



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
ESTÉTICA

EL PROBLEMA DE LA IMITACIÓN-EXPRESIÓN EN LA ESTÉTICA
MUSICAL DE ROUSSEAU

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

RAÚL JAIR GARCÍA TORRES

Director de Tesis:

Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. septiembre 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.

Índice General

1	Introducción	5
2.	El análisis conceptual: imitación y expresión	13
2.1	El problema: la imitación en la estética musical de Rousseau	13
2.1.1	Conclusiones previas	22
2.2	Rousseau y las teorías imitativas y expresiva del arte	24
2.3	Hacia la expresión. Hacia el romanticismo	33
2.4	Contra la expresión y el Romanticismo en Rousseau	37
2.5	Conclusiones previas	42
3.	En busca de una respuesta histórica	45
3.1	Algunos modelos de historia de la estética y de la filosofía	50
3.1.1	Enrico Fubini: actualidad y problemas de la historia de la estética musical	50
3.1.2	Laura Benítez: las vías reflexivas y la historia de la estética	55
3.1.3	Carl Dahlhaus: hacia una historia formalista de la música	70
3.2	Conclusiones previas	85
4	De la imitación a la expresión	87
4.1	Jean-Jacques Rousseau y el Clasicismo	87
4.1.1	Las reglas y los principios: Rameau y Rousseau	87
4.1.2	La imitación en la música: Batteux y Rousseau	94
4.1.3	El gusto: Hume y Rousseau	103
4.1.4	Conclusiones previas	107
4.2	Jean-Jacques Rousseau y el Romanticismo	108
4.2.1	Lo racional y lo sentimental en la música: Kant y Rousseau	108
4.2.2	La música como lenguaje: Wackenroder y Rousseau	114
4.2.3	El poder de la música: Schopenhauer y Rousseau	118
4.2.4	Conclusiones previas	122
5	Conclusiones	124
	Bibliografía	127

1 Introducción

La presente investigación de tesis se sitúa en el ámbito de la estética musical de Jean-Jacques Rousseau y se propone abordar principalmente los conceptos de imitación y expresión en la música. Mi principal interés es dar cuenta del concepto de imitación como expresión. Es decir, que el concepto de imitación en la estética musical de Jean-Jacques Rousseau puede entenderse como expresión. Las preguntas que guiarán la investigación son las siguientes: ¿cómo se entiende el concepto de imitación en la música?, ¿puede entenderse la imitación musical como expresión?, ¿qué consecuencias tiene entender la imitación como expresión en la música?

Sostengo que el concepto de imitación es entendido por Rousseau desde el esquema básico de lo imitado y lo que imita pero que, si se atiende a los detalles de este proceso de imitación, es posible comprender que en Rousseau no hay una teoría imitativa de la música sino una teoría expresiva de la misma, característica de autores románticos y entendida más bien como un proceso de comunicación.

El concepto de imitación musical en la estética musical de Rousseau es uno de los principales en su obra estética; a pesar de ello, no se ha tratado con tanto detalle como la postura general de Rousseau en materia de estética. A partir de su análisis han sugerido que Rousseau propone una estética preromántica que brinda importancia principalmente al sentimiento y a la experiencia estética (Enrico Fubini y David Medina). El problema surge justamente cuando en las páginas de sus escritos Rousseau habla de imitación, término propio de las estéticas clasicistas, no románticas. Este problema implica un análisis conceptual que atienda al detalle del concepto de imitación con base en el cual sea posible definir si la postura de Rousseau se apega a una teoría imitativa del arte, propia del clasicismo, o a una teoría expresiva, propia del romanticismo.

Así, el análisis conceptual arroja como resultado que la imitación musical en Rousseau presenta una importante presencia de la subjetividad en el proceso de imitación, por lo que ésta sugiere más bien una teoría expresiva de la música en este autor. Sin embargo, no pueden soslayarse

algunas objeciones tales como: que Rousseau habla de imitación en términos generales, aunque tienda a explicar el concepto mediante el verbo “expresar”.

Las teorías imitativas, como ha explicado Noël Carroll, son empleadas usualmente para entender artes como la pintura o la escultura. No obstante, la música casi siempre se entiende desde teorías expresivas. ¿Cuáles son las diferencias entre ambas teorías del arte? Las teorías figurativas, según este autor, parten del esquema básico del que parte Rousseau en términos generales: lo imitado y lo que imita. Por otra parte, las teorías expresivas funcionan más bien desde un esquema comunicativo en el que el arte es vehículo o medio de un mensaje cuyo emisor es el artista, en este caso el compositor, y cuyo receptor es el escucha. Ambas teorías guardan diferencias innegables y permiten ver el arte desde distintas perspectivas.

La teoría estética de Rousseau, desde la interpretación que aquí se hace, corresponde en el detalle con una teoría expresiva de la música que la concibe justamente como un lenguaje peculiar por el que se habla al corazón aludiendo sentimientos; aunque en la generalidad, el término imitación sugiera una teoría imitativa de la música. El problema de la imitación y su asequible interpretación como expresión queda enunciado y sugerido por el mismo Rousseau como sigue:

Hágase lo que se haga, el ruido solo no dice nada al espíritu. Es preciso que los objetos hablen para hacerse escuchar. Es preciso siempre, en toda imitación, que un tipo de discurso supla a la voz de la naturaleza. El músico que quiere reproducir el ruido con el ruido se equivoca; no conoce ni la debilidad ni la fortaleza de su arte; lo juzga sin gusto, sin luces. Enseñadle que debe reproducir el ruido por medio del canto; que si hubiese de hacer croar ranas tendría que hacerlas cantar, pues no basta con que imite, es preciso que conmueva y que guste, sin lo cual su desabrida imitación no es nada; y si no despierta el interés de nadie, no causa ninguna impresión.¹

¹ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre le origen de las lenguas* cap. XIV p. 297.

En esta tesis se hace un análisis conceptual del concepto de imitación. Se revisa en detalle lo imitado y lo que imita y se propone entender este proceso desde una teoría expresiva de la música. Posteriormente se intenta ofrecer una respuesta de naturaleza histórico-filosófica que muestra en Rousseau una mayor cercanía con posturas románticas de la música, sin negar sus rasgos clasicistas. No sin antes llevar a cabo el análisis de posturas sobre filosofía de la historia que permitan ofrecer esa respuesta histórica al problema sin dejar de ser una respuesta filosófica.

Así, en el primer capítulo he mostrado el planteamiento del problema. Jean-Jacques Rousseau habla en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, obra en la que expone con mayor extensión sus ideas filosóficas sobre la música, del principio de la música que es la imitación. Es el término que describe a la música como imitación de la naturaleza. Empero, si se considera solo a grandes rasgos esta imitación de la naturaleza, como intenté mostrar, la concepción rousseauiana de la música se queda muy limitada y encasillada como una propuesta imitativa más de la música.

No obstante, la música para Rousseau sí es imitación de la naturaleza, aunque en el siguiente sentido. La música imita los sentimientos que la naturaleza genera en el ser humano al ser contemplada por él. Esta importante precisión introduce todo un bagaje de detalles: la importancia de la subjetividad, la experiencia estética, el contenido musical o lo que imita, el discurso que conlleva la música. Todos estos elementos introducen una teoría del arte muy distinta a la imitativa.

La teoría expresiva de la música es una teoría comunicativa de la música. Así, la música se da en un proceso cuyos elementos son el emisor, el receptor, el medio y el mensaje. Para Rousseau el emisor es el compositor, desde luego, el receptor es el escucha, el medio son las vibraciones melódicas y el mensaje es el discurso del corazón definido por los sentimientos morales que éste es capaz de padecer. Estos sentimientos morales no se reducen a sensaciones pasivas, a la manera de los empiristas, sino que son sensaciones que conmueven el corazón, no mueven a actuar moralmente bien pero sí a amar la virtud. Éste es el mensaje de la música.

Lo que podría denominarse “código de desciframiento del mensaje” no apela a las palabras del lenguaje común cuyos elementos son las palabras con un sentido concreto. Debido a la naturaleza

del mensaje, el lenguaje musical no puede acudir a la palabra sino que tiene que ser un lenguaje muy distinto para ejercer el efecto que la música tiene en el escucha. Se trata de un lenguaje puramente sentimental, en ese sentido, irracional y figurado.

En cuanto al receptor, Rousseau considera que éste reconoce en la música el mensaje sentimental de manera tan profunda como su efecto puede ser. Rousseau reconocía la efectividad del mensaje musical cuando las personas rompían en llanto en medio de una ópera. Se podría decir que la obra estaba bien compuesta cuando lograba este cometido. De algún modo, el sujeto reconocía sus sentimientos propios de la naturaleza humana en general mediante la pieza musical que escucha y por ello se satisfacía y regocijaba en la música.

