



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Composición simbólica:

aplicación de la hermenéutica simbólica al proceso creativo en la composición

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN MÚSICA (composición)

PRESENTA

Leonardo Requejo Blunno

TUTOR

Dra. Sonia Rangel, Facultad de Música, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, Agosto 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Composición simbólica: aplicación de la hermenéutica simbólica al proceso creativo en la composición

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA	5
1.1 <i>Antecedentes.....</i>	5
1.1.1 Immanuel Kant.....	7
1.1.2 Friedrich Schelling.....	16
1.2 <i>El Círculo de Eranos.....</i>	21
1.2.1 Mircea Eliade.....	26
1.2.2 Gilbert Durand.....	31
2. EUGENIO TRÍAS	36
2.1 <i>Sistema de las artes: Estética del límite.....</i>	37
2.2 <i>El acontecer simbólico.....</i>	50
3. MÚSICA Y SÍMBOLO	60
3.1 <i>La catenaria hermenéutica</i>	60
3.2 <i>Andamiaje hermenéutico para la generación de obra</i>	68
3.3 <i>Ejemplos de obra compuesta.....</i>	70
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	100
ANEXOS	102

Introducción

La presente tesis es el resultado de un proceso de investigación artística detonado por la inquietud y necesidad de encontrar una forma personal para generar una estética propia – una manera de pensar la composición– y ejercerla desde una perspectiva enriquecida por la reflexión filosófica-estética en torno a cuestionar el fundamento ontológico de la creación musical.

Si bien esta investigación no es una tesis en filosofía, sí creo que la naturaleza polisémica de la música hace que su análisis y praxis como actividad creativa (siendo el caso de este trabajo de composición) se enriquezca al tomar herramientas del pensamiento filosófico.

Entiendo la música como una forma de arte perfectamente capaz de desarrollar un pensamiento complejo acerca de sí misma; no obstante, los elementos de reflexión y análisis técnico que el lenguaje musical aporta no son suficientes para dilucidar plenamente una vía de relación con esa multiplicidad de sentidos inherente a la propia disciplina, con lo que, a mi entender, se vuelve necesario nutrir esa capacidad de reflexión y pensamiento musical abrevando en los cauces de la reflexión estética.

El eje central de mi marco teórico es el sistema de las artes desarrollado por el filósofo catalán Eugenio Trías –a quien dedico un capítulo completo–, en particular su propuesta de la filosofía del límite, específicamente en lo que respecta a la estética del límite y cómo ésta puede asistir al proceso de reflexión en torno a la aparición de las distintas formas artísticas, y la música en especial, en el mundo.

Para entender con mayor claridad, dar contexto y profundidad a la propuesta de Trías es necesario remontarnos hasta el origen de la reflexión estética con Immanuel Kant, en

particular a los postulados que presenta en su *Crítica del juicio*. De ahí doy seguimiento a dichos postulados con el desarrollo filosófico propuesto por el idealista alemán Joseph Schelling en su libro *La filosofía del arte*.

Continúo, luego, hacia el Círculo de Eranos con la perspectiva general que de origen instauran Carl Jung y Rudolf Otto respecto al símbolo y el mito; las posteriores contribuciones que realizan el francés Gilbert Durand, en particular sus estudio sobre el imaginario simbólico; y el rumano Mircea Eliade con su propuesta sobre lo que denomina *Ganz Andere*, o “aquello otro”, y el proceso que sigue para su manifestación en el mundo al que denomina “profano”.

Complemento, también, la lectura de la estética del límite mencionada antes con otra propuesta del mismo Trías, en este caso la que realiza sobre el acontecer simbólico y las distintas categorías y etapas que este sigue en su devenir, presentadas en el libro *La edad del espíritu*.

De ahí, paso a presentar una propuesta propia –la de la catenaria hermenéutica–, la cual funge como un modelo que nos acerca a pensar el fenómeno musical y, desde esa reflexión, a alimentar el imaginario sonoro propio para entonces proceder a la creación de obra.

Presento, entonces, un recorrido por el proceso seguido para la composición de las obras específicas que integran esta tesis, buscando dar claridad respecto al andamiaje hermenéutico que informa la creación de dichas obras.

Por último, incluyo ejemplos en partitura de dichas obras con algunos comentarios sobre la toma de decisiones a nivel técnico y su relación con el proceso de interpretación de los símbolos elegidos para cada una.

Pasemos, pues, a dar lectura a esta investigación.

1. LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA

En este primer capítulo abordaré una presentación general de la hermenéutica simbólica como fue desarrollada por el Círculo de Eranos, al que dedicaré un subcapítulo más adelante.

Empezaré por ver los antecedentes, a mi juicio, más relevantes del pensamiento filosófico que nutren el fondo de los cauces de pensamiento que confluyen en el Círculo de Eranos, los cuales ubicamos puntualmente en la obra de los filósofos alemanes Immanuel Kant y Friederich Schelling, en especial en sus escritos sobre estética.

Luego, haré un recuento general del pensamiento desarrollado en el Círculo de Eranos, en particular la obra del francés Gilbert Durand y del rumano Mircea Eliade, para más tarde abordar al filósofo catalán Eugenio Trías, en cuyo sistema de las artes está cimentado mi marco teórico.

Para ofrecer un contexto y claridad sobre la posición desde la que parte esta reflexión respecto al quehacer musical –si bien de forma breve–, en seguida se exponen sus puntos de origen.

1.1 ANTECEDENTES

La música, junto con las otras formas artísticas, resulta un objeto de estudio de particular interés para la filosofía, en especial para dos de sus ramas: la estética, que se ocupa de

estudiar la esencia y percepción de la belleza; y la metafísica, que estudia la naturaleza de la realidad, lo que está “más allá de la naturaleza”; así como para una vertiente de esta última, la ontología, que se ocupa del estudio del ser y de las relaciones entre los entes.

Más arriba mencioné que entiendo la música como un campo del conocimiento capaz de desarrollar un pensamiento complejo y articulado respecto a sí misma; en palabras del compositor y musicólogo estadounidense Lewis Rowell: “La música es un objeto filosófico legítimo y el pensamiento sobre la música tiene un lugar apropiado entre las disciplinas inquisitivas” (Rowell 1999, 17). De tal suerte, busco enriquecer esa exploración inquisitiva con las concepciones filosóficas que introduce Immanuel Kant, quien se alza como un punto de inflexión en la historia de la filosofía occidental, entre la Ilustración y el Romanticismo, prefigurando y alimentando mucha de la reflexión estética posterior. Sobre el Romanticismo, el musicólogo italiano Enrico Fubini afirma:

Ese nuevo interés por la música [...] puede percibirse nítidamente también por el lugar que a ella le es reservado por los principales filósofos en sus sistemas teóricos. Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, etc., consideran la música como elemento esencial e integrante de sus respectivos sistemas especulativos y estéticos (Fubini 2001, 129).

De los autores mencionados por Fubini, me centraré en Schelling, quien concibe el universo como música, ve al arte como un medio de manifestación de lo universal en lo particular, constituyendo una objetivación de lo absoluto en el fenómeno.

Procedo, entonces, con una aproximación al proyecto filosófico de Kant.

1.1.1 Immanuel Kant

El alemán Immanuel Kant (1724-1804) es uno de los pensadores de mayor influencia en la filosofía occidental, teniendo sus ideas un gran peso para la filosofía contemporánea, especialmente en las áreas de la epistemología, la ética y la estética. Para efectos de esta investigación me centraré en la noción de *juicio estético*, desarrollada en el libro *Crítica del juicio*, publicado en 1790 y el cual concluye su serie de tres críticas, misma que comienza con la *Crítica de la razón pura* de 1781, ampliamente considerada como punto de inflexión en la historia de la filosofía occidental, en la que Kant estudia la estructura de la razón y los límites del conocimiento; y la *Crítica de la razón práctica* de 1788, centrada en el estudio de la ética y la moral. Son estas tres críticas las que le valen ser visto como el fundador y más notable representante del criticismo¹ o filosofía crítica, la cual concibe la crítica como principal tarea de la filosofía por encima de la justificación del conocimiento o el establecer y probar teorías.

Kant parte de la tensión existente, y aparente irreconciliabilidad, entre Racionalismo y Empirismo. En este sentido, los dos autores que mayor influencia tienen sobre Kant son, por el lado del Racionalismo, Christian Wolff, quien sistematiza la filosofía de Leibniz y a quien el propio Kant, en el prólogo a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura*, califica como “el más grande de los filósofos dogmáticos y el primero que dio un ejemplo [...] de cómo el camino seguro de la ciencia ha de emprenderse mediante el ordenado establecimiento de principios” (Kant 1979, 22); y por el lado del Empirismo, David Hume,

¹ “CRITICISMO se llama en particular a la doctrina de Kant en cuanto hace de la crítica del conocimiento el objeto principal de la filosofía. En general es toda doctrina que sostiene la superioridad de la investigación del conocer sobre la investigación del ser, y la necesidad de reducir esta última a la primera. El criticismo es, pues, por una parte, una dirección especial de la gnoseología, consistente en la averiguación de las categorías o formas aprióricas que envuelven lo dado y permiten ordenarlo y conocerlo; mas, por otra, es una teoría general filosófica que coincide con el idealismo en sus diversos aspectos y que invierte la dirección habitual del conocimiento mediante una reflexión crítica sobre el propio conocimiento.” (Ferrater Mora 1964, 379).

figura central de esta corriente, y a quien Kant describe como el estímulo a su pensamiento filosófico que lo despierta de un adormecimiento dogmático. Kant persigue superar esta tensión entre experiencia (o intuición) y razón (o concepto) buscando una síntesis de ambas e introduciendo una tercera categoría, la del juicio. Nos dice Felipe Martínez Marzoa:

No sólo hay reiteradamente en Kant la exposición de esa inseparabilidad de sensación y concepto, de sensibilidad y entendimiento [...] ocurre que uno de los términos empleados constituye una señal hacia aquello único que es el conocimiento, de lo que concepto y sensación son como las dos caras; el término en cuestión es «síntesis» [...] Más aún, Kant llega a establecer una palabra para designar la facultad de la síntesis; esta palabra es «imaginación»; la imaginación es la facultad de «construir» (Martínez Marzoa 1987, 34).

A grandes rasgos, se puede resumir la formulación de dicha síntesis como que el conocimiento es producto de la facultad del juicio, misma que opera en la relación entre intuición y concepto, siguiendo la máxima: “Pensamientos sin contenido son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas” (Kant 1979, 123).

En relación a los juicios estéticos, Kant introduce en un primer momento la distinción entre las categorías de ‘lo agradable’, ‘lo bueno’ y ‘lo bello’, de las que dice:

Lo agradable, lo bello y lo bueno designan, pues, tres especies de relación de representaciones al sentimiento de placer o de pena, conforme a las cuales distinguimos entre ellos los objetos o los modos de representación (Kant 1991, 34).

Estas tres categorías se pueden explicar de manera sucinta como sigue:

- Lo agradable es lo que proporciona placer, específicamente placer sensual o sensorial; es de carácter subjetivo y variable de acuerdo con la circunstancia y persona; se puede designar como subjetivo y particular.

- Lo bueno es aquello a lo que se le otorga un valor objetivo en función de un fin o propósito específico, es, por tanto, mensurable; se puede decir que es objetivo y general.
- Lo bello es lo que causa placer de forma directa y desinteresada, sin relación con un fin determinado ni un concepto rector. En palabras de Kant: “Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto” (Kant 1991, 39). Se puede decir que es subjetivo y universal, en tanto que es experimentado por todo el mundo de manera individual.

Posteriormente, Kant introduce una cuarta categoría, la de ‘lo sublime’, y procede a definirla como:

- “[...] lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos” (Kant 1991, 57). Es decir, es aquello que produce, a la vez, atracción y rechazo, placer y reverencia; no se trata tanto de un objeto o evento, como de una “disposición del espíritu” que en ese rebasar los sentidos mueve a la razón hacia un “juicio reflexivo”.

Volviendo a Martínez Marzoa:

Así pues, «juicio estético» es en primera instancia una contradicción, del mismo modo que «juicio lógico» sería una redundancia. Lo que ocurre, sin embargo, es que la «desconocida raíz común», a la que apunta la unidad descubierta en el «juicio» en cuestión, no aparece de otro modo que precisamente en su carácter de desconocida raíz común, nunca –por así decir– directamente en sí misma, y, por lo tanto, sólo se manifiesta en la medida en que uno y otro lado de la facultad de conocer (*aísthesis* y *lógos* tal como Kant los entiende) apuntan a algo así como una originaria indistinción (Martínez Marzoa 1987, 57).

Esa “desconocida raíz común” no es otra cosa que la imaginación (de hecho, la *Crítica del juicio* bien podría llamarse “crítica de la imaginación”, en tanto que se trata de un estudio

de la misma y de su potencia cuando se presenta libre de la legislación del entendimiento). Más adelante veremos un eco de esto en el pensamiento de Gilbert Durand, así como encontraremos, también, la categoría de lo sublime en la obra del filósofo catalán Eugenio Trías. Esta categoría resulta fundamental para entender la fenomenología de la obra de arte.

Continuando con Kant, este provee algunos otros acercamientos al concepto de lo sublime, describiéndolo como: “aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña” (Kant 1991, 57). En otras palabras, lo que es “absolutamente grande” (o mayor-que). De ahí, Kant divide lo sublime a su vez en dos tipos: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático se da en relación a la magnitud, o la extensión. Por ejemplo: la permanente expansión del cosmos infinito. Esa infinitud es lo sublime matemático <<puro>>.

Por el otro lado, lo sublime dinámico se da en relación a la intensidad o la fuerza. Por ejemplo, la intensidad de un evento sísmico o una erupción volcánica. Esa absoluta inconmensurabilidad avasalladora es lo sublime en la naturaleza. Para Kant, en el juicio estético sobre lo bello, el espíritu se mantiene en una “tranquila contemplación”, mientras que con lo sublime:

[...] es como un sacudimiento, en el cual nos sentimos alternativa y rápidamente atraídos y repelidos por el mismo objeto. Lo trascendente es para la imaginación aquí (que es llevada a la aprehensión de la intuición) como un abismo donde teme perderse (Kant 1991, 61).

Pasa entonces Kant a proponer la noción de *idea estética*, que consiste en una idea que no es posible expresar en conceptos y lleva a la imaginación hacia una multitud de representaciones análogas más allá de lo que se puede expresar en palabras:

[...] por idea estética entiendo una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado, es decir, sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que, por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender (Kant 1991, 94).

Para ayudarnos a entender mejor esto, tomemos la explicación que de ello da Martínez Marzoa:

El que ahora Kant eche mano de la palabra «idea» para construir el término «idea estética» obedece a una analogía por contraposición entre la «idea estética» (construcción sensible a la que no alcanza concepto alguno) y la «idea de la Razón» (noción intelectual a la que no puede corresponder construcción alguna en la intuición). Sin embargo, Kant no deja de notar que el carácter (arriba definido) de la «idea estética», el hecho de que la misma deje atrás todo concepto determinado, permite pensar que ella, en algún sentido (sentido por dilucidar), podría valer «en el lugar de» la imposible representación sensible de la idea de la Razón (Martínez Marzoa 1987, 91).

Aparece aquí, en la *idea estética*, la descripción de algunas de las características más relevantes del símbolo como lo va a entender posteriormente el Círculo de Eranos, sobre lo cual ampliaré la explicación más adelante, desde el enfoque que proponen Mircea Eliade, Gilbert Durand y Eugenio Trías.

Ahora bien, hay en Kant una notable falta de ejemplos concretos sobre la manifestación de estas categorías, en particular, en las artes. Ello probablemente es en buena medida porque para la reflexión filosófica los conceptos necesitan aparecer de forma acotada, tener bordes bien definidos y presentarse de forma clara y nítida, cosa que suele no darse así en las manifestaciones artísticas, donde las categorías se entremezclan, se difuminan sus bordes

y podemos encontrar la expresión de una 'belleza sublime', lo cual, para Kant, sería un oxímoron.

Dentro de los pocos ejemplos que se encuentran en Kant podemos referirnos a los que ofrece en el ensayo *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*, publicado en 1764 (26 años antes de la *Crítica del juicio*), donde ya aparecen prefiguradas sus ideas fundamentales de la distinción entre ambas categorías. Del sentimiento de lo bello y lo sublime nos dice Kant:

La emoción en ambos es agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa, o la pintura del infierno por Milton² producen agrado, pero unido al terror [...] Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son *sublimes*: platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son *bellos*. La noche es *sublime*, el día es *bello* (Kant 1995, 13).

La escasez de ejemplos en Kant, sin embargo, no prohíbe ni previene encontrar ejemplos propios para ilustrar dichas categorías y cómo aparecen en distintas formas artísticas. Tomemos dos: en primer lugar, una pintura del paisajista estadounidense Frederic Edwin Church (1826-1900) *Cotopaxi*, realizada en 1862 (Fig.1):

² Kant muy probablemente se refiere a la descripción del infierno de John Milton en *El paraíso perdido*.



Fig. 1. *Cotopaxi*, F. Church, 1862.

En esta imagen encontramos representado lo sublime matemático en el vasto espacio expansivo que pareciera fugarse hacia el infinito, la inconmensurabilidad del territorio del que el lienzo revela un mínimo fragmento; vemos, *también*, lo sublime dinámico, este en las fuerzas geomorfológicas, la erupción del volcán, la gran cascada, etcétera, plenas en su potencia avasalladora, incontenible y, por último, está la belleza, libre de concepto, en la ejecución y construcción del cuadro como un todo. Aparecen pues, en *Cotopaxi*, las tres categorías del juicio estético –lo bello y ambos tipos de sublimidad– operando simultáneamente, entremezcladas, apelando la una a la otra, con sus bordes rebasados y difusos³.

³ Se podrían citar también ejemplos de la obra de Caspar David Friedrich y de Joseph Mallord William Turner como sublime matemático y dinámico respectivamente.

En segundo lugar, tomemos un poema (Kant favorecía especialmente a la poesía sobre las demás formas artísticas, como luego veremos), un fragmento de *Las elegías de Duino* del poeta austrohúngaro Rainer María Rilke (1875-1926):

¿Quién, si yo gritara, me escucharía en los órdenes celestes?
Y si un ángel de pronto me ciñera contra su corazón, la fuerza de su ser me anularía;
porque la belleza no es sino la iniciación de lo terrible:
un algo que nosotros podemos admirar y soportar tan sólo en la medida en que se aviene,
desdeñoso, a existir sin destruirnos.
Todo ángel es terrible (Rilke 2003).

Se aprecia aquí, expresado con gran belleza y evocatividad, lo que podríamos llamar prácticamente una ‘descripción’ de lo sublime dinámico, si bien Rilke elige llamarle “belleza”,⁴ resulta inevitable encontrar una relación, una especie de diálogo en el tiempo, con las palabras de Kant:

Mas se puede considerar un objeto como terrible sin tener miedo ante él; esto sucede cuando le juzgamos, de tal suerte que nos limitamos a concebir el caso en que quisiéramos oponerle cualquier resistencia, y que viéramos que todo fuera en vano (Kant 1991, 63).

Con la finalidad de entender claramente el lugar y función que Kant le otorga a la música, veamos, a modo de preámbulo, cómo divide Kant las artes en su sistema. En primer lugar, establece una distinción entre artes agradables y bellas artes, abocándose las primeras plenamente al goce, sin ofrecer mayor interés que un pasatiempo; hoy en día las entenderíamos llanamente como entretenimiento ligero. Por otro lado, las bellas artes constituyen un fin en sí mismas y tienen por regla el juicio estético (también llamado “juicio

⁴ Esto es en buena medida porque en el Romanticismo ambas categorías, bello y sublime, se vuelven equivalentes y son utilizadas sin distinción.

reflexivo” por Kant). “Las bellas artes exigen, pues, el concurso de la imaginación, del entendimiento, del alma y del gusto” (Kant 1991, 97). Como analogía general para todas las bellas artes, Kant dice de la poesía:

El poeta ensaya hacer sensibles las ideas de seres invisibles [...] o más todavía [...] su imaginación, que rivaliza con su razón en la prosecución de un máximo, las representa a los sentidos con una perfección de que la naturaleza no ofrece ejemplos (Kant 1991, 94).

Kant mantiene que hay solo tres especies de bellas artes:

- de la palabra, que incluye la elocuencia y la poesía;
- el arte figurativo, conformado por la plástica y la pintura, y
- el arte del juego de las sensaciones, donde coloca a la música y al arte del colorido.

De aquí, Kant pasa a establecer una jerarquización de las bellas artes en función de lo que llama una “comparación del valor estético”, poniendo en primer lugar sobre todas las artes a la poesía y pasando luego a una curiosísima categorización variable respecto a la música, poniéndola primero en segundo lugar (considerando “el atractivo y la emoción del espíritu”), luego en último lugar (respecto a la razón) y finalmente en primero (considerando el placer). Dice de la música que mueve al espíritu de manera más variada e íntima que la poesía y, no obstante, tiene menos valor que todas las otras artes ante los ojos de la razón.

Si, por el contrario, se estima el valor de las bellas artes conforme a la cultura que dan al espíritu y se toma por medida la extensión de las facultades que en el juicio deben concurrir para el conocimiento, la música ocupa entonces el último lugar entre las bellas artes, puesto que no es más que un juego de sensaciones (mientras que por el contrario, a no considerar más que el placer, es quizá la primera) (Kant 1991, 101).

Si bien no es necesario coincidir a plenitud con Kant y estar de acuerdo con su jerarquización de las disciplinas artísticas (como no lo está Eugenio Trías, cuyo sistema de las artes retomaré y expondré a detalle más adelante), es posible reconocer en su pensamiento el precursor de ideas de gran importancia y relevancia para los autores en los que se sustenta el marco teórico de la presente investigación (además de músicos como Beethoven, en especial la idea kantiana del genio). En particular, detecto esto en cómo se refiere Kant a las bellas artes en general:

En todas las bellas artes, lo esencial es la forma; una forma que concierte con la contemplación y el juicio, y produciendo de este modo un placer, que es al mismo tiempo una cultura que dispone el alma a las ideas, y por consiguiente, la haga capaz de un placer mayor todavía (Kant 1991, 100).

Concluyo aquí el acercamiento propuesto a los postulados de Kant y doy paso a la exposición de las ideas de Schelling.

1.1.2 Friedrich Schelling

El filósofo alemán Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) es visto como uno de los principales exponentes y el punto intermedio en el desarrollo del Idealismo alemán, escuela de pensamiento que se desarrolla a partir de una reacción a los escritos de Kant, particularmente a la *Crítica de la razón pura*. Schelling se sitúa entre Johann Fichte, quien fuera su mentor, figura fundacional del Idealismo, cuya filosofía rechaza la noción kantiana de nómeno, o la “cosa-en-sí” y generador de la idea *tesis-antítesis-síntesis*; y Georg Hegel, a quien se le atribuye el planteamiento del Idealismo Absoluto, filosofía ontológicamente monista que considera cómo el *ser* es en última instancia comprensible como un todo integral, o lo absoluto (*das Absolute*).

Schelling es uno de los primeros pensadores en postular una ontología de la música, a la cual concibe como generadora del cosmos, noción que resulta seminal para el pensamiento de autores subsecuentes. En este sentido, Schelling asume y declara la herencia de su pensamiento con el desarrollado por Pitágoras sobre la música de las esferas, o *musica universalis*⁵, mismo que –sostiene– se ha entendido de manera “literal y grosera”, con lo que ha sido muy desvirtuado. Schelling reprueba la literalidad de dichas interpretaciones que van en el sentido de que son los movimientos rápidos de los gigantescos cuerpos celestes los que generan un sonido, los cuales se suman en una especie de armonía celeste dadas las distintas dimensiones y radios de sus órbitas. Por el contrario: “Pitágoras no dice que estos movimientos provoquen música, sino que ellos mismos lo son” (Schelling 1999, 197).⁶

⁵ “La armonía de las esferas es una antigua teoría de origen pitagórico, basada en la idea de que el universo está gobernado según *proporciones numéricas armoniosas* y que el movimiento de los cuerpos celestes según la representación geocéntrica del universo — el Sol, la Luna y los planetas — se rige según proporciones musicales; las distancias entre planetas corresponderían, según esta teoría, a los *intervalos musicales*. La expresión griega *harmonia tou kosmou* se traduce como «*armonía del cosmos*» o «*música universal*»; la palabra *armonía* se entiende aquí por las buenas proporciones entre las partes y el todo, en un sentido matemático pero también «esotérico», según el misticismo pitagórico. A su vez, como afirma Filolao, filósofo pitagórico, ‘La armonía sólo nace de la conciliación de contrarios, pues la armonía es unificación de muchos términos que se hallan en confusión y acuerdo entre elementos discordantes’. La palabra música (*mousikê*) hace referencia a «el arte de la Musas» y a «Apolo», es decir, a ‘la cultura del espíritu artístico o científico’. El término «esferas» es de origen aristotélico y designa la zona de influencia de un planeta (*Tratado del cielo*). La teoría de la armonía de las esferas de los pitagóricos está documentada en textos antiguos desde Platón (*La República*, 530d y 617b; *Critón*, 405c) y sobre todo Aristóteles (*Tratado del cielo*, 290b12). Esta teoría continuó ejerciendo influencia en grandes pensadores y humanistas incluso hasta el final del Renacimiento.” Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Armon%C3%ADa_de_las_esferas. Recuperado marzo 2019.

⁶ Resulta inevitable y muy sugerente traer a consideración los hallazgos de la NASA, en las grabaciones realizadas por las sondas *Voyager*, *INJUN 1*, y *HAWKEYE*, de los “sonidos” de distintos cuerpos celestes, capturados como información electromagnética emitida por dichos cuerpos, la cual luego es transducida a un medio de reproducción sonora. Si bien la fuente capturada no es un sonido generado como tal, sí es posible apreciar la información producida por la fuente de forma válida mediante su manifestación en sonido; de forma similar a cómo la información de un fragmento de música, capturado como audio análogo, se somete a una transducción de las variaciones de presión sonora a voltaje y luego se transmite como señal eléctrica a través de un cable, la cual es más tarde reproducida por una bocina.

Schelling mantiene que lo absoluto se presenta de dos modos, a los que denomina 'real' e 'ideal'. Acceder a lo absoluto no es posible para la reflexión o el conocimiento ya que estos lo entienden, de entrada, dividido, y hacen de aquel un objeto, cosa que no es. En esto, el pensamiento de Schelling se asemeja al de Kant en su exposición del nómeno⁷ como inaccesible para la razón, o más allá de los límites de esta, y sigue muy de cerca la *Crítica del juicio*, coincidiendo en abordar la separación entre naturaleza y espíritu o entre razón y sensibilidad "que condena al arte a ocupar un lugar al margen de la verdad" (Leyte 1996, 107), como una separación entre el mundo teórico y el práctico. Sin embargo, como nos dice Virginia López-Domínguez en su introducción a *Filosofía del arte*: "Schelling se aparta definitivamente de Kant al convertir la solución crítica y problemática en un principio metafísico que permite acceder a lo absoluto a través del arte" (Schelling 1999, XIX).

