incluidos nosotros. Para Darwin el sentido de devoción es un complejo de emociones que incluye expresiones dispares como la reverencia, el miedo, formas de afectos y desafección y que se expresan en comportamientos que llenamos de significados además de erigirlos en símbolos. La inmediatez entre comportamiento, significado y símbolo se debe a que, como manifestación biocultural, revela la porosidad entre nuestro sistema nervioso, nuestro cuerpo y las cosas que componen el mundo. Aun así, arguye Lisa Feldman Barret, que nuestra manera de relacionarnos con el mundo crea la falsa impresión de que existe una separación entre nosotros y las cosas del mundo, cuando en realidad es una relación fluida y porosa, o como lo dice ella, “tu cerebro modela tu mundo, el mundo exterior ayuda a recablear [*rewired*] tu cerebro” (Barret, 2017, p.153). Dicho en una forma más directa: “A través de una construcción perceptual, no percibes el mundo en un sentido objetivamente preciso, sino a través del lente de tus propias necesidades, objetivos y experiencias previas” (2017, p. 157). De esa forma, sigue argumentando Barret, los humanos construimos creencias a partir de nuestra

esencialización —que no es otra forma de reduccionismo— de la información procesada a través de nuestras emociones. La capacidad humana de expresar devoción parece contener dichas características: la creación de historias muy convincentes de qué significa ser un humano y cuál es nuestra posición en el mundo, o sea, la construcción de una cosmogonía⁶.

La creación de una cosmogonía y el musicar humano, precisamente, guardan ese mismo nivel de inseparabilidad al momento de expresar el conjunto de emociones en una expresión de devoción. El Shiva danzante, o Nadarajah, el movimiento unificador de Quetzalcóatl y Xochipilli en el árbol de la vida y los cantos de los Incas al Dios Sol, son ejemplos notables, entre muchos, en que se música la devoción ante lo inefable e inexplicable de la existencia humana y la inconmensurabilidad del mundo en que habitan. La inconmensurabilidad del universo se expresa en forma musical a través de la figura del Shiva danzante, o Nadarajah. Ananda K. Coomaraswamy citando el Shiva Pradosha Stotra nos abre una ventana a un círculo de deidades cuya acción de musicar es parte de su naturaleza divina:

Colocando a la Madre de los Tres Mundos en un trono de oro, tachonado de gemas preciosas, Shulapani baila en las alturas de Kailasa, y todos los dioses se reúnen a su alrededor:

Sarasvati toca la vina, Indra toca la flauta, Brahma sostiene los címbalos que marcan el tiempo, Lakshmi comienza una canción, Vishnu toca un tambor y todos los dioses están a su alrededor:

Gandharvas, Yakshas, Patagas, Uragas, Suddhas, Sadhyas, Vidyadharas, Amaras, Apsarases y todos los seres que habitan en los tres mundos se reúnen allí para presenciar la danza celestial y escuchar la música del coro divino a la hora del crepúsculo. (Coomaraswamy, 1957, p. 2)

Esta cita es una visión poética de un panteón de divinidades expresando su naturaleza al musicar puede distraernos de los juegos

6 The human brain is itself a cultural artifact because it is wired by experience. We have genes that are turned on and off by the environment, and other genes that regulate how sensitive to the environment we are" (Barret, 2017, p. 170).

de poder que durante la dinastía Chola utilizaron las diferentes representaciones del Shiva Danzante a través de su dominio (Kaimal, 1999; Subbulakshmi, 2023). Esto es un ejemplo de cómo las cosmovisiones reflejan el mundo del homínido que la crea. El musicar humano se ve reflejado en la población de divinidades de dicho mundo. Algo que encontramos en otras partes de nuestro planeta. Por ejemplo, Mesoamérica.

En el Códice Borgia aparece una ilustración en la que representa a las divinidades de Quetzalcóatl y Xochipilli representando movimientos contrarios en el Árbol de la Vida (p. 53). La ilustración presenta a estas divinidades ejerciendo sus poderes entre las fuerzas cósmicas opuestas de la vida y la destrucción. Esta cosmogonía representa la sinergia entre Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, representando el ciclo eterno de la muerte y la resurrección, y Xochipilli, avatar de Macuixóchitl, conocido como Cinco Flores relacionado con la floración de la vegetación, el amor y el canto/la música. Llama la atención que la ilustración representa a estas divinidades como la unicidad de los opuestos, como esencia inherente al cosmos: Quetzalcóatl representando el deceso al inframundo y Xochipilli la ascensión a los cielos, al Sol. El musicar, personificado en Xochipilli, representa la centralidad de un saber divino, exohumano, obtenido por Ehécatl de entre los músicos en la corte del Dios Tezcatlipoca y que se conoció entre los seres humanos como *tlatzotzaliztli*, o el arte de resonar (*cuicatlamatiliztli* o musicar). La palabra *tlatzotzaliztli* es un término que expresa la sinergia de la música: se refiere al canto ritual, al canto, al baile y a las representaciones dramáticas. La importancia del culto, como expresión de devoción, a divinidades, entre las cuales habitaban aquellas asociadas al canto, la danza, la ejecución de instrumentos musicantes, y la fuerza cósmica que esto representaba, se expresaba en el mundo temporal a través de la Triple Alianza, o Confederación Mexica (formada por las tres ciudades-estados de México (Tenochtitlan), Texcoco y Tlaxcoapan), a través de un sistema educativo en que todas las funciones, desde los Tlatoanis, o jefes, los guerreros y sacerdotes oficiantes en los templos, desde niños asistían a escuelas espe-

cializadas donde aprendían cantos, danzas e instrumentos musicales de acuerdo a sus oficios. El musicar, como expresión y objetivación de una particular forma de devoción, como la define Darwin, es manejado como expresión de y puente entre el cosmos y la esfera humana. La devoción es un medio de comunicación y conexión entre la psiquis interna y nuestra interacción con el mundo. (Topete Contreras, 2014, Soustelle, 2017 [1979], León Portilla, 2019)

El caso de la estructura política del Imperio Inca nos ofrece un ejemplo de cómo la cosmogonía crea la codificación de la devoción. El Imperio Inca fue el resultado de siglos de conflictos y alianzas entre los estados en guerra de los reinos Wari, Moche-Chimú, Tiwanaku y Aymara, entre otros. El Imperio Inca fue un sistema de gobierno diverso. Su cultura musical era la coexistencia de prácticas regionales que se extendían desde el actual sur de Colombia hasta Bolivia, el noroeste de Argentina y el norte de Chile. Los sikus, las quenás, las trompetas de cerámica y madera eran instrumentos musicales que la cultura Moche-Chimú ya había incorporado a sus danzas grupales y a su repertorio de canto. La creación musical era un dispositivo y un vehículo de una cultura simbólica sonora.