Debido a ello, el compositor o emisor necesita conocer la naturaleza sentimental o pasional del hombre. Eso lo convierte no solo en un hábil erudito o artífice que maneja las reglas del arte y sabe aplicarlas, sino que lo conmina más allá a explorar los distintos sentimientos del hombre y llevarlos a su expresión en la música mediante un discurso sonoro. Ese fue el defecto que Rousseau encontró en las óperas de Rameau, en las comedias de Molière o en las fábulas de La Fontaine quienes hablaban ignorando la naturaleza humana

Esto es lo que hace de Rousseau un autor que ostenta una teoría expresiva de la música y lo que lo acerca a los románticos. No obstante, el término al que más recurre es el de imitación lo cual sugiere que su teoría de la música era imitativa y no expresiva. Enrico Fubini cree que el lenguaje estético al que pudo recurrir Rousseau era clasicista, por lo que a pesar de que ya anunciaba una teoría no clasicista sino sentimentalista, sus términos continuaron siendo propios del clasicismo y de la imitación. David Medina resuelve este problema diciendo que la postura entera de Rousseau es ya preromántica de principio a fin a pesar de todo. ¿Cómo resolver este problema? ¿La estética musical de Rousseau es imitativa o expresiva?

La respuesta y su elaboración es lo que diferencia esta tesis del planteamiento de ambos autores. Fubini presenta una historia de la estética musical pasando autor por autor; reconoce en Rousseau una estética prerromántica apenas como una intuición y pasa a los autores románticos si

continuar de cerca las posibles influencias conceptuales de Rousseau. Medina por su parte, analiza el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau y menciona que ya está presente una estética sentimentalista similar a la de los románticos, aunque sin centrarse en ningún concepto en especial sino en la postura en general.

En el segundo capítulo este problema es traducido a una configuración histórica. Se exploran entonces algunas posturas teóricas sobre la historia de la filosofía y de la estética con el fin de construir en el último capítulo una respuesta histórica y no analítica a este problema. Se tratan tres posturas teóricas: la de la historia de la estética de Enrico Fubini, la de las vías reflexivas de Laura Benítez y la de la historia formal de la música de Carl Dahlhaus. Lo anterior con el fin de ofrecer una respuesta histórica pero filosófica al problema conceptual en Rousseau.

Fubini presenta una postura que plantea el problema de la actualidad de posturas estéticas del pasado, así como la complejidad que implica el tratamiento de las mismas. El primer problema remite a si se afirma que esas posturas siguen vigentes y que por ello es necesario conocer la historia de la estética. El segundo problema concierne a la interpretación de las posturas estéticas en su contexto histórico preciso, o bien, desde el contexto actual. Ambos problemas derivan en una concepción rupturista de la historia quedándose simplemente en el planteamiento de estos problemas.

Benítez ofrece una solución a estos problemas. Ella plantea la contemporaneidad de lo que denomina vías reflexivas que explican el desarrollo filosófico desde determinados supuestos fundamentales. Así, la vigencia de tradiciones pasadas es demostrada por su contemporaneidad permanente. La importancia de las vías reflexivas varía según su “anchura” dando lugar a épocas en las que una predomina sobre las otras que son desplazadas, mas no canceladas, a vías alternas. Otro aspecto que se rescata de la propuesta de Laura Benítez es la posibilidad de que un solo autor transite por vías distintas

Dahlhaus propone una descripción de los períodos de manera contrastante y a veces hasta dialéctica ofreciendo una visión rupturista de la historia de la música. La ventaja que ofrece es la

construcción de esquemas (como los del Clasicismo y el Romanticismo) que permiten valorar a los autores confrontándolos con esos esquemas, que es lo que se intenta hacer en el segundo capítulo.

Por último, el tercer capítulo trata de algunos autores que tradicionalmente son asumidos con posturas claramente clasicistas o románticas y se trazan algunas coincidencias o relaciones con Rousseau. Se trata de afirmar en Rousseau tanto aspectos clasicistas como románticos en su estética, declarando su mayor cercanía con los autores románticos. Así, en el primer grupo de autores con quienes se le relaciona es con Jean-Philippe Rameau, Charles Batteux y David Hume a partir de los siguientes aspectos y conceptos: las reglas y principios del arte, la imitación y el gusto. En el segundo grupo de autores con quienes también se le relaciona a Rousseau está constituido por Immanuel Kant, Wilhelm Heinrich Wackenroder y Arthur Schopenhauer a partir del siguiente problema: los aspectos físico-matemático y sentimental de la música y el enfoque semántico de la música que la concibe como un lenguaje de naturaleza distinta al cotidiano que emplea palabras.

Así, se busca comprobar que, a pesar de que Rousseau recurre al término imitación y que guarda otras coincidencias con el clasicismo en las figuras de Rameau, Batteux y Hume, no deja de acercarse más bien a posturas románticas sobre la música como las de Kant, Wackenroder y Schopenhauer.

Como se ve, aunque el concepto de imitación, así como su interpretación en tanto expresión musical, sea el principal objetivo de esta tesis, también hay otros objetivos presentes en la investigación como el tratamiento de otros problemas y conceptos como las reglas y principios del arte, el gusto y el enfoque semántico de la música o como la exploración de algunas propuestas de filosofía de la historia.

Mi tesis consiste en sostener que el concepto de imitación en la estética musical de Jean-Jacques Rousseau puede entenderse como expresión, según se atienda a algunos detalles de su

propuesta como la importancia de la subjetividad en el proceso creativo y contemplativo de la música, o como el enfoque semántico desde el que trata a la música, esto es, al entenderla como un lenguaje peculiar de naturaleza sentimental y no racional. Así, mi interpretación de Rousseau se apega al tono de otras que ven en Rousseau un romántico, o al menos, un preromántico. Ya sea por su actitud frente a la naturaleza o por algunas de sus propuestas éticas que autores como Jean Starobinski² y Vera Waksman³ han visto en la obra de Rousseau, tiende a considerársele un autor romántico que influiría en autores como Herder y Humboldt.

Reconozco que al analizar algunos de los conceptos estéticos en las principales obras sobre música de Jean-Jacques Rousseau, las formulaciones polémicas del autor muestran por sí mismas un tono distinto que rompe con el clasicismo predominante en la primera mitad del siglo XVIII. Así mismo, estas formulaciones suelen ser poco claras y pueden llegar a sugerir diversos sentidos a la interpretación. De ahí que algunos intérpretes hayan atendido más bien “al espíritu, antes que a la letra”. Sin embargo, en esta tesis se intenta siempre ofrecer evidencia textual, así como un tratamiento riguroso y preciso de la misma. Además, existen suficientes elementos textuales e históricos-contextuales que comprueban esta tesis.

La naturaleza de esta tesis es analítica e histórico-filosófica. La labor principal del análisis conceptual en esta tesis pretende plantear el problema de la misma, aclara que los conceptos de imitación y expresión en el arte son distintos y que aluden a diferentes teorías o filosofías del arte. La labor de la investigación histórica, que puede insertarse en la historia de las ideas y de la filosofía y que ocupa mayor espacio en esta tesis (capítulos 2 y 3), tiene el objetivo de configurar una respuesta de naturaleza histórico-filosófica al problema planteado.

Ahora bien, si la estética musical de Rousseau y el concepto de imitación entendido como expresión sigue vigente y conserva su actualidad es porque permite conceptualizar la manera en la que el sentido común suele concebir a la música. Usualmente se le atribuye a la música un efecto muy

² Jean Starobinsky *La transparencia y el obstáculo*

³ Cf. Vera Waksman *El laberinto de la libertad*.

íntimo, muestra del cual es la manera casi ritual en la que se escucha música en las salas de conciertos o la actitud apasionada con la que escuchamos nuestro cantante favorito en una grabación o en vivo. En el fondo, Jean-Jacques Rousseau ofrece una concepción filosófica que hoy en día está muy extendida entre los melómanos de los distintos géneros musicales.

2. El análisis conceptual: imitación y expresión

Este texto tiene como propósito tratar el concepto de imitación que Rousseau tiene en su estética de la música intentando mostrar que ciertos aspectos lo conducen a una concepción más bien romántica de la música. Esto es, a partir de cómo se entiende en Rousseau el concepto de imitación estética es que es posible identificar ciertas características fundamentalmente románticas. Lo que intento demostrar es que el análisis conceptual de ambos conceptos en algunas de las obras de estética musical de Jean-Jacques Rousseau no logra dar cuenta de algunos aspectos de su estética, por lo que propongo una segunda forma de acercamiento a dichas obras, una forma más histórica.