Schelling argumenta que ese absoluto es a-conceptual, y puede ser captado como unidad pura mediante el arte. Más aún, esa unidad real se hace "potencia, símbolo" (Schelling 1999, 182) a través de la música. Schelling establece una clara distinción entre símbolo, alegoría y esquema, siendo el primero una síntesis de los otros dos, a los cuales supera. Sobre esto, López-Domínguez dice:

⁷ "El nómeno (del griego "νοούμενον" "noúmenon": "lo pensado" o "lo que se pretende decir"), en la filosofía de Immanuel Kant, es un término problemático que se introduce para referir a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual o suprasensible. Por otra parte, el término también ha sido usado para hablar de la cosa-en-sí, es decir, la cosa en su existencia pura independientemente de cualquier representación. En la filosofía de Platón representa una especie inteligible o idea que indica todo aquello que no puede ser percibido en el mundo tangible y a la cual sólo se puede llegar mediante el razonamiento. El nómeno como concepto fundamenta la idea de la metafísica en Platón. La cosa en sí misma, fuera de su relación con nuestro modo de intuirlo o percibirlo; no es objeto de nuestros sentidos, ni por lo tanto de nuestro conocimiento. Para Kant no cabe un conocimiento de la realidad nouménica pero es posible acceder a dicha realidad mediante la experiencia moral; por ejemplo, aunque sólo podemos conocernos a nosotros mismos como seres sometidos a la causalidad dominante en el ámbito de los fenómenos –es decir como no libres–, tenemos que pensarnos también como libres si queremos aceptar la posibilidad de una conducta sometida a imperativos categóricos, –es decir una conducta moral–" Tomado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/No%C3%BAmeno>. Recuperado abril 2019.

Schelling recupera la etimología de la palabra alemana *Sinnbild* (= símbolo). Frente al ser vacío de significado que aparece en una mera imagen particular (*Bild*) y el concepto separado de toda referencia a un objeto concreto (*Sinn*= significado), está el símbolo como interrelación entre lo concreto objetivo y lo universal subjetivo, como imagen inseparable de su significado (Schelling 1999, XXXII).

Ahora bien, es importante aclarar que Schelling entiende la música como un fenómeno no-humano, trascendental y ontológico, visto como un modelo de pensamiento analógico para el desarrollo y esclarecimiento de concepciones de este tipo sobre la naturaleza del *ser*. Nos dice Arturo Leyte:

[...] quizás no quepa hablar tanto de una aportación de Schelling a la música (ni a la musicología) cuanto de una localizada referencia a la música que simplemente ayuda a entender la comprensión idealista y romántica de lo absoluto (Leyte 1996, 107).

No obstante, hay en Schelling un referirse a la música como arte y una búsqueda por dilucidar la naturaleza de su esencia desde una perspectiva ontológica. Esta lectura de las formas artísticas en clave filosófica apunta a la capacidad propia de las artes para desarrollar un pensamiento complejo y sofisticado, capaz de acercarse a lo absoluto como realidad reflejada en sí mismas. Esta capacidad no está garantizada en el ejercicio del arte, ni viene de sí a la producción artística, por el contrario, representa el actuar de un juicio filosófico que acompaña al juicio artístico:

Cuanto más rigurosamente se construye la idea del arte y de la obra de arte, tanto más se previene no sólo el relajamiento del juicio sino también esos frívolos intentos de arte o de poesía que a menudo se emprenden sin idea alguna de los mismos (Schelling 1999, 6).

Resuena aquí un eco del *dictum* kantiano: “los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas” (Kant 1979, 75). Schelling apunta que en el arte es posible generar una fusión o integración de la intuición y el pensamiento, o, como él les llama, del actuar y el saber:

[...] el arte no es en sí 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, 35).

Es, pues, mediante las artes, a causa de este reflejo de lo absoluto en ellas mencionado antes, como se da la manifestación de lo infinito en lo finito, el cual se revela *como* infinito, es decir, *manteniendo* su calidad de infinitud, sin colapsarse ni pasar a ser finito por el hecho de manifestarse dentro de este.

Este argumento, como veremos más adelante, va a ser muy relevante para el desarrollo de la hermenéutica simbólica en el Círculo de Eranos, así como para el pensamiento estético de Eugenio Trías.

Volviendo a Schelling, respecto a las formas particulares del arte, dice: “Lo que aparece a través de ellas sólo es la unidad absoluta, la idea en sí y por sí; la forma es sólo el cuerpo con el que se reviste y en el que se objetiva” (Schelling 1999, 201). Esto es, la forma del arte (o la disciplina específica) es un configurador exterior, un medio de interacción o una forma de manifestación específica, mas lo que pulsa al interior o “detrás”, si se quiere, de la forma del arte, es la realidad, indivisa, de lo absoluto. Es de esta manera y por este medio como lo infinito “aparece” en lo finito y se conjuga la bisagra real/ideal. “Con este criterio, las artes quedan clasificadas en reales o ideales, según se manifieste en ellas lo físico y objetivo o lo espiritual o subjetivo” (Leyte 1996, 111).

Schelling clasifica la música como arte real, sin embargo, le otorga una naturaleza ambivalente. En esto encontramos una situación similar a la que vimos más arriba con Kant respecto a la clasificación de la música en múltiples instancias. Schelling cataloga la música como la más hermética de todas las artes puesto que: “concibe las figuras aún en el caos y sin distinguirlas y que sólo expresa la forma pura de estos movimientos separada de lo corpóreo” (Schelling 1999, 200); y al mismo tiempo, respecto a la materia, misma que Schelling concibe como la primera potencia de la naturaleza, clasifica a la música como la más ilimitada entre todas las artes, ya que la música: “acoge el tipo absoluto sólo como ritmo, armonía y melodía, es decir, para la primera potencia, aunque, dentro de esta esfera, es la más ilimitada de todas las artes” (Schelling 1999, 200).

La música consigue, según Schelling, hacer intuible la *forma pura*, liberada del objeto o de la materia: “Así pues, la música es el arte que más se despoja de lo corpóreo, por cuanto representa el movimiento puro como tal desprendido del objeto y llevado por alas invisibles, casi espirituales” (Schelling 1999, 196).

Luego de este brevísimo repaso por los postulados de Kant y Schelling, mismos que considero antecedentes esenciales del pensamiento que alimenta mi reflexión, paso ahora a dar un recuento, a modo de contextualización, del Círculo de Eranos y dos de sus integrantes, Mircea Eliade y Gilbert Durand, relevantes ambos para este trabajo.

1.2 EL CÍRCULO DE ERANOS

La palabra *eranos*, en griego, significa “comida en común”, “banquete”, “comida compartida en la que cada invitado trae su aporte”, “fiesta sin anfitrión”. Bajo este tenor, se funda en Ancona, Suiza, en 1933 (año que asciende al poder Hitler en Alemania y afianza

su poder Stalin en la Unión Soviética) el Círculo de Eranos, por la teósofa y artista visual anglo-holandesa Olga Fröbe-Kapteyn, tomando su inspiración inicial de otros dos pensadores que resultan cruciales para el Círculo: por un lado, el fenomenólogo de la religión Rudolf Otto, quien le sugiere a Fröbe-Kapteyn la fundación de Eranos y le da el nombre al encuentro y, por otro lado, el psicólogo de las profundidades⁸ Carl Gustav Jung, fundador de la psicología analítica, “bajo cuya influencia los encuentros de Eranos encontraron su camino hacia motivos simbólicos, arquetípicos y mitológicos” (Eranos Foundation s.f.). De hecho, la pregnancia de la orientación fundacional que aporta Jung se puede leer desde tres planteamientos centrales que él incuba en Eranos, identificados por el filósofo Diego Lizarazo:

- a) El reconocimiento de que los fenómenos psicológicos individuales no pueden ser explicados sólo por el orden de la vida singular, dirección en la cual Jung se separa de Freud e introduce las referencias a las estructuras imaginarias colectivas en el análisis de las manifestaciones psíquicas.
- b) La valoración de los saberes y los conocimientos no inscritos dentro de la perspectiva positivista y en el marco de los modelos científicos emergentes de la revolución científica moderna [...]
- c) El proyecto de construir un gran saber filosófico-científico sobre los seres humanos, capaz de, a partir de desarrollos disciplinares particulares, ir construyendo un mapa interconexo de la complejidad de la vida humana (Lizarazo 2013, 6).

⁸ “Históricamente, el concepto psicología profunda (del término alemán *Tiefenpsychologie*) fue acuñado por Eugen Bleuler para referirse a los enfoques psicoanalíticos de terapia e investigación que tenían como punto de referencia a lo inconsciente. El término fue aceptado rápidamente en el año de su propuesta (1914) por Sigmund Freud, con el fin de cubrir un punto de vista topográfico de la mente en términos de diferentes sistemas psíquicos. La psicología profunda ha llegado a referirse desde entonces al desarrollo posterior de las teorías y terapias fundadas por autores diversos tales como Pierre Janet, William James o Carl Gustav Jung, más allá de Freud, las cuales exploran la relación entre la consciencia y lo inconsciente (incluyendo así tanto al psicoanálisis como a la psicología analítica).” Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_profunda. Recuperado agosto 2019.

Eranos se establece como un encuentro anual de carácter multidisciplinario, efectuado en el mes de agosto, entre pensadores e investigadores de alto nivel, abocados a compartir, siendo fieles al nombre del grupo, un banquete, “una comida en común en la que cada invitado demuestra ser digno de la invitación por medio de un aporte espiritual” (Bravo 2015, 396) que busca tender puentes entre contrarios habituales: Oriente y Occidente, *mythos* y *logos*, ciencia y religión, etcétera, apuntando a una mirada holística del hombre contemporáneo.

Cada encuentro duraba ocho días y durante ese tiempo todos los participantes vivían, comían y convivían juntos, teniendo un tema para cada encuentro en relación al cual cada uno de los participantes ofrecía una conferencia de dos horas, siendo esta su aportación al banquete de ideas. El resultado de este encuentro se cristalizaba en la publicación de un anuario, llegando a un total de 57 en el período 1933-1988. A decir de Diego Lizarazo: “La producción intelectual del Círculo [...] podría considerarse como la más acuciosa y completa revisión del legado simbólico de la sociedad humana” (Lizarazo 2013).

El Círculo de Eranos vive una primera etapa de actividad que va desde su fundación en 1933 hasta 1988, punto en el cual se suspenden sus congregaciones anuales y se reduce a comités que se centran en el estudio de temas monográficos. Durante esta primera fase participa de las conferencias una enorme diversidad de especialistas que rebasa los 250 nombres. A continuación, mencionaré algunos para dar una noción de la gran riqueza interdisciplinaria que se perseguía en los encuentros. Participaban, además de Jung y Fröbe-Kapteyn, los mitólogos Joseph Campbell, Károly Kerényi y Walter Otto; los orientalistas Hellmut Wilhelm, Gershom Scholem, Heinrich Zimmer y Henry Corbin; el musicólogo Victor Zuckerkandl (único músico que participa en los encuentros); los especialistas del símbolo Gilbert Durand y Mircea Eliade; los psicólogos Erich Neumann y James Hillman; el esteta Herbert Read; el biólogo Adolf Portmann; el físico Erwin Schrödinger; el filósofo y antropólogo Andrés Ortiz-Osés, único hispanoparlante en los encuentros y principal difusor de la obra de Eranos en lengua castellana.

Este último distingue tres etapas de dicho período:

- 1) La fundacional, de 1933 a 1946, centrada en el estudio de la mitología comparada, “Se formulan en este período importantes revaloraciones del gnosticismo, la filosofía hermética y la experiencia mística” (Varela 2017, 71), siguiendo la intención original de tender puentes entre Oriente y Occidente. Como se expresa con claridad desde el primer anuario por la propia Fröbe-Kapteyn:

Los encuentros de Eranos se han fijado el objetivo de la mediación entre Este y Oeste, sin embargo, no se trata en sí de una imitación de los métodos y teorías orientales, ni del descuido o sustitución del saber occidental sobre estas cosas, sino de que la sabiduría, simbólica y metodología oriental nos pueden ayudar al redescubrimiento de nuestros más propios valores espirituales (Fröbe-Kapteyn 1933, 5-6).

Este primer momento se da en el lapso entreguerras. Eranos busca colocarse en el borde mítico y tomar conciencia de las estructuras simbólicas del mundo, estudiar el trasfondo simbólico y mitológico del hombre, al tiempo que el mundo es marcado por la tensión creciente entre comunismo y fascismo:

En esta época Eranos trabaja el fondo imaginal de la psique, con sus arquetipos simbólicos tal y como comparecen en religiones y soteriologías (a veces seculares), en rituales cristianos o paganos, en la concienciación de un inconsciente colectivo e individual exabrupto (Ortiz-Osés 2012, 65).

- 2) La de posguerra, de 1947 a 1971, la cual se enfoca en una antropología cultural y simbólica:

La experiencia de la guerra va a consolidar el proyecto eranosiano, por una parte, al contar con una ininterrumpida continuidad de los encuentros, siendo de este modo

testigos de la transición de una época y gestores frente a las urgentes necesidades que conllevaba tal transición (Bravo 2015, 397).

En esta segunda etapa, Eranos se aleja del perfil mítico-religioso y proyecta una visión abierta centrada en la cultura como ámbito de mediación entre lo racional e irracional: “En este ámbito el propio hombre comparece como el mediador de los contrarios, a la vez mediado por ellos, en una situación de implicador e implicado al mismo tiempo” (Ortiz-Osés 2012, 73).

3) Finalmente, la etapa de 1972 a 1988, donde se aborda el proyecto de una hermenéutica simbólica, interesada en la interpretación de la densidad simbólica de las estructuras culturales del ser humano:

[...] se propone una ontología de los símbolos y los mitos; se indaga sobre la experiencia humana de lo numinoso y se erige la urdimbre de lo simbólico como puente de conexión y de continuidad entre el hombre arcaico y el hombre contemporáneo (Varela 2017, 71).

Esta tercera etapa conjuga, de alguna manera, las dos anteriores que habían leído al hombre desde su trasfondo mítico y desde sus desgarros y dualidades culturales respectivamente, y apunta a una bisagra entre naturaleza y cultura: “Finalmente, en esta tercera etapa, Eranos explicita lo simbólico como el ámbito re-mediador del hombre, o sea, como la conexión entre su naturaleza (mito) y su cultura (logos)” (Ortiz-Osés 2012, 101).

Los frutos de estas tres etapas, como ya se mencionó, están cristalizados en la colección de 57 anuarios publicados luego de cada uno de aquellos fertilísimos veranos de ecumenismo intelectual donde se aborda la problemática del símbolo, mismo que el Círculo entiende desde la caracterización propuesta por Jung:

Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung 1995, 20).

Encuentro en esta noción de “ideas que yacen más allá del alcance de la razón”, un eco de los postulados kantianos respecto a la razón, intuición y juicio expuestos más arriba. Esta va a ser una guía fundamental para el sistema de las artes de Eugenio Trías, de quien hablaré más adelante; particularmente en lo que atañe a los conceptos de “límite”, “cerco hermético” y “artes de frontera” planteados por él.

Volviendo a Jung, su concepción de imagen simbólica se cristaliza en la noción de *arquetipo* y, para el horizonte desplegado en Eranos:

[...] los arquetipos se concebirán como las urdimbres simbólicas fundamentales de la existencia humana, coagulaciones de sentido, estructuras nodales que marcan las liminaridades de la experiencia humana (Lizarazo 2013, 8).

Para la presente investigación me centraré ahora en dos de los autores de Eranos más relevantes para este trabajo: Mircea Eliade y Gilbert Durand.

1.2.1 Mircea Eliade

Nacido en Bucarest en 1907, el filósofo, novelista e historiador de las religiones Mircea Eliade inicia en 1950 –tras ser recomendado por Henry Corbin– sus colaboraciones con el Círculo de Eranos, sosteniendo por varios años correspondencia con Jung, cuya influencia resultará muy relevante para la consolidación de sus propias ideas.

Para Eliade, la dimensión más profunda del sentido de los símbolos habita en una “ontología arcaica”. Es decir, las concepciones del *ser* y de la realidad que pueden desprenderse del comportamiento del hombre premoderno. Eliade refiere sobre el pensar simbólico:

Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre; del “hombre sin más”, que todavía no ha contemporizado con las exigencias de la historia. Cada ser histórico lleva en sí una gran parte de la humanidad anterior a la Historia (Eliade 1974, 12).

Se configura así, para Eliade, un papel del símbolo como instrumento de conocimiento de la realidad-en-sí, la realidad última, que se manifiesta de un modo contradictorio y, por tanto, no puede ser expresada mediante conceptos (hay aquí, una vez más, ecos de Kant y Schelling):

[...] pero el símbolo, el mito, el rito, a diferentes niveles y con todos los medios que le son propios, expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo como una metafísica (Eliade 1984, 13).

Siguiendo la vocación eranosiana de conjugar opuestos habituales, Eliade toma como fundamento de su análisis la diada sagrado-profano, la cual, dice, deviene en dos formas de estar en el mundo: el hombre religioso y el hombre profano:

Estos modos de estar en el mundo no interesan sólo a la historia de las religiones o a la sociología, no constituyen un mero objeto de estudios históricos, sociológicos, etnológicos. En última instancia, los modos de ser *sagrado* y *profano* dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el Cosmos; interesan por igual al filósofo que al

hombre indagador ávido de conocer las dimensiones posibles de la existencia humana (Eliade 1994, 21-22).

Presentados de forma sucinta, estos dos modos se pueden resumir como: el hombre religioso cree que siempre existe la realidad absoluta, o lo sagrado, que, si bien trasciende el mundo concreto, cotidiano, se manifiesta en él y por ello lo inaugura y satura de sentido, lo hace *real* (más adelante encontraremos una similitud de este concepto con el de “habitante de la frontera” que propone Eugenio Trías).

Por otro lado, el hombre profano se reconoce como único sujeto y agente de la historia, rechazando toda noción de trascendencia o lo absoluto. Para el profano el hombre se hace a sí mismo, y sólo llega a ello de forma completa en la medida que se desacraliza y, a la vez, al mundo. Para el hombre profano:

Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad. No llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios (Eliade 1994, 171).

No obstante, reconoce Eliade que el hombre arreligioso o profano, en estado puro, es un fenómeno ciertamente inusual; sostiene que este conserva las huellas y comportamientos del *homo religiosus*, pero expurgadas de su significado religioso: “[...] incluso en la más desacralizada de las sociedades modernas. La mayoría de los hombres <<sin-religión>> se siguen comportando religiosamente, sin saberlo” (Eliade 1994, 172). Si bien, continúa, no pensamos en las innumerables “pequeñas religiones” que abundan en la sociedad moderna, como al interior de los profetismos sociales:

[...] cuya estructura mitológica y fanatismo religioso son fácilmente discernibles. Bastará, para poner sólo un ejemplo, recordar la estructura mitológica del comunismo y su sentido escatológico. Marx recoge y continúa uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático-mediterráneo, a saber: el del papel del redentor, del Justo (el <<elegido>>, el

<<inocente>> [...] en nuestros días, el proletariado) cuyos sufrimientos son llamados a cambiar el estatuto ontológico del mundo (Eliade 1994, 173).

Dado que escapa a los límites de esta investigación, no ahondaré más en esta tensión y las formas de su manifestación en las sociedades modernas como las lee Eliade, pero sí tomaré la oposición sagrado-profano (con toda la carga que aporta la exposición hecha más arriba) para ilustrar uno de los conceptos que me resulta relevante: el de hierofanía, la revelación de lo sagrado o “aquello otro”, a través de las formas simbólicas. Oriento esta lectura al quehacer de las formas artísticas, en particular al ejercicio de creación, ejecución y escucha musical.

Afirmo, con Shelling, que las formas artísticas constituyen en el mundo concreto (finito), una irrupción o vía de acceso y revelación de una realidad “otra” (infinita), y veo en la lectura de Eliade un análogo en las artes con lo que él llama sacro o sagrado: “Estos fenómenos sacros implican la coincidencia del ser con el no ser, de lo absoluto con lo relativo, del presente con lo eterno” (Varela 2017, 85). Esta revelación no es otra que la hierofanía, sobre la que dice Eliade:

El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término *hierofanía*, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra* (Eliade 1994, 18-19).

Esa revelación es la “aparición” de lo numinoso, definido por Rudolf Otto como *mysterium tremendum et fascinans*⁹, noción que evoca la de lo sublime dinámico ya vista en Kant, y que Eliade suscribe al fenómeno de la hierofanía:

⁹ “La palabra fue popularizada por el teólogo alemán Rudolf Otto en su influyente libro de 1917 *Das Heilige* [...] Otto escribe que, si bien el concepto de ‘lo sagrado’ se usa a menudo para transmitir la perfección moral y conlleva esto, contiene otro elemento distinto, más allá de la esfera ética, para el cual usa el término ‘numinoso’. Explica lo numinoso como una ‘experiencia o sentimiento no racional, no sensorial cuyo objeto

Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano» (Eliade 1994, 19).

Un efecto que la hierofanía tiene es el de experimentar el espacio como no-homogéneo, cualitativamente diferente. Se inaugura un espacio distinto (sagrado) pleno de sentido, donde la existencia es *real*; hay, por otro lado, espacios no consagrados que resultan amorfos, vacíos de sentido. “Esta es una experiencia primaria previa a cualquier reflexión teológica” (Varela 2017, 86). Esta sacralización del espacio –mediante un ritual fundacional de un entorno consagrado, por ejemplo, el quehacer musical– representa establecer un centro desde el cual el mundo cobra sentido, en palabras de Eliade: un *axis mundi*.

La multiplicidad o infinidad de Centros del Mundo no causa ninguna dificultad al pensamiento religioso. Pues no se trata del espacio geométrico, sino de un espacio existencial y sagrado que presenta una estructura radicalmente distinta, que es susceptible de una infinidad de rupturas y, por tanto, de comunicaciones con lo trascendente (Eliade 1994, 55).

Opera pues, en la hierofanía, una dualidad entre lo concreto y el “aquello otro” que, para una mentalidad determinista, positivista, racional puede resultar problemático apreciar en su ambigüedad y por ello generarle rechazo:

primario e inmediato está fuera del yo’. Este estado mental ‘se presenta como un *Ganz Andere* [“aquello otro” “completamente distinto”], completamente diferente, una condición absolutamente *sui generis* e incomparable por la cual el ser humano se encuentra completamente desconcertado’. Otto argumenta que, debido a que lo numinoso es irreducible y *sui generis*, no puede ser definido en términos de otros conceptos o experiencias, y que el lector, por lo tanto, debe ser ‘guiado y dirigido por el examen y la discusión de la materia a través de los caminos de su propia mente, hasta que se alcanza el punto en el que ‘lo numinoso’ en él forzosamente comienza a moverse [...] En otras palabras, nuestra X no puede, estrictamente hablando, ser enseñada, solo puede ser evocada, despertada en la mente’.” Tomado de: <https://en.wikipedia.org/wiki/Numinous>. Recuperado abril 2019.

El occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles. Pues, como se verá en seguida, no se trata de la veneración de una piedra o un árbol *por sí mismos*. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de «mostrar» algo que ya no es piedra ni árbol, sino lo *sagrado*, lo *Ganz Andere* (Eliade 1994, 19).

De igual manera, sostengo que la manifestación de la música en el fenómeno sonoro “muestra” algo que es *más que* sonido. Constituye una entrada de lo indecible (lo infinito) en el mundo de lo audible (lo finito), de lo inefable en lo concreto, al cual el primero satura de sentido. Estos opuestos radicales no dejan de serlo, ni pierden su calidad primera por el hecho de conjugarse y revelar una realidad *otra* contenida en ese espacio cualitativamente distinto:

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo* [...] Lo sagrado está saturado de ser [...] La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre lo *real* e *irreal* o pseudo-real [...] Es, pues, natural, que el hombre religioso desee profundamente *ser*, participar en la *realidad* (Eliade 1994, 19-20).

Concluyo así, la exposición de las ideas de Mircea Eliade que me resultan más relevantes para esta investigación. Abordo, a continuación, los postulados de Gilbert Durand.

1.2.2 Gilbert Durand

Nacido en Chambéry, Francia, en 1921. Filósofo, sociólogo, antropólogo, miembro de la resistencia francesa, profesor emérito de la Universidad de Grenoble donde funda en 1966 el primer *Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, y creador de la mitocrítica (sistema de interpretación antropológica de la cultura), Gilbert Durand se incorpora a los encuentros del Círculo de Eranos en 1964, de forma similar a Mircea Eliade, por invitación de Henry

Corbin, de quien había sido discípulo. Su participación en Eranos se extiende hasta 1986 y opina de los encuentros en Ancona que estos “preparan una revolución fundamental al someter a revisión las formas a priori –espacio y tiempo– en las que, ‘por lo menos desde Kant’, se funda el principio de causalidad” (Varela 2017, 97). Apunta sobre Eranos:

Durante medio siglo, la convergencia de pensamientos como los de Schrödinger, Jung, Eliade, Portmann y Corbin cavó la ‘cuenca semántica’¹⁰ profunda donde vienen a confluír en nuestros días todas las corrientes verdaderamente operativas de las ciencias de la naturaleza y del hombre (Durand 2012, 14).

La obra de mayor influencia de Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, se publica en 1960 en París y “se convertirá rápidamente en un punto de referencia de la antropología francesa de la segunda mitad del siglo veinte” (Varela 2017, 98). En dicho libro, Durand plantea lo que serán las hipótesis medulares de toda su obra: por un lado, el concepto de *trayecto antropológico*, mismo que define como: “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand 2012, 43) y, por otro lado, la noción de que la imaginación simbólica se puede estudiar a partir de dos regímenes opuestos (siguiendo la ya clásica tendencia eranosiana): diurno y nocturno, y una reflexología tripartita: postural, digestiva y copulativa.

Para Durand la imaginación constituye la piedra angular de su investigación, entendida no como mera especulación fantasmática, sino como la facultad de lo posible “dotada de estructuras trascendentales, destacadas ya por E. Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*

¹⁰ “Una cuenca semántica es una estructura –con todo el sentido de dinamicidad que el estructuralismo figurativo le da a este término– sociocultural, identificada por regímenes específicos de la imagen y mitos dominantes –que le dan nombre y la tipifican–, que corresponde a un contorno común, delimitado por una época, un estilo, una estética, una sensibilidad, en definitiva, una visión –y, por lo tanto, una expresión– del mundo, compartidos. La formación de estas cuencas obedece a un proceso en el que Durand destaca seis momentos, cronológicamente irregulares, caracterizados por lo que denomina *metáforas potamológicas* y que son: *las arroyadas*, *la división de aguas*, *las confluencias*, *el nombre del río*, *la disposición de las riberas* y *el agotamiento de los deltas*.” (Gutiérrez 2012, 187)

y destinada a la simbolización de significaciones supra-empíricas” (Durand y Solares 2018, 192).

El régimen diurno se engarza con lo que Durand llama la dominante postural, caracterizado por estructuras esquizomorfas¹¹, la verticalidad física, el pensamiento matemático, los arquetipos del sacerdote y el guerrero, así como los rituales de elevación y purificación. El régimen nocturno se subdivide en dos estratos: “el de las estructuras sintéticas o dramáticas (correspondientes a la dominante copulativa), y el de las estructuras místicas o antifrásticas (correspondientes a la dominante digestiva)” (Durand 2012, 60).

Para Durand, ambos regímenes constituyen polos antagónicos que dinamizan el pensamiento humano, diversificando el “ecumenismo de lo imaginario” en un dualismo coherente y apuntan a un fin que les trasciende: “tanto el régimen diurno como el nocturno de la imaginación organizan los símbolos en series que siempre conducen hacia una trascendencia infinita, que se erige como valor supremo” (Durand 2007, 136).