La incrustación de la música como un rasgo sobresaliente de su vida cotidiana se puede ilustrar a través de tres ejemplos. El primero es la institución bien establecida de un sistema de mensajeros: los chasquis. Se trataba de una red de comunicación que atravesaba todo el Imperio. Los chasquis eran corredores entrenados que corrían de un puesto a otro en una de las carreras de relevos más sofisticadas creadas con el único propósito de mantener al Inca (el emperador) y al Imperio en comunicación en todo momento. Estos corredores estaban equipados con una caracola, que utilizaban para avisar de su llegada al corredor del puesto cercano para que se preparara para la retransmisión del dispositivo portador del mensaje: el quipu. El segundo ejemplo era un ritual celebrado por todos los súbditos, y especialmente por el emperador, de cantar a las llamas, alpacas y vicuñas por su regalo de la vida. Entendieron que su propia existencia dependía de la carne, la lana y las capacidades de carga de estas criaturas. El tercer ejemplo fue el emperador cantando en primavera

al “Joven Sol”, acompañado de tambores y otros instrumentos. Durante el otoño volverían a cantar, esta vez a un “Viejo Sol” que iba a sufrir una revivificación de su fuerza durante el invierno, para volver a levantarse como un “Joven Sol” en la primavera. Una cultura basada en el canto es una constante cultural en la extensa región andina y un marcador de identidad, incluso para la población descendiente de europeos. El musicar no solo es una presencia en la vida cotidiana, es una forma de representar un saber cosmogónico a través del musicar y sus objetos musicados (Pizarro, 1986 [1571], Poma de Ayala, 1980, Schechter, May 1979).

4. El musicar como *fenomenología* de la cognición y la creatividad humana

Considerar el musicar humano a partir de la biología evolutiva, como una coevolución genético-cultural, o biocultural, nos permite hacer sentido de las acciones humanas como la sinergia entre la fisiología de las especies y aquellas capacidades emergentes de las funciones de esta. O sea que, cuando hablamos de selección natural de rasgos, aún los intangibles, estos se expresan en comportamiento. Nuestro conocimiento de las cosas en el mundo ocurre a través de un sistema rizomático corporal de percepción. Toda percepción provoca una expresión de emociones encarnadas, ancladas en nuestro cuerpo (e.g. el sistema fonológico). La evolución cultural es el resultado de procesos ecológicos y evolutivos que se transmiten de una generación a otra y representa “la persistencia de rasgos de comportamiento a través del tiempo” (Boyd y Richerson, 1985, p. 291) y se expresan en acciones específicas de los individuos; por ejemplo la vocalización, que en casi todas las especies es un aspecto de la socialización, lo que implica el aprendizaje tanto de su manejo fisiológico como la convención de su uso y significado (e.g. la vocalización de la mayoría de especies de pájaros) (Tomlinson, 2023, p. 167)⁷. A ese manejo fisiológico y la convención de su uso y signifi-

7 Gary Tomlinson lo aplica al aprendizaje cultural de los humanos: “the ‘perceptual magnet effect’ by which human infants are channeled toward the phonological categories of language they hear” (2023, p. 169).

cado le llamo la fenomenología del proceso evolutivo: las especies evolucionan por selección natural de adaptación de rasgos fisiológicos y de comportamiento mientras existen como tal (la discusión de la música como adaptación evolutiva en Fitch, 2006).

Al establecer las bases coevolutivas-genético-culturales del musicar humano y su expresión en los actos de devoción como reacción a la articulación de una cosmología estoy subrayando la condición existencial de dicha experiencia. La coevolución genético-cultural no es una ocurrencia en abstracto, es una fenomenología. Humberto Maturana Romensín y Bernhard Pörksen anclan la actividad humana en la vida cotidiana:

Todo nuestro hacer humano opera en nuestra cotidianidad, y si no reconocemos y aceptamos que esto es así, no podemos apreciar correctamente cómo nuestra existencia biológica como sistemas vivos que convivimos en el lenguaje puede generar algo que ninguna técnica habría podido generar sin la participación creativa de los seres humanos, por la sencilla razón de que la técnica es un producto de entidades biológicas humanas. (Maturana y Pörksen, 2021, pp. 28-29)

Las “entidades biológicas humanas”, al coevolucionar genética-culturalmente, operamos dicho proceso en nuestros existir biológico. Dicho *existir* biológico es una actuación eusocial en la que aprende-enseña rasgos, actitudes y la subjetividad de ese hacer. Philip Tagg lo expresa en una forma, para mí, contundente, aunque la siguiente cita no se encuentra dentro de una discusión sobre biomusicología; leamos:

Tenemos que aprender a cooperar, a negociar un espacio social para nosotros mismos en relación con la comunidad a la que pertenecemos. La música y la danza proporcionan marcos sonoros y cinéticos socialmente contruidos para ese proceso de aprendizaje. Aprendemos a cantar, tararear y silbar de acuerdo con las normas de lo que nuestra cultura considera música, en lugar de simplemente gritar, reír, murmurar o golpear objetos a voluntad. A medida que adquirimos el don del lenguaje, aprendemos a distinguir entre el sonido verbal y el no verbal organizado humanamente. Y lo que es más importante, esta-

mos expuestos repetidamente, dentro de la cultura musical a la que pertenecemos, a la aparición simultánea de ciertos tipos de sonido musical con ciertos tipos de acción, actitud, comportamiento, estado emocional, entorno, gesto, movimiento, personalidad, personas, imágenes, palabras, funciones sociales, etc. A partir de esos patrones recurrentes de interconexión, construimos una amplia gama de categorías que combinan varios de los elementos constituyentes que acabamos de mencionar en conceptos musogénicos primordiales e integrales. (Tagg, 2013, p. 61)

Aunque no hagamos referencia directa a los órganos, o sistemas de órganos, que hacen posible el musicar humano, el objeto musicado (la música), no es una *cosa* sin referencia. El objeto musicado no es un mero puntero (*pointer*) señalando un objeto, no es autorreferencial. El objeto musicado, a partir de la cita de Tagg, si apunta a algo es a su origen: al sujeto musicante; al musicar humano.