Para ello, es importante destacar que el concepto de “imitación” es un concepto primordialmente clasicista por medio del cual han sido estudiadas principalmente las artes figurativas, tales como la pintura o la escultura. La historia de este concepto se remite por lo menos a Platón y sería retomado en el Renacimiento y la Modernidad para consolidar un conjunto de prácticas diversas que comenzaron a denominarse Bellas Artes.

Sin embargo, es en el Romanticismo que, sobre todo para el caso de la música, el concepto de imitación no pareció ser efectivo para el estudio de las Bellas Artes y, en cierta medida, vino a ser relevado por el concepto de “expresión”. Los detalles y la importancia del desarrollo de esta historia y de cómo se entienden ambos conceptos, el de imitación y el de expresión, son algo que espero que quede medianamente explicado al final de este texto, al menos como contexto para apreciar el problema que encuentro en la estética musical de Rousseau.

2.1 El problema: la imitación en la estética musical de Rousseau

Para el estudio del concepto de imitación en la estética musical de Rousseau, considero fundamental la revisión de al menos dos de sus textos: el *Ensayo sobre el origen de las lenguas donde se habla de la melodía y de la imitación musical* en sus capítulos 13, 14 y 15 y el *Diccionario de música* en los artículos “Imitación” y “Genio”. El primero fue concebido por el filósofo ginebrino como un fragmento del *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*,

redactado entre 1754 y 1763 y publicado finalmente de manera póstuma en 1781. El segundo es un texto que tras 10 años de trabajo fue el último texto publicado en vida del autor finalmente en 1767.⁴

El *Ensayo sobre el origen de las lenguas* es un texto que algunos críticos han dividido en tres partes: la primera abarcaría los capítulos 1 a 7 que versan sobre la propuesta hipotética de una lengua primera o primitiva y cómo habría sido ésta en el principio de los tiempos; la segunda abarcaría los capítulos 8 a 11 que trata sobre el origen de las lenguas modernas según el entorno geográfico y natural en que hayan surgido y, por último la tercera abarcaría los capítulos 12 a 20 que trataría propiamente el tema de la imitación y la armonía musicales. En este texto, Rousseau presenta su teoría de la imitación musical frente a una noción de la música que estaba presente en la época y que en gran medida se le debía al teórico y compositor italiano, naturalizado francés, Jean-Philippe Rameau.⁵ El filósofo ginebrino confronta su teoría con la noción de música que, en el fondo, provenía de una tradición cuyos antecedentes pueden identificarse en Descartes, Leibniz y, por último, Rameau.⁶ Sin entrar en los detalles, se trata de una tradición que concibe la música a partir de la armonía, es decir, a partir de un sistema de relaciones establecidas entre los sonidos que, en última instancia, pueden expresarse matemáticamente mediante proporciones en forma de quebrado (x/y). Alrededor de esta concepción de música está también el presupuesto de que las proporciones simples son siempre las más placenteras mientras las más complejas corresponden a las más dolorosas (Descartes). También está el presupuesto de que, a pesar de que la música dependa de un soporte material que son las vibraciones sonoras que mueven el viento, ya expresa un ordenamiento superior no sensible, un orden universal (Leibniz). Un tercer presupuesto de la concepción que corresponde a esta tradición es la característica de sistematicidad y verificabilidad que posee la música. Esto es, la música ha logrado

⁴ Cf. José Luis de la Fuente Charfolé *El Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos sobre la génesis de este texto*.

⁵ Cf. David Medina *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música, soledad* pp. 312-326 y Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* cap. sobre los detalles de esta polémica entre Rousseau y Rameau.

⁶ Los textos primordiales para estos temas en dichos autores son el *Compendio de música* de René Descartes, el ensayo titulado *Sobre la sabiduría* de Gottfried Wilhelm Leibniz y el *Tratado de la armonía* de Jean-Philippe Rameau. También para el estudio de estos autores como tradición estética cf. Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* cap. , *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* cap. Y Carl Dahlhaus *¿Qué es la música?* Cap. 2.

establecer un sistema de relaciones que funcionan como ordenamiento teórico que es posible verificar en la experiencia cuando se acude a la observación de la cuerda vibrante de la que se derivan todos los sonidos. Lo importante de este presupuesto es que la música termina por ser concebida como la ciencia por antonomasia debido a que logra conjuntar lo sistemático-matemático con lo empírico (Rameau).

Frente a esta tradición, Rousseau se opone:

Así como la pintura no es el arte de combinar colores de una manera agradable a la vista, la música tampoco es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Si sólo fuera eso, una y otra pertenecerían a la categoría de ciencias naturales y no de las bellas artes. Es únicamente la imitación la que las eleva a ese rango. Ahora bien, ¿qué es lo que hace de la pintura un arte de la imitación? El dibujo. ¿Qué es lo que hace de la música otro tanto? La melodía.⁷

En efecto, si la música fuera el arte de combinar sonidos las reglas de estas combinaciones se hallarían en los tratados de armonía y toda la música que fuera posible componer se hallaría en esas reglas que determinan la combinatoria total de los sonidos. Lo que es interesante es que la música no es una ciencia sino una de las bellas artes y eso es merced a que es un arte imitativa.⁸ Y como dije, aunque el concepto de imitación pertenece más bien a una tradición clasicista de las artes figurativas intentaré mostrar que la manera en la que Rousseau lo entiende lo acerca a una estética romántica de la expresión.

En realidad, desde la tradición racionalista de la música, la imitación sí podría tener lugar pues, en todo caso, la música estaría imitando las proporciones matemáticas que reflejan el ordenamiento universal. Sin embargo, Rousseau no está satisfecho con esta noción de imitación pues su propuesta parte de dos presupuestos. Acudiendo al final del ensayo titulado *El origen de la melodía*, puede verse el primer presupuesto: la música posee unos efectos tales en el escucha cuya

⁷ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XIII p. 295

⁸ El antecedente de esta opinión que manifiesta Rousseau se encuentra en Charles Batteux 50 años antes. Para este autor era precisamente la imitación la que agrupaba un conjunto de prácticas muy diversas como la poesía, la pintura, la escultura y la música como Bellas Artes.

explicación no parece poder reducirse a proporciones aritméticas ni a reglas basadas en ellas. “El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos.”⁹ Sin embargo, lo que es grande puede muy bien tener como causa una grandeza medible matemáticamente. Pero aquí, el adjetivo “grande” no parece referir a ese tipo de grandeza sino, desde mi punto de vista, a una grandeza sublime. Addison ya había caracterizado a lo sublime con este adjetivo y lo harían también Burke y Kant después de él. Adelantándome al final de este texto, esta tradición sería la que derivaría en el romanticismo.¹⁰

El segundo presupuesto es un presupuesto sentimentalista que dice que las sensaciones no son meramente empíricas sino que pueden referir de manera inmediata a otro tipo de contenidos. “Concedemos demasiado o demasiado poco dominio a las sensaciones; no vemos que a menudo no nos afectan sólo como sensaciones sino también como signos o imágenes, y que sus efectos morales tienen asimismo causas morales.”¹¹ Esto implica que es posible tener signos e imágenes por medio de la sensación de manera inmediata y no racional. Esto recuerda a los ilustrados escoceses como Shaftesbury y Hutcheson para quienes existen sentidos o facultades por medio de las cuales es posible percibir de manera inmediata y empírica contenidos morales, por ejemplo.

Con base en estos dos presupuestos es posible entender hacia dónde se dirige Rousseau al decir lo siguiente: “Aunque se calcularan durante mil años las relaciones de los sonidos y las leyes de la armonía, ¿cómo se podría hacer jamás de este arte un arte de imitación? ¿Dónde está el principio de esta supuesta imitación? ¿La armonía es el signo de qué? ¿Qué hay de común entre los acordes y nuestras pasiones?”¹² Los “grandes efectos” de la música solo podían ser explicados, según Rousseau, por una metafísica muy distinta a la de los racionalistas, una metafísica subjetiva y sentimental que

⁹ Jean-Jacques Rousseau *El origen de la melodía* p. 233.

¹⁰ Sobre el concepto de lo sublime cf. Peter Kivy *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical* pp. 57 y ss.

¹¹ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XIII p. 293.

¹² *Ibid.* cap. XIV p. 296.

diera cuenta de aquellas experiencias en las que el público de una ópera se veía conmovido por un aria al grado tal que rompía en llanto. Pero vamos por pasos.