Con esto, Durand señala que la raíz de todo pensamiento está en la estructuración simbólica. Propone el concepto de *imaginación simbólica* en el libro del mismo nombre, publicado en 1964, donde profundiza sobre nociones de símbolo, sentido, las funciones de la imaginación simbólica y revisa otras propuestas hermenéuticas haciendo una clasificación de estas en dos categorías: reductivas e instaurativas.

Dentro de las hermenéuticas reductivas coloca a autores como Sigmund Freud, Georges Dumézil y Claude Levi-Strauss, y dice de ellas que buscan reducir los símbolos a signos al trabajar solo en su superficie semiológica; en las instaurativas agrupa a Erns Cassirer, Gustav

¹¹ “Esquizomorfo o tendiente a separar, dividir, apartar, distinguir, purificar; esquemas que tienden a oponer valores utópicos considerados positivos a las supuestas negatividades de la existencia. En nuestra cultura tecnocrática y analítica suele devenir racionalismo mórbido y autista” (Durand y Solares 2018, 135).

Jung y Gaston Bachelard, y sostiene que estas restablecen la función trascendente de las imágenes simbólicas.

Encuentro en esta lectura sobre las hermenéuticas, una vez más, la vieja tensión entre racionalidad e intuición tratada *in extenso* por Kant. Sobre la preeminencia de la perspectiva racionalista, nos dice la Dra. Blanca Solares:

La articulación de la cultura occidental predominante en torno a la sola razón adecuada a fines (M. Weber) no es solo un empobrecimiento, sino un <<estrechamiento>> funcional y limitado de la capacidad imaginativa-cognocitiva del *homo sapiens* (Durand y Solares 2018, 121).

Respecto a esa aparente distancia entre razón e intuición, Durand propone que la totalidad del psiquismo se puede asimilar a lo Imaginario (la desconocida raíz común de Kant, sobre la que hablé más arriba) y que, desde su surgimiento, el pensamiento y la sensación están integrados en la función simbólica:

En segundo lugar, y de una manera más precisa, no hay ruptura entre lo racional y lo imaginario; el racionalismo no es más que una estructura polarizante particular, entre muchas otras, del campo de las imágenes (Durand 2007, 95).

Recordemos lo ya visto más arriba, en el subcapítulo dedicado a Kant, en referencia a la imaginación como facultad de síntesis, y el comentario de Martínez Marzoa sobre la imaginación siendo la “facultad de construir”. Veo en Durand la operación de estos mismos principios, a los cuales avanza y complementa con la incorporación de la dimensión simbólica de la imaginación. Ahondando un poco sobre el símbolo y su relación con el signo, como elementos esenciales del imaginario, nos dice Blanca Solares:

El *símbolo* es también signo, pero que evoca, además, un significado desconocido: *sym-bolon*, objeto partido en dos, que al escindir se pone, sin embargo, en comunicación lo presente con

lo ausente, la realidad con el sentido, lo visible con lo invisible, lo manifiesto con lo latente, con lo que está más allá del tiempo y el espacio inmediatos (Durand y Solares 2018, 138).

Durand describe al símbolo como “la epifanía de un misterio” y dice que trae a presencia un sentido secreto, algo “imposible de percibir”, y sostiene que son “de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, «finalidad sin fin», alma, espíritus, dioses, etcétera” (Durand 2007, 14).

Concluye Durand respecto al símbolo:

[...] volvemos a nuestra comprobación inicial: la de que el símbolo en su dinamismo instaurativo en busca del sentido, constituye el modelo mismo de la mediación de lo Eterno en lo temporal (Durand 2007, 139).

Una vez más, encuentro un eco de la noción de Schelling de lo infinito apareciendo en lo finito, esta vez mediante el dinamismo instaurativo del símbolo, siendo esta lectura del símbolo como modelo de mediación un aspecto crucial de la perspectiva estética que adopté para la composición de las obras que acompañan esta tesis.

Concluyo aquí la exposición de los postulados de Durand pertinentes para esta investigación. Doy paso al siguiente capítulo, donde desato la propuesta del Sistema de las Artes de Eugenio Trías, así como la idea del acontecer simbólico.

2. EUGENIO TRÍAS

Nacido en Barcelona en 1942, condecorado en 1995 con el Premio Internacional Friedrich Nietzsche (equivalente de facto al Nobel en el ámbito de la filosofía), el filósofo catalán Eugenio Trías es considerado por una parte sustancial de la crítica¹² como el pensador en lengua castellana más importante desde José Ortega y Gasset. Dueño de una concepción enciclopédica de la filosofía, “Eugenio Trías se ha autodefinido como un «exorcista ilustrado» que somete a la razón filosófica a un permanente diálogo con sus sombras, y que halla en el límite entre la razón y sus sombras el ámbito propio y personal de su exploración filosófica” (Echevarría 2011) . Su contribución más relevante se da en torno al concepto de “límite”, siendo este:

[...] el ámbito fronterizo entre lo que aparece y lo que se resiste a manifestarse como fenómeno pero que, en cierto modo, lo sustenta. En Kant no había tal límite o franja que una y escinda fenómeno y cosa en sí; en Trías sí lo hay. Y precisamente ese istmo precario, fino, sutil, pero fundacional es el ser que buscan definir los filósofos. Es también límite entre la razón y sus sombras; y en él halla Trías el ámbito de exploración de una filosofía que, desde entonces, puede denominarse filosofía del límite (sobre todo a partir de su libro *Los límites del mundo*). El concepto de límite lo determina Trías en diálogo con la tradición kantiana y, dentro de los filósofos contemporáneos, con Wittgenstein y, en parte, también con Heidegger (Tomado de: <https://www.periodistadigital.com/sin-categoria/20091209/creaciones-filosoficas-eugenio-tr-noticia-689403006488/>. Recuperado junio 2019).

La presente investigación toma como marco el sistema de las artes propuesto por Trías en el libro *Lógica del límite*, texto que presenta la dimensión de las artes como campo decisivo

¹² Entre otros autores: José Manuel Martínez Pulet en su tesis doctoral (2000, UAM); Andrés Sánchez Pascual, Juan Antonio Rodríguez Tous y otros 12 escritores en *El límite, el símbolo y las sombras*, (2003, Destino); Fernando Pérez-Borbujo en *La otra orilla de la belleza*, (2006, Herder); Jacobo Muñoz, Francisco José Martín y otros críticos en *Reading La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, (2007, Biblioteca Nueva) y Arash Arjomandi en su tesis doctoral (2005, UPF).

de revelación del Ser, al interior de un Ser concebido como “Ser del límite”. De hecho, *Lógica del límite*, de 1991, al lado de *La edad del espíritu*, de 1994 (como despliegue de las formaciones simbólico-religiosas), y de *La razón fronteriza*, de 1999 (como filosofía propia del límite), a decir del filósofo mexicano Manuel Lavaniegos: “forman la trilogía textual más sistemática de la exposición de uno de los aportes más audaces y relevantes dentro del panorama polémico de la hermenéutica contemporánea”, cuya proposición filosófica fundamental se puede enunciar llanamente como: “el Ser es el Ser del límite”; el “ser que es” (*autó tó ón*) solo puede ser pensado por el hombre como ser del límite por una razón fronteriza que asume su condición limítrofe.

En el presente capítulo presento una aproximación al sistema de las artes propuesto por Trías, así como a la noción de “acontecer simbólico” y la relación que encuentro entre este último y el devenir musical. Paso, en primera instancia, a dar cuenta del sistema de las artes.

2.1 SISTEMA DE LAS ARTES: ESTÉTICA DEL LÍMITE

En su libro *Lógica del límite*, Eugenio Trías busca desarrollar una “lógica sensible” pertinente y aplicable al análisis y estudio de las formas sensibles las cuales, dice, desprenden sentido a través de las formas artísticas. Presenta también el concepto de “límite” como gozne que a la vez une y escinde, comunica y separa la frontera entre dos dimensiones que define como “cerco hermético” y “cerco apofántico”. El cerco hermético es el entorno de lo inefable, de ese “aquello otro” que comparece frente a la razón y resiste toda explicación lógico-racional. Este cerco emana desde el centro del Ser en sí mismo: el Ser en tanto que Ser. El cerco hermético constituye el reino de la memoria, el *ades* de los griegos, el hogar de las musas, el cual se muestra replegándose sobre sí mismo como misterio (*mystos*), como enigma perpetuo, impenetrable y permanentemente anhelado por las formas artísticas. Por su parte, el cerco “apofántico”, o del aparecer, designa al *mundo* en que se dan los existentes, el cerco o entorno del pensar-decir, del discurso dialógico, de lo concreto y

tangible, el reino de la razón iluminada (ilustrada) que intenta dar forma a aquello hermético que también lo constituye, pero al que solo se accede de manera “indirecta o analógica” (como propone Kant) a través de la trama de las *formas* o *categorías simbólicas* que evocan desde el límite aquel misterio. La *razón fronteriza* emerge como el *Logos* o pensar-decir que da cuenta del acontecer simbólico del misterio que siempre se repliega hacia lo hermético.

Trías presenta un esquema que busca dar estructura al estudio de las distintas disciplinas artísticas de acuerdo con su grado de proximidad con ese límite. Estableciendo una primera distinción entre artes fronterizas (música y arquitectura) y artes apofánticas; y una segunda, paralela a la primera, entre las artes de reposo y las artes del movimiento. Estas últimas constituyen los fundamentos ontológicos de lo que se suele llamar espacio y tiempo¹³. La distinción entre reposo y movimiento y las nociones que establecen de espacio y tiempo, nos deja contemplar esa intersección que permite distinguir las artes del movimiento (música y literatura) de las del reposo (arquitectura y pintura).

Sobre esta distinción cabalga la distinción «moderna» del espacio/tiempo, que en Platón y en Aristóteles es pensada, correctamente, como la derivada de la distinción «previa» entre reposo

¹³ A modo de complemento, y con un valor altamente sugerente, hago alusión a los conceptos de Tiempo y Espacio como los define el pensador inglés J. G. Bennett en su libro *The Dramatic Universe*:

“Tiempo.- (i) El tiempo es la condición de actualización. (ii) La actualización es una sucesión ordenada. (iii) La actualización de enteros es una característica de todo fenómeno. (iv) La actualización es conservadora e irreversible. (v) Todo entero se actualiza conservando el total de su completitud. (vi) Todo entero se actualiza irreversiblemente respecto a su in-completitud. (vii) Todo entero está sujeto a la determinación de su propio tiempo-característico. (viii) El orden temporal va en dirección del incremento de probabilidad.

En suma, las características del tiempo son: sucesividad, resistencia, continuidad, conservación e irreversibilidad.

Espacio.- (i) El espacio es la condición de la presencia. (ii) Cada ocasión es presente. (iii) La presencia es independiente de la potencialidad y la actualización; es decir, de la eternidad y del tiempo. (iv) Cada entero tiene una ‘presencia-característica’ que es la suma de sus relaciones exteriores. (v) Todos los enteros están presentes el uno al otro. La presencia común de dos enteros determina una propiedad única llamada ‘intervalo’. (vi) Cada presencia-característica está determinada por magnitudes que pueden agruparse en tres conjuntos independientes. A ello se le llama ‘configuración’. (vii) Cada presencia-característica divide el espacio en tres partes; una parte enteramente dentro y una enteramente fuera de ella. La tercera parte, que es común a ambas, se llama ‘superficie’. (viii) Una presencia-característica, considerada sin referencia a una distinción interna, se llama un ‘punto’. (ix) El espacio es la condición determinante de la coexistencia de todas las presencias-características” [trad. del autor] (Bennett 1956, 156).

(*stásis*) y movimiento (*kinésis*). La modernidad (así Kant) piensa lo que aparece (o el ente) desde la subjetividad (metafísico-trascendental). Piensa el fenómeno abierto por esas formas *a priori* de lo sensible que al sujeto le permiten (según Kant) hacerse cargo de los fenómenos (Trías 1991, 101).

En reposo aparece el espacio como lo que da medida y número a las cosas que se muestran, que *sucedan*. Este es el entorno natural de la arquitectura como generadora de ambientes (*Umwelt*), esa zona que da forma al entorno y crea un espacio habitable que media la relación del habitante con el mundo. El movimiento toma su medida y número del tiempo y su continuo discurrir.

Sobre la distinción entre artes fronterizas y apofánticas Trías postula que las artes de frontera dan forma y sentido (o *logos*) a esta, y las artes del aparecer (apofánticas) dan forma y sentido al mundo en el modo de la imagen simbólica y la palabra poseedora de significado.

Pero *antes* de ser figurado y significado ese mundo debe ser conformado por las artes ambientales que desbrozan el ambiente, la atmósfera de lo ambiental, es decir, la arquitectura y la música, verdaderas nodrizas respectivas de la pintura y de las artes del lenguaje (Trías 1991, 101).

Trías analiza así los nexos y las relaciones entre las diferentes artes, construyendo un diagrama estrellado que constituye el emblema conductor de esa lógica sensible, o estética del límite. Para efectos de esta investigación enfocaré la explicación del modelo a las artes de frontera (música y arquitectura) y a la relación del gozne o límite entre los cercos apofántico y hermético, así como al proceso de manifestación de ese límite en la forma artística en específico.

El centro de dicho diagrama estrellado está ocupado por el *trascendental estético* al que todas las artes aspiran, o al que buscan dar forma a través de su producción (*poiein*). Ese trascendental (lo bello, lo sublime, siguiendo a Kant) constituye el punto de fuga que cierra

el horizonte hacia detrás de su límite, hacia “la cosa” (cerco encerrado en sí). En el límite centellean aquellas ideas, *eidos*, o formas de lo bello, que resplandecen como objetivos de la producción artística, los cuales son desencadenados por la erótica que se encamina hacia esa belleza centelleante. En relación a lo bello y lo sublime Trías introduce un tercer término: lo siniestro, sobre el que apunta:

Lo sublime designa esa tendencia hacia la fuga de lo bello «más allá del universo estrellado». En cuanto a lo siniestro y lo monstruoso, comparecen en el mundo cuando se quiere o pretende hacer patente y plenamente revelado cuanto existe más allá del límite o la frontera. [...] Lo sublime es la bisagra entre lo bello y lo siniestro (Trías 1991, 102).

De esta forma, Trías presenta el gráfico o el modelo de su sistema de las artes de la siguiente manera:

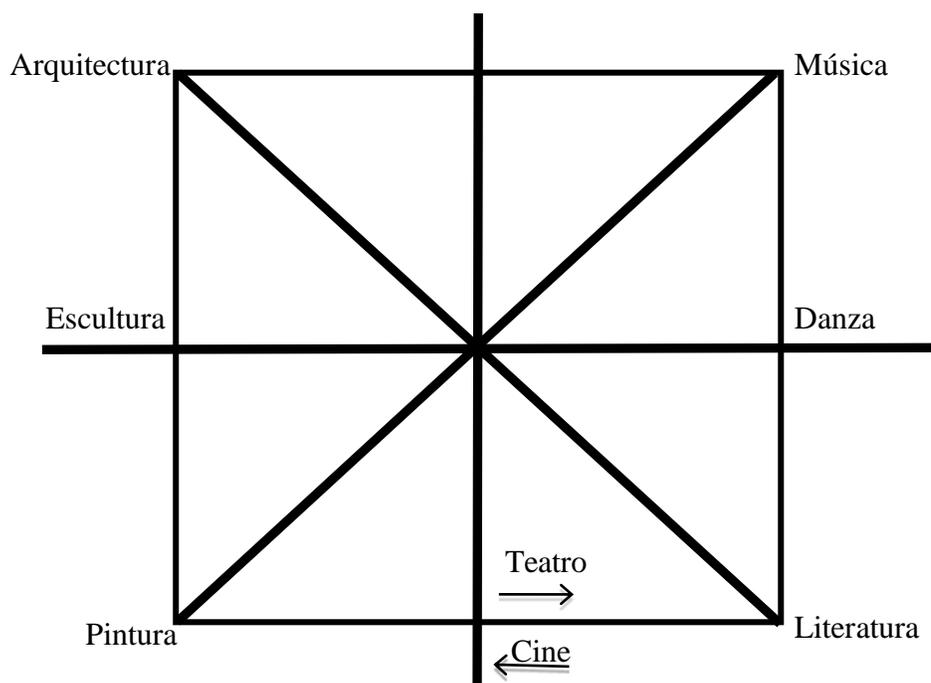
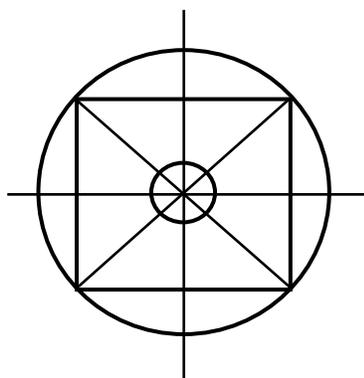


Gráfico 1. El sistema de las artes (Trías 1991, 102).

En el centro del diagrama, donde confluyen las líneas de nexos entre las distintas disciplinas, encontramos la *x*, lo trascendental, lo místico. El hogar del “aquello otro” completamente distinto (o *Ganz Andere* como lo llama Mircea Eliade), del secreto de la forma de la belleza, y allí resplandece la línea o límite que fija la aspiración de *Eros* que preña y atraviesa a todas las artes.

Queda pues, *más allá de la frontera*, un cerco ontológico, replegado en sí mismo inaccesible e inaprensible por el logos, ya sea *sensible* (arte) o reflexivo filosófico (filosofía).

Constituye [este cerco] el inaccesible centro, o «poder del centro» de un diagrama estrellado [...] En torno a ese centro (apolíneo-dionisiaco) trazan su distinto paso de danza las distintas musas. [...] En el centro de ese diagrama estrellado se yergue el ideal tiempo de Apolo que cada una de las artes quiere construir, pues cada una de ellas posee la misma imantación, o sufre de la misma inquietud y del mismo anhelo: adueñarse de la Ley o de la Norma que gobierna ese poder del centro que se sustrae a toda apropiación lógico-artística.



El círculo polar señala esa zona liminar más allá de la cual todo es secreto y misterio, constituyendo el ámbito encerrado en sí [...] (cerco hermético) (Trías 1991, 109).

Trías sostiene que el arte y la filosofía dan *forma lógica* al límite que se da entre aquello *indecible*, representado por la *x*, y *lo que puede decirse*. Postula que este límite se da como un gozne entre ambos cercos, como una triple frontera o un espacio que a un tiempo mira hacia fuera, hacia adentro y mantiene una zona de contacto entre ambos, que a la vez une y separa los dos cercos, como dos esferas en permanente giro una sobre la otra.

El límite se muestra, antes que nada, como la condición y presupuesto mismo de la proyección del mundo, destacando así a las artes fronterizas que dan forma y sentido a ese límite. Estas se despliegan en el límite, y desde él hacen posible que el mundo se muestre como es, como un ámbito susceptible de ser habitado.

Recordemos aquí a Mircea Eliade, y al concepto de hierofanía como la manifestación o revelación de lo sagrado; como ya vimos:

Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano» (Eliade 1994, 18).

Encuentro en la noción de Eliade de “hombre religioso” u hombre “sacro” una similitud con el “habitante de la frontera” de Trías, y en la descripción que cada uno ofrece sobre el despliegue y manifestación del “aquello otro” perteneciente a un mundo (o cerco) “completamente distinto” en el mundo concreto y tangible, común y medible por todos. La exposición de Eliade podría representarse gráficamente de la siguiente forma:

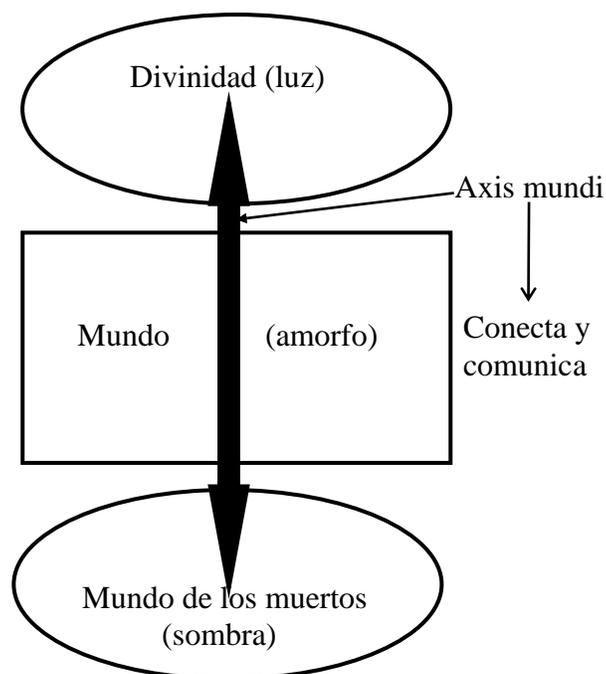


Gráfico 2. *Axis Mundi*. Representación del autor.

El hombre religioso proyecta su anhelo (añoranza) por lo real (divino) mediante la construcción y/o sacralización del espacio, generando así un *axis mundi* que sacraliza y da forma al espacio/tiempo profano. En ese anhelo encuentro una diametral similitud con la imantación de la que Trías, dice, todas las artes están embebidas.

La naturaleza limítrofe de las artes fronterizas se advierte en el carácter figurativo-simbólico que les es inherente. Su lenguaje de creación, imaginario y formulación se desenvuelven en un plano abstracto, se acercan a pensar lo que no puede decirse. En ellas las figuras que diseñan, carentes del recurso de los iconos y de los signos, se alzan al horizonte del Ser a través del lenguaje del símbolo. Este, por definición, une indirectamente una figura (con todo su espesor material) con un referente que se fuga en el cerco encerrado en sí, en el ámbito del *Ainigma*. Todo símbolo une, en efecto, una figura del mundo con el enigma.

Lo paradójico del símbolo estriba en que «aquello otro» a lo cual alude y con lo cual se relaciona no puede ser determinado con claridad y precisión; subsiste como palabra enigmática (de doble filo; o que se esconde al mostrarse). Eso a lo cual el símbolo se refiere (su referente) es un Enigma. Éste es la «voz» del cerco hermético, o cerco que se repliega en sí (lo que Kant, rigurosamente, llamaba la «cosa en sí»). En cierto modo el «referente» del símbolo, su «significado» es esa cosa (en sí) que jamás puede ser esclarecida (Trías 1991, 36, 37).

En cuanto a la naturaleza del símbolo y su lenguaje recurrimos al filósofo francés René Guénon, quien sostiene que esta, la naturaleza del símbolo, es esencialmente sintética, por tanto intuitiva, con lo que es más apto que el lenguaje para servir de apoyo a la “intuición intelectual”, misma que coloca por encima de la razón:

Si se demuestra que el simbolismo tiene su fundamento en la naturaleza misma de los seres y las cosas [...] ¿no da pie esto para afirmar que el simbolismo es de origen «no humano» como dicen los hindúes, o, en otros términos, que su origen se halla más lejos y más alto que la humanidad? (Guénon 1995, 18)

Encuentro aquí una notable similitud con la noción de cerco hermético postulada por Trías. Guénon sigue: “el pensamiento se expresa en formas que lo ocultan y lo revelan a un tiempo” (Guénon 1995); estas formas no son otras que las formas simbólicas. Tenemos, pues, la misma descripción que Trías da para referirse al comportamiento del límite o el punto de contacto entre el cerco hermético y el apofántico. Se sigue de esto que la naturaleza de la comunicación¹⁴ al interior del cerco hermético debe, necesariamente, ser simbólica. Es decir, por encima (o anterior en sentido lógico) del discurso dialógico del pensar-decir que prefigura lo tangible en el cerco apofántico.

El símbolo, al ser de naturaleza sintética, concentra y condensa en un solo *tiempo y espacio* aquellas ideas puras –*eidós, formas de lo bello*, como las llama Trías– que se revelan al

¹⁴ Resultaría problemático hablar de un lenguaje, dada la variabilidad del contexto y la ausencia de principios combinatorios formales.

desdoblarse el límite en las artes fronterizas. Dicho desdoblamiento se da en el punto de encuentro con la presencia del habitante del mundo, quien es elevado a visitante de esa frontera que resplandece entre el cerco del Ser y el del aparecer. Por tanto, un acercamiento a esa *frontera de la razón* que se sostenga en un lenguaje simbólico está más próximo a explicar la naturaleza de esa imantación por el aquello otro, *más allá de frontera*, en los términos propios de su origen.

Sobre las artes de frontera (música y arquitectura), Trías sostiene que su principal característica es la aguda conciencia que tienen (o pueden tener) en relación con el núcleo o centro del cerco hermético, que solo puede comprenderse simbólicamente. Debido al espacio vacío y libre a la interpretación que por su naturaleza dejan entre su diseño o planeación (un plano o una partitura), que es necesariamente abstracta e intangible (se puede pensar pero no puede decirse), y su ejecución (como interpretación o como construcción) que es concreta y actualizada (se escucha, se habita), es que Trías las designa como fronterizas:

Por definición esas artes dejan un inmenso vacío o hiato entre el número o la medida en que juegan sus opciones formales y el núcleo de cuasi-significación que actúa como cuasi-referente. Son artes por naturaleza formalistas que [...] dejan en la indeterminación ese vano o espacio entre tal diseño formal y tal núcleo de cuasi-significación. Allí sólo puede tener lugar una esquematización *simbólica* abierta a la libertad (Trías 1991, 111).

En la construcción de su lenguaje ambas poseen el grado de abstracción más alto que ofrecen las artes, lo cual las acerca en su génesis al lenguaje ontológico del cerco hermético. Por otro lado, al momento de su ejecución cumplen cabalmente con las características de tiempo y espacio como las postula Bennett mencionadas antes, siendo la ejecución musical una manifestación continua, sucesiva e irreversible; mientras que una construcción arquitectónica inaugura un ambiente, “crea” un espacio que media entre el entorno y el habitante, generando así un contexto en el que la presencia puede darse.

En este sentido tanto la música como la arquitectura son artes estructuralmente abstractas, mientras que pintura, escultura o poesía y narración pueden llegarlo a ser en cierta constelación histórica (por ejemplo la Modernidad). Pero no lo son en cuanto a su estructura. Es más, cuando las artes apofánticas tienden a la abstracción, ello es índice de cierta voluntad de repliegue hacia el universo específico de la música y la arquitectura. La moderna abstracción debe ser interpretada, en efecto, como una voluntad de replegar la poesía en música y las artes plásticas en el dominio formal-simbólico pertinente a la arquitectura (Trías 1991, 60, 61).

Trías argumenta que la música y la arquitectura se instalan de origen en eso que suele llamarse *medio ambiente* (*environnement, Umwelt*): algo anterior a y en relación con lo que debe llamarse propiamente *mundo*. A decir de Trías, para que haya mundo, experiencia del mundo y de los límites del mismo, debe formarse y cultivarse primero aquello que lo presupone. La música determina y da forma al ambiente, lo mismo que la arquitectura; esta da forma al ambiente que se despliega como espacio (o en reposo), mientras que la música determina la forma ambiental que hace posible toda experiencia del movimiento y del tiempo (y de aquello que en el tiempo se despliega, como es la palabra).