La fenomenología del musicar humano revela los niveles de complejidad resultantes del proceso de coevolución. Una descripción y explicación mecánica de los sistemas de fonación y de audición solo revelan el rizoma neural que hace posible la emisión de un sonido y su audición, pero no pueden revelar el nivel de complejidad del proceso de percepción de la secuencia de tonos que no solo conforman una melodía, sino que esta se emite como información y que la modulación de la voz implica un significado emocional que ha sido, y se aprende (Cultura), codificado en un evento sonoro que apela a un significado. El análisis de las señales vocales de las especies reta la racionalidad analítica que trata de entender cómo algo que, desde el punto de vista exclusivo de la evolución por selección natural, se comprende como *función*. Sin embargo, al procesarlo a través del paradigma evolutivo genético-cultural nos enfrenta con un procesamiento neuro-fenomenológico que apunta a un involucramiento total del cuerpo. Para 1905 Edmund Husserl, mucho antes de la creación de los avances tecnológicos de la resonancia magnética funcional [fMRI], ensaya una descripción del procesamiento de una melodía por el sujeto musicante. Para Husserl:

En la ‘percepción de la melodía’ distinguimos, por una parte, el tono *ahora dado*, que llamamos ‘percibido’; y, por otra, los tonos *transcurridos*, y que designamos como ‘no percibidos’. En segundo término, llamamos *percibido a toda la melodía*, pese a que solamente el punto-ahora sea percibido. Procedemos de esta manera, porque la extensión de la melodía no solamente está dada, de un punto a otro, en una extensión del percibir, sino porque la unidad de la conciencia retencional ‘retiene’ aún los mismos tonos transcurridos en la conciencia, constituyendo a la vez la unidad de la conciencia referida al objeto temporal unitario, o sea, la melodía. (Husserl, 1959, p. 86; 2019, p. 60)

La complejidad que presenta la melodía como objeto temporal nos enfrenta con el hecho de que una capacidad emergente de nuestro sistema neural es, lo que Husserl llama, poseer una conciencia-temporal (*time-consciousness*). Lo que el musicar animal revela es el orden implicado de, lo que se puede llamar, un funcionamiento material-fenomenológico del cuerpo. El musicar, la entonación de una melodía revela lo que Alfred North Whitehead intuye en 1933, cuando señala que:

No podemos determinar con qué moléculas comienza el cerebro y termina el resto del cuerpo. Además, no podemos decir con qué moléculas termina el cuerpo y comienza el mundo externo. La verdad es que el cerebro es continuo con el cuerpo, y el cuerpo es continuo con el resto del mundo natural. La experiencia humana es un acto de auto-originación que incluye toda la naturaleza, limitado a la perspectiva de un punto central, ubicado dentro del cuerpo, pero no necesariamente persistiendo en una coordinación fija con una parte definida del cerebro. (Whitehead, 1933, p. 290)

Esta indivisibilidad, o frontera porosa, o no-linealidad, entre mente y cuerpo guarda relación con la interpretación ontológica que hicieron David Bohm y Basil J. Hiley, en 1993, sobre la Teoría Cuántica. Considero que la declaración de Whitehead “No podemos determinar con qué moléculas comienza el cerebro y termina el resto del cuerpo” puede relacionarse con los conceptos de “Universo Indivisible” y su “orden implicado” de Bohm y Hiley (1993).

Es esa indivisibilidad, yo arguyo, a la que se refiere Husserl en su descripción de la fenomenología de la melodía musicada por sujetos humanos: se emite y percibe un “orden implicado”. En este respecto, la fenomenología del objeto musicado se manifiesta como *presentificación*, (“la unidad de lo recordado” (Husserl, 2019, p. 75)), es un excelente ejemplo de cómo el musicar humano -como saber y manifestación de creatividad- hace audible y visible, como lo hace la Teoría Cuántica de Campos (*Quantum Field Theory*), “la naturaleza efímera de la vida” (Zee, 2023, p. 3).

La indivisibilidad y no-linealidad del musicar humano se actúa en comportamientos cargados y preñados de expresividad emotiva. El musicar es una cognición encarnada que se muestra en procesos creativos, que no es otra cosa que la actuación de un uso. Retomando el ejemplo del musicar en la cotidianidad de la Confederación Mexica, el significado de la palabra náhuatl *cuicatlamatiliztli*, traducida como el arte de cantar, abarca el acto de nombrar, reflexionar y teorizar sobre el musicar. El historiador Miguel León-Portilla explica que esta palabra tiene un carácter polisémico. La raíz *tlatzotzonalli* puede referirse a tocar un instrumento musical, ya sea un idiófono o un membranófono (*tlatzotzona*, un verbo que significa golpear), o respirar en un aerófono (*tlapitza*, un verbo que significa respirar o soplar), o tener uno o ambos conocimientos abstractos o praxiales de la creación musical. La palabra es un término que lo abarca todo y que expresa la sinergia del musicar: se refiere al canto ritual, al canto en general, a la danza y a las representaciones dramáticas. La complejidad de esta conceptualización del musicar se manifiesta en la variedad de objetos prostéticos musicantes (organología). Por ejemplo, hay registros de flautas (*tlapitzalli*), un xilófono de dos lenguas tallado en un bloque de madera (*teponaxtle*), trompetas de madera y de concha (*quiquiztli*), silbatos ceremoniales (*chichtli*), membranófonos de madera (uno pequeño, *huéhueltl*, y otro grande, *tlapanhueuétl*), caparzones de tortuga (*áyotl*) y una variedad de sonajas [por ejemplo, *chicahuaztli* (una coctelera parecida a un bastón) y *omichicahuaztli* (hecho de huesos)]. La creación musical era un oficio erudito apoyado por