Para concluir con los capítulos que nos ocupan del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* trataré de esclarecer lo que la imitación implica por su lado subjetivo. El cometido del músico es enunciado por el ginebrino en la siguiente y larga cita:

La armonía por sí sola es insuficiente incluso para las expresiones que parecen depender únicamente de ella. El trueno, el murmullo de las aguas, los vientos, las tormentas quedan mal reproducidas por medio de simples acordes. Hágase lo que se haga, el ruido solo no dice nada al espíritu. Es preciso que los objetos hablen para hacerse escuchar. [...] El músico que quiere reproducir el ruido con el ruido se equivoca; no conoce ni la debilidad ni la fortaleza de su arte; lo juzga sin gusto, sin luces. Enseñadle que debe reproducir el ruido por medio del canto; que si hubiese de hacer croar ranas tendría que hacerlas cantar, pues no basta con que imite, es preciso que conmueva y que guste, sin lo cual su desabrida imitación no es nada [...]¹³

Lo que pienso que se presenta aquí son dos características propiamente románticas. Primero, la experiencia romántica de la naturaleza que se percibe vivificada no porque de hecho lo esté sino por la actitud que se toma frente a ella. Segundo, la noción de músico-compositor no parece ser clasicista. El compositor clasicista sigue las reglas del arte, las respeta y compone con base en los tratados de teoría de la música. Sin embargo, para el compositor de Rousseau, las reglas estorban. Éstas, “al poner también trabas a la melodía, le quita[n] energía y expresión”.¹⁴ Así, a pesar de que aquí se continúa hablando de imitación, me parece que el músico-compositor que aquí describe Rousseau se aleja mucho de uno del clasicismo y se acerca más bien al genio romántico.

Por último, la imitación para Rousseau no es una imitación como la que buscaban las artes figurativas en el Renacimiento o en la Modernidad a partir de las reglas de la perspectiva. No se trata

¹³ *Ibid.* cap. XIV p. 297.

¹⁴ *Ibid.* cap. XIV p. 296.

de una imitación directa y exacta de la naturaleza ni tiende a ello, sino más bien de la imitación indirecta de la naturaleza mediada por la subjetividad. Explica el ginebrino:

La melodía, al imitar las inflexiones de la voz, expresa las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos. Todos los signos vocales de las pasiones son de su incumbencia. [...] No sólo imita sino que habla, y su lenguaje inarticulado, pero vivo, ardiente, apasionado, posee cien veces más energía que la propia palabra. De ahí nace la fuerza de las imitaciones musicales, de ahí nace el imperio del canto sobre los corazones sensibles.¹⁵

Solo por medio de este giro copernicano que Rousseau hace en la estética es como puede explicarse la “fuerza de las imitaciones musicales”.¹⁶ Es decir, en última instancia, la música posee un gran poder sobre la sensibilidad del escucha no por otra cosa que por hablar el lenguaje de las pasiones humanas. Todo aquello que el músico-compositor busque imitar por medio de la música ha de hacerlo porque lo concibe como vivo o animado. Pero como esta actitud finalmente no da cuenta de cómo es la naturaleza realmente, la imitación no es imitación de ella sino de las pasiones que ésta pueda despertar en el sujeto. David Medina lleva este rasgo al grado de un solipsismo sentimental pues, dice este autor, “no sería en tal caso la melodía réplica de una realidad preexistente [...] sino el elemento que expresa la voz interior; por no decir, como quizá sea más correcto, que la melodía, entendida de este modo es ella misma esa voz interior.”¹⁷ Esta interpretación del *Ensayo*, me parece, apunta hacia el romanticismo distanciándose del clasicismo y su jerarquía de las artes. “La tendencia al intimismo y a la interiorización, —dice Medina— cada vez más firme en el pensamiento estético de Rousseau, tuvo como efecto el hacer bascular la jerarquía de las Bellas Artes característica del clasicismo. La pintura, que figuraba en buen lugar, compitiendo incluso con la poesía, quedó, como resultado de aquella tendencia, devaluada frente a la música.”¹⁸ Pero concluyo aquí el análisis de estos

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Un antecedente de este posible giro copernicano puede encontrarse en Francis Hutcheson en lo referente al sentido interno. Efectivamente, la subjetividad ingresa en el ámbito estético a través de la consideración de diversos autores en el siglo XVIII como Hutcheson, Hume y Batteux. Cf. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*.

¹⁷ David Medina *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad* p. 402.

¹⁸ *Ibid.* p. 405.

capítulos del *Ensayo*, pues creo que el concepto de imitación se verá complementado con lo que el ginebrino dice en algunos artículos del *Diccionario*.

El *Diccionario de música* es el último texto que Rousseau publica en vida. Su valor teórico ha sido puesto en duda por los críticos debido a las advertencias que el autor hace sobre su contenido y sus propósitos en el Prefacio. Sin embargo, sin entrar en todos estos detalles, solo reconozco que, aunque el texto tiene una forma claramente divulgativa (se trata de un diccionario), la intención de hacerlo así obedece a una necesidad imperiosa que motivó al ginebrino también en muchas otras obras de carácter filosófico de hacer de lo complejo algo simple, de lo erudito y hermético algo didáctico y sencillo. “A pesar de que los músicos leen poco—confiesa Rousseau—, conozco pocas artes en que sean tan necesarias la lectura y la reflexión. Pensé que una obra de este tipo era precisamente lo que les convenía y que, para hacérsela tan provechosa como fuera posible, había que exponer menos lo que saben que aquello que precisan aprender.”¹⁹ Esta intención propia de la Ilustración puede darle otro valor al *Diccionario*.

Con todo, Rousseau mismo reconoció que no era este un texto para plantear su propuesta teórica. Explicando los efectos que la música puede tener sobre el escucha, Rousseau declara en el artículo “Música” lo siguiente: “Sobre esta materia he lanzado algunas ideas en otro escrito no público aún—refiriéndose al *Ensayo*—, donde mis opiniones estarán mejor situadas que en esta obra, que no está pensada para que el lector se detenga a discutir las.”²⁰ Empero, para no continuar en el dilema de entre quienes le otorgan autoridad y valor filosóficos a la obra (José Luis de la Fuente Charfolé) y quienes mantienen sus reservas (David Medina) llamo la atención de que en el *Diccionario*, existen dos artículos “Imitación”. El segundo precisa que trata el sentido técnico del término por lo que el primero, sugiero, es el sentido filosófico del término, el sentido que remite al *Ensayo*, por lo cual, la lectura de este artículo parece ser valiosa para entender la propuesta filosófica de Rousseau.

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* Prefacio p. 54.

²⁰ *Ibid.* Art. “Música” pp. 286-287.

El artículo retoma de manera más breve el tema del capítulo 16 del *Ensayo* que versa sobre la diferencia entre música y pintura que colocan a la primera en un grado superior dentro de una jerarquía de las artes. Así, considerando también a la poesía, dice:

Es competencia de la poesía todo aquello que la imaginación puede representarse. La pintura, como no propone sus cuadros a la imaginación sino al sentido y a un único sentido, sólo pinta los objetos sometidos a la vista. La música aparentaría tener estos mismos límites con relación al oído. No obstante, ella lo pinta todo, incluso los objetos que sólo son visibles: mediante un sortilegio casi inconcebible, parece que coloca el ojo en el oído, y la mayor maravilla de un arte que sólo actúa mediante el movimiento es poder formar con él hasta la imagen del reposo. La noche, el sueño, la soledad y el silencio forman parte de las principales imágenes de la música. [...] la música actúa en nosotros de una forma más profunda, excitando, a través de un sentido, afectos semejantes a los que se pueden estimular mediante otro [...] ²¹

Ahora bien, retomo esta cita del artículo “Imitación” del *Diccionario* y no el capítulo 16 del *Ensayo* que versa sobre el mismo tema por dos razones. La primera es que Rousseau extiende la comparación de la música y la pintura también a la poesía, por lo que se acerca a las clasificaciones jerárquicas que muchos románticos hicieron (Schelling, Schopenhauer, Hegel) al darle un valor a cada arte según cierto criterio. La segunda es que, aunque la explicación de lo que podría denominarse, el “poder de la música”, nos suena poco analítica y filosófica y más bien metafórica y poética, es justo este vocabulario (y más) con el que Schopenhauer o Wackenroder hablarán de la música y su experiencia estética.