En este sentido tiene razón Severino en llamar a la música «la casa del lenguaje», pues constituye un *habitat* que hace posible, como condición previa *a priori*, que alguna vez exista ese milagro que es el lenguaje. La música es, desde este punto de vista, nodriza del *logos*, pensar-decir, su medio materno y su matriz, su materia todavía no «signada» por esa circuncisión que instituye el signo lingüístico (Trías 1991, 41).

La música, lo mismo que la arquitectura, debe ser habitada. Eso significa que mantienen ambas un nexo inmediato y espontáneo con el *hábitat* (*Umwelt*, ambiente). La música nos envuelve, como en general toda la sonoridad-ambiente, del mismo modo como nos envuelve el ámbito que determina la arquitectura. Crea una segunda naturaleza, formada, cultivada (ambiente), en relación con la primera, salvaje y sin cultivar (entorno). Crean un hábitat y a la vez un *ethos*, palabra que originalmente se refería también a la morada o guarida, al lugar donde habitaban los hombres. Esto abre una interesante reflexión sobre

la forma de habitar. En el caso de la música, ese habitar es una forma de hacer, *ethos* y *habitus*, o *hexis* en griego¹⁵.

Según Trías, ambas, arquitectura y música, se sitúan en el intersticio mismo entre naturaleza y cultura, o entre materia y forma, o entre lo prelingüístico y el *logos*, elaborando y dando forma a lo que él llama *intersticio fronterizo*. Trabajan en la frontera y dan forma y determinación a esa frontera *en tanto que frontera*: la música, abriendo un espacio cultivado y formado por donde conducir el movimiento, el fluido temporal o el “eje de las sucesiones”; la arquitectura, abriendo y cultivando, o dando forma y determinación, al espacio mismo, a eso que reposa en sí, a esa dimensión del *topos* que se desprende del *cercos del aparecer*. Pero toda vez que ese doble componente (espacio y tiempo) está sintetizado en una construcción concreta, ambas revelan, al dar forma a uno y otro de los componentes de la síntesis, la necesidad de presuponer en la forma misma de dicha construcción la dimensión reprimida (cercos hermético).

Sobre esta misma relación entre arquitectura y música, y la conexión que estas tienen desde el pensamiento de Schelling y hacia la obra de compositores como Xenakis, recupero la palabra de Virginia López-Domínguez:

Desde la perspectiva de Schelling, también sería posible trastocar los términos y entonces decir que la música es la arquitectura hecha movimiento, fluyendo, haciéndose líquida, derritiéndose y escurriéndose por entre los pliegues del tiempo. Precisamente, esto es lo que quiso hacer Xenakis en sus composiciones: una musicalización de la arquitectura, jugando con el hecho de que en ambas artes se manejan los mismos recursos mentales y que éstos reposan en una base común más profunda que los matemáticos denominan “estructura de orden” (López-Domínguez 2016, 53).¹⁶

¹⁵ “Disposición o manera de ser [...] Modo de ser tal como es manifestado en una o varias costumbres” (Ferrater Mora 1964, 795).

¹⁶ Para una exposición más extensa de estas ideas ver el artículo de López-Domínguez, publicado en *Theoría*, revista del Colegio de Filosofía de la UNAM, disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/6661>

Volviendo a Trías, para él la semejanza de la música con la arquitectura estriba en que ambas dan forma (espacial y/o temporal) al ambiente. Ambiente, *Umwelt*, es el mundo circundante, eso que nos envuelve y nos rodea, el entorno o *cercos*. Ambiente es el cerco dentro del cual se aposenta un ser vivo que lo habita.

Habitar hace referencia a esa relación con el cerco que actúa sobre el habitante como envoltura, envoltura sonora o envoltura objetual (si así quiere decirse). Mejor llamar a esta segunda el mobiliario que acompaña, envolviendo, al fronterizo, y que se asienta en algo que quiere o pretende ser fijo (*inmueble*) (Trías 1991, 45, 46).

A decir de Trías, música y arquitectura dan forma a lo que nos envuelve, el *cercos* previo al mundo que constituye nuestro ambiente y nuestra atmósfera. Su característica principal consiste en que son capaces de propiciar eso: una atmósfera.

Tanto el espacio sonoro, en su fluir temporal, como el habitar urbano-arquitectónico actúan de modo *sub límine* en relación con la «conciencia» y «voluntad» del fronterizo. De hecho actúan en el *limes*, en el límite mismo de su despunte como habitante de la frontera. En ese límite se produce el fluir temporal-sonoro al que la música da forma, forma que actúa como presupuesto «previo» respecto al significar lingüístico. [...] En el límite comparecen, pues, estas artes como las primeras que deben ser consideradas en una estética que tenga en el límite su determinación ontológica (Trías 1991, 47).

A continuación muestro la representación gráfica del modelo de Trías realizada por el Dr. Manuel Lavaniegos, tal cual como fue expuesta en cátedra. Considero relevante esta inclusión dado que, a mi entender, constituye un excelente resumen visual –o esquema simbólico–, de la exposición del sistema de Trías vista más arriba. El gráfico de Lavaniegos está basado en el cuadro de Trías presentado antes en el gráfico 1, pero incluye un mayor desarrollo y detalle respecto a este:

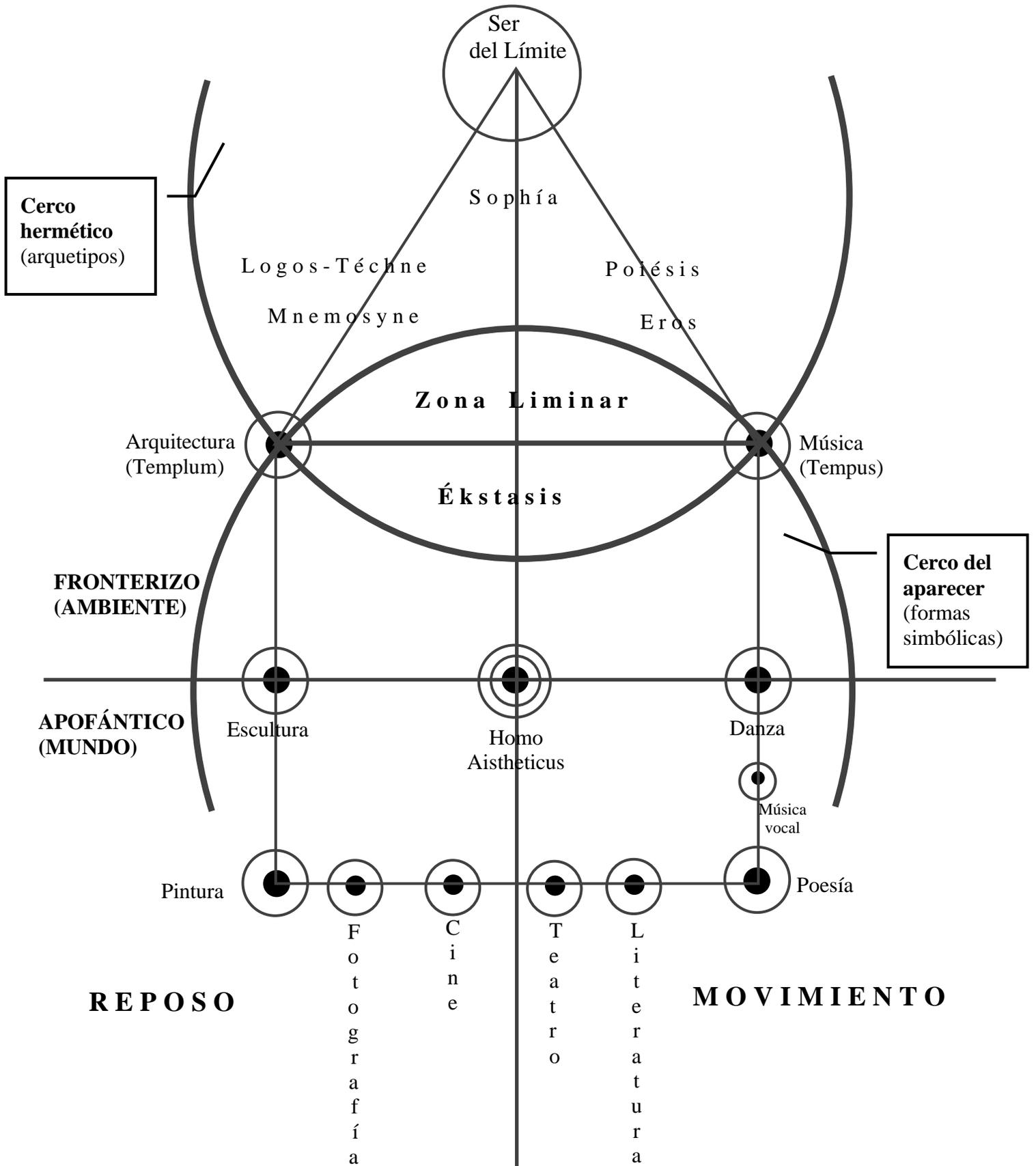


Gráfico 3. El sistema de las artes de Trias, por Manuel Lavaniegas.

En este diagrama vemos expresada gráficamente, de forma muy clara, la intersección o “zona liminar” entre ambos cercos. Vemos, también, cómo se distribuyen las diferentes disciplinas artísticas en función de los cuatro cuadrantes al interior del cerco apofántico; así como las distintas “presencias” que pueblan el entorno al interior del cerco hermético; y la ubicación de los arquetipos en el sustrato inaccesible (como lo indicaba Jung), y su contraparte en el cerco del aparecer como formas simbólicas que a ellos aluden.

Un comentario crítico personal es sobre la ubicación que Lavaniegos le asigna al *Homo Aestheticus*, en el centro del cuadrado, en el punto de cruce de los cuatro cuadrantes. Yo considero más pertinente ubicarlo en el cruce que se da al interior de la zona liminar. Es el *Homo Aestheticus*, después de todo, el habitante de la frontera. Es probable que Lavaniegos coloque al *Homo Aestheticus* en el centro siguiendo las palabras de Trías vistas antes sobre el centro del diagrama estrellado albergando al círculo polar. La diferencia, como yo la entiendo, es que en el diagrama que presenta Trías la zona liminar, el cerco hermético “más allá de la cual todo es secreto y misterio”, aparece replegado. Mientras que en la construcción de Lavaniegos se nos ofrece una visión del cerco hermético desplegado.

Pasemos ahora a examinar la noción de acontecer simbólico como la presenta Trías en su libro *La edad del espíritu*.

2.2 EL ACONTECER SIMBÓLICO

En *La edad del espíritu*, Trías realiza un recorrido por la historia general del pensamiento, tendiendo puentes entre Oriente y Occidente, antigüedad y modernidad (siguiendo un eco eranosiano), en el que busca ir mostrando cómo la aventura humana del pensamiento, frente al enigma de lo sagrado, encuentra diferentes respuestas de las que, a su vez, derivan los grandes marcos teóricos y filosóficos que están en la raíz de los principales cauces culturales.

En primera instancia, Trías revisita la noción de símbolo, ahondando en la definición de este, para luego establecer una tabla de categorías de la manifestación de lo que denomina “acontecer simbólico”. Dice Trías sobre el símbolo:

El símbolo es una unidad (*sym-bálica*) que presupone una escisión. En principio se hallan desenchajadas en él la forma simbolizante, o aspecto manifiesto y manifestativo del símbolo (dado a visión, a percepción, a *audición*¹⁷) y aquello simbolizado en el símbolo que constituye su horizonte de sentido. Se poseen ciertas formas, figuras, presencias, trazos o palabras. Pero no se dispone de las claves que permiten debidamente orientar en relación a lo que significan (Trías 2000, 23).

Vuelve así Trías a la noción del símbolo como perteneciente al “aquello otro”, envuelto en un enigma permanente, algo que, como vimos en el subcapítulo anterior, no designa sino que alude. En esta enriquecida definición del símbolo, Trías incorpora una alusión al proceso que constituye el acontecer simbólico como intrínseco al símbolo:

El símbolo, *sým-bolon*, remite etimológicamente a una <<contraseña>>: fragmento de una moneda o de una medalla partida que sólo cumple su misión cuando vuelve a juntarse con la mitad desenchajada. El símbolo se realiza como símbolo cuando se <<lanzan conjuntamente>> las dos partes y puede advertirse, entonces, si llegan a coincidir. Hay, pues, en el símbolo una escisión. Y también una prueba final en la cual se pretende establecer la unidad originariamente perdida (Trías 2000, 38).

¹⁷ Esta alusión al símbolo como posible manifestación sonora es de gran relevancia para mi investigación. Las cursivas son mías.

Va más lejos Trías en esta ocasión y traza una conexión con la concepción de símbolo como lo entiende Jung (la cual, como ya vimos, informa e inspira el horizonte intelectual del Círculo de Eranos) y su expresión en la poesía del simbolismo francés:

El símbolo, pues, se instala en las raíces inconscientes del sujeto, de un sujeto personal que debe hallar, en ese fenómeno (sym-bálico) en el que se revela lo sagrado, la clave misma de su propia orientación, de su éthos, de su existencia. Despojado de este horizonte místico, propio del eón romántico, reaparece la misma idea en la psicología profunda. Freud, y luego Jung, descubren también en las raíces del sujeto una trama inconsciente de símbolos. Y antes que ellos aventuraran esa exploración la gran generación poética del simbolismo (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, etc.) (Trías 2000, 485).

Con esto, Trías empieza a dibujar la noción de acontecimiento simbólico, el cual, dice, constituye siempre un encuentro: “entre cierta presencia que sale de la ocultación y cierto testigo que la reconoce” (Trías 2000, 25). Esto se da en el espacio limítrofe, de la frontera entre los cercos hermético y apofántico, es allí donde el símbolo se consuma como conjunción de sus dos partes (simbolizante y simbolizada):

El símbolo se realiza como símbolo¹⁸, o alcanza su teleología inmanente. Asume pues, todas las condiciones que lo han ido preparando y predisponiendo, promoviéndose como acontecimiento simbólico (Trías 2000, 26).

En este punto, la presencia y el testigo se reconocen como las dos partes del mismo acontecer simbólico: “Ambos, presencia y testigo, constituyen la unidad conjugada del símbolo como tal. Ambos son lo que son en y desde ese símbolo al fin formado y consumado” (Trías 2000, 28).

¹⁸ Recordando la noción de Schelling de lo infinito manifestándose en lo finito.

Se entiende, entonces, al símbolo como un proceso en potencia, transubstanciador y transformativo. Se erige en su plena potencia como reconciliación de dos opuestos polares. En un símbolo dado, como puede ser el fuego, podemos encontrar ese ciclo tripartita: entre el fuego purísimo y el fuego impuro se alza *El Fuego*.

De ahí que todo símbolo sea ambiguo: así el fuego: fuego purísimo celeste, fuego impuro de las entrañas volcánicas; el agua: aguas superiores, aguas subterráneas y pantanosas; el aire: elemento nuclear del <<alma>> (psyjé) y del espíritu (pneūma), así como del principio de supraidentidad de los Upanishads, ātman, (en sánscrito), atmen (respirar, en alemán); pero así mismo, en tanto que aire inferior, morada de demonios tentadores (Trías 2000, 57).

Presenta entonces Trías las condiciones que hacen posible que dicho acontecer suceda. Denomina estas condiciones como categorías simbólicas, pensando la “categoría” en un estricto sentido kantiano como “aquella condición que hace posible la experiencia y que puede ser determinada conceptualmente. La experiencia de que aquí se trata es la experiencia simbólica” (Trías 2000, 255). Estas siete categorías simbólicas son:

1. Materia: todo símbolo depende en primer lugar de un fundamento material sin el cual se volatiliza: “la materia constituye el presupuesto positivo¹⁹ sin el cual no puede darse el acontecer simbólico” (Trías 2000, 32).
2. Cosmos: el acontecer simbólico delimita un espacio, da forma al fundamento material y configura un espacio o cosmos propio: “el acontecer simbólico celebra entonces (como fiesta) el acto originario inaugural de la constitución o <<creación>> del cosmos” (Trías 2000, 32).
3. Relación presencial: provisto el escenario por materia y cosmos es necesario la presencia de ambas partes del símbolo: “frente a frente, de manera que tramen entre sí una forma

¹⁹ El uso de estos conceptos (positivo, afirmativo, etc.) están inspirados por la filosofía de Schelling. Daré un recuento ligeramente más extenso de la consideración que Trías le otorga a Schelling más adelante.

manifiesta y declarada de relación presencial: el encuentro de aquella parte sustraída que se hace patente y visible²⁰ (como presencia) y el testigo” (Trías 2000, 32).

4. Comunicación: a partir de esa relación frente a frente “se expone y se concreta [...] una relación dialógica en la que se hace manifiesto el lógos, pensar-decir, como culminación de dicho encuentro” (Trías 2000, 32).

5.- Llaves (exegéticas) del sentido: esta categoría la constituyen las ideas, o formas, que proveen al símbolo de horizonte de remisión, las llaves hermenéuticas (interpretativas) del sentido, o: “claves ideales (alegóricas, exegéticas) que permiten abrir la puerta y el camino hacia el sentido (hacia la parte indisponible, simbolizada en el símbolo)” (Trías 2000, 33).

6.- Sustrato sagrado (o místico): esta categoría no es otra que el límite, más allá del cual desaparece toda indagación exegética del sentido en un “muro de tiniebla y de silencio”. Revela “el carácter de enigma y de misterio que encierra todo símbolo (remitido en última instancia al cerco hermético)” (Trías 2000, 33).

7.- Conjugación de las dos partes del símbolo:

En esta última categoría se produce el símbolo como símbolo, en su unidad sintética existencial: en ella la parte simbolizante (o testigo de la presencia) y lo que ésta determina (presencia de lo sagrado) se reconocen en su identidad [...] Ambos llegan a comprender su carácter o su ethos: constituyen los dos componentes indispensables de un único acontecimiento sim-bálico (Trías 2000, 33).

Trías designa todo el proceso del acontecer simbólico como la realidad del símbolo, el cual, dice, no es solo cosa o sustancia:

²⁰ O audible.

Es, sobre todo, un acontecer simbólico en el que algo ocurre [...] Tal acontecer exige un lugar adecuado (templo) y un tiempo específico y oportuno (celebración festiva) [...] En ese acontecer simbólico comparecen, pues, las dimensiones señaladas, material, cósmica, presencial y verbal [...] Ocurre, pues, en el despliegue del pensamiento simbólico una fundamental revelación [...]: la revelación de la manifestación sagrada del símbolo no sólo como algo relativo a la presencia sino, sobre todo [...] Algo que exige la ruptura del silencio del cerco hermético y la apertura de la comunicación, a través de la palabra revelada o invocada, entre la presencia y el testigo (Trías 2000, 130-131).

Según Trías, cada una de estas categorías se determina por su relación sincrónica con las otras seis, definiendo lo que Trías llama el “espacio lógico” del acontecimiento simbólico. Las siete constituyen las condiciones necesarias para que el acontecer simbólico tenga lugar:

En todo acontecer simbólico se hallan siempre presentes todas las dimensiones (ya que cada categoría es relativa a todas ellas [...]). Pero debe decirse que ese espacio lógico y estructural debe aparecer siempre, lo mismo que toda frase musical, en una determinada clave que permite su exposición (diacrónica) (Trías 2000, 35).

Establece entonces Trías tres grupos en los que inscribe estas categorías, a los que llama *bloques categoriales*. Estos consisten de dos categorías y Trías los distingue como:

- 1) Bloque cosmológico, conformado por las dos primeras categorías, materia y cosmos “en el cual se establece el hábitat y el escenario que hace posible el encuentro entre la presencia y el testigo” (Trías 2000, 72).
- 2) Bloque interpersonal, integrado por la relación presencial y la comunicación. “Este determina la relación, o interrelación, entre los personajes que consuman el drama y acontecer simbólico” (Trías 2000, 72).
- 3) Bloque hermenéutico, constituido por la quinta y sexta categorías, las claves del sentido y el sustrato místico, respectivamente. En este bloque “es decisivo el reenvío

del sentido del acto comunicativo, oral o escrito, a ciertas claves exegéticas” (Trías 2000, 72).

Al darse este último bloque y cumplirse con las categorías que le componen, se suscita una ascensión exegética, la que, no obstante, choca con un Límite Mayor: “El acontecer simbólico propicia entonces un ascenso hacia ese encuentro liminar con lo que se halla radicalmente sustraído: el fondo místico del sentido” (Trías 2000, 43). Ese Límite Mayor no es otro que la frontera del cerco hermético, tras la cual se encuentra el Ser que es, aquello totalmente distinto, para el cual:

Ni materia ni mundo ni presencia ni lógos, ni tan siquiera el orden inteligible de las hipóstasis del plérōma²¹, da razón y medida de esa instancia desmesurada y fuera de todo lo común. Eso no permite <<comunidad>> ni de género ni de especie con ninguno de nuestros conceptos, con nada relativo a la tabla categorial que hasta aquí ha ido tramando la identidad del acontecer simbólico. Eso es, en relación a esa trama jerárquica descendente o ascendente, algo <<descomunal>>, radicalmente trascendental y trascendente (Trías 2000, 215).

El acontecer simbólico constituye un proceso de “revelación”, un mostrarse, hacerse manifiesto, del “aquello otro” –infinito– en el territorio demarcado, espacio/tiempo, entorno habitual y habitado por lo que Trías llama “el testigo”. En esta lectura de la revelación, Trías asume que hay un positum, como lo entiende Schelling, previo al proceso racional:

La revelación es un presupuesto positivo que la razón no puede poner desde ella misma. Se <<encuentra>> con dicho positum que le antecede. Pero se dispone de un <<órgano>> para la captación de lo que del positum se da a revelación. Schelling lo llama intuición intelectual. Es el

²¹ La plenitud.

órgano de la primera revelación, el que inviste al vidente (poeta griego, rsi védico, profeta zarathusthriano o judío) (Trías 2000, 98).

Respecto a la influencia y relevancia que tiene Schelling en la construcción de las nociones que informan *La edad del espíritu*, nos dice Trías:

Empleo las expresiones <<real, positivo, afirmativo>> en un sentido inspirado por la <<filosofía positiva>> del último Schelling. Éste considera que la razón, en su reflexión, debe ser siempre adelantada por un <<dato positivo>>, un positum, sin el cual pensaría en el vacío. Tal positum, que debe ser afirmado como <<realidad>>, se da a <<revelación>> a través de la naturaleza (primera revelación) y de la mitología (segunda revelación). De ahí que Schelling conciba su filosofía como <<ideal-realismo>>, ya que, a diferencia de Hegel, no presupone la identificación incondicional de la idea y lo real, sino que concibe la ideación como una actividad que siempre presupone algo real (<<positivo>>) que le antecede y se le adelanta, y que la razón idealizadora no puede producir desde ella misma (vía negationis, como en la <<filosofía negativa>> hegeliana). Schelling no excluye esa <<filosofía negativa>> pero la subordina a la <<filosofía positiva>> (Trías 2000, 73).

Hay, no obstante, una brecha entre la razón y la revelación. Trías reconoce esta fisura y lo entiende como el terreno natural para que el testigo acceda al contacto con el Ser:

Se reconoce, en la línea de la última filosofía de Schelling, el hiato que subsiste entre revelación y razón. Es preciso ahondar ese hiato, ya que sólo si el testigo se instala en él podrá, acaso, experimentar todo el vértigo concomitante a su encuentro con lo sagrado. El testigo debe desprenderse de toda mediación racional; también de toda alforja ética o estética. Debe rebasar todas las mediaciones de la razón sintética hegeliana hasta plantarse en el abismo del encuentro con lo divino, que solo el credo quia absurdum, posibilita (así en Kierkegaard) (Trías 2000, 489).

En otras palabras, el testigo es el habitante de la frontera, el *homo aestheticus* que pulsa la tensión entre los cercos hermético y apofántico, en esta tarea la filosofía del límite constituye, nos dice Trías, un referente en la búsqueda de un punto medio:

La filosofía del límite, que confiere a esa línea del horizonte prerrogativas ontológicas, constituye, en relación al nihilismo, una alternativa relativa a esta gran prueba espiritual. La conjugación postulada, ideal, de razón y simbolismo daría, en este sentido, envergadura ontológica a la previa afirmación del ser del límite. El lógos que a ese ser le corresponde sería, pues, el acorde entre simbolismo y razón. Con símbolos sería posible, desde ese horizonte fronterizo, dotar de presencialidad manifiesta al cerco hermético. Con la razón sería posible, a la vez, orientarse en relación al cerco del aparecer. La síntesis postulada de razón y simbolismo garantizaría, en su misma tensión interna (como la del arco y las cuerdas de la lira), la gestación de un status espiritual que dotaría al ser del límite de carácter ontológico (Trías 2000, 492).

Este argumento cristaliza el centro de la perspectiva que detona la presente investigación. Es esta búsqueda de un balance, de una síntesis entre simbolismo y razón, la que alimenta mi inquietud de abordar la composición como un acto a la vez creativo y reflexivo dotado de carácter ontológico.

Trías señala que la modernidad pareciera estar instalada, justamente, en la fisura abierta entre simbolismo y razón, generando esto una auténtica crisis en la experiencia vital de la modernidad:

En todas las categorías el acontecimiento simbólico se realiza en la medida en que se salva la cesura [...] Se trata de una genuina crisis lógica (o relativa al lógos). En ella se confronta la unidad trascendental con el cerco del aparecer, en el cual todo se halla contaminado de multiplicidad, diversidad y movimiento; o sujeto a incesante devenir; o desplomado en el mundo [...] Un hiato insalvable parece existir entre lo trascendental y lo empírico, o entre el cerco hermético y el cerco del aparecer [...] Lo dia-bálico acecha por doquier. Se entra en una fase de crisis generalizada. Tal

crisis exige un diagnóstico eficaz, lúcido y radical, que sólo una reflexión crítica puede producir (Trías 2000, 141).

En otras palabras, una ausencia de horizonte de sentido; continúa Trías:

Pero en el mundo contemporáneo no parece posible hallar un término medio, o un mesótes (en el noble sentido aristotélico) que evite esta basculación desconsolada entre las orgías de la conciencia apocalíptica (con su culto a la Revolución, de Derechas o de Izquierdas) y esa instalación cínica hedonista en una <<cultura del Bienestar>> sin perspectivas ni horizontes, y sin sentido ético ni estético (Trías 2000, 479).

Trías apuesta por una “unión de opuestos” –noción ampliamente utilizada por Eliade, Jung, H. Corbin y otros autores de Eranos– como resolución en síntesis simbólica a la encrucijada de la modernidad:

Todo el pensamiento y la cultura contemporánea, lo mismo que todas sus formas de religio, se halla polarizada por esta encrucijada, sin que se haya encontrado aún el modo de articular, en una síntesis conceptual (filosófica) o real y productiva (artística), esa postulada unidad de la existencia espiritual [...] El testigo y lo sagrado deberían [...] adecuarse en su condición de conjunción simbólica [...] Las dos partes del espíritu, manifiesta y trascendente, racional y simbólica, serían, pues, conjugadas en una auténtica concordantia oppositorum (Trías 2000, 497).

Concluyo así la exposición sobre los conceptos guía de Eugenio Trías, y doy paso al tercer y último capítulo de esta tesis.