instituciones como el *mixcoacalli*, o Casa del Cielo/Serpiente de las Nubes, y las *calmecac* y *cuicalli*, o casas de canto. Estas escuelas produjeron intérpretes y compositores para la corte y los rituales dedicados a las muchas divinidades del panteón mexicano. Como mencionamos arriba, el musicar respondía a una cosmología centrada en el poder de los avatares de un *Téotl* (Fuerza Esencial): *Xochipilli* (El Príncipe de las Flores) y *Macuilxóchitl* (Cinco Flores). El poder de esta divinidad se puede comprender mejor al observar en el Códice Borgia la representación de Macuilxóchitl-Xochipilli y Quetzalcóatl activos en los procesos cósmicos en el Árbol de la Vida (León-Portilla, 2019).

5. Una *prescripción* y una *heurística* del saber musical

El saber del musicar humano refleja algo central en el proceso de coevolución genético-cultural: el funcionamiento simultáneo de procesos *prescriptivos* y *heurísticos*. La evolución genética se tiende a ver como un proceso prescriptivo y la cultural como uno heurístico. Sin embargo, cuando se lee con detenimiento los escritos sobre ambos procesos descubrimos que la *prescripción* y la *heurística* coexisten en todo proceso natural. El musicar humano desarrolla una gramática y una sintaxis a través de su uso. El uso establece un proceso lineal de expresión que a la vez establece una lógica interna, una arquitectura del material sonoro, y una maleabilidad adaptativa a las vueltas, valles y colinas que, en el tiempo, ejercen una presión adaptativa. El cuerpo de los homínidos, a partir de esos procesos a la vez *prescriptivos* y *heurísticos*, fue acumulando capacidades expresadas en habilidades que, en procesos de retroalimentación recursiva, entre dichas habilidades y el ambiente, fueron creando un ecosistema cultural: procesos heurísticos de aprendizaje de programas, algoritmos, formas de hacer, actitudes mostradas en estructuras de lenguaje no-verbal, formas de ver el mundo codificadas en cosmologías. El Shiva danzante, o Nadarajah, es una objetivación de una cosmología que va estableciendo unos formatos prescriptivos de entender y explicar el universo y a los seres vivos que existen en este. El Shiva musicante/danzante no se puede separar de la música

que el cosmos, como lo expresara el poeta William Butler Yeats: “¿Cómo podemos distinguir al bailarín de la danza?”. La simetría del musicar/danza es una materialización de la relación de opuestos como naturaleza del universo: el caos (lo heurístico) y la simetría (lo prescriptivo).

La especie humana refleja al universo en el cual vive, pues ambos existen en una indivisible unidad de creación y destrucción -como Quetzalcóatl y Xochipilli descendiendo y ascendiendo en el árbol de la vida-. El cerebro enculturado actúa corporalmente: la prescripción y heurística de la evolución por selección natural de rasgos y adaptaciones fisiológicas produce cultura por ser mecanismos (prescripciones) y procesos (heurística) de vida, de existencia -ontología- que se experimentan —fenomenología—. La prescripción genética hace posible que recién nacidos estén equipados con una fisiología y funciones neurológicas emergentes que los capacitan para desarrollar una atención conjunta con el adulto musicante (Koelsch, 2017, p. IX). La fisiología de nuestras capacidades auditivas es un sistema de extracción auditiva que hacen posible que señales sonoras discretas en formato acústico análogo sean decodificadas para ser recodificadas en señales nerviosas (digitales) que se procesan como objetos temporales musicados o lenguaje (Koelsch, 2017, p. 89-91; Purves, 2017, p. 2-6). La atención conjunta entre los miembros de una especie, e Inter-especie, es posible al funcionamiento gestáltico de los sistemas kinésico, visual, auditivo y de vocalización (Merker, Motley y Zuidema en Honing, 2018, p. 55-57). El musicar humano es la sinergia de dichos sistemas, porque son funciones neuro-fenomenológicas. El musicar humano es la interacción de la acción expresiva de la ejecución del objeto musicado y la recepción expresiva de este. Maurice Merleau-Ponty apunta a dicho fenómeno indivisible de la producción y creación de significado; o como él lo dice: “inseparable del sonido que es su vehículo” (Merleau-Ponty, 2005, p. 212). El musicar humano es el resultado de la capacidad que tenemos como especie de expresar cuál es nuestra percepción del mundo en el cual vivimos como tal. Expresión y percepción son una mónada neuro-fenome-

nológica. O sea, el musicar humano traza la historia natural de los homínidos como una especie musicante.

Conclusión. Una *historia natural* de nuestra especie *musicante*

Pensar filosóficamente el musicar humano nos ayuda a abordar dicho fenómeno como un comportamiento de nuestra especie. El musicar humano, entonces, es tan diverso como es nuestra adaptación al nicho ecológico-cultural en el cual existimos. El musicar humano expresado en *Despacito*, cantada por Luis Fonsi y Daddy Yankee, la *Sinfonía N°7* de Roberto Sierra, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, como los organilleros en el zócalo de Ciudad México y los intérpretes de currulao, tanto en el Valle del Cauca como en la zona del pacífico de Buenaventura, Colombia, tienen como común denominador la especie que lo actúa y experimenta. Son una muestra de lo que, según Gary Tomlinson, nos identifica como “organismos constructores de signos en su entorno, a su nicho, a su *Umwelt*” (2023, p. 62). El poder del musicar humano, entonces, y siguiendo la línea de pensamiento de Tomlinson, radica en que la enculturación de nuestra especie —como resultado del proceso coevolutivo genético-cultural— hace posible la creación de nichos culturales. Esos nichos culturales no se reducen al desarrollo de capacidades adaptativas que habilitan funciones fisiológicas —tanto motoras como sensoriales—.