Así, de manera natural, el artículo “Imitación” nos remite inmediatamente al concepto de genio que tiene un artículo especial en el *Diccionario*. A pesar de que Rousseau no menciona ni una sola vez término “genio” en el artículo “Imitación”, es imposible no pensar en él cuando explica la labor del músico-compositor: “el arte del músico consiste en sustituir la imagen insensible del objeto

²¹ *Ibid.* Art. “Imitación” p. 241. Rousseau no se está refiriendo a ninguna música en particular en este artículo, aunque sus referencias suelen ser óperas de compositores italianos. Más bien parece estar refiriéndose a la música en general o a la música que se configura en el *Ensayo*, una música originaria.

por los movimientos que su presencia excita en el corazón del que contempla.”²² Esto es, él “no representará estas imágenes de forma directa, sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas.”²³ Este “músico-compositor” no puede corresponder más con la imagen del compositor que el clasicismo poseía.

El breve artículo “Genio”, como lo entiendo, posee dos partes y una conclusión. Primero, está lo que Peter Kivy ha denominado concepto de Genio como inspiración cuyas bases teóricas se remontan al *Ión* de Platón.²⁴ Este concepto de genio puede entenderse mejor acudiendo al texto de Rousseau:

No busques, joven artista, en qué consiste el *genio*. Si lo posees, lo sientes en tu interior. Si no lo posees, jamás lo conocerás. El *genio* del músico somete el universo entero a su arte. Pinta todas las imágenes con sonidos; hace que incluso el silencio mismo hable; revela las ideas mediante sentimientos, los sentimientos mediante acentos, y las pasiones que expresa, las excita en el fondo de los corazones.²⁵

Dos puntos de esta cita identifico para hablar del genio como inspiración, como le llama Peter Kivy. Primero y en primer lugar, el genio, si es genio, lo es sin más. De hecho, Rousseau habla del “*genio del músico*” y no del músico como genio, lo que indica justamente que para el ginebrino el músico es más bien un poseído, como diría Peter Kivy, o un hechicero, como diría Jean Starobinski.²⁶ Esto significa que el músico es más bien pasivo frente a la fuerza creadora que lo mueve a crear, de una manera muy similar a Sócrates a quien le hablaba su daimon. Segundo, las reglas del arte, esas que acuñó la tradición racionalista de la música y que consolidó Rameau, sí le permiten al genio “someter el universo a su arte”, pero solo después y a condición de que el genio opere en el músico.

²² *Ibid.* Art. “Imitación” p. 242.

²³ *Ibidem.*

²⁴ Cf. Peter Kivy *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio* cap. 1.

²⁵ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. “Genio”.

²⁶ Cf. Jean Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* pp.

La segunda parte del artículo termina por considerar una perspectiva clasicista pero sólo de manera secundaria. Rousseau plantea la situación hipotética de que un músico vacile si sus composiciones son productos de un genio o no. El ginebrino le recomienda lo siguiente:

Por tanto, ¿quieres saber si te anima alguna chispa de ese fuego devorador? Corre, vuela a Nápoles para escucha las obras maestras de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Si tus ojos se llena de lágrimas, si sientes palpar tu corazón, si te turban los escalofríos, si la opresión te ahoga en tus delirios, coge el *Metastasio* y trabaja; su genio inflamará el tuyo; crearás siguiendo su ejemplo.²⁷

Esto significa que, si el compositor duda que pueda tener genio o no, lo que tiene que hacer es seguir un principio clasicista: la imitación de quienes sí han sido reconocidos como tales. Esto se da en dos pasos, el primero es escuchar las obras de los grandes maestros y ser capaz de sensibilizarse con ellas en grado sumo; el segundo es intentar componer imitándolos.

La conclusión de lo anterior no puede ser otra que la siguiente expresada burlescamente como acostumbra Rousseau. “Pero si los encantos de este gran arte te dejan impasible, si no sientes delirio ni encanto, si encuentras simplemente bello lo que arrebató, ¿te atreves a preguntar en qué consiste el *genio*? Hombre vulgar, nunca profanes ese sublime nombre. ¿De qué te valdría conocerlo? No lograrías sentirlo: haz música francesa.”²⁸

2.1.1 Conclusiones previas

Intentaré ahora cerrar lo que en pocas palabras podría entenderse por “imitación” en Rousseau. La imitación en la música, desde el esquema de lo que imita y lo imitado, implica una obra musical que sigue las reglas de la armonía pero que no adquiere su significado o sentido más profundo de ésta, si no que lo adquiere por medio de lo imitado, esto es, por medio de los sentimientos que la naturaleza despierta en el hombre al percibirla como viva o animada.

²⁷ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. “Genio”.

²⁸ *Ibidem*.

Esto es, la obra de arte musical sí es una obra clasicista en el sentido de que está bien hecha. De allí que el *Diccionario de música* no pueda soslayar la gran cantidad de artículos teóricos sobre el arte de la composición. De hecho, es según el sistema del bajo fundamental de Jean-Philippe Rameau que todo el *Diccionario* está escrito. Rousseau no puede hacer a un lado la tradición racionalista de la música, cosa que David Medina advierte con atención al ver con sospecha la renuncia tajante que el ginebrino parece hacer en el *Ensayo* de la teoría de Rameau.²⁹ Qué tanto le debe Rousseau a la tradición racionalista es algo que no está en los propósitos de este trabajo. En *Las confesiones* se lee lo siguiente: . Por lo tanto, por ahora diré que Rousseau se mueve entre el aprecio y el rechazo hacia Rameau y su tradición, ese autor cuyo *Tratado de la armonía* continuó siendo leído en los conservatorios hasta la mitad del siglo XIX.

Por el lado de lo imitado se tiene un sentimiento moral. Esto es, una impresión que es signo de un contenido que se percibe de inmediato. Rousseau explica lo siguiente en el capítulo 15 del *Ensayo* cuyo subtítulo es “Que nuestras sensaciones más intensas a menudo actúan por impresiones morales”: “Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos.”³⁰ Este poder que tiene la música se explica desde una epistemología muy peculiar:

Así pues, aquel que quiera filosofar sobre la fuerza de las sensaciones, que comience por separar de las impresiones puramente sensuales las impresiones intelectuales y morales que recibimos por vía de los sentidos, pero de las que éstos sólo son causas ocasionales: que evite el error de otorgar a los objetos perceptibles un poder que no tienen, o que tienen por las afecciones del alma que representan para nosotros.³¹

Por lo anterior, las impresiones que suscita la música en el escucha no son de orden meramente sensual, sino moral, en tanto las distingue su fuerza o intensidad que adquieren solo por lo que representan para el sujeto. Se trata de impresiones sensibles que conllevan un contenido mental

²⁹ Cf. David Medina *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje música y soledad* pp. 327-331.

³⁰ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* p. 297.

³¹ *Ibid.* pp. 298-299.

percibidas de manera inmediata, es decir, aconceptual o irracional. Aquí ha de entenderse que la razón es la facultad que introduce la mediación mediante conceptos, en cambio, aunque implica un contenido mental o significativo, el sentimiento tiene la capacidad de hacerlo percibir de manera inmediata, conservando esta característica de lo sensible. Es más, podría decirse que esa fuerza de las impresiones intelectuales y morales solo es tal por la actitud con la que el sujeto contempla la naturaleza, una naturaleza viva o animada. En conclusión, como explica David Medina, en “el *Ensayo de Rousseau el sujeto y su experiencia sentimental se erigen como referente y significado único de cualquier producción artística*”.³²

2.2 Rousseau y las teorías imitativas y expresiva del arte

Ahora bien, a todo esto, ¿dónde queda el concepto de expresión? Mi opinión es que, en realidad, se ha venido hablando de él en las páginas anteriores. Para apreciarlo mejor recurro a la *Filosofía del arte* de Noël Carroll.

En los capítulos 1 y 2 de esta obra, Carroll ha ofrecido una exposición analítica de las estéticas o filosofías del arte cuyo centro conceptual son justamente la imitación y la expresión, así como sus formulaciones y objeciones que se les ha planteado. Las estéticas de la imitación básicamente parten del esquema básico de lo que imita y lo imitado. Para estas posturas, la obra de arte puede buscar una semejanza con la realidad, representarla colocando algo en vez de ella o crear la ilusión de que algo se encuentra en la obra de arte cuando en realidad no está allí. Lo importante para estas estéticas es que lo que imite sea fiel a lo imitado en cualquiera de los sentidos anteriores. Por otra parte, las estéticas de la expresión son teorías comunicativas del arte. Estas teorías colocan el acento en que lo comunicado es siempre una emoción. Así, la obra de arte busca la transmisión de esta emoción porque está impregnada de ella. Ahora bien, tratemos de entrar en los detalles y ver hasta dónde es posible

³² David Medina *op. cit.* p. 404.

deducir en Rousseau una estética imitativa o una estética expresiva, para concluir por el momento, que Rousseau se acerca más a una estética de la expresión.