3. MÚSICA Y SÍMBOLO

En este capítulo realizaré, en primer lugar, una breve exposición sobre el concepto de la catenaria hermenéutica, el cual derivo a partir de una extensión del sistema de las artes de Trías –visto más arriba– hacia su aplicación específica en torno a la reflexión musical; y la serie de relaciones que en ello encuentro tanto con el acontecer simbólico como con los conceptos de imaginario simbólico y manifestación del aquello otro en el cerco apofántico. En suma, buscaré hacer patente el tejido de unión –los lazos conectivos– entre todos los conceptos expuesto hasta ahora y cómo ello nos acerca a enriquecer el pensamiento musical en sus propios términos.

Expondré luego, brevemente, el recorrido que siguió el proceso de composición para cada pieza, mismo que denomino *andamiaje hermenéutico*, y por último, ofreceré una serie de ejemplos de las piezas compuestas desde esta estética con algunos comentarios puntuales para cada una, incluyendo comentarios de intérpretes que ofrecieron una lectura de trabajo de las tres piezas.

Vayamos, entonces, a la exposición sobre la catenaria hermenéutica.

3.1 LA CATENARIA HERMENÉUTICA

El concepto *catenaria hermenéutica* lo genero a partir de llevar el sistema de las artes de Trías a un nivel específico respecto al devenir musical, y la cual contemplo como punto de partida para la composición de obra.

La catenaria es una representación del proceso que –sostengo– sigue la música en el encadenamiento de interpretaciones que configuran su devenir. Es un modelo que nos puede acercar a pensar y reflexionar sobre el fenómeno musical como un evento completo que conecta a la obra, el compositor, el intérprete y la audiencia.

En su forma completa incluye una alusión hacia el horizonte que se repliega más allá del cerco hermético, al interior del imaginario simbólico, donde habita lo infinito. La parte inferior es propiamente a lo que me refiero como catenaria y representa el flujo del despliegue en lo finito, en lo profano, del aquello otro inefable.

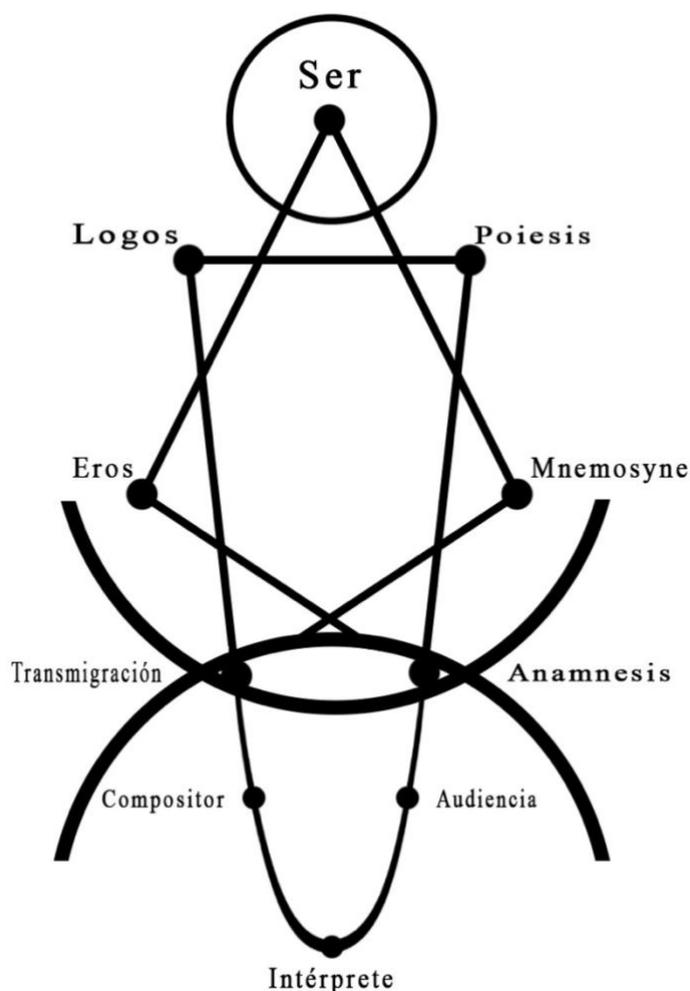


Fig. 3 La catenaria hermenéutica.

Yendo específicamente hacia el fenómeno musical, pienso que el proceso empieza en el momento previo a la concepción de la obra, en la conexión del compositor con el sustrato imaginario-auditivo/simbólico o imaginario-simbólico interpretado auditivamente por el compositor. Este “escucha” internamente aquello que reside “más allá” del límite de la razón, y plasma su interpretación de aquello en alguna forma de texto, partitura o alguna variante con la misma función.

De ahí, el proceso avanza hacia la manifestación concreta de la música como evento específico, único momento en el que la música de hecho es, en el que propiamente existe. Esto se da cuando el ejecutante (devenido en intérprete) cristaliza en un ahora efímero su interpretación del texto musical. Aparece aquí la tensión que anima, como una pulsión de fondo, la ejecución musical: el intérprete es presa del instante, la ejecución musical siempre se da, necesariamente, siguiendo el flujo diacrónico de la flecha del tiempo. No es posible des-tocar una nota. Toda ejecución se da, siempre, solo una vez y de forma inalterable, cada vez. Ocurre que ese instante, fugaz e inmutable, en un devenir inexorable, es el único en el que la música es.

La música es suceso, se desdobla en el eje temporal, si bien no tiene una vocación teleológica (esto es, no persigue *llegar* a ningún fin), sí se presenta en el eje de las sucesiones. Este es el reino del intérprete, a la vez amo y esclavo de su propia acción.

Es en ese punto que la manifestación musical es aprehendida por la audiencia, la cual deriva el sentido del acontecer musical mediante la escucha. Toda escucha es remembranza. Esto, en la medida en que al escuchar, el sentido se construye a partir del agregado de eventos que se desdoblan en el tiempo. El sentido musical se genera desde el fluir de los sonidos (y silencios) y se aprecia “hacia atrás”, siendo una especie de “memoria inmediata”, cuyo primer pulso va en sentido contrario a la flecha del tiempo, quedando así, al interior de la percepción de la audiencia, la obra libre del flujo diacrónico. Así se completa, entonces, el

ciclo de la catenaria hermenéutica, en el momento que la música es reintegrada al estrato imaginario luego de este recorrido desde lo indecible hasta lo concreto y de vuelta al cerco hermético.

En palabras del filósofo y musicólogo francés Vladimir Jankélévitch:

Desde esta perspectiva, se puede distinguir un silencio antecedente y uno consecuente; son, uno respecto del otro, como alfa y omega. El silencio-antes y el silencio-después no son más «simétricos» entre ellos que el comienzo y el fin o el nacimiento y la muerte en un tiempo irreversible [...] La música nacida del silencio al silencio regresa (Jankélévitch 2005, 200).

Expresado gráficamente:

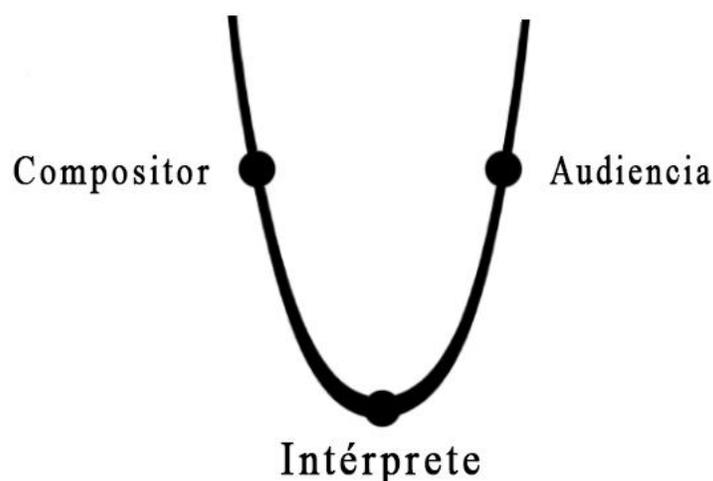


Fig. 4 La catenaria hermenéutica (fragmento).

En algunas tradiciones de disciplinas escénicas, como a la que pertenece el Ensamble Contemporáneo de Guitarra (el cual dirijo), el escenario se considera un espacio sagrado, se define y se consagra como tal inaugurándose así como el terreno sobre el cual ese

“aquello otro” puede manifestarse. La ejecución musical (*performance*) sobre ese escenario tiene entonces el potencial de crear ese puente con lo real, con el límite replegado en el que el acto de comunicación (comuni3n, com3n-uni3n) entre m3sicos, audiencia y el cerco herm3tico (y por lo tanto el Ser) puede suceder. El *performance* tiende un puente con lo inefable, abriendo un espacio dentro del cerco apof3ntico, dando lugar y ocasi3n para su revelaci3n en el mundo amorfo, y as3 prefigur3ndolo y dot3ndole de sentido sobre el que luego un discurso racional puede hacerse.

Entendiendo el proceso musical como un acontecer simb3lico, encuentro que es posible aplicar a este las categor3as presentadas por Tr3as expuestas m3s arriba. Procedo a recordarlas de forma sucinta agregando un comentario personal sobre c3mo las relaciono con el proceso musical:

1. Materia: todo s3mbolo depende en primer lugar de un fundamento material o “presupuesto positivo”.

Ocurre lo mismo con la m3sica. Depende, en primer lugar, del fundamento de lo audible. Propongo el t3rmino *fon3* para designar el conjunto de todo lo que suena (sonidos y ruidos) que sirve como sustrato matricial para el despliegue musical.

2. Cosmos: el acontecimiento simb3lico delimita un espacio, da forma al fundamento material y configura un espacio o cosmos propio.

En el caso de la m3sica, esta inaugura un tiempo propio y delimita su espacio, su propio cosmos; es decir, su propia totalidad. Es esta una de las caracter3sticas centrales de la dimensi3n ontol3gica de la m3sica. Considero que no es casualidad que sea Pit3goras el primero en utilizar el t3rmino *cosmos* para referirse al orden del universo y al universo

mismo. Recordemos la conexión que establece Schelling entre la noción pitagórica de la música de las esferas y su propia lectura del cosmos como música.

3. Relación presencial: provisto el escenario por materia y cosmos es necesario la presencia de ambas partes del símbolo.

Para la música es necesaria la relación presencial de músicos, música y audiencia.

4. Comunicación: a partir de esa relación frente a frente “se expone y se concreta [...] una relación dialógica en la que se hace manifiesto el lógos, pensar-decir, como culminación de dicho encuentro” (Trías 2000, 32).

La música se toca y se escucha, y esa escucha es percibida a su vez por el músico que toca, dándose así esa relación de “diálogo” sin palabras.

5. Llaves (exegéticas) del sentido: esta categoría la constituyen las ideas, o formas, que proveen al símbolo de horizonte de remisión, las llaves hermenéuticas (interpretativas) del sentido, o: “claves ideales (alegóricas, exegéticas) que permiten abrir la puerta y el camino hacia el sentido (hacia la parte indisponible, simbolizada en el símbolo)” (Trías 2000, 33).

En el caso de la música, estas llaves son las que abren el camino de cada una de las interpretaciones que se dan a lo largo del ciclo de la catenaria.

6. Sustrato sagrado (o místico): esta categoría no es otra que el límite, más allá del cual desaparece toda indagación exegética del sentido en un “muro de tiniebla y de

silencio". Revela "el carácter de enigma y de misterio que encierra todo símbolo (remitido en última instancia al cerco hermético)" (Trías 2000, 33).

Esta categoría es, quizás, la más elusiva y difícil de describir de las siete en lo que a la música respecta, dado que este sustrato escapa, propiamente, al lenguaje. Para mí, esta categoría la constituye esa "carga" que llena al acontecer musical, ese "algo" que vibra como un vasto silencio al interior de las notas. Eso que en la tradición del flamenco llaman "duende"²², en palabras de Federico García Lorca:

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica."²³

7. Conjugación de las dos partes del símbolo:

En esta última categoría se produce el símbolo como símbolo, en su unidad sintética existencial: en ella la parte simbolizante (o testigo de la presencia) y lo que ésta determina (presencia de lo sagrado) se reconocen en su identidad [...] Ambos llegan a comprender su carácter o su ethos: constituyen los dos componentes indispensables de un único acontecimiento sim-bálico (Trías 2000, 33).

²² "Encanto misterioso e inefable." Definición de la RAE.

²³ Conferencia "Teoría y juego del duende", presentada en Buenos Aires el 20 de octubre de 1933. Tomado de: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>. Recuperado enero 2020.

Esta categoría es cuando la Música (con mayúscula) se manifiesta como tal, se da unión común entre música, músicos y audiencia. Esa bisagra limítrofe entre lo *Ganz Andere* y el testigo del mundo.

Así como para Trías el símbolo es “sobre todo un acontecer en el que algo ocurre”, así para mí es el proceso musical: cuando músico y audiencia confluyen se convoca a la Música, esta se despliega en las categorías antes mencionadas (que, recordemos, son sincrónicas, no diacrónicas) y ocurre entonces esa “aparición” de lo sublime a que alude Kant, esa manifestación de lo infinito –que permanece como tal– en lo finito como señalaba Schelling, de ese silencio que emerge del imaginario simbólico e inaugura un cosmos, con un tiempo y espacio propios, en el que se erige un *axis mundi* que señala esa frontera liminal, donde es posible habitar “mientras la música dura”.

Resumiendo, tenemos en la catenaria tres momentos de interpretación a los que nos podríamos referir como distintos tipos de *escucha hermenéutica*, cada uno asociado a los tres agentes de la catenaria. En el caso del compositor es una escucha hermenéutica hacia el imaginario sonoro propio; en el caso del ejecutante esa escucha es exegética, y no está del todo garantizada: bien puede el ejecutante mantener su lectura en el nivel de la superficie semiótica de la obra y colapsar el símbolo en signo. La escritura musical posee esa profundidad de múltiples lecturas, no obstante, ello no garantiza que cualquier lectura acceda a esa dimensión. Estaría aquí la diferencia entre un ejecutante y un Intérprete.

Por último está la escucha de la audiencia, la cual recibe el producto de las otras dos interpretaciones en una escucha hermenéutica asimilativa. Sin embargo, esto tampoco se garantiza por el simple hecho de escuchar una pieza de música. Con todas las formas artísticas, dada su dimensión simbólica, para que su revelación se dé propiamente se requiere de un receptor. El acontecer simbólico no es accidental. La audiencia está llamada a alzarse como el testigo de ese acontecer; dicho de otra forma, es necesario *saber ver* para

acceder a la multiplicidad de sentidos del fenómeno artístico y no quedar colapsado sobre la lectura superficial del signo semiótico.

Doy por concluida aquí la exposición sobre la catenaria hermenéutica. A continuación presento una descripción breve del proceso seguido para la generación de obra, al cual me refiero como andamiaje hermenéutico.

3.2 ANDAMIAJE HERMENÉUTICO PARA LA GENERACIÓN DE OBRA

Las obras compuestas en esta investigación representan una muestra, un primer acercamiento, a una forma nueva de componer para mí, la cual parte de una perspectiva estética informada por las premisas y concepciones expuestas en los capítulos precedentes. Quiero subrayar que las obras no son un elemento accesorio de la investigación, por el contrario, son el fruto (si bien incipiente) de lo que entiendo como una fertilización creativa del imaginario sonoro, con lo que ocupan la posición de culminación y centro de gravedad que orienta mi reflexión. Como mencioné antes, la apuesta de este proyecto es abordar la composición como un acto a la vez creativo y reflexivo dotado de carácter ontológico. Las piezas que integran este trabajo son un primer paso en el ejercicio de una perspectiva estética que reflexiona sobre su propio fundamento ontológico.

Para el proceso de composición partí de asumir el *positum* de Schelling –como vimos explicado por Trías más arriba– respecto a la intuición intelectual, mismo que, como vimos con Durand y Guénon, se orienta más naturalmente hacia un lenguaje simbólico. Desde ese punto elegí un símbolo para explorar y desarrollar una pieza a partir de dicha exploración.

¿Porqué elegir un símbolo y no otro? Si bien hay algo de arbitrario en esa elección, hay también un permitir ese libre juego de la imaginación del que hablaba Kant. Si es verdad –

o se asume como cierto, al menos– que la imaginación es la facultad de construir, pienso que el proceso de creación de obra que persiga orientarse hacia el horizonte del símbolo debe iniciar, necesariamente, suspendiendo el juicio del esquizomorfismo racional y permitirse contemplar el libre juego de la imaginación y la pregnancia que a ella otorga el símbolo como unidad trascendental.

Esto último constituye, para mí, el núcleo del que nace la perspectiva estética propuesta en esta investigación y desde la que están compuestas las tres obras que acompañan esta tesis. Pasando específicamente al nivel técnico del proceso de composición, el andamiaje funcionó de la siguiente manera:

En primera instancia elegí un símbolo determinado para cada una de las tres obras realizadas: para la pieza *NEWN* elegí leer como símbolo el “Proceso”, así como el “Ensō” y el “Umbral”, para las piezas del mismo nombre respectivamente. El criterio de selección de estos símbolos fue libre. De allí procedí a interpretar las características esenciales que cada uno de dichos símbolos tiene para mí, e informar así las decisiones técnicas en la composición de cada pieza.

En el caso del “Proceso” elegí también complementar cada fase con un símbolo auxiliar relacionado al número de la fase correspondiente dentro del “Proceso”, detallo esta explicación más adelante. Para el “Ensō” y el “Umbral” la interpretación se guio de manera más intuitiva, atendiendo la respuesta evocada en mí por cada símbolo.

Presento ahora algunos ejemplos puntuales de la obra compuesta desde esta perspectiva, con el interés de ilustrar este proceso con mayor claridad, así como algunos comentarios de los intérpretes que leyeron las piezas y me dieron retroalimentación sobre su experiencia de trabajar con las mismas. La comunicación con el grupo de intérpretes se dio en una fase

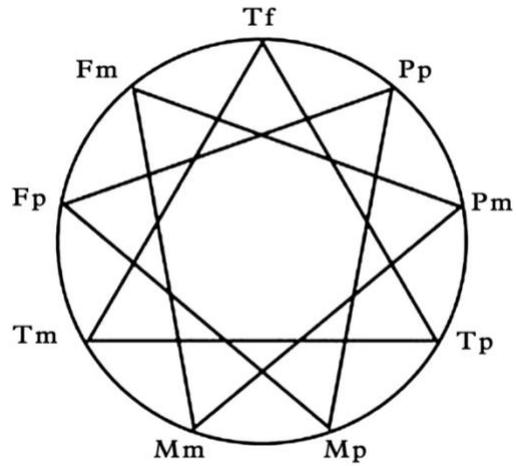
intermedia del proceso de la presente investigación y sus comentarios fueron tomados en cuenta para realizar correcciones posteriores a las obras. Los presento en el interés de ilustrar la variedad de relaciones que se establecieron con el aspecto simbólico de las piezas, así como con perspectiva estética que propongo en esta tesis.

3.3 EJEMPLOS DE OBRA COMPUESTA

NEWN

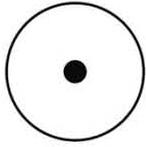
La primera obra en ser compuesta se titula *NEWN*, parte de tomar al “Proceso” como un símbolo, el cual interpreté de la siguiente manera:

Partí de ver al proceso como una unidad discernible, integrada y coherente. Elegí organizar esta unidad en tres etapas denominadas: principio, mitad y final. Para cada una de estas es posible distinguir a su vez principio, mitad y final, dando como resultado una serie de nueve etapas: el principio del principio, la mitad del principio, el final del principio; el principio de la mitad, la mitad de la mitad, el final de la mitad; el principio del final, la mitad del final y el final del final. Una subdivisión subsecuente en más etapas me resultó impráctica y poco funcional. Decidí organizar estas nueve etapas en seis movimientos y tres transiciones, siendo los principios y mitades de cada etapa los movimientos y los finales de cada etapa las transiciones. Como ayuda de conceptualización y para visualizar más claramente las conexiones internas de esta organización generé una representación gráfica, misma que reproduzco a continuación:

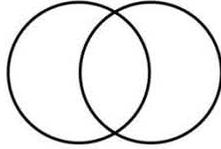


Donde P= principio, M=mitad, F= final, T= transición

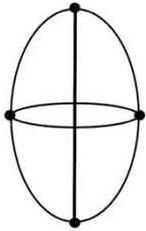
Basándome en esto tomé como dotación un noneto de configuración variable, o abierta, y procedí a incorporar los símbolos auxiliares de cada sección, con una breve interpretación de cada uno, teniendo:



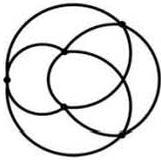
La mónada: Lo uno. Indiferenciado.
Totalidad matricial que inaugura y da origen al mundo.
Axis Mundi que demarca lo “inaugurado”, lo “inicial”.
La mónada es aquello con lo que entramos en contacto de forma inmediata y directa a través de la experiencia, previo a entender o tener una opinión sobre ello.
Unidad en la diversidad.



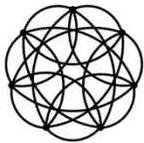
La diada: Dualidad. Complementariedad. Polaridad.
La naturaleza dual de un ente revela dos aspectos que permean su totalidad, aún si estas dos partes parecen opuestas no se cancelan mutuamente, se complementan y enriquecen.
Masculino–Femenino.
Positivo–Negativo.



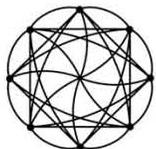
La tétrada: Reciprocidad. Estructura.
La forma de actividad que lleva a un cambio de orden.
Origen–Destino intersectados por Instrumento–Dirección.
Hacia dónde vamos–Cómo llegamos allí.



La péntada: Potencialidad. Esencia. Dinamismo.
En psicología el “Yo” es el quinto término, este ejerce las funciones de la *psyche*, que a su vez –según Jung– consiste de cuatro factores independientes: sensación, intuición, pensamiento y emoción.



La héptada: Integración. Completitud.
La red de Atenea.
Intangible, sin embargo perceptible.
Potencia en el cruce de nexos.
Coalescencia de eventos en una integración hacia una nueva totalidad.



La óctada: Individualidad. Trascendencia. Completitud.
El espacio interior, la “arena del espíritu”.
“El aliento del Misericordioso”.
El umbral en el rito de paso.

La interpretación de cada uno de estos símbolos es una síntesis y expresión mía generada a partir de diversas interpretaciones del número como símbolo realizadas por diversos autores, entre otros: Mircea Eliade, J. G. Bennett, los diccionarios de símbolos de Jean Chevalier, Alain Gheerbrant y J. E. Cirlot, así como la tradición mística del sufismo.

Para la mónada y la diada elegí utilizar las representaciones gráficas más tradicionales: el símbolo de centro y la *vesica piscis*, dado que resultan los más evocadores de la cualidad simbólica de dichos números. Las otras cuatro representaciones fueron generadas por mí, siguiendo variaciones de una configuración geométrica de cuatro, cinco, siete y ocho puntos, respectivamente. La omisión de la tríada, la hécada y la nonada obedece a que estos tres momentos en la pieza están interpretados como transiciones con un carácter distinto al de los movimientos.

La interpretación hecha por mí se le proporciona al intérprete, junto con la partitura, a manera de notas de ejecución. Cada uno de los símbolos, solo, funciona como portada y disparador alusivo de cada uno de los movimientos con la finalidad de establecer la disposición mental desde la que debe partir el intérprete. Esto es común a las tres piezas y lo sería para cualquier obra escritas desde la perspectiva estética aquí propuesta.

Volviendo a *NEWN*, tomé entonces la determinación de escribir las transiciones – correspondientes a los puntos 3, 6 y 9– partiendo de un mismo material y funcionando como ejes estables de la estructura general al interior de la pieza. Estas transiciones son de carácter no improvisatorio, donde participa el noneto completo, con una duración aproximada de 1 minuto cada una. Mientras que cada uno de los seis movimientos tiene un carácter altamente improvisatorio a partir del material presentado; es ejecutado por un subgrupo del noneto y tiene una duración aproximada de 3 minutos, dando un total de 21 minutos para la obra completa.

El nombre de cada uno de los movimientos, así como el de la pieza completa, está tomado de los nombres de los números en protoindoeuropeo, lengua madre, hipotéticamente reconstruida, que se piensa dio origen a las lenguas indoeuropeas. Esto con el objetivo de aludir a la experiencia del número como fenómeno cualitativo, libre de las asociaciones de uno u otro lenguaje moderno. Con este mismo objetivo, decidí nombrar a las voces integrantes del noneto de forma correspondiente a las nueve etapas del proceso, dando como resultado: P1, P2 y P3, correspondiendo al principio; M1, M2 y M3, correspondiendo a la mitad; y F1, F2 y F3, correspondiendo al final. La elección de una voz por parte de los intérpretes es estable una vez configurado el noneto; esto es, el músico que toca la voz P1 toca siempre, y solamente, esa voz.

A continuación presento ejemplos en partituras de algunos de los movimientos (anexo al final de esta tesis las partituras completas).

En primer lugar tenemos la primera transición, la cual funciona como principio y final de la obra completa, siendo a la vez el punto 0 y 9. El material de las tres transiciones es fundamentalmente el mismo, consistiendo de formar un *cluster* que “nace” del do central y va creciendo y moviéndose hacia el material de los puntos con los que conecta cada una. En esta primera transición se incorpora material del punto 1, concretamente el *cluster* Ab-A-Bb-B-C-Db-D-Eb-E, a partir del que está construido el lenguaje armónico del primer movimiento, hacia el cual conduce la transición y cuya partitura reproduzco más abajo.

NEWN

0

Leonardo Requejo

♩ = 60

The musical score is arranged in ten staves, labeled P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is indicated as ♩ = 60. The notation consists of a sequence of notes, primarily half notes and quarter notes, with dynamic markings of *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). Slurs are used to group notes across measures. The notes are distributed across the staves as follows:

- P1:** Starts with *ppp*, then *pp*.
- P2:** Starts with *ppp*, then *pp*.
- P3:** Starts with *ppp*, then *pp*.
- M1:** Starts with *ppp*, then *pp*.
- M2:** Starts with *ppp*, then *pp*.
- M3:** Starts with *ppp*, then *pp*.
- F1:** Starts with *ppp*.
- F2:** Starts with *ppp*.
- F3:** Starts with *ppp*.

9

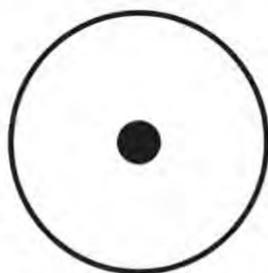
The musical score consists of nine staves, labeled P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. Each staff contains a single melodic line with a glissando (gliss.) indicated by a diagonal line. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure starts with a *pp* (pianissimo) dynamic in the F1 and F2 staves. The second measure features *p* dynamics across all staves. The third measure features *f* dynamics across all staves. The final measure features *ff* dynamics across all staves. The notes are connected by a continuous line, indicating a smooth glissando effect.

Para el primer movimiento, “OYNOS”, presento en primer lugar la imagen del símbolo solo, mismo que funciona como portada del movimiento, invitando a los intérpretes a realizar una interpretación propia del mismo, y así dar una pauta para la disposición mental con la

que se ejecuta el movimiento. Esta forma de presentar los símbolos solos como portada se repite en todos los movimientos de la obra.

La portada del 1er movimiento:

OYNOS



Luego viene la partitura del movimiento, misma que incluye las instrucciones para su ejecución. Más abajo presento de forma similar las partituras de los movimientos 2 y 7 a manera de muestra representativa de los demás movimientos de la pieza.