La Teoría de la Herencia Dual implica que no podemos tratar la codificación de las espirales genéticas de nuestros cromosomas como mecanismos separados de la conciencia que emerge del funcionamiento de los organismos especializados que se han desarrollado en el largo proceso de transmisión de información de la herencia de las especies. Ese proceso ha dado como resultado una serie de especies con morfologías esqueleto-muscular que hacen posible la vocalización de sonidos, la escucha de sonidos, la captura de imágenes y, en forma global, su procesamiento neurológico. El desarrollo de una morfología esqueleto-muscular hace posible la vocalización de sonidos y su modulación que da paso al habla (Da-

vid W. Frayer y Chris Nicolay en Wallin, Björn y Steven, 2000, p. 217-234). La capacidad fisiológica que hace posible la habilidad de vocalizar da paso a la enunciación tanto de tonos discretos como de unidades fonológicas que permiten el musicar y el lenguaje, respectivamente (Peretz, Vuvan, Lagois y Armony en Honing, 2018, p. 205-219). El *ver*, la capacidad de captura de un rango del espectro de luz hace posible la habilidad de percibir el mundo en el que como especie existimos. El musicar humano depende de la visualización de los objetos y los sujetos en el mundo como parte de una interacción gestáltica de la escucha y expresión sonora de la vocalización. Ahora, es el sistema nervioso como un todo -el cerebro es cuerpo- el que hace posible esta sinergia neurofenomenológica. Simona Ginsburg y Eva Jablonka lo resumen de la siguiente manera:

Lo que sí sabemos es que el material biológico es necesario para la existencia de la conciencia como la conocemos al momento. [...] Más aún, la rica conectividad que existe entre el sistema nervioso y otros tejidos del cuerpo es crucial -el propio sentido de *ser* depende en la extensa conectividad entre el cerebro y el cuerpo, el cual está constantemente regenerándose; los cambios en la autopercepción corporal, también, están basados en un complejo modelo del yo. (Ginsburg y Jablonka, 2019, p. 468)

Esta indivisibilidad entre los sistemas motor y sensorial se debe a que están encerrados en una retroalimentación recursiva (*closed-sensory-motor loops [MSM loops]*) (2019, p. 300). Musicar, entonces, se debe pensar como una percepción-acción de un comportamiento musical que hace posible procesos de coordinación (*entrainment*) y contagio (*contagion*) social. O sea, los signos y símbolos que emitimos, creamos y percibimos a través del lenguaje y musicar son sistemas abiertos de significados, auto-referenciales y son aprendidos; el resultado de emociones poderosas de auto-reflexión que hemos etiquetado como trascendencia (Ginsburg y Jablonka, 2022, pp. 152-154, 477).

Se puede afirmar, entonces, que la Teoría de la Herencia Dual establece lo cultural como proceso de transmisión intra e inter-es-

pecie y no como mera existencia de *cosas*, sean tangible e intangible. La transmisión cultural, como parte inherente del proceso de selección natural, se da dentro de “una esfera semiótica como forma particular de organizar y explotar signos” (Tomlinson, 2023, p. 281; Boyd y Richerson, 1985, p.290-291). Los objetos musicados apelan a nuestra percepción porque su producción parte de un sujeto musicante con el que tenemos capacidades y habilidades expresivas en común. Utilizando las palabras de Tomlinson: “La cultura es cultura *acerca de algo*, así como los signos son signo *de* y la transmisión de la cultura transmite cosas significativas. Al igual que en una escala más amplia, la cultura es semiótica” (2023, p. 283)⁸. Por ejemplo, la existencia de capillas de música, entre los siglos XVII y XIX en los altépetl novohispanos no fue un mero fenómeno de deculturación y servil asimilación. El historiador Raúl Heliodoro Torres Medina ofrece evidencias documentales sobre la agencia de los miembros de estos, altamente organizadas, organismos gubernamentales prehispánicos, que incluía el adiestramiento musical, incluyendo los jefes, o tlatoanis, en los *mixcoacallis* (Torres Medina, 2021). Este fue un proceso de transmisión cultural *acerca de algo*: el entre juego entre la una evangelización impositiva y la agencia preexistente de los locales a *musicar*. Así, también, lo documentó el etnomusicólogo irlandés John Blacking al estudiar el musicar de los niños Venda. Blacking observa que el musicar de los niños es un resultado de la interacción entre estos aparte de los adultos: canciones de juego con usos diferenciados por el momento del día —día o noche—, por temporadas —otoño, verano— y por género -niños o niñas- (Blacking, 1995). Musicar expone lo convencional de nuestra percepción de la distancia entre los objetos y el espacio en que existen, nos hace consciente de que, como especie, en palabras de Merleau-Ponty, “solo podemos llegar a la verdad de las cosas porque tenemos un cuerpo que es parte de las cosas del mundo” (Merleau-Ponty, 2008, pp. 42-43). Entonces,

8 La palabra en inglés “about” es una preposición que se traduce a “sobre”. También se dice en referencia a una intención o propósito: tendente a algo = aboutness. (Hawke, 2018 y Caldarola, E., 2024).

pensar filosóficamente el musicar humano y sus objetos musicados tiene que hacerse desde la bioculturalidad de su biomusicalidad. Desde una musofía del musicar humano. Lo que hoy día llamamos música y que la estudiamos a partir de una supuesta existencia exo-humana se ha estudiado fuera de carácter y de su propia ontología. Las bases bioculturales del musicar humano nos permiten abordar tal comportamiento como una historia natural de una especie musicante, como una musifía.