Primero, por el lado de las teorías figurativas, Noël Carroll distingue dos tipos de teorías: unas naturalistas y otras no-naturalistas. Podemos descartar las segundas pues la convencionalidad es una de las razones por las que Rousseau criticó tanto a la armonía: “La armonía propiamente dicha se halla en un caso aún mucho menos favorable. Al no poseer más que bellezas convencionales, no halaga en ningún aspecto los oídos que no están ejercitados. Es necesario disponer de un largo hábito para sentirla y disfrutarla.”³³ Pero no basta el rechazo del convencionalismo para decir que Rousseau afirma un naturalismo. Para ello fue necesario afirmar una epistemología que anteriormente he expuesto brevemente y que he vinculado con los sentimentalistas escoceses (Shaftesbury, Hume, Smith). Esta epistemología planteaba la posibilidad de que impresiones sensibles condujeran a significados morales sin que la razón, como facultad mediadora, fuera la facultad decisiva. Las facultades que esta epistemología requería eran de una naturaleza no racional, esto es, sin mediación, por lo que se aseguraba que ciertos contenidos o significados eran posible de conocer de manera inmediata, es decir, empírica.

Ahora bien, este sentido del “naturalismo” que plantea Rousseau se complementa con el que propiamente Noël Carroll le atribuye. En cuanto a las teorías imitativas de la semejanza y de la ilusión, Carroll dice,

son teorías naturalistas de la representación gráfica en el sentido de que presuponen que hay algún proceso psicológico universal que explica la representación gráfica: o bien el perceptor detecta naturalmente ciertas similitudes y sobre esta base conjetura que hay representación o, por otro lado, la representación de algún modo causa que los espectadores normales creen que el referente de la representación está ante ellos.³⁴

³³ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XIV p. 295.

³⁴ Noël Carrol *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* p. 76.

El “proceso psicológico universal” vendría a corresponder con la epistemología sentimentalista. Ahora bien, atendiendo a las teorías de la semejanza, éstas postulan que la obra de arte X denota algo Y cuando X se asemeja considerablemente a Y. Esta teoría puede acercarse a la formulada por Rousseau, sobre todo si se toma en consideración que es la imitación en tanto melodía X la que es semejante al sentimiento Y. Recordemos la interpretación de David Medina que decía que en Rousseau el único referente es la experiencia sentimental. Además, la melodía queda muy bien como referente y no la armonía, en tanto que es la primera la que puede ser sentida e identificada por el escucha de manera natural.

Empero, esta teoría de la semejanza solo caza con Rousseau a medias si se tiene en consideración lo siguiente. Según Noël Carroll, la semejanza es una relación simétrica, lo cual indica que si X denota a Y, entonces a su vez, Y denota a X. En mi opinión, en Rousseau no podría ser ese el caso, pues el sentimiento por sí solo no representa a la obra de arte sobre todo si se tiene en cuenta que, una vez extinta la lengua primera, la intercambiabilidad entre lo imitado y lo que imita por su semejanza ya no es posible. Por lo tanto, la crítica que el mismo Carroll plantea a las teorías de la semejanza sobre la simetricidad de la relación no es aplicable a Rousseau, o más bien, solo es aplicable si se considera que la teoría de la imitación en tanto semejanza solo se aplica a la música originaria.

La segunda teoría naturalista es la de la ilusión. Ésta plantea que una obra de arte X representa un algo Y sólo si X causa la ilusión de Y en los espectadores. Esto sería muy parecido a un engaño mediante el cual los escuchas de una pieza musical caen en la travesura del compositor que les hace creer, por ejemplo, que están escuchando el sonido mismo de una cascada, por ejemplo. Por un momento, parece que Rousseau se acerca bastante a esta teoría si se recuerda que la pretensión es poder imitar la naturaleza entera. Sin embargo, Rousseau no hablaba de engaño, es decir, lo que planteaba no era que los escuchas creyeran oír una cascada o, para emplear el ejemplo de Rousseau, creyeran escuchar el croar de una rana. El compositor “debe producir el ruido por medio del canto; que si hubiese de hacer croar ranas tendría que hacerlas cantar, pues no basta con que imite, es preciso

que conmueva y que guste [...]”³⁵ Esto va en contra de la teoría de la ilusión pues Rousseau no pretende engañar sino conmover, no quiere que se imite el croar en bruto o tal como es sino de una manera que conmueva, aunque eso implique intentar concebir el croar de una rana como canto.

Así, encuentro que las teorías naturalistas de la imitación, tal cual las expone Noël Carroll no logran satisfacer la propuesta de Rousseau. La de la semejanza porque, si bien, podría dar cuenta de una “estética primitiva” termina por caer en el absurdo de que su propia inutilidad pues solo permitiría comprender un “arte” que ya no existe o un arte que, peor aún, nunca existió. La alternativa a la que orilla esta teoría es que justo se le tome como un ideal hipotético en cuanto a la propuesta de Rousseau, empero, esto tampoco procede, pues el ginebrino nunca habló de buscar un regreso a los tiempos primitivos, como diría Voltaire, sino más bien de una distancia insalvable. Lo que quedaría por hacer ahora, según Rousseau sería más bien mirar hacia adelante. En todo caso, la propuesta de la lengua primera es más bien una hipótesis explicativa que un ideal a alcanzar.

La teoría naturalista de la ilusión tampoco logra satisfacer pues el arte, como intervención humana en determinado material implica de principio una distancia de la naturaleza en bruto. Claro, el presupuesto es que la música conmueva, por lo que, desde luego, existe arte cuyo cometido no es éste y que puede muy bien buscar crear la ilusión sin conmover. Pero desde este presupuesto, la música no sería música si el escucha no quedara conmovido y la sola naturaleza no puede conmover si no interviene el compositor y la concibe como si cantara.

Pero más allá de estas objeciones precisas a posibles interpretaciones de Rousseau desde estéticas de la imitación, el naturalismo mismo es discutible en la obra del ginebrino. Es cierto que a veces lo afirma, pero otras no. Por ejemplo, en el mismo *Ensayo* Rousseau introduce la siguiente observación sobre cómo puede afectar el acento musical en el escucha: “El italiano necesita aires italianos, el turco necesitaría aires turcos. Cada uno se afecta sólo por acentos que le son familiares.”³⁶ Esto parece anular la posibilidad de un naturalismo como lo entiende Carroll pero no como se entiende

³⁵ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XVI p. 297.

³⁶ *Ibid.* cap. XV p. 298.

en Rousseau a partir de su epistemología sentimentalista. Por lo tanto, el naturalismo de Carroll no se aviene del todo con el naturalismo de Rousseau.

Queda ahora por analizar si es posible interpretar a Rousseau desde una estética de la expresión así como Noël Carroll la entiende, o si finalmente logra estar más cerca de ésta que de las estéticas de la imitación.

Según Noël Carroll, las estéticas de la expresión son básicamente teorías de la comunicación. Los elementos básicos de estas teorías son el artista, el público y un estado emocional. Carroll no esquematiza estos elementos como emisor, receptor y mensaje aunque no parece haber diferencia alguna, por lo que las denomina teorías comunicativas. La organización de estos elementos es la siguiente: “El artista expresa este estado —lo saca fuera de él, por así decirlo— tratando de encontrar alguna configuración de líneas, formas, colores, sonidos, acciones o palabras apropiadas para ese sentimiento [...]”.³⁷ Además, este modelo presenta dos formulaciones o dos formas de entender esta teoría. “Digamos que algo es arte sólo si es una transmisión intencionada a un público de la mismísima emoción personal que el artista ha sentido y esclarecido.”³⁸ La segunda formulación explica que un artista expresa X si y sólo si el artista ha sido impulsado por el sentimiento X a realizar su obra de arte (condición de sinceridad), el artista ha impregnado o infundido su obra de arte con X y cuando el artista y otros lectores, escuchas o espectadores vuelven a sentir X al contemplarla (condición de provocación). Estas dos formulaciones presentan objeciones por sí mismas pero lo que interesa aquí es ver en qué medida es posible que Rousseau esté hablando de una estética de la expresión y a cuál de las dos formulaciones puede estar acercándose.

Pues bien, la primera formulación hace hincapié en el lado del artista, su estado emocional y la forma en la que lo expresa. Es decir, se pone el acento en la emoción personal del compositor y en el proceso creativo por el que la expresa. Esta formulación es denominada por Carroll como teoría solista de la expresión por el acento que se pone en lo personal de la emoción. Por lo tanto, si se

³⁷ Noël Carroll *op. cit.* p. 107.