OYNOS

Leonardo Requejo

c.a. 3'

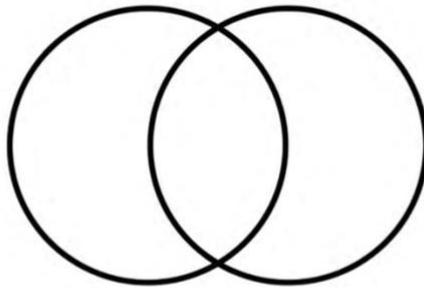
$\text{♩} = 50$

The musical score consists of several staves. The top staff is labeled 'P3' and is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Below it are two staves labeled 'M3', also in bass clef with the same key signature. The third staff is labeled 'F3' and is in bass clef with a key signature of one sharp. At the bottom, there are three separate staves: 'P1, P2' in treble clef with one sharp, 'M1, M2' in treble clef with one sharp, and 'F1, F2' in treble clef with one sharp. A small box with the number '33' is located in the top right corner of the score area.

- La pieza inicia con P3, cuyo ciclo de repeticiones determina la duración aproximada de 3 min.
- Cada voz entra en el momento correcto, evitando comenzar al mismo tiempo que otra voz.
- P1, P2, M1, M2, F1 y F2 improvisan con el material melódico en el rango escrito, teniendo plena libertad rítmica como voces independientes.
- Todos cambian ad lib. de dinámica yendo de *ppp* a *fff*.
- Todos varían libremente el timbre desde *oscuro y redondo* a *brillante y metálico*.
- El uso de técnicas extendidas y ornamentación es libre a criterio del intérprete.
- La improvisación nacerá de la escucha profunda e interacción entre las partes.

De forma similar al primer movimiento, para el segundo, en primer lugar, presento el símbolo auxiliar solo:

DWŌ



Seguido de la partitura del 2do movimiento:

DWÖ

Leonardo Requejo

$\text{♩} = 50$

Total: c.a. 3'

$\text{♩} = 100$

7

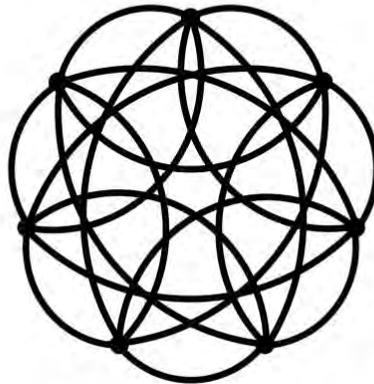
P1 y P2 improvisan con el material melódico escrito.
Carácter **ágil**.
Siempre en subdivisiones **binarias** y sus respectivos silencios.

El uso de técnicas extendidas es libre para todos.

M1 y M2 improvisan con el material melódico escrito.
Carácter **contemplativo**.
Siempre en subdivisiones **ternarias** y sus respectivos silencios.

x5 aprox.

El símbolo auxiliar y portada del punto 7:



En el caso de “SEPTM” escogí, además del número 7, la interrelación con el número 3 y determiné construir una *red de Atenea*²⁴, figura en la que cada punto está conectado con cada uno de los otros mediante tres patrones de distribución simultáneos: contiguo, representado por las líneas exteriores; cada dos, representado por las líneas cóncavas internas; y cada tres, representado por las líneas convexas internas. Esta figura es evocada por el símbolo que se utilizó como portada y sirvió como guía estructural para todo el movimiento –el cual se construye siguiendo una polirritmia 7:3–, así como en el nivel de la forma completa del movimiento. La construcción de la red está, también, en la distribución de voces y patrón rítmico al interior del ensamble, el cual sigue el “tejido” de la red de Atenea en su secuencia rítmica y distribución espacial.

²⁴ Este nombre tiene su origen en el mito griego de Aracne, el cual narra un duelo de tejedoras entre Atenea y Aracne.

La partitura del punto 7:

SEPTM

A

♩ = 50

A: Seguir el patrón rítmico escrito, usando libremente notas de la escala: C-D-Eb-F#-G-Ab-B
El timbre, la dinámica, articulación y resonancia de las notas es libre.

Forma: 1.- Ax7
2.- B | A | B | A | B | Ax2
3.- Bx7

c.a. 3”

B

B: Sumar notas de la tríada de Bbm donde tenga dos notas o el patrón sea distinto de A.
En lo demás sigue como A.

A continuación reproduzco algunos comentarios del grupo de músicos que se ofreció a leer la pieza en un formato de ensayo de trabajo²⁵:

Intérprete 1:

El nivel técnico es muy accesible, así como la escritura, que es bastante clara. En lo personal, tuve la impresión de que los movimientos eran obvios en su simbolismo (ej.: el número de intérpretes correspondía al no. de mov., con materiales similares o contrastantes según la descripción del simbolismo numérico). Tienen algo de esquemático (normal porque da más espacio al intérprete para contribuir), pero curiosamente también algo de solidez lógica, ¿matemática? El material que se da a los intérpretes se repite en ciclos, y aunque hay libertad para cambiar el orden de alturas y ciertos parámetros, entiendo que el ritmo de las frases no es tan maleable. Sin duda, con más estudio y más ensayo con el ensamble se podría lograr un resultado interesante de la pieza.

Intérprete 2:

Me hizo falta tener las piezas más asimiladas y tener más tiempo de ensayo con los demás para escucharlas completas y no sólo mi voz. Por esto, me quedé sobre todo en la parte literal y mecánica de las indicaciones al momento de la lectura grupal de la pieza. Fui a lo seguro y sin explorar mucho la expresividad. Al final tuve una sensación de rigidez en las piezas, pero se debió más bien a la falta de ensayo y práctica.

Intérprete 3:

Creo que algunas instrucciones podrían escribirse de alguna otra manera y que en algunas piezas en donde se establece la forma con un “x3”, podría utilizarse, tal vez, una aproximación

²⁵ En todos los casos, los comentarios de los intérpretes fueron entregados mediante comunicación personal escrita.

más bien visual con algún diagrama, o números más grandes, o recuadros al rededor de los módulos. También me parece que las piezas tienen un nivel y un lenguaje bastante accesibles, sobre todo al momento de “comprender” de qué trata la obra y cómo se construye cada movimiento a partir de eso, aunque me gustaría que fuera un poco más *challenging* en su relación símbolo-pieza, como tener distintos niveles de profundidad (que puede que sí los tenga y nomás no analicé suficiente), sobre todo para que el ensamble pueda entrar a un *mindset* de “experiencia estética” por distintos caminos, y tal vez sea una buena forma de superar la rigidez estructural con otras cuestiones interpretativas.

Intérprete 4:

A mí al principio no me pareció tan obvia la relación del número/nombre del movimiento con el número de intérpretes, según recuerdo en *Oynos* y *Dwo* esa relación se refiere más al carácter de la pieza, (la dualidad, por ejemplo, en *Dwo*). Después del texto que nos mandaste recuerdo que hubo mucho más claridad, y creo que el hecho de que un compositor diga o mandé más información acerca de sus piezas a los intérpretes tiene mucho valor y es de muchísima ayuda para una mejor interpretación. A nivel técnico me surgieron ciertas dudas, sobre todo en las improvisaciones: si era estricto seguir el orden de las notas, o si se podían tocar dos notas a la vez (lo de la libertad rítmica sí me resultó claro). Sí tiene cierto nivel de dificultad la pieza, pero sobre todo del tipo creativo. Por ejemplo: cuando vi esos glissandos, en un primer momento no sabía cómo resolverlo (no me cruzó por la mente el utilizar un *slide*). En *Septm* la dificultad es la precisión y la escucha como ensamble. Bueno, creo que la escucha siempre es importante, pero para esta obra en especial me pareció vital, casi que la escucha es la pieza. Y pues ese aspecto es algo que se trabaja sólo con el ensamble y no de manera individual.

Concluyo aquí los comentarios y ejemplos de la primera pieza, *NEWN*, y doy paso a la segunda obra compuesta.

ENSŌ

Para la segunda obra, *Ensō*, elegí tomar como punto de partida asumir un hipotético imposible: el de representar en sonido el trazado de un círculo. Esta negación, lejos de resultarme una limitante, me invitó a abordarla como un estímulo creativo para la tarea de la interpretación imaginativa. El símbolo inicial es el del ensō, palabra japonesa que significa “círculo” y simboliza, dentro del budismo zen, un momento en que la mente es libre para que cuerpo y espíritu se dispongan a crear.



Fig. 5 Ensō.

Para esta pieza elegí como dotación la guitarra eléctrica sola, en afinación *New Standard Tuning* (C, G, D, A, E, G, de 6ª a 1ª cuerda), dado que esta permite abarcar un rango considerablemente más amplio que la afinación tradicional, además de resultarme más atractiva y estimulante como compositor y guitarrista. Me enfoqué, también, en dar particular atención a la construcción y tratamiento del timbre por medios electrónicos, así

como el rol que juega este dentro de la pieza, buscando llevarlo a ser más que un revestimiento y ocupar una posición central dentro de la poética de la obra.

La pieza consiste en tres movimientos, cada uno correspondiendo al trazado del ensō en distintos materiales: humo, piedra y agua respectivamente. Para el proceso de composición seguí la interpretación intuitiva de las distintas respuestas evocadas en mí por cada una de estas iteraciones: ¿cómo se comporta el humo? ¿cuál es la sensación del golpeteo en piedra? ¿cómo se mueve un trazo en el agua?.

Para simplificar el proceso de reconstrucción del timbre deseado, se incluye en las notas de ejecución un diagrama de bloque indicando los módulos de procesamiento utilizado, con su respectiva configuración, la secuencia que sigue la cadena de procesos y una descripción general del carácter tímbrico que se busca:

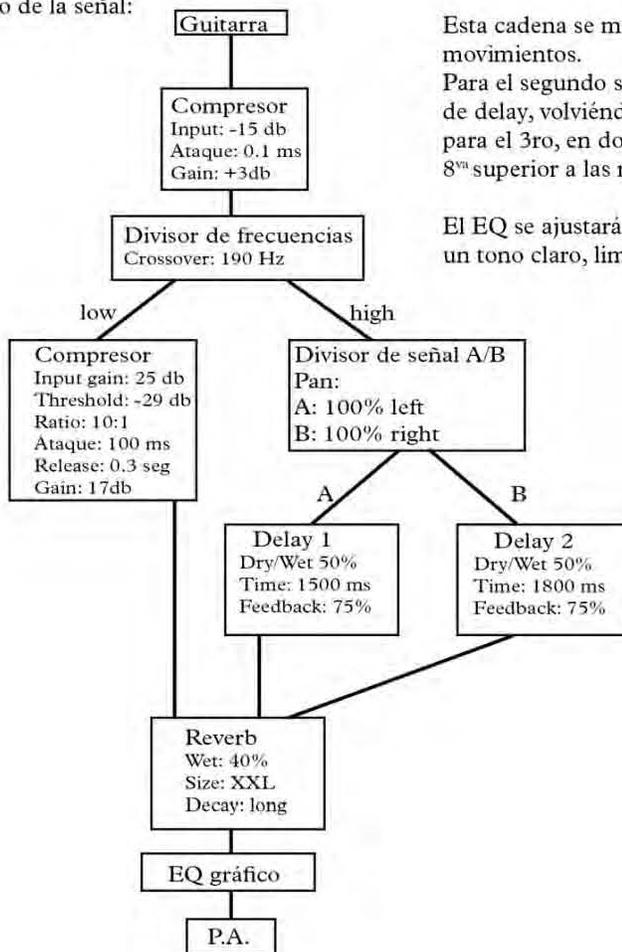


Ensō

Notas de ejecución

Palabra japonesa que significa “círculo” y simboliza, dentro del budismo zen, un momento en que la mente es libre para que cuerpo y espíritu se dispongan a crear. La pieza busca aludir al trazado de un ensō en los materiales indicados en cada movimiento.

Flujo de la señal:



Esta cadena se mantiene para los tres movimientos.

Para el segundo se apagan los módulos de delay, volviéndolos a encender para el 3ro, en donde se agrega una 8^{va} superior a las repeticiones.

El EQ se ajustará para balancear el timbre final, buscando un tono claro, limpio, con cuerpo y brillo.

En el caso de este primer movimiento opté por evocar el trazado en el aire y la posterior disolución de la figura del ensō con una serie de acordes delicados, dejando mucho espacio para la resonancia del diseño tímbrico eléctrico.

Ensō

I

En humo

Molto Rubato

Calmo, meditativo

Sempre pp

♩ = 45

w/ thumb

vol. swell

vol. swell

vol. swell

⑥ XII

w/ hyb. picking

Harm.- |

⑥ XII

⑥ XII

xii ⑥

Para el segundo movimiento elegí una interpretación de alusión doble, por un lado la figura rítmica recurrente de alternar un compás de 7/8 y uno de 3/4, siempre en 16^{vos}, intercalando en la construcción de la línea melódica las cuerdas al aire, para generar un efecto de resonancia similar al sonido de un arpa, el cual es interrumpido por la siguiente frase, dando por resultado la alusión a una circularidad dentada.

Ensō

II

En piedra

$\text{♩} = 110$

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first four systems are in 7/8 and 3/4 time signatures, alternating every two measures. The fifth system is in 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions like "let ring-----|" and a fingering "5" in the second system. The piece concludes with a *mp* marking in the fifth system.

Musical score system 1, measures 1-4. Treble and bass staves in 4/4 time. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *mf*. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated at the end of each measure.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble and bass staves in 4/4 time. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *cres.*. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated at the end of each measure.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble and bass staves in 7/8 time. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *f*. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated at the end of each measure.

Musical score system 4, measures 13-16. Treble and bass staves in 7/8 time. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *f*. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the end of each measure. The instruction "let ring-----|" is written below the first and third measures.

Musical score system 5, measures 17-20. Treble and bass staves in 7/8 time. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *f*. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the end of each measure. The instruction "let ring-----|" is written below the first and third measures.

Musical score system 6, measures 21-24. Treble and bass staves in 7/8 time. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *p*. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the end of each measure. The instruction "let ring-----|" is written below the first and third measures.

Para el tercer movimiento opté por dejar espacio una vez más para la actividad del proceso electrónico, el cual busca evocar mediante reverberación, repeticiones y desplazamientos de 8^{va} los destellos y reflejos provocados por el trazado de la figura sobre una superficie de agua.

Ensō III En agua

♩ = 55
Rubato, gentil

The score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 55 beats per minute. It consists of five systems of music. The first system starts with a volume swell (vol. swell) and a mezzo-forte (mf) dynamic. It features a melodic line with a slide (w/slide) and a fingering of 5. The second system includes a harmonic (Harm.--) and a slide (w/slide) with a fingering of 5. The third system features a harmonic (Harm.-) and a slide (w/slide) with a fingering of 5. The fourth system includes a harmonic (Harm.-) and a slide (w/slide) with a fingering of 5. The fifth system features a harmonic (Harm.-) and a slide (w/slide) with a fingering of 5. The score also includes various other markings such as 'sul I', 'sul I, II', 'sul V, VI', and 'v'.

Presento a continuación los comentarios del intérprete que se ofreció a leer y montar la pieza.

Intérprete:

Sobre el timbre: copié la cadena que escribiste lo más preciso que pude, pero me faltaron algunos módulos (como el separador de frecuencias), el resultado fue un timbre con demasiados bajos, y agudos y medios más bien ahogados. Decidí guiarme por la indicación que das acerca de la EQ: "buscando un tono claro, limpio, con cuerpo y brillo". Mi impresión es que la interpretación de la obra empieza, de hecho, en la construcción de ese timbre. Para mí fue necesario encontrar un timbre como el que describes que me resulta evocador de la figura, aún si eso implicaba no apegarme 100% a la instrucción en la página.

Sobre el 1er mov: lo primero que me llamó la atención, hablando de simbolismo, es el último compás de los primeros sistemas, vacío, sin silencio, que, junto con las ligaduras abiertas, me dieron la impresión de que debía esperar a que todas las notas que escuchaba rebotar se alejaran y casi cesaran, para luego empezar con el siguiente sistema. También, más avanzada la pieza, esa misma escritura en otros compases me dio la impresión de ser la preparación de la mente: reflexión/meditación previa, antes de hacer algo hacer nada. De alguna forma se medita sobre la forma del círculo, ¿tal vez como una visualización? Es decir, algo del inicio me remitió al círculo. El dibujo del Enso es gráficamente claro, las semifusas contribuyen a ello con el espacio en blanco entre sus corchetes. También sonoramente, por el trazado rápido y el final "en el vacío" (o así me suena ese armónico al final, como una especie de fantasma). El uso del *delay* contribuye a la impresión de que lo que se toca "flota". Los *volume swells* a que parezca que viene "de la nada".

Del 2do mov: se entiende que hay una especie de correspondencia entre el inicio y el final, como una retrogradación, que remite a la forma del círculo. El arpeggio/motivo en sí es reminiscente del dibujo del inicio, con el trazado que es grueso y denso al principio y se va adelgazando hasta desaparecer. El *hybrid picking* y legato (*Hammer-ons* y *Pull-offs*), y que la primera nota es el Do más grave, ayudan a esto.

En general las indicaciones son claras, y lo que simboliza el Enso se ve reflejado en la pieza.

Pasemos ahora a los comentarios y ejemplos de la tercera pieza.

UMBRAL

En el caso de la tercera pieza partí del símbolo del “Umbral”, que tradicionalmente representa el tránsito de un lugar a otro, o la separación entre un estado anterior y uno inminente; es un símbolo de frontera, límite y transición.

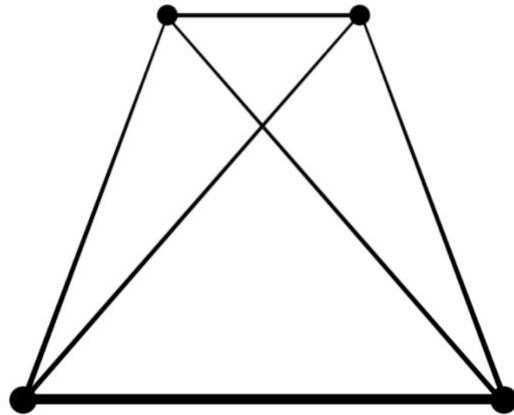
Para esta pieza como dotación elegí un cuarteto de cuerda frotada, estableciendo la preferencia de que los cuatro instrumentos sean iguales, por ejemplo: cuatro contrabajos o cuatro violoncelos, pero dejando abierta la posibilidad de que lo aborde cualquier combinación de cuerdas (un violín y tres violas; contrabajo, violín y dos cellos, etcétera).

Estructuré la pieza en tres secciones, simbolizando un primer momento de acercamiento al umbral; un segundo momento de transición, con las fluctuaciones y vaivenes propios de ese pasaje; y un tercer momento de ir dejando atrás el umbral y completar la transición. Esta interpretación del símbolo está leída desde una concepción personal respecto a los momentos de nacimiento y muerte, mismos que entiendo como umbrales liminares de transición.

El primer y tercer movimiento están compuestos a partir de instrucciones que buscan, en el caso del primero, evocar y aludir en el intérprete la recuperación de la inocencia primigenia, de alumbramiento; y en el tercero, un estado de desapego y cierre de una etapa, de transición consumada. El segundo movimiento está escrito con una mezcla de lenguaje gráfico y notación, en cada caso buscando la forma de escritura que haga más accesible al intérprete el universo sonoro presente en mi interpretación original del símbolo

Interpretación gráfica del símbolo y portada de la pieza:

UMBRAL



Las instrucciones para el primer movimiento:

UMBRAL

I

Inhale...

Elija una nota.

Cuando esté listo, toque esa nota por primera vez.

Continúe tocando esa nota hasta sentir que la ha tocado por primera vez.

Elija otra nota.

Cuando esté listo, toque esa nota por primera vez.

Continúe tocando esa nota hasta sentir que la ha tocado por primera vez.

Elija una tercer nota.

Cuando esté listo, toque esa nota por primera vez.

Continúe tocando esa nota hasta sentir que la ha tocado por primera vez.

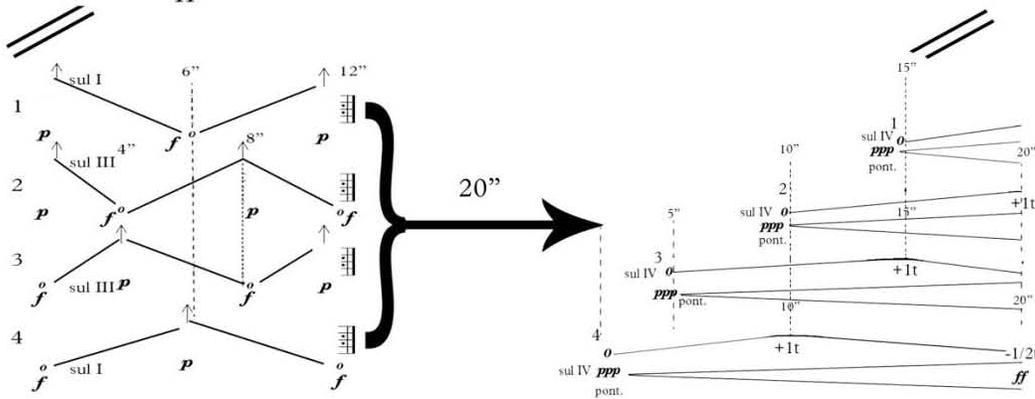
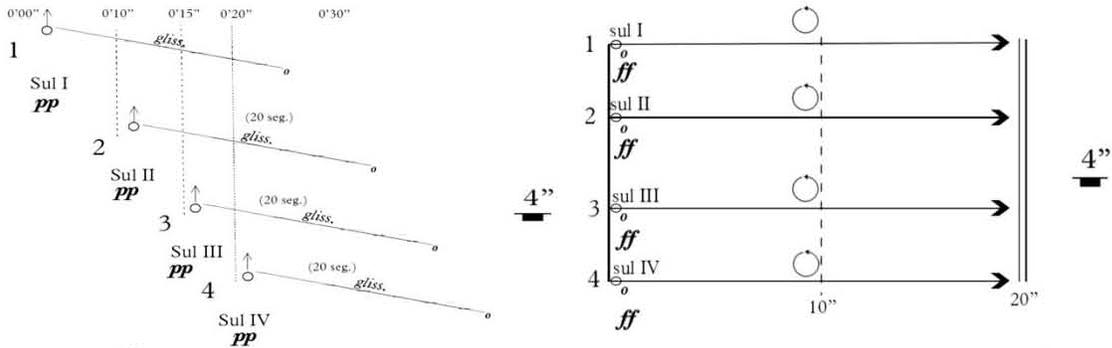
Exhale...

Attacca a II

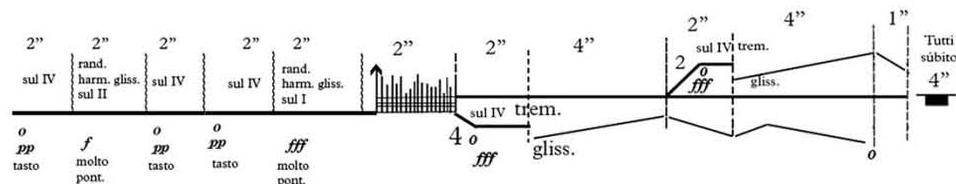
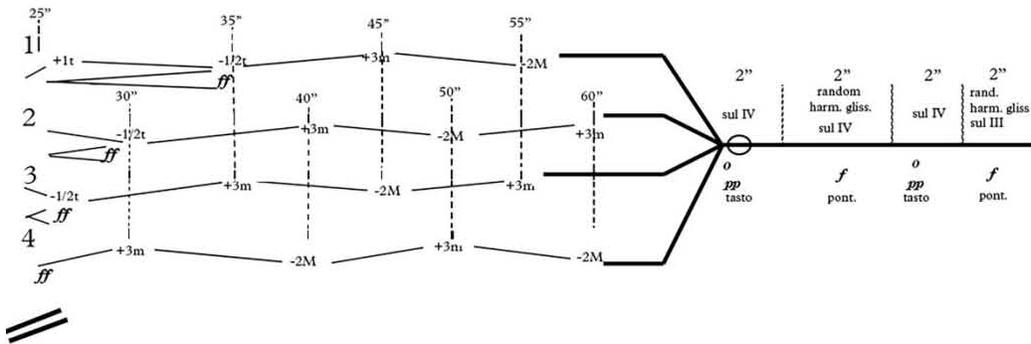
La partitura del segundo movimiento:

UMBRAL
II

①



②



UMBRAL II

Leonardo Requejo

♩ = 60

1 ppp pizz.

2 ppp pizz.

3 ppp pizz.

4 ppp

4

1 ppp pizz.

2 gliss.

3 ppp

4 ppp gliss.

Presento ahora los comentarios de los intérpretes que montaron la obra.

Intérprete 1:

Al principio la idea del umbral no estaba del todo clara, por ejemplo la idea de la colocación del cuarteto en un trapecio y la indicación sobre tocar por primera vez o última vez también. Al tocar formalmente la pieza, si se toca como primera vez entonces la lectura tiene otro peso, como pensar voy a tocar como si fuera una nueva pieza...en ese sentido parece que lo mejor es siempre escoger una nota diferente para ayudar a ese estado de alerta o de conciencia

Para explicarme mejor, el símbolo del umbral se logra al pensar y sentir esa acción nueva. Lo cual es una sensación agradable aunque no sabemos si se puede transmitir del todo a quien escuche.

Con respecto a la relación con el símbolo nos parece algo muy poco común, no tenemos conocimiento de otras partituras así, al menos no en contrabajos y menos en cuartetos. Nuestra impresión es que, en esta etapa, aún dependemos de tu visión personal de la obra y conforme vayamos ensayando vamos a tener una visión más propia. Me refiero a que sentimos como estamos acostumbrados, como ensamble, a resolver nuestro repertorio. Es decir, una obra con la que entramos en contacto por primera vez es una cosa diferente a tu indicación pues vamos puliendo aquello que sonamos (probablemente con varios errores al hacerlo por primera vez, de modo que la primera vez que se toca "como debería de ser" no llega en el primer ensayo si no después). En cambio, tu propuesta nos exige (tal vez?) olvidar cómo tocamos para poder ser honestos con nuestros sentidos al seguir tu indicación

Doy por concluida aquí la sección de ejemplos y comentarios de cada una de las obras y paso a la sección de conclusiones de esta tesis.

Conclusiones

Como mencioné en la introducción, la presente tesis se desprende de la inquietud, y necesidad, de encontrar una forma personal para generar una perspectiva estética propia. En ese sentido, la adopción de la hermenéutica simbólica como punto de partida para la generación de obra resultó un estímulo fértil y diverso para mi proceso compositivo. Considero que al recorrer el proceso que implicó esta investigación fui encontrando y refinando formas para pulir el lenguaje compositivo que se deriva de la perspectiva antes mencionada, así como maneras de hacer más accesible ese universo estético para los intérpretes.

Una vez realizada la elección inicial de un símbolo encontré que se despertaban en mi imaginario sonoro toda serie de asociaciones, alusiones y estímulos que constituían un impulso inicial robusto para el planteamiento general de la obra específica. Brindándome, como se esperaba, una manera de pensar la composición, y ejercerla desde una perspectiva estética enriquecida por la reflexión filosófico-estética en torno a cuestionar el fundamento ontológico de la creación musical.