Referencias

- Alarcón Dávila, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106), 113-147. Recuperado en 10 de junio de 2024 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005&lng=es&tlng=es.
- Allende Goitía, N. (2010). *Reflexiones sobre lo existencial cotidiano*. Ediciones Clara Luz.
- Barret, L. (2017). *How Emotions are Made: The Secret Life of the Brain*. Mariner Books
- Batista, V. (2016). O positivismo como cultura, en Passagens. *Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, 8(2), maio-agosto, 293-307.
- Blacking, J. (1995 [1967]). *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicalological Analysis*. The University of Chicago Press.
- Bohm, D., & Hiley, B. J. (2006). *The Undivided Universe: An Ontological Interpretation of Quantum Theory*. Routledge.
- Boyd, R. & Richerson, P. J. (1985). *Culture and the Evolutionary Process*. The University of Chicago Press.
- Bhandari, S. R. (July 2022). The Cosmic Dance of Lord Shiva: Divulgence of Vedic Cosmogony and Culture in 'Shiva TandavaStotram'. *The Outlook: Journal of English Studies*, 13, 100-114.
- Caldarola, E. (2024). How Abstract Images Have Aboutness. In Ambrosio, C., & Sánchez-Dorado, J. *Abstraction in Science and Art. Philosophical Perspectives*. Routledge, pp. 30-50.
- Carney, G. O. (Coordinator). (1978). *The Sound of People and Places: Readings in the Geography of Music*. University Press of America.

- Coomaraswamy, A. K. (1957). "The Dance of Shiva," *The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays*. Revised Ed. The Noonday Press, pp. 1-11.
- Cox, A. (2016). *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Indiana University Press.
- Cross, I. (2011). Music and biocultural evolution, en Clayton, Martin; Herbert, Trevor y Middleton, Richard. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2nd Edition. Routledge
- . (2014). Music and communication in music psychology, *Psychology of Music*, 42(6), 809-819.
- Darwin, Ch. (2009 [1859]). *The Origins of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life*. Modern Library.
- . (1981 [1871]). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Vols. I and II. Introduction by John Tyler and Robert M. May. Princeton University Press.
- . (2009 [1890]). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Edited by Joe Cain and Sharon Messenger, and the introduction by Joe Cain. Penguin Books.
- . (1993 [1887]). *The Autobiography of Charles Darwin 1809-1882: With Original Omissions restored*. Edited and notes by his grand-daughter, Nora Barlow. W.W. Norton and Company.
- Dussel, E., Mendieta, E. & Bohórquez, C. (Eds.). (2011). *El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y "latino", 1300-2000*. Siglo Veintiuno Editores.
- Fitch, W. T. (2006). On the biology and evolution of music. *Music Perception*, 24(1), 85-88.
- . (2006). The biology and evolution of music: A comparative perspective. *Cognition*, 100(1), 173-215.
- . (2009). Biology of music: another one bites the dust. *Current Biology*, 19(10), R403-R404.
- Ginsburg, S. & Jablonka, E. (2019). *The Evolution of the Sensitive Soul: Learning and Origins of Consciousness*. The MIT Press.
- . (2019). *Picturing the Mind: Consciousness through the Lens of Evolution*. The MIT Press.

- Haiduk F and Fitch W.T. (2022). Understanding Design Features of Music and Language: The Choric/Dialogic Distinction. *Front. Psychol.* 13:786899, 1-18.
- Hawke, P. (2018). Theories of Aboutness, *Australasian Journal of Philosophy*, 96(4), 697-723.
- Hostos, E. 1969 [1939]. *Obras completas*. Tomos I-XX. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Honing, H. (Editor). (2018). *The Origins of Musicality*. The MIT Press.
- Honing, H., ten Cate, C., Peretz, I., & Trehub, S. E. (2015). Without it no music: Cognition, biology and evolution of musicality. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 370(1664), 20140088.
- Husserl, E. (2019 [1969]). *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Indiana University Press.
- . (1959). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Editorial Nova.
- Kaimal, P. (1999). Shiva Nataraja: Shifting meanings of an icon. *The Art Bulletin*, 81(3), 390-419.
- Koelsch, S. (2013). *Brain and Music*. Wiley-Blackwell
- León-Portilla, M. (2019). *La música en la literatura náhuatl*. El Colegio Nacional.
- Maturana Romensín, H. & Pörksen, B. (2021). *Del ser al hacer Los orígenes de la biología del conocer*. Granica.
- Merleau-Ponty, M. (2005 [1945]). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- . (2008 [1948]). *The World of Perception*. Routledge.
- Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. E. Lander, ed. 55-85. Clacso.
- Olmos Aguilera, M. (Coordinador). (2012). *Músicas migrantes: La movilidad artística en la era global*. El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Nuevo León y Bonilla Artigas Editores.
- Pizarro, P. (1986 [1571]). *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Poma de Ayala, F. G. (1980). *Nueva Crónica y buen gobierno*. Vol. 1. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Puerves, D. (2017). *Music as Biology: The Tones We Like and Why*. Harvard University Press.
- Romero Losacco, J. (2022). Imperiofilia, diferencia colonial y doble conciencia imperial. Una lectura decolonial y latinoamericana de la crítica a la leyenda negra. *eHumanista*, 50, 1-11.
- Salazar Bondy, A. (1968). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Siglo Veintiuno Editores.
- Seco Martínez, J. M. (2024). La idea cosmopolita en el krausismo español y su influencia en el progreso de la sociedad española. *Araucaria*, 26(55), 427-453. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2024.i55.20>
- Shackelford, T.K., Weekes-Shackelford, V.A. (eds). (2021). *Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-19650-3_1381
- Schechter, J. M. (May 1979) The Inca Cantar Histórico: A Lexicon-Historical Elaboration on Two Cultural Themes,” *Ethnomusicology*. 23(2), 191-204.
- Soustelle, J. (2017 [1979]). *El universo de los aztecas*. El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica.
- Spencer, H. (1904 [1857]). The Origin and Function of Music, En *Essays: Scientific, political and speculative*. Vol. II. D. Appleton and Company, pp. 400-451.
- Subbulakshmi, S. (2023). Cosmic Dance and The Universe. *Shanlax International Journal of Arts Science and Humanities*, 10(4), pp. 11–17.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. The Mass Media Music Scholar's Press.
- Tapia y Rivera, A. (1881). *Conferencias sobre estética y literatura*. Tipografía de González & Co.
- Tomlinson, G. (2015). *A Million Years of Music: The Emergence of Human Modernity*. Zone Books.
- . (2018). *Culture and the Course of Human Evolution*. University of Chicago Press.
- . (2023). *The machines of Evolution and the Scope of Meaning*. Zone Books.