³⁸ *Ibid.* p. 111.

quiere analizar la postura de Rousseau desde esta perspectiva habría que estudiar los fragmentos en los que se habla tanto del compositor como del proceso creativo.

Por el lado de la emoción personal, no es claro que Rousseau se esté refiriendo a ello. Creo que el término sentimiento es distinto del de emoción, al menos desde la perspectiva de Rousseau. Si se parte de una epistemología sentimental y ésta se supone universal para todos los hombres, entonces el contenido expresado no es un estado emocional personalísimo. De hecho, así se salvaría la primera formulación de la teoría de la expresión de una de las objeciones que Noël Carroll ha planteado a la misma. Él explica que, si la pretensión es comunicar la mismísima emoción que el artista está sintiendo en determinado momento, entonces no hay garantía de que la obra lo logre, pues el espectador tendría que sentirse de la misma manera que el espectador se sintió cuando contemple su obra de arte, lo cual difícilmente sucede. Empero, si se supone una epistemología universal para todos los seres humanos sobre la que se funde la posibilidad de un sentimiento como percepción sensible cuyo contenido sea accesible de inmediato y sin necesidad de la razón, entonces parece que el sentimiento que el compositor intenta comunicar no puede ser de ninguna manera personal e íntimo. La razón es concebida aquí como una facultad que requiere conceptos y argumentos para mediar entre un contenido mental y la impresión sensible que, a pesar de suponerse universal, no es tan efectiva como el sentimiento que comunica un contenido mental o significativo sin conceptos ni argumentos, sino por el mero sentido. El concepto de “emoción” puede querernos decir un contenido profundamente íntimo que tuvo el artista y con el que quiso impregnar su obra, pero el de “sentimiento” no tiene ese sentido.

Una cita que apoya esta opinión se encuentra en el artículo “Músico” del *Diccionario*: “Y parece, además, que para elevarse a las grandes expresiones de la música oratoria e imitativa, se precisa haber hecho un estudio particular de las pasiones humanas y del lenguaje de la naturaleza.”³⁹ Esto implica que el compositor está obligado a conocer la naturaleza pasional del hombre y el lenguaje

³⁹ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Músico.

de la naturaleza para poder imitarlos mediante la música oratoria e imitativa. Por lo tanto, no parece ser suficiente tener una emoción en tanto estado íntimo y personalísimo para expresarlo o imitarlo mediante la música. Por otra parte, se puede prefigurar otra opinión en este momento sobre el romanticismo y el clasicismo. El romanticismo privilegiará la emoción entendida como contenido íntimo y personalísimo del artista que es expresado por medio de la obra de arte debido, muchas veces, a que se le concebirá de una naturaleza inefable o aconceptual. Mientras que el clasicismo hará más bien hincapié en una naturaleza humana más homogénea sino es que universal, por lo cual parece que la primera formulación de la teoría de la expresión parece más bien mostrar que Rousseau no encaja con ella. Sin embargo, no hay que adelantarse y es necesario analizar lo que sucede por el lado del proceso creativo desde la misma teoría.

Por el lado del proceso creativo por el que se expresa el sentimiento a partir también de la primera formulación de la teoría expresiva, Noël Carroll señala que esclarecer un estado emocional implica una reflexión sobre el mismo que deriva en la selección de los medios adecuados para expresarlo. Esto significa que el artista es consciente de su estado emocional y busca la manera indicada para expresarlo mediante su obra de arte. Esto encaja con la noción de compositor que ofrece el *Ensayo* pero no con el genio que define el *Diccionario*. Por una parte, el *Ensayo* habla de un artista que hace cantar a ranas y que por medio de su arte imita esa naturaleza vivificada o animada que canta. El artista, desde esta perspectiva, tiene que superar las reglas que en realidad son un estorbo para la composición. Así, se podría decir que lo que Noël Carroll denomina “esclarecer el estado emocional”, es decir, desarrollar el proceso de selección de los sonidos o de los colores adecuados, Rousseau lo denomina “superar las reglas” haciendo a un lado la concepción racionalista de Rameau. Así, tanto el esclarecimiento de Carroll como la superación de las reglas de Rousseau guardan en común la noción de genio que Peter Kivy ha denominado como “poseedor”, pues el compositor actúa con plena consciencia de lo que tiene que hacer y cómo debe hacerlo.⁴⁰

⁴⁰ Cf. Peter Kivy *op. cit.* caps. I y II.

Pero, por otra parte, el artículo “Genio” del *Diccionario* se inclina más bien a una noción de genio como poseído, es decir, como sujeto pasivo lo cual no encaja con el proceso creativo de la primera formulación de la teoría expresiva del arte. El esclarecimiento del que habla la primera formulación empata bien con el genio como poseedor pero no como poseído en tanto que el primero está consciente y ejerce un proceso de selección y “pulimento” de la forma en la que quiere expresar su estado emocional. Y a pesar de lo anterior, como dije más arriba, al subordinar el respeto a las reglas muy característico del clasicismo, a una perspectiva del genio como poseído, termina por acercarse más al romanticismo que al clasicismo. Esto implica que es posible no adherirse a una teoría de la expresión así como la entiende Carroll y seguir ostentando un apostura romántica. Esta observación la retomaré al final de este capítulo. Por el momento queda seguir con el análisis de la propuesta de Rousseau desde la segunda formulación de la teoría expresiva del arte.

La segunda formulación tiene dos condiciones: la de sinceridad y la de provocación. La primera indica que el artista tiene un estado emocional que lo impulsa a crear una obra de arte por medio de la cual lo expresa. La segunda indica que solo se puede corroborar que la obra de arte ha sido impregnada de dicha emoción si logra provocarla en los espectadores. Esta formulación deja a un lado que la emoción tenga que ser particular, privada o íntima a diferencia de la primera. Pero introduce la condición de que el artista tenga un estado emocional. Es necesario por lo tanto analizar la naturaleza de lo que siente el compositor y de si logra comunicarlo al escucha.

Ya he hablado más arriba de la actitud con la que el genio compone. En gran medida, lo que denominé “giro copernicano” haciendo la analogía con la revolución que lleva a cabo Kant en epistemología, se refiere al cambio de fundamento que la estética de la música toma con la propuesta de Rousseau. Esto es, se podría decir que es el mismo compositor con genio el que coloca su propio objeto a imitar en tanto concibe a la naturaleza como viva o animada. Empero, la teoría de la expresión no habla tanto de objeto como de estado emocional. Sin embargo, en Rousseau podría hablarse del objeto del arte como estado emocional o, para emplear el concepto que emplea el ginebrino, como sentimiento. Por lo tanto, es necesario centrar el análisis del sentimiento no como objeto a imitar sino

como estado interior del compositor a expresarse en la pieza musical. Esto es, está claro que el sentimiento refleja la naturaleza desde cierta actitud, pero lo que hay que analizar es cómo el compositor experimenta este reflejo.

¿Cómo siente el compositor? ¿Qué es lo que siente? ¿Cómo siente al genio en su interior? Nuevamente Rousseau lo describe de manera metafórica: “El genio consiste en ese fuego interior que quema, que atormenta al compositor a pesar suyo, que le inspira incesantemente cantos nuevos y siempre agradables; expresiones vivas, naturales y que van dirigidas al corazón; una armonía pura, conmovedora, majestuosa, que refuerza y disfraza el canto sin constreñirlo.”⁴¹ Nuevamente nos describe el genio como inspirado o poseído. Pero lo interesante aquí es justamente que pareciera que, como compone de manera inconsciente o poseída, el compositor siempre tiene un sentimiento que lo hace sufrir. ¿Hay posibilidad de que el genio se experimente como un sentimiento alegre? Sobre ello no habla Rousseau. Sin embargo, a pesar de que el compositor es poseído por un sentimiento de tormento, es capaz de componer cantos agradables y conmovedores que reflejan finalmente a la naturaleza como viva. Empero, entonces la primer condición no se cumple pues lo expresado en algunos casos no es exactamente el sentimiento que tiene el compositor sino otro muy diferente. Tales casos corresponden, por ejemplo, con aquellos en los que se escucha una ópera bufa en la que lo expresado es un sentimiento alegre y jocoso, lo cual nos conduce al análisis de la segunda condición.