Al mismo tiempo, encontré, luego de realizar primeras lecturas y ensayos de la primera piezas, que hay una vulnerabilidad intrínseca en esta forma de proceder respecto a la composición. Se requiere un tipo particular de intérprete, dispuesto a adoptar una posición introspectiva y copartícipe. Al adoptar la perspectiva completa de la catenaria hermenéutica, y buscando acentuar en particular la función interpretativa del ejecutante, se renuncia a un grado de control sobre la obra, de ahí la necesidad de una disposición particular por parte del intérprete. La vulnerabilidad radica en la ausencia de “garantías” integradas al lenguaje de la pieza, se requiere un salto *ex nihilo* hacia la obra como despliegue del acontecer simbólico. Esto pone a prueba la capacidad del ejecutante para realizar una interpretación que sea fiel a la intención de relación con el símbolo planteada por el compositor, lo cual representa un enfoque distinto hacia todo el proceso del devenir musical, como nos decía más arriba uno de los intérpretes de *SEPTM*: escuchar siempre es importante, pero en este caso la escucha es la pieza.

La interpretación de obras escritas desde esta estética requiere, pues, un grado de dedicación y atención particular, no necesariamente mayor a los requeridos por obras de alta demanda técnica, pero sí un cambio de perspectiva sobre el rol del intérprete en el ciclo de vida de estas piezas. El involucramiento con la perspectiva estética aquí propuesta requiere, en pocas palabras, de ejercer un *savoir-faire* específico. Este no es otra cosa que el de asumirse como habitante de la frontera y disponerse como testigo del acontecer simbólico. Recordemos que sin la presencia del testigo (misma que no se da de forma gratuita, ni automática) el acontecer simbólico no es posible, se requieren ambas partes

para la reintegración del *sym-bolon*. Ante la ausencia del testigo el acontecer musical no sucede, propiamente, y queda reducido al nivel de su superficie semiológica, donde el símbolo colapsa en signo, en un simple trazo sobre papel, en una sonoridad vacía.

Llegado este punto, otra reflexión es sobre el grado en el que las obras “funcionan” o no, respecto a la propia perspectiva estética. Considero que la primera pieza, *NEWN*, es la que menos funciona de las tres –tal vez se podría decir que es la más vulnerable–. Considero que esto es así dado que en el punto en que fue escrita mi grado de familiaridad y asimilación con los conceptos teóricos, así como el ejercicio de los procesos compositivos, se encontraba en un estado incipiente. Busqué realizar la lectura del símbolo en varios niveles simultáneos –incluido el formato de presentación de las páginas de la partitura–, lo cual resultó producir cierto grado de confusión y falta de claridad para los intérpretes. Derivado de esa experiencia busqué enfoques que hicieran más accesible a los intérpretes tanto el material musical como el conceptual. Considero, basado en la respuesta de los intérpretes de *Ensō* y *Umbral*, que esa búsqueda, y con ello la propuesta que detona esta tesis completa, fueron exitosas.

Adicionalmente, durante el proceso de esta investigación encontré que el horizonte de posibilidades de reflexión que aporta la catenaria hermenéutica rebasa los límites propuestos para esta tesis y se despliega como un posible eje de reflexión y generación de obra en sí mismo, el cual sería posible adoptar y desarrollar en el marco de una investigación doctoral.

Bibliografía

- Bennett, John G. 1956. *The Dramatic Universe*. Londres: Hodder & Stoughton.
- Bravo, José Luis Luna. 2015. «La hermenéutica de Eranos: una exploración de la simbólica del sentido.» *Análisis* 47 (87): 393-405.
- Church, Frederic Edwin. s.f. «Cotopaxi.» Detroit Institute of Arts. *Fig. 1*. Detroit.
- Durand, Gilbert. 2007. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2012. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Durand, Gilbert, y Blanca Solares. 2018. *Gilbert Durand, escritos musicales: La estructura musical de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- Echevarría, Ramón. 2011. «Eugenio Trías y el psicoanálisis. Una entrevista.» *Temas de psicoanálisis* (2).
- Eliade, Mircea. 1994. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- . 1984. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- . 1974. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- s.f. *Eranos Foundation*. Último acceso: 25 de abril de 2019. www.erosfoundation.org.
- Ferrater Mora, José. 1964. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fröbe-Kapteyn, Olga. 1933. *Yoga und Meditation im Osten und im Westen (Eranos I)*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Fubini, Enrico. 2001. *Estética de la música*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Guénon, René. 1995. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez, Fátima. 2012. «La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos.» *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 27: 175-189.
- Jankélévitch, Vladimir. 2005. *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jung, Carl Gustav. 1995. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Kant, Immanuel. 1995. *Lo bello y lo sublime*. México D.F.: Espasa Calpe, Mexicana.
- . 1991. *Crítica del juicio*. México D.F.: Porrúa.
- . 1979. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Leyte, Arturo. 1996. «Schelling y la música.» *Anuario filosófico* 29: 107-123.
- Lizarazo, Diego. 2013. *diegolizarazo.com*. Último acceso: 24 de abril de 2019. <http://www.diegolizarazo.com/documentos/articulos/la-hermeneutica-de-la-imagen-sagrada-en-el-circulo-de-eranos/>.
- López-Domínguez, Virginia. 2016. «¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis.» *Theoría* 39-60.
- Martínez Marzoa, Felipe. 1987. *Desconocida raíz común*. Barcelona: Antonio Machado.
- Ortiz-Osés, Andrés. 2012. *Hermenéutica de Eranos: las estructuras simbólicas del mundo*. Barcelona: Anthropos.
- Rilke, Rainer. 2003. «Elegías de Duino.» *Boletín editorial* (El colegio de México) (102).
- Rowell, Lewis. 1999. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Schelling, Friedrich. 1999. *Filosofía del arte (Trad. Virginia López-Domínguez)*. Madrid: Tecnos.
- Trías, Eugenio. 2000. *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino.
- . 1991. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.

Varela, Eduardo Menache. 2017. *APROXIMACIÓN A LOS ELEMENTOS DE ORDEN ONTOLÓGICO DEL CÓDICE BORGIA DESDE LA TRADICIÓN HERMENÉUTICA DEL CÍRCULO DE ERANOS*. Ciudad de México: Tesis doctoral, UNAM.

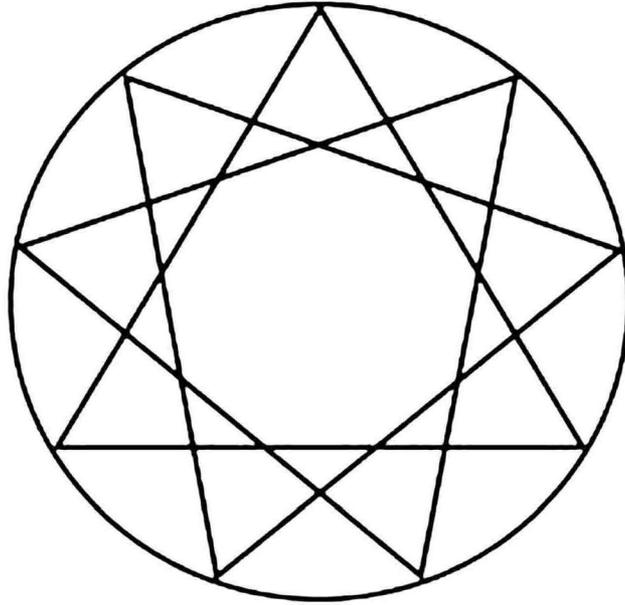
Anexos

I.- NEWN

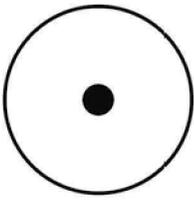
II.- ENSŌ

III.- UMBRAL

NEWN



Para noneto abierto



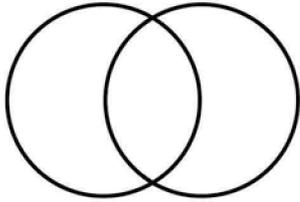
La mónada: Lo uno. Indiferenciado.

Totalidad matricial que inaugura y da origen al mundo.

Axis Mundi que demarca lo “inaugurado”, lo “inicial”.

La mónada es aquello con lo que entramos en contacto de forma inmediata y directa a través de la experiencia, previo a entender o tener una opinión sobre ello.

Unidad en la diversidad.

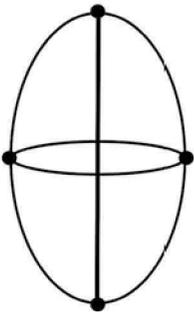


La diada: Dualidad. Complementariedad. Polaridad.

La naturaleza dual de un ente revela dos aspectos que permean su totalidad, aun si estas dos partes parecen opuestas no se cancelan mutuamente, se complementan y enriquecen.

Masculino–Femenino.

Positivo–Negativo.

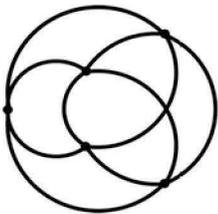


La tétrada: Reciprocidad. Estructura.

La forma de actividad que lleva a un cambio de orden.

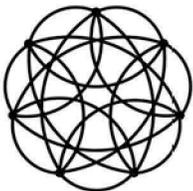
Origen–Destino intersectados por Instrumento–Dirección.

Hacia dónde vamos–Cómo llegamos allí.



La péntada: Potencialidad. Esencia. Dinamismo.

En psicología el “Yo” es el quinto término, este ejerce las funciones de la *psyche*, que a su vez –según Jung– consiste de cuatro factores independientes: sensación, intuición, pensamiento y emoción.



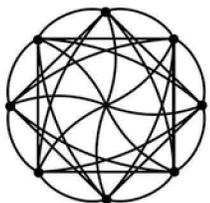
La héptada: Integración. Completitud.

La red de Atenea.

Intangible, sin embargo perceptible.

Potencia en el cruce de nexos.

Coalescencia de eventos en una integración hacia una nueva totalidad.



La óctada: Individualidad. Trascendencia. Completitud.

El espacio interior, la “arena del espíritu”.

“El aliento del Misericordioso”.

El umbral en el rito de paso.

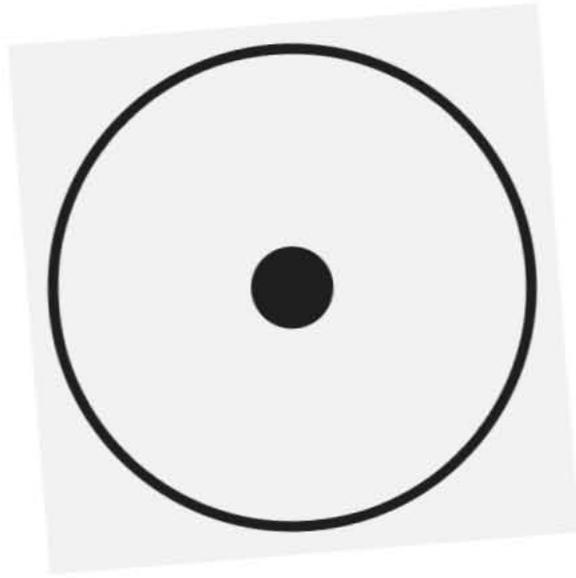
NEWN

0

Leonardo Requejo

♩ = 60

The musical score consists of ten staves, each with a treble clef and a common time signature. The staves are labeled on the left as P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. The tempo is indicated as ♩ = 60. The music is written in a single melodic line across all staves, with notes connected by slurs. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). The piece begins with a *ppp* marking on the first staff, which transitions to *pp* in the second measure. The melody consists of a series of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The overall texture is light and delicate.



OINOS

Leonardo Requejo

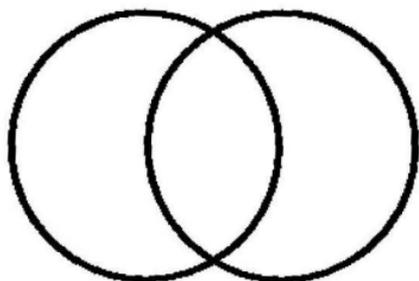
c.a. 3'

$\text{♩} = 50$

The musical score consists of six staves. The first three staves (P1, P2; M1, M2; F1, F2) are in treble clef. The fourth staff (P3) is in bass clef and contains a three-measure phrase repeated three times, indicated by a box with 'x3'. The fifth staff (M3) is in bass clef and contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The sixth staff (F3) is in bass clef and contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. A dynamic marking 'p' is placed below the M3 staff.

- La pieza comienza con P3, cuyo ciclo de tres repeticiones determina la duración de la misma.
- Cada voz comienza en el momento correcto, evitando comenzar al mismo tiempo que otra voz.
- P1, P2, M1, M2, F1 y F2 improvisan con el material melódico escrito, teniendo plena libertad rítmica como voces independientes.
- Todos cambian *ad lib.* de dinámica cubriendo de *pppp* a *fff*.
- Todos varían libremente el timbre desde *oscuro* a *brillante y metálico*.
- El uso de técnicas extendidas y de ornamentación es libre a criterio del intérprete.

DWO



DWO

Leonardo Requejo

$\text{♩} = 50$

Musical score for the first section of 'DWO'. It consists of six staves labeled P1, P2, P3, M1, M2, and M3. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The key signature has one sharp (F#). The score features long, sustained notes with glissando markings and dynamic markings of *f*. P1 and P2 have melodic lines with glissando markings. P3, M1, M2, and M3 play sustained chords or single notes with glissando markings. A dashed line at the top indicates a range of notes.

Total: c.a. 3'

Musical score for the second section of 'DWO'. It consists of six staves labeled P1, P2, P3, M1, M2, and M3. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The key signature has one sharp (F#). P1 and P2 have melodic lines with a repeat sign. P3 has a chordal line with a repeat sign and a 'x12' marking. M1 and M2 have lines with triplet markings and a repeat sign. M3 has a chordal line with a repeat sign.

P1 y P2 improvisan con el material melódico escrito.
Carácter **ágil**.
Siempre en subdivisiones **binarias** y sus respectivos silencios.

El uso de técnicas extendidas
es libre para todos.

M1 y M2 improvisan con el material melódico escrito.
Carácter **contemplativo**.
Siempre en subdivisiones **ternarias** y sus respectivos silencios.

x5 aprox.

NEWN

3

Leonardo Requejo

$\text{♩} = 60$

P1
p

P2
p

P3
p

M1
p

M2
p

M3
p

F1
p

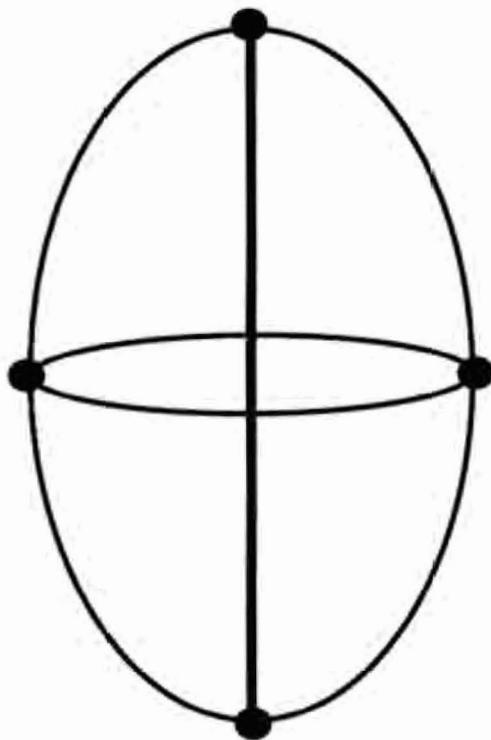
F2
p

F3
p

9

The image shows a musical score for nine staves, labeled P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of half notes and whole notes, often beamed together. Slurs are used to group notes across measures. The word "gliss." is written above several notes, indicating glissando effects. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of each staff begins with a measure rest. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents).

K^wETWOR



K^wETWOR

♩=12♩

Leonardo Requijo

F1

Escoger cualquiera de las 8 casillas y tocarla en el registro más agudo posible, de forma rápida, variando el orden de las notas libremente, con libertad rítmica, manteniendo un nítido sentido del pulso, con un número libre de repeticiones. Proceder a otra casilla de su elección y ejecutarla de la misma manera. Continuar así durante 3 min.

P1

Escoger cualquiera de las 4 casillas y tocarla en el registro más grave posible, de forma lenta y libre, variando el orden de las notas libremente, con un número libre de repeticiones. Proceder a otra casilla de su elección y ejecutarla de la misma manera. Continuar así durante 3 min.

M1

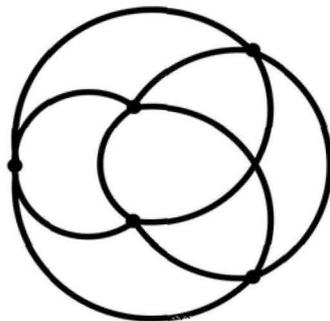
M2

La disposición de las voces, el color y el número de ataques, son libres y variables en todo momento, con libertad de arpeggiar o quebrar los acordes.

M1 cambia la dinámica por repetición: 1^a *ffff* 2^a *fff* 3^a *ff* 4^a *f* 5^a *p* 6^a *pp* 7^a *ppp* 8^a *pppp*

M2 cambia la dinámica por repetición: 1^a *pppp* 2^a *ppp* 3^a *pp* 4^a *p* 5^a *f* 6^a *ff* 7^a *fff* 8^a *ffff*

PENK^wE



PENK^{WE}

♩ = 125

Leonardo Requejo

Siempre en 5/4, agrupado 2-3, rítmico.



Usar combinaciones libres de 4 notas, armónica o melódicamente.

Mantenerse en el rango escrito.

Siempre en 5/4, agrupado 3-2, rítmico.



Solista.

Improvisar libremente dentro del rango escrito.

M1

M2

x4

x5

x3



NEWN

6

Leonardo Requejo

$\text{♩} = 60$

P1
p

P2
p

P3
p

M1
p

M2
p

M3
p

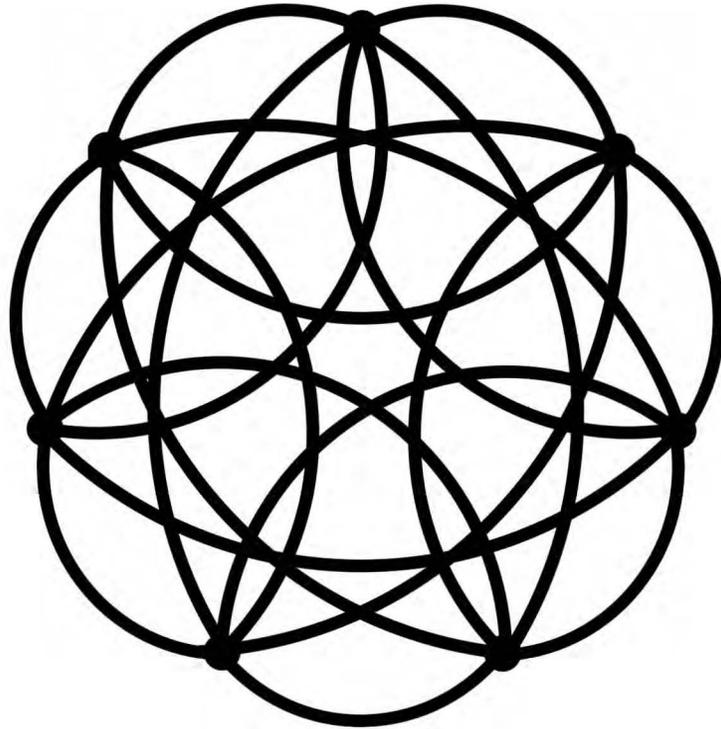
F1
p

F2
p

F3
p

This musical score consists of ten staves, each with a treble clef and a common time signature. The staves are labeled P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. The music is written in a melodic style with various note values and rests. Slurs are used to group notes across measures. The word "gliss." is written above or below notes in measures 7 and 8 of staves P1, P2, P3, F1, F2, and F3, indicating a glissando effect. The score is enclosed in a large rectangular frame.

SEPTM



SEPTM

A

$\text{♩} = 50$

Musical score for section A, featuring seven staves (P1, M1, M2, M3, F1, F2, F3) with rhythmic notation and triplets. The score is in 4/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 50. The notation includes various rhythmic values and triplet markings.

A: Seguir el patrón rítmico escrito, usando libremente notas de la escala: C-D-Eb-F#-G-Ab-B
El timbre, la dinámica, articulación y resonancia de las notas es libre.

Forma: 1.- Ax7
2.- B|A|B|A|B|Ax2
3.- Bx7

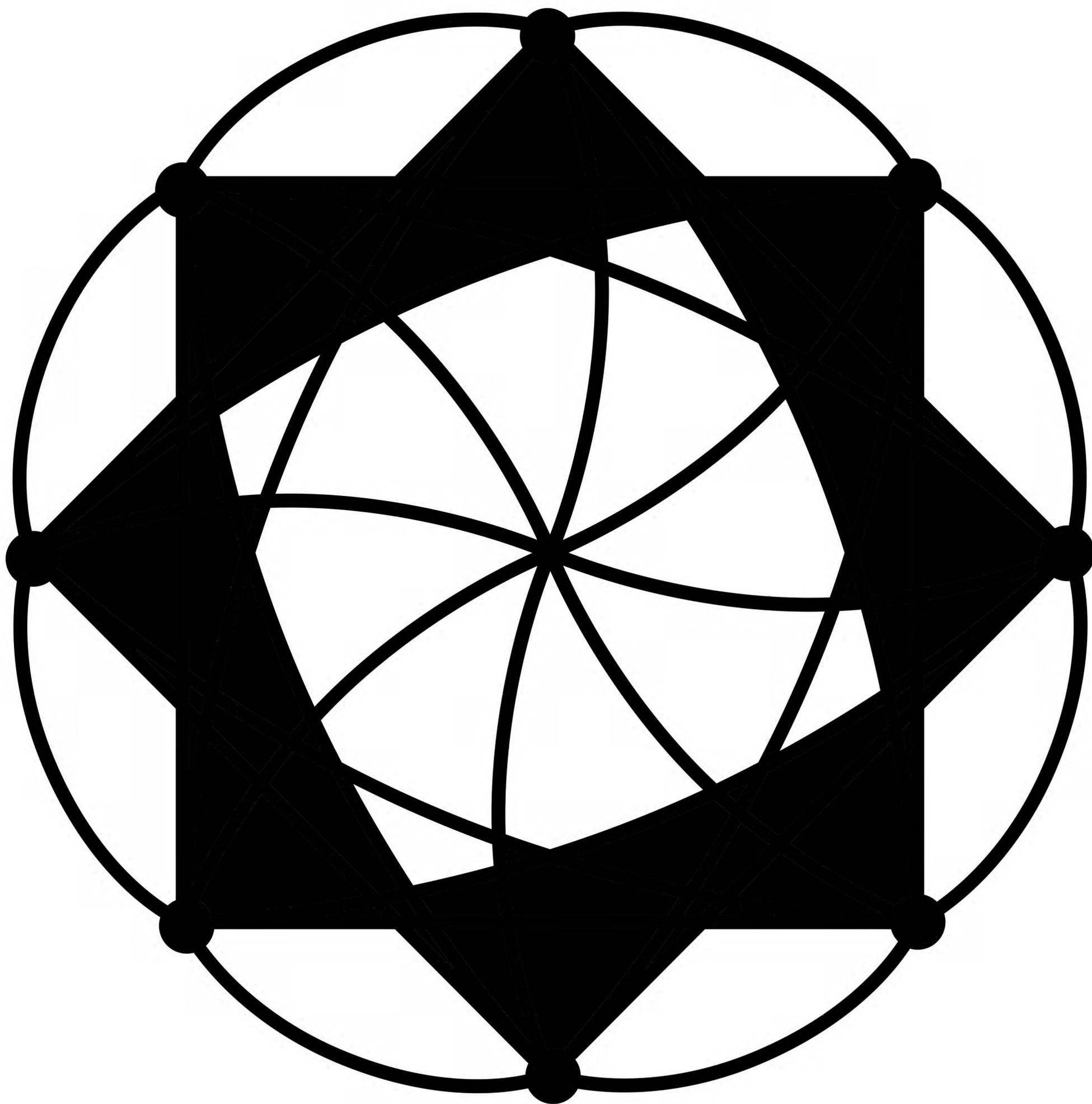
c.a. 3''

B

Musical score for section B, featuring seven staves (P1, M1, M2, M3, F1, F2, F3) with rhythmic notation and triplets. The score is in 4/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 50. The notation includes various rhythmic values and triplet markings.

B: Sumar notas de la tríada de Bbm donde tenga dos notas o el patrón sea distinto de A.
En lo demás sigue como A.

НОКТО



HOKTO

F1

Improvisar libremente con las notas dadas hasta la entrada de M3,
pasar entonces a la parte escrita.

F2

M1

-15"-

M2

$\text{♩} = 128$ 5 10

15

x4

Solistas improvisatorios:

- 1ª vez: P1 y P2
- 2ª vez: F1 y M1 (toman su parte escrita P1 y P2)
- 3ª vez: F2 y M2 (toman su parte escrita F1 y M1)
- 4ª vez: F3 y M3 (toman su parte escrita F2 y M2)

NEWN

0

Leonardo Requejo

♩ = 60

The musical score consists of nine staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 60. The staves are labeled P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. The music is written in a style that uses half notes with slurs and dynamic markings. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *f* (forte). The articulation includes slurs and accents. The score is organized into measures by vertical bar lines.

Staff P1: *ff* (measures 1-2), *f* (measures 3-8)

Staff P2: *ff* (measures 1-2), *f* (measures 3-8)

Staff P3: *ff* (measures 1-2), *f* (measures 3-8)

Staff M1: *ff* (measures 1-5), *f* (measures 6-8)

Staff M2: *ff* (measures 1-5), *f* (measures 6-8)

Staff M3: *ff* (measures 1-7), *f* (measure 8)

Staff F1: *ff* (measures 1-8)

Staff F2: *ff* (measures 1-8)

Staff F3: *ff* (measures 1-8)

9

The musical score consists of nine staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The staves are labeled P1, P2, P3, M1, M2, M3, F1, F2, and F3. The music is organized into three measures. The first measure contains notes with dynamic markings *f* and *p*. The second measure contains notes with dynamic markings *p* and *ppp*, and is marked with *gliss.* above the notes. The third measure contains notes with dynamic markings *ppp* and *p*, and is also marked with *gliss.* above the notes. Slurs connect notes across measures, and some notes have a fermata-like symbol above them. The overall texture is a multi-layered, sustained melodic line.