- Torres Medina, R. H. (2021). *Música eclesiástica en el altépetl novohispano, siglos XVII a XIX*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Topete Contreras, R. M. (2014). *Estudio documental de los símbolos indígenas en el Templo menor del exconvento dominico del siglo XVI de Santiago Apóstol, Cuilapan (Oaxaca, México)*. Disertación doctoral. Universidad de Extremadura.
- Yeats, W. B. (1928). *Among School Children*. <http://rpo.library.utoronto.ca/poems/among-school-children>, consultado el 10 de junio del 2024.
- Wallin, N. L., Merker, B. y Brown, S. (Eds.). (2000). *The origins of music*. MIT Press.
- Whitehead A. N. (1969 [1933]). *Adventures of Ideas*. The Macmillan Company.
- Zea, L. (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Editorial Ariel.
- . (1987 [1969]). *La filosofía americana como filosofía sin más*. Decimosegunda edición. Siglo Veintiuno Editores
- . (2009). *Filosofía de la Historia Americana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- Zee, A. (2023). *Quantum Field Theory, as Simply as Possible*. Princeton University Press.

RESUMEN BIOGRÁFICO

Jeannet Ugalde Quintana. Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Eberhard-Karls Tübingen Universität. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I y de la International Plato Society. Asimismo, ha sido profesora de Historia de la filosofía y Textos filosóficos en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM desde el año 2005.

Sus líneas de investigación son: Filosofía antigua, Historia de la filosofía, Metafísica, Ontología y Fenomenología. Actualmente es investigadora posdoctoral en el Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana, sede Xalapa. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Diótima, maestra de Sócrates en el conocimiento del amor. Su presencia en el diálogo simposio, Tiempo y memoria en Aristóteles*. En Revista de Filosofía Vol. 49 No. 1 (2024), pp. 133-150, *El tiempo en Platón: eternidad y devenir*. En Hitos filosóficos del Tiempo. Lambda, México 2024 y *El papel de la kalokagathía y del kalós kagathós en la Ética Eudemia de Aristóteles*. Ensayos interpretativos. UAEM-UAASP, 2025.

Laura Alicia Soto Rangel. Doctora en Filosofía por la UNAM con la tesis “Estructura de las Disputaciones Metafísicas de Francisco Suárez”. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Maestra y Licenciada en Filosofía por la UNAM. Ha realizado estancias de investigación sobre temas dedicados a la filosofía medieval y la escuela de Salamanca en la Universidad Pontificia de Salamanca, España.

Actualmente es profesora de asignatura en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde ha impartido cursos de filosofía mexicana, ontología, filosofía medieval y del renacimiento, así como seminarios de investigación. Ha laborado en el Centro Nacional para la Evaluación de la Educación y en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales, de los cuales ha sido co-organizadora de Simposios en congresos de la Asociación Filosófica de México. Participa en proyectos de investigación como “Reflexiones filosóficas España-Mé-

xico”. Entre sus publicaciones académicas se encuentran “Poema Heroico de Diego Abad, metafísica y teología”, “Luis de Molina y Santo Tomás de Aquino frente a la ciencia de Dios”, “Principio y causa en las Disputaciones Metafísicas de Francisco Suárez” y “Fundamento de la definición unívoca de alma en De anima de Francisco Suárez”. Ha sido co-coordinadora de libros como “Nociones filosóficas y prácticas de la justicia”.

Coordinadora del Seminario de Filosofía Medieval de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM y Miembro de la Mesa Directiva de la AFM.

James O. Young. Es profesor de Filosofía en la Universidad de Victoria de Canadá. Trabaja en filosofía del arte y filosofía del lenguaje. Su trabajo en filosofía del lenguaje se centra en las teorías de la verdad y en el debate entre realistas y antirrealistas. En filosofía del arte, se interesa especialmente por la filosofía de la música, el arte como fuente de conocimiento y las cuestiones ontológicas y morales que plantea la reflexión sobre las artes. También tiene un interés emergente por la historia de la estética y la historia de la filosofía del siglo XVIII. Sus proyectos actuales incluyen una traducción de “Las causas de la corrupción del gusto” de Anne Dacier (con Michel-Antoine Xhignesse) y un estudio de la teoría del ethos musical (la idea de que la música puede influir en el carácter de los oyentes). El Dr. Young fue elegido miembro de la Royal Society of Canada en 2015. Recibió la Medalla de Oro David H. Turpin 2022 por su trayectoria en investigación.

El Dr. Young tiene un interés tanto práctico como filosófico por la música. Es clavecinista aficionado y director artístico emérito de la Sociedad de Música Antigua de las Islas.

Es autor de *Global Anti-realism* (Avebury, 1995), *Art and Knowledge* (Routledge, 2001), *Cultural Appropriation and the Arts* (Wiley-Blackwell, 2008), *Critique of Pure Music* (Oxford, 2014), *Filosofía de la Música. Respuestas a Peter Kivy* (Calanda, 2017), *Radically Rethinking Copyright in the Arts: A Philosophical Perspective* (Routledge, 2020) y *A History of Western Philosophy of Music* (Cambridge, 2023). Ha traducido, anotado y presentado *Las bellas artes reducidas a un*

solo principio de Charles Batteux (Oxford, 2015) y, junto con Margaret Cameron, *Reflexiones críticas sobre poesía y pintura* de Jean-Baptiste Du Bos (Brill, 2021). Editó la colección de cuatro volúmenes *Estética: conceptos críticos en filosofía* (Routledge, 2005), *Semántica de los juicios estéticos* (Oxford, 2017) y coeditó *La ética de la apropiación cultural* (Wiley-Blackwell, 2009) con Conrad Brunk. Además de sus libros, el Dr. Young ha escrito más de setenta artículos en revistas con referato y numerosos capítulos de libros.

Carlos David García Mancilla. Filósofo. Realizó el doctorado en Filosofía del Arte y la Cultura en la UNAM. Igualmente, realizó un Posdoctorado en la Universidad Metropolitana plantel Iztapalapa. Es profesor en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y de la Facultad de Filosofía y Letras, ambas de la UNAM, impartiendo las asignaturas de Estética, Seminario de Filosofía de la Música y Filosofía Moderna. Su trabajo de investigación se enfoca en Filosofía de la Música y Filosofía de las Emociones. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT (hoy SECIHTI).