Ensō

Para guitarra eléctrica

Leonardo Requejo Blunno
2020

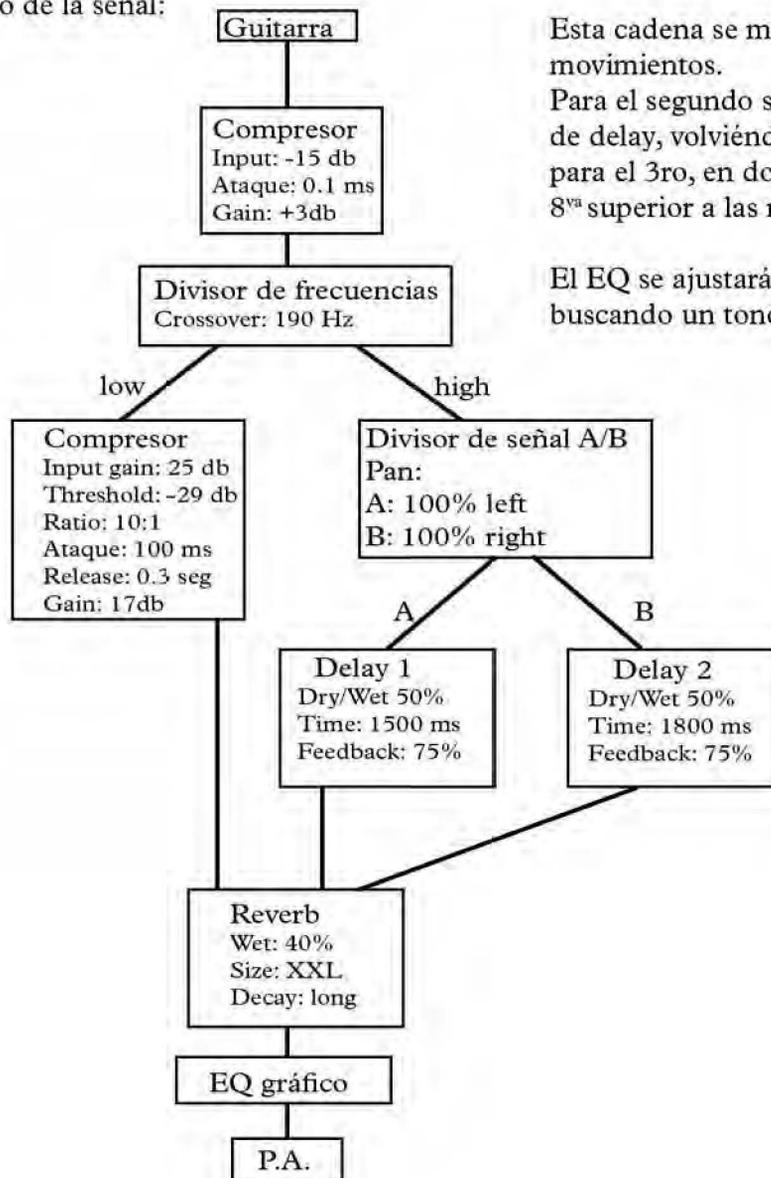


Enso

Notas de ejecución

Palabra japonesa que significa “círculo” y simboliza, dentro del budismo zen, un momento en que la mente es libre para que cuerpo y espíritu se dispongan a crear. La pieza busca aludir al trazado de un ensō en los materiales indicados en cada movimiento.

Flujo de la señal:



Esta cadena se mantiene para los tres movimientos.

Para el segundo se apagan los módulos de delay, volviéndolos a encender para el 3ro, en donde se agrega una 8^{va} superior a las repeticiones.

El EQ se ajustará para balancear el timbre final, buscando un tono claro, limpio, con cuerpo y brillo.

La guitarra debe afinarse en New Standard Tuning:

- 6^a: C
- 5^a: G
- 4^a: D
- 3^a: A
- 2^a: E
- 1^a: G

Ensō

I

En humo

Molto Rubato

Calmo, meditativo

Sempre pp

♩ = 45

w/ thumb

Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. It contains five notes: G4, F#4, E4, D4, C4. Each note is slurred and has a fingering number below it: 1, 2, 3, 4, 5.

vol. swell

Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. It contains five notes: G4, F#4, E4, D4, C4. Each note is slurred and has a fingering number below it: 1, 2, 3, 4, 5.

vol. swell

Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. It contains five notes: G4, F#4, E4, D4, C4. Each note is slurred and has a fingering number below it: 1, 2, 3, 4, 5.

vol. swell

let ring

Piano accompaniment for measures 10-15. Measure 10 is a whole rest. Measure 11 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 12 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 13 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 14 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 15 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. The piece is in 4/4 time.

w/ hyb. picking

Piano accompaniment for measures 20-25. Measure 20 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 21 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 22 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 23 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 24 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 25 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. The piece is in 4/4 time.

Piano accompaniment for measures 25-30. Measure 25 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 26 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 27 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 28 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 29 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. Measure 30 has a treble clef with notes G4, F#4, E4, D4, C4 and a bass clef with notes G2, F#2, E2, D2, C2. The piece is in 4/4 time.

30

w/ thumb let ring ②

w/ hyb. picking

Harm. | 35

R. H.
Harm. |

xii ⑥

w/ thumb let ring ①

w/ hyb. picking

Harm. --- | 40

R. H.
Harm. |

Harm. --- | 45

R. H.
Harm. |

⑥
xii

Ensō

II

En piedra

♩ = 110

Hybrid picking

Measures 1-2 of the piece. The music is written for guitar in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 7/8. Measure 1 is in 7/8 time, and measure 2 is in 3/4 time. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes a long slur over the right hand and a 'let ring' instruction with a dashed line and a bar line. Fingering numbers (0) are shown above the notes.

Measures 3-4 of the piece. The notation continues from the previous system. Measure 3 is in 7/8 time, and measure 4 is in 3/4 time. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes a long slur over the right hand and a 'let ring' instruction with a dashed line and a bar line. Fingering numbers (0) are shown above the notes.

Measures 5-6 of the piece. The notation continues from the previous system. Measure 5 is in 7/8 time, and measure 6 is in 3/4 time. The notation includes a long slur over the right hand and a 'let ring' instruction with a dashed line and a bar line. Fingering numbers (0) are shown above the notes.

Measures 7-9 of the piece. The notation continues from the previous system. Measure 7 is in 7/8 time, measure 8 is in 3/4 time, and measure 9 is in 5/8 time. The piece starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes a long slur over the right hand and a 'let ring' instruction with a dashed line and a bar line. Fingering numbers (0) are shown above the notes.

Measures 10-12 of the piece. The notation continues from the previous system. Measure 10 is in 4/4 time, measure 11 is in 5/8 time, and measure 12 is in 4/4 time. The notation includes a long slur over the right hand and a 'let ring' instruction with a dashed line and a bar line. Fingering numbers (0) are shown above the notes.

0 0 0 0

mf

15 0 0 0 0

cresc.

f

20 let ring-----|

let ring-----|

0

p

let ring-----|

25 let ring-----|

0

0 0 0 0 0 0 0 0

f

30 0 0 0 0 0 0 0 0

ff *f*

35

40

45

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

ff 0 0 0 0 0 0

50

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

55

fff

60

f 0 0 0 0

let ring-----

Musical notation for measures 65-68. The piece is in 3/4 time. Measures 65 and 66 are in 3/4 time, measure 67 is in 7/8 time, and measure 68 is in 3/4 time. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 0, 0, 0, 0. A dynamic marking of *f* is present in measure 67. A slur covers the right-hand part across all four measures.

65 let ring-----|

let ring-----|

Musical notation for measures 69-72. Measures 69 and 70 are in 3/4 time, measure 71 is in 7/8 time, and measure 72 is in 3/4 time. The bass line continues with the eighth-note pattern. A slur covers the right-hand part across all four measures.

let ring-----|

Musical notation for measures 73-76. Measures 73 and 74 are in 3/4 time, measure 75 is in 15/16 time, and measure 76 is in 13/16 time. The bass line continues with the eighth-note pattern. A slur covers the right-hand part across all four measures.

70

Musical notation for measures 77-80. Measures 77 and 78 are in 13/16 time, measure 79 is in 7/8 time, and measure 80 is in 3/4 time. The bass line continues with the eighth-note pattern. A slur covers the right-hand part across all four measures.

Musical notation for measures 81-84. Measures 81 and 82 are in 3/4 time, measure 83 is in 11/16 time, and measure 84 is in 9/16 time. The bass line continues with the eighth-note pattern. A slur covers the right-hand part across all four measures.

75

Musical notation for measures 85-88. Measures 85 and 86 are in 9/16 time, measure 87 is in 2/4 time, measure 88 is in 7/16 time, and measure 89 is in 5/16 time. The bass line continues with the eighth-note pattern. A slur covers the right-hand part across all four measures.

Ensō

III

En agua

♩ = 55

Rubato, gentil

vol. swell *mf* sul I

w/slide

5

This system shows the beginning of the piece in 4/4 time. It features a piano introduction with a volume swell and a mezzo-forte dynamic. The right hand has a melodic line with a slide and a fermata over a note. The left hand provides harmonic support with chords and a bass line.

10 Harm.- - - w/slide

xii sul I, II

15 Harm.-

v ⑤

This system continues the piece, marked with measure numbers 10 and 15. It includes a 'Harm.-' instruction and a 'w/slide' marking. The right hand features a melodic line with a slide and a fermata. The left hand has chords and a bass line.

Harm.- 20

ix ⑤

w/slide

xx sul I, II 25

This system continues the piece, marked with measure numbers 20 and 25. It includes a 'Harm.-' instruction and a 'w/slide' marking. The right hand features a melodic line with a slide and a fermata. The left hand has chords and a bass line.

30 w/slide

xii sul V, VI

Harm.-

vii ⑥

This system continues the piece, marked with measure numbers 30 and 35. It includes a 'w/slide' marking and a 'Harm.-' instruction. The right hand features a melodic line with a slide and a fermata. The left hand has chords and a bass line.

35 Harm.-

v ⑤

40

This system continues the piece, marked with measure numbers 35 and 40. It includes a 'Harm.-' instruction and a 'v ⑤' marking. The right hand features a melodic line with a slide and a fermata. The left hand has chords and a bass line.

45

IV sul VI 50

Harm.-----|

w/slide

w/slide-----|

sul VI 55

Detailed description: This system contains measures 45 through 55. The treble clef staff is mostly empty, with a single note in measure 45. The bass clef staff features a series of chords and notes. Measure 45 has a circled note with 'w/slide' written above it. Measure 46 has a chord with 'Harm.-----|' written above it. Measure 47 has a chord with a sharp sign above it. Measure 48 has a chord with a sharp sign above it. Measure 49 has a chord with a sharp sign above it. Measure 50 has a circled note with 'IV sul VI' written below it. Measure 51 has a circled note with '50' written below it. Measure 52 has a circled note with 'sul VI' written below it. Measure 53 has a circled note with 'sul VI' written below it. Measure 54 has a circled note with 'sul VI' written below it. Measure 55 has a circled note with '55' written below it. Measure 56 has a circled note with 'w/slide-----|' written above it.

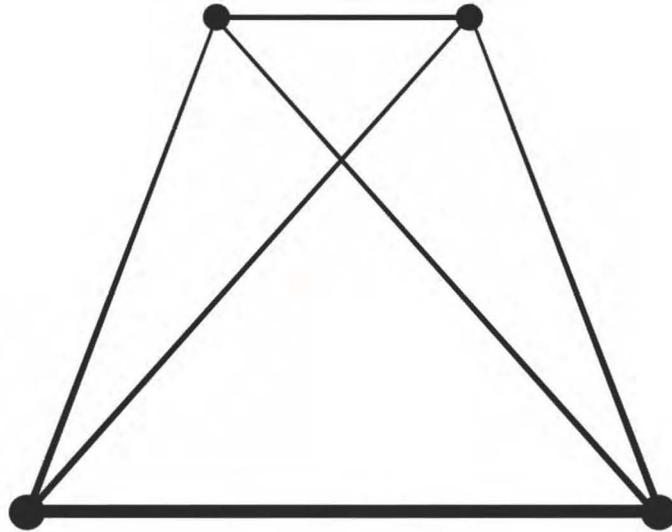
w/ thumb

vol. swell

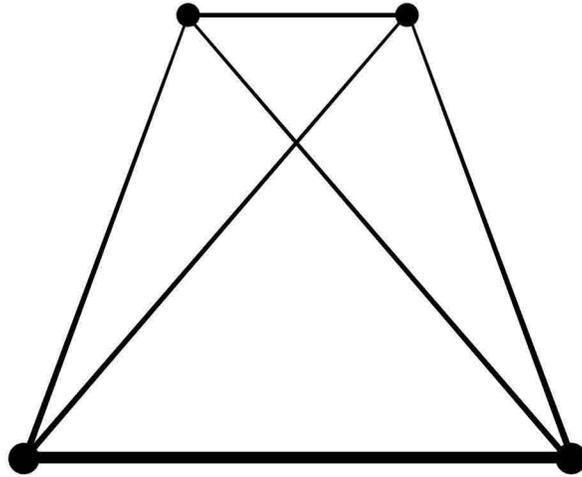
vol. swell

Detailed description: This system contains measures 56 through 61. The treble clef staff is mostly empty, with a single note in measure 60. The bass clef staff features a series of notes and chords. Measure 56 has a circled note with 'w/ thumb' written above it. Measure 57 has a circled note with 'vol. swell' written below it. Measure 58 has a circled note with 'vol. swell' written below it. Measure 59 has a circled note with 'vol. swell' written below it. Measure 60 has a circled note with 'vol. swell' written below it. Measure 61 has a circled note with 'vol. swell' written below it. Measure 62 has a circled note with 'vol. swell' written below it.

UMBRAL



UMBRAL



El símbolo del “Umbral” tradicionalmente representa el tránsito de un lugar a otro, o la separación entre un estado anterior y uno inminente; es un símbolo de frontera, límite y transición.

La pieza es para cuarteto de cuerda frotada, preferentemente instrumentos iguales, pero cualquier combinación de cuerdas es admisible. La disposición del cuarteto es espacial, en forma de rombo, siguiendo la ubicación de los puntos en el símbolo de portada. La audiencia, preferentemente, se coloca al interior del espacio demarcado por el cuarteto.

La pieza en tres secciones, simbolizando un primer momento de acercamiento al umbral; un segundo momento de transición, con las fluctuaciones y vaivenes propios de ese pasaje; y un tercer momento de ir dejando atrás el umbral y completar la transición.

Esto parte de una concepción personal respecto a los momentos de nacimiento y muerte, mismos que entiendo como umbrales liminares de transición.

Las instrucciones para el 1er movimiento buscan evocar la recuperación de la inocencia primigenia, de alumbramiento. Para el 3ero se busca aludir a un estado de desapego y cierre de una etapa, de transición consumada.

↑ Tocar la nota más aguda posible

○ Arco circular

↑ Tocar una serie aleatoria de notas lo más agudo y rápido posible

UMBRAL

I

Inhale...

Elija una nota.

Cuando esté listo, toque esa nota por primera vez.

Continúe tocando esa nota hasta sentir que la ha tocado por primera vez.

Elija otra nota.

Cuando esté listo, toque esa nota por primera vez.

Continúe tocando esa nota hasta sentir que la ha tocado por primera vez.

Elija una tercer nota.

Cuando esté listo, toque esa nota por primera vez.

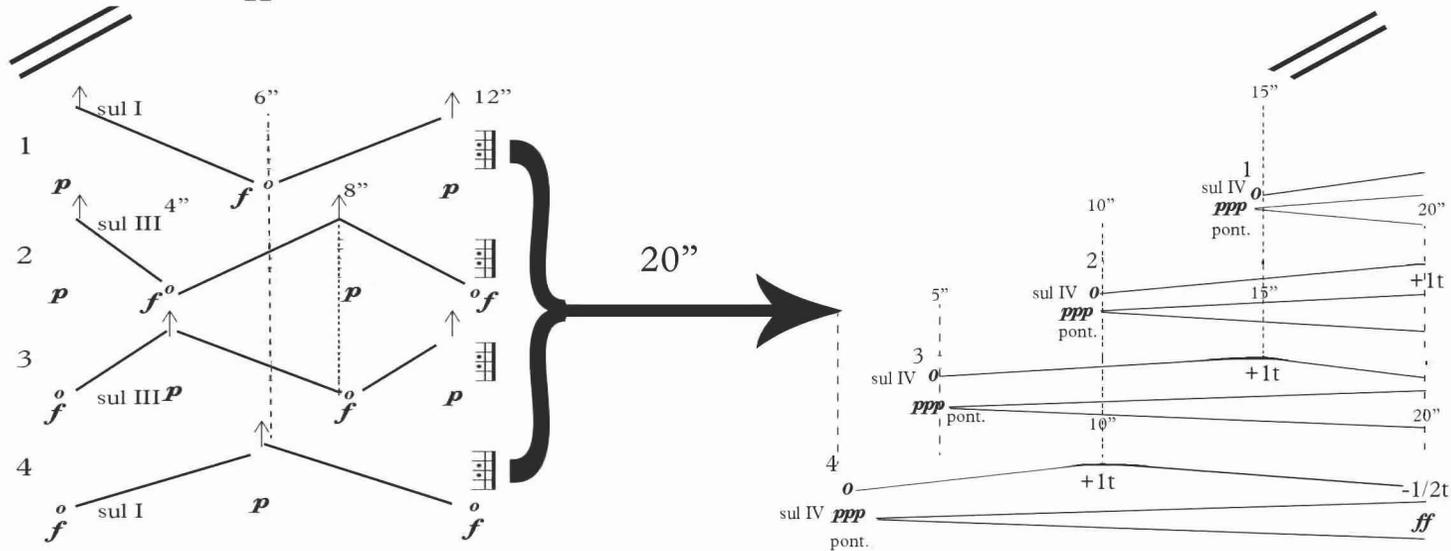
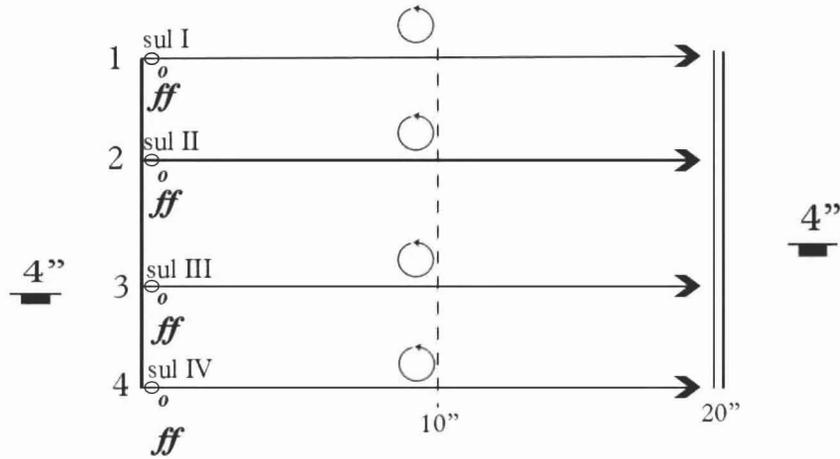
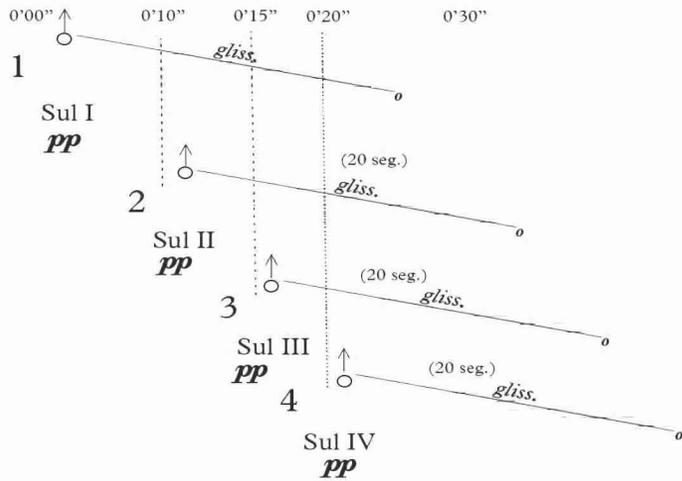
Continúe tocando esa nota hasta sentir que la ha tocado por primera vez.

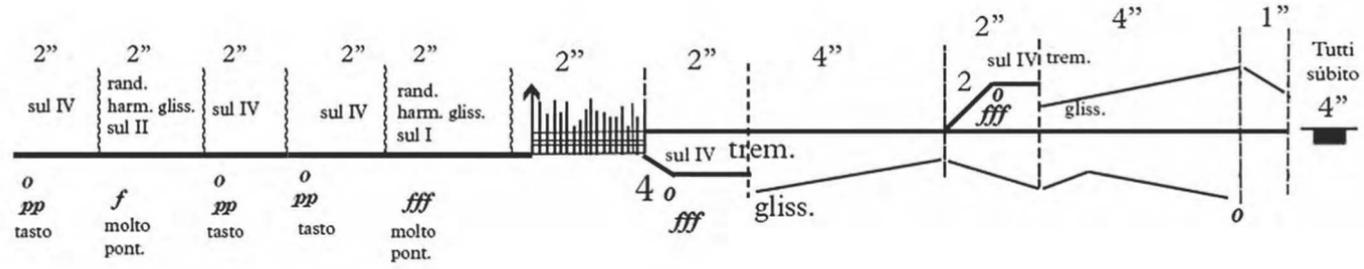
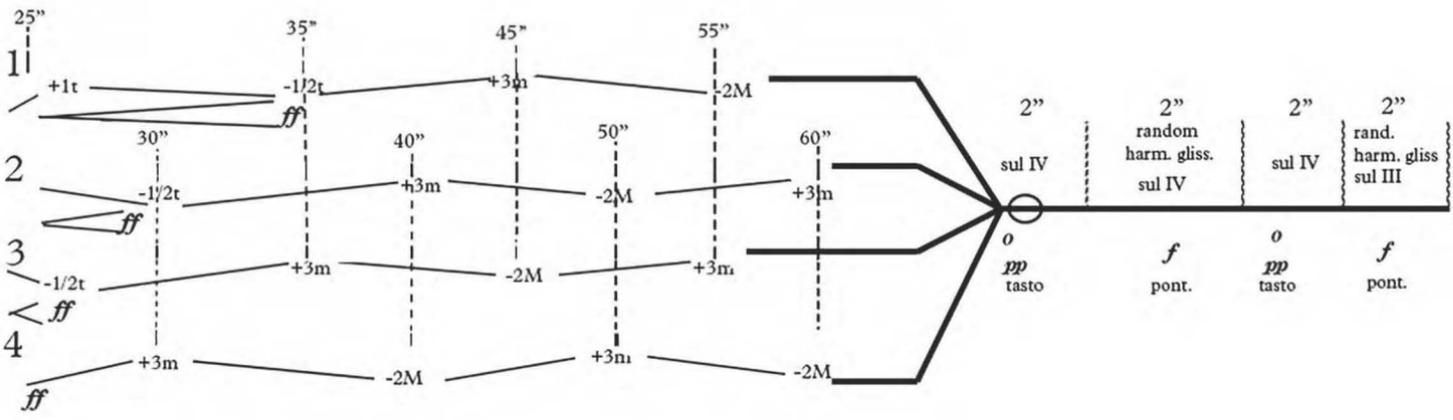
Exhale...

Attacca a II

UMBRAL II

①





UMBRAL II

Leonardo Requejo

♩ = 60

1 *pizz.*

2 *pp* *pizz.*

3 *pp* *pizz.*

4 *pp*

4

1

2 *gliss.*

3 *pizz.*

4 *pp* *gliss.*

2

7

1 *ff*

2 *ff*

3 *ff* *gliss.*

4 *ff* *gliss.*

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. It features four staves. Staff 1 (bass clef) starts with a fermata over the first measure, followed by eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final note. Staff 2 (bass clef) has eighth notes in the first measure, followed by a beamed eighth-note pattern, and then quarter notes. Staff 3 (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes and quarter notes, including a glissando. Staff 4 (bass clef) starts with a whole note chord, followed by quarter notes and a glissando. Dynamics include *ff* and *gliss.*. Fermatas are present at the end of measures 7 and 8.

9

1 *gliss.*

2 *gliss.*

3 *gliss.*

4 *gliss.*

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. It features four staves. Staff 1 (bass clef) has a glissando over the first measure, followed by quarter notes and eighth notes. Staff 2 (bass clef) has eighth notes and quarter notes, with a glissando. Staff 3 (bass clef) starts with a quarter rest, followed by eighth notes and quarter notes, including a glissando. Staff 4 (bass clef) has quarter notes and eighth notes, with a glissando. Dynamics include *gliss.*. Fermatas are present at the end of measures 9 and 10.

11

1 *gliss.* *fff* *arco*

2 *gliss.* *fff* *arm. pp*

3 *gliss.* *fff* *arm. pp* *arco*

4 *gliss.* *fff* *arm. pp* *arco*

Detailed description: This system contains measures 11 through 14. It features four staves of music. Measures 11 and 12 are in 3/4 time, while measures 13 and 14 are in 4/4 time. The music includes various articulations such as glissandos, fortissimo (fff), and piano (pp) dynamics. Performance techniques like arco and arm. (armato) are indicated. The notation includes eighth and quarter notes, some with slurs, and rests.

15

1 *pizz.* *f* *gliss.*

2 *f*

3 *pizz.*

4 *f* *gliss.*

Detailed description: This system contains measures 15 through 18, all in 9/4 time. Measure 15 is marked *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte). Measures 16 and 17 feature long, sustained notes with glissandos. Measure 18 is also marked *pizz.* and *f*. The notation includes dotted eighth notes, quarter notes, and slurs.

4

18

Musical score for measures 18-20, four staves. The score is written in bass clef. Staff 1 (top) features a melodic line with a glissando (gliss.) over the final measure. Staff 2 contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. Staff 3 provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement. Staff 4 (bottom) features a melodic line with a glissando (gliss.) over the final measure.

21 arco

Musical score for measures 21-23, four staves. The score is written in bass clef. Staff 1 (top) features a melodic line with glissandos (gliss.) at the beginning and end. Staff 2 contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes, including a forte (f) dynamic marking. Staff 3 provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement, including a forte (f) dynamic marking. Staff 4 (bottom) features a melodic line with glissandos (gliss.) at the beginning and end, and a piano (pp) dynamic marking.

24

The image shows a musical score for four staves, numbered 1 through 4. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures of notes, some with slurs and some with accidentals. Annotations above and below the staves include:

- Staff 1:** *pizz.* (pizzicato), a circled note with an upward arrow, and *gliss.* (glissando).
- Staff 2:** *fff* (fortissimo), *pizz.*, *f* (forte), and *gliss.*.
- Staff 3:** *fff*, *f*, *pizz.*, and *gliss.*.
- Staff 4:** *pizz.*, *fff*, *f*, and *gliss.*.

There are also some circled notes with upward arrows in staves 2, 3, and 4, and some notes with upward arrows in staff 4. The score ends with a double bar line and repeat dots on each staff.

UMBRAL

III

Simultáneamente

Músico I – Elija una nota en la 1ª cuerda.
Toque esa nota por última vez.
Toque durante el tiempo suficiente,
variándola como perciba necesario,
hasta sentir que la ha tocado por última vez.
Repita el procedimiento en las tres cuerdas restantes.

Músico II – Elija una nota en la 2ª cuerda.
Toque esa nota por última vez.
Toque durante el tiempo suficiente,
variándola como perciba necesario,
hasta sentir que la ha tocado por última vez.
Repita el procedimiento en las tres cuerdas restantes.

Músico III – Elija una nota en la 3ª cuerda.
Toque esa nota por última vez.
Toque durante el tiempo suficiente,
variándola como perciba necesario,
hasta sentir que la ha tocado por última vez.
Repita el procedimiento en las tres cuerdas restantes.

Músico IV – Elija una nota en la 4ª cuerda.
Toque esa nota por última vez.
Toque durante el tiempo suficiente,
variándola como perciba necesario,
hasta sentir que la ha tocado por última vez.
Repita el procedimiento en las tres cuerdas restantes.

Exhale.
Manténgase en silencio hasta sentir que la pieza ha concluido.