Saúl P. Quiroz. Maestrando en Filosofía por la FFyL UNAM, con especialidad en Ontología y Metafísica y Coordinador del Centro de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo. Se ha desempeñado como profesor adjunto en la FFyL UNAM en los cursos de Historia de la Filosofía y Metafísica bajo la tutela del Dr. Ricardo Horneffer y es miembro del Seminario de Metafísica de la FFyL.

Virginia López Domínguez. Filósofa, poeta y escritora nacida en Argentina, Profesora Titular en la Universidad Complutense de Madrid durante 30 años, actualmente jubilada. Especialista en idealismo alemán y romanticismo, escribió varias obras sobre este período. Traductora de Herder, Fichte y Schelling (Sistema del idealismo trascendental y Filosofía del arte). Autora de más de 20 libros, entre los cuales figuran ensayos no académicos, novelas, poemas y cuentos. Profesora visitante en varias ocasiones en la UNAM y las Universidades de Buenos Aires, Michoacana y de Guadalajara (México). Investigadora visitante en las Universidades de Harvard, Oxford y Freiburg. <https://virginalopezdominguez.com>

Pablo Linares Manjarrez. Es licenciado en filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y como guitarrista eléctrico en jazz, es egresado del Estudio de Arte Guitarrístico. En la Facultad de Filosofía y Letras, así como en la Facultad de Música de la UNAM impartió como profesor adjunto, los cursos de Filosofía de la música y *Filosofía del Arte*. En 2018 impartió los cursos de introducción a la cultura musical I y II en el MUNAL. En el Museo Vizcaínas de San Ignacio de Loyola impartió el curso de cultura de la música *¡Oh amigos no más esos tonos!* En 2020 colaboró con el museo del colegio de las Vizcaínas impartiendo la conferencia: “La virgen de Aránzazu y las resonancias místicas de Villalpando”. A lo largo de su carrera como instrumentista, ha tomado diferentes masters class con músicos como: Pedro Aznar, Chick Corea y John Eliot Gardiner. Actualmente cursa la maestría en el posgrado de filosofía en la UNAM, con el proyecto: “Barroco: La modernidad de lo sonoro como una estética de los mundos posibles.” Recientemente compuso la banda sonora para el documental: “UAM Cuajimalpa, La historia de una universidad pública al poniente de la ciudad de México”.

José Luis Martíñ. Cancún, Quintana Roo, México. Licenciado en Arquitectura por la UIA. Licenciado en Filosofía por FFyL de la UNAM. En la música, álbum “Travesía” con Imán Cero. Colaborador del proyecto Navegante NVGNT.

Emiliano Quintana Villalobos. Emiliano Quintana Villalobos, licenciado en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realiza actualmente estudios de maestría en Filosofía en la Universidad de Viena. Entre sus intereses se encuentran la fenomenología y la teoría crítica dentro de la tradición alemana.

Carlos Enrique Maldonado Martíñez. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Filósofo y artista sonoro. Doctor en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su investigación tiene un enfoque en la producción sonora, sus resonancias culturales y las implicaciones políticas de la sonoridad. Ha compuesto música para cortometrajes y videojuegos. Su producción sonora nace de la necesidad por apropiarse de los recursos musicales a la mano y transformarlos en atmósferas,

en sueños y en sensaciones. Desde instrumentos acústicos, eléctricos, voz, software, o programación, todo puede constituir parte de texturas sonoras que buscan incrustarse en quien las escucha. Es colaborador de la plataforma en línea Musexplat (Música Experimental Latinoamericana).

Noel Allende Goitia. Noel Allende Goitía, es investigador asociado del Colectivo de Estudios Musicales de Puerto Rico en las áreas de historia comparada de la música, Diáspora Africana y filosofía de la música y su aprendizaje-enseñanza. El tema de la Diáspora Africana ha sido tratado en publicaciones como *De Margarita a El Cumbanchero* (2022 [2010]), *Las músicas Otras* (2014) y *Music in the Flesh* (2023). Sus últimas dos publicaciones son abordajes teóricos en el área de música popular: “What is popular in Puerto Rican music? Music and musiking as construction and affirmation of the self”, en *Made in Puerto Rico: Studies Popular Music* (2025) y “The Profane, the Lewd, and the Misogynistic in Puerto Rican Singing: A Historical and Interpretative Primer to Bad Bunny’s Song Lyrics (1900–2022)”, en *The bad Bunny Enigma* (2025). Allende Goitía, ha publicado sus trabajos con editoriales como Routledge, Lexington Books, De Gruyter, Cambridge Scholar Publishing y Ediciones Clara Luz. Ha presentado sus resultados de investigación en conferencias en Puerto Rico, Islas Vírgenes Estadounidenses, la República Dominicana, Jamaica, México, Chile, Brasil, Uruguay, Ecuador, Estados Unidos, España y Ghana.



Este libro, que usó tipografía Perpetua tamaño tipo 11, se terminó de diagramar en Editorial Universitaria en el mes de marzo de 2026 siendo rector de la Universidad Central del Ecuador el Dr. Patricio Espinosa del Pozo, Ph. D. y Director de la Editorial Universitaria el MSc. Edison Benavides.



El primer volumen de Filosofía de la música, dedicado a la historia de las ideas musicales, reúne una amplia y diversa gama de perspectivas sobre la reflexión filosófica del arte de los sonidos, desde su concepción en la antigüedad griega hasta el siglo XIX. Más que un ejercicio retrospectivo, propone reactivar las ideas musicales escuchando sus resonancias y comprendiendo su devenir histórico, para revelar el vínculo originario entre música y filosofía. Cada capítulo funciona como una caja de resonancia donde pensamiento y sonido se entrelazan en múltiples planos —ontológico, estético, político— que interrogan el mundo anímico, el lenguaje, la naturaleza humana y nuestro lugar en el cosmos. Así, este volumen construye un mapa de la imaginación sonora y de su historia pensada desde Iberoamérica



filosófica
EDITORIAL