La condición de provocación es la otra parte de la teoría expresiva en esta segunda formulación que analizamos ahora. Y a pesar de que se pueda deducir a partir de los planteamientos de Rousseau que no siempre se cumple la condición de sinceridad, hay casos en los que sí. Estos, podríamos pensar, son aquellos en los que se presencia, por ejemplo, una ópera seria o trágica en los que el sentimiento del escucha es bastante similar al que atormentó al compositor. Esto demuestra que solo en ciertos casos, a partir de los planteamientos de Rousseau, la formulación se cumple en sus dos condiciones. Uno de esos casos es, por ejemplo, aquél del que se habla en *Las confesiones* en

⁴¹ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Compositor p. 141.

el que Rousseau recuerda la ocasión en la que se presentó al público por primera vez su ópera *El adivino de la aldea*, describiendo el momento de la interpretación de uno de sus fragmentos como sigue:

A mi alrededor oía un murmullo de mujeres que me parecían hermosas como ángeles y que se decían a media voz: «Es delicioso, es encantador; no hay sonido que no hable al corazón». El placer de emocionar a tantas amables personas me emocionó a mí mismo hasta las lágrimas, y en el primer dúo no pude contenerlas, observando que no era yo el único que lloraba.⁴²

En este caso, es este efecto que tiene la música en el escucha el que hace que se cumpla la segunda formulación de la teoría expresiva del arte, pues tanto la primera como la segunda condición se cumplen a cabalidad.

2.3 Hacia la expresión. Hacia el romanticismo

El análisis anterior de la propuesta de Rousseau deja mostrar una verdad: ni las teorías figurativas ni la teoría expresiva en sus dos formulaciones ajustan a cabalidad con lo que presenta Rousseau al menos en dos de sus textos, el *Ensayo* y el *Diccionario*. Sin embargo, pueden sugerirse dos hipótesis. La primera es que a pesar de ello Rousseau tiene que acercarse más a una que a otra, esto es, tiene que compartir una mayor cantidad de elementos con una que con la otra por lo que estaría proponiendo, en todo caso, una variante de alguna de las dos que Noël Carroll no ha considerado. La segunda hipótesis es que Rousseau no está hablando ni de una ni de otra de las teorías sino de una tercera que tampoco habría considerado Noël Carroll. En cuanto a la primera hipótesis, en las siguientes páginas me propongo argumentar que efectivamente Rousseau está más cerca de la teoría expresiva del arte sin dejar de hacer algunas observaciones críticas a modo de precaución. En cuanto a la segunda hipótesis, desde ahora diré lo siguiente.

En un primer momento, esta segunda hipótesis no parece estar autorizada en lo general pero sí en lo específico. En lo general no porque no aparece en los textos de Rousseau un tercer término

⁴² Jean-Jacques Rousseau *Las confesiones* VIII p. 468.

además del de imitación y el de expresión que dirija la atención a una propuesta distinta de ambas consideradas más arriba. Pero en lo específico sí parece estar autorizada debido a que el análisis conceptual que se ha hecho arriba indica que no se trata ni de una teoría figurativa ni expresiva del arte como las entiende Noël Carroll. No obstante, eso no significa que se trate entonces forzosamente de una tercera teoría sino solo que, así como las presenta Noël Carroll, ambas teorías no ajustan con la propuesta de Rousseau. Por ello es que me inclino a pensar que Rousseau sí puede incluirse como ejemplo de alguna de las dos, de la expresiva quiero decir, sin soslayar las importantes diferencias a modo de variación. Por ahora solo diré que al final de este capítulo se comprenderá la alternativa a la que nos orillan estas dos hipótesis.

Desde la primera hipótesis, creo que Rousseau se acerca más a una teoría expresiva de la música por las siguientes razones. Primero, esta teoría considera al espectador además de la obra de arte y el artista, mientras la teoría imitativa se centraba sobre todo en la obra de arte y su referente. El artículo “Sensibilidad” del *Diccionario* la define como sigue: “Disposición del alma que inspira en el compositor las ideas vivas que necesita, en el ejecutante la expresión viva de esas mismas ideas, y en el oyente la impresión viva de las bellezas y defectos de la música que se le hace escuchar.”⁴³ De hecho, este artículo aborda las tres subjetividades que intervienen en la experiencia de la música. Además, cabe resaltar que el término expresión ya aparece aquí en cuanto a la subjetividad del ejecutante. Y como he señalado más arriba, en esto consiste justamente el giro copernicano que pone al sujeto no solo como centro de la estética sino como fundamento de la misma. Mientras las teorías imitativas o figurativas no ponen atención en la subjetividad, la teoría expresiva sí lo hace por lo que ésta última es la que mejor ejemplifica el giro copernicano. Así pues, la importancia que tiene la subjetividad y, sobre todo, la sensibilidad, acercan a Rousseau no solo a una teoría expresiva del arte sino al Romanticismo.

⁴³ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Sensibilidad.

Segundo, en el mismo artículo “Sensibilidad” la expresión está relacionada con las ideas. La idea ha de entenderse como contenido mental desde una epistemología sentimentalista. De hecho, se podría decir que este contenido mental se comunica de manera viva desde el compositor al escucha u oyente pasando por el ejecutante. Esto, como se ve, ajusta a la perfección con el planteamiento de principio de la teoría expresiva que muestra que es una teoría comunicativa del arte.

Tercero, como he dicho más arriba, Rousseau explica que los efectos de la música dependen del tipo de acento que exprese. Esto implica que para una persona turca un acento italiano no surtirá el mismo efecto que precisamente un acento turco. Desde las teorías imitativas esto era un problema que, no obstante, lograba solucionarse señalando que el naturalismo de Rousseau es un proceso y que, como proceso, no se contradice con la posibilidad de ser afectado especialmente por un solo tipo de acento según la propia nacionalidad. Tal contradicción sí parece tener lugar si se atiende al naturalismo como lo entiende Carroll. Sin embargo, este problema no parece hallarse en la teoría expresiva del arte que no requiere de un naturalismo como lo entiende Carroll. De hecho, se entiende mejor la postura de Rousseau pues la observación sobre las acentos indica justamente la necesidad de que tanto emisor y receptor, es decir, tanto compositor y escucha, compartan un código con base en el cual esté cifrado el sentimiento expresado.

En cuarto lugar, esto nos lleva a considerar el contexto en el que la propuesta estética de Rousseau es presentada en el *Ensayo*. Recordemos las tres partes en las que suele dividirse este texto y que he mencionado al inicio de este capítulo y, desde luego, el título completo del texto. Como se ve, el tema principal del *Ensayo* es el origen de las lenguas y las dos primeras partes hablan propiamente de ello. De hecho, por más dispares que parezcan estas dos primeras partes con la tercera, ellas preparan el terreno para entender lo que se dirá en esta última. El tránsito de la segunda a la tercera parte se ve en la siguiente cita del capítulo XII:

Así pues, los versos, los cantos y la palabra tienen un origen común. [...] los primeros discursos fueron las primeras canciones. Las vueltas periódicas y mesuradas del ritmo y las inflexiones melodiosas de los acentos hicieron nacer la poesía y la música junto con la lengua, o, más bien, todo eso no constituía

más que la lengua misma en esos climas afortunados y esos afortunados tiempos en que las únicas necesidades apremiantes que exigían el concurso de los otros eran las que hacía nacer el corazón.⁴⁴

La cita muestra que la lengua primera fue una lengua musical o, más bien, era ella misma música. Desde un paradigma en el que se asume cierta identidad metafísica entre una causa y sus efectos, la lengua primera y la música son lo mismo, pues tienen un origen común. Cómo fue eso posible en el principio de los tiempos nos llevaría a analizar los primeros capítulos del *Ensayo*, especialmente los correspondientes a la primera parte, empero, para no entrar en los detalles, diré que con la cita puede verse que a partir del tema principal del texto la música es concebida como lenguaje y viceversa. Por ello, una teoría comunicativa en tanto teoría expresiva del arte parece más acorde a la concepción de la música que presenta Rousseau considerando la totalidad del *Ensayo*.

En quinto y último lugar, aunque el título del *Ensayo* menciona que habla de la imitación musical, el término “expresión” aparece en el *Ensayo*, por ejemplo, cuando describe el proceso naturalista por el que se comunica el sentimiento: “Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos. Es así como provocan en nosotros los impulsos que expresan y cuya imagen reconocemos.”⁴⁵ El primer enunciado muestra la posibilidad del proceso naturalista del sentimiento, el segundo señala que este proceso forma parte de un proceso comunicativo que aquí considera solo a la pieza musical y al escucha.

A estas cinco razones puede agregarse una sexta. Ver en Rousseau un preludeo del Romanticismo es algo que ya se ha advertido sobre todo por la actitud que él mismo tuvo frente a la naturaleza y que muestra en sus obras autobiográficas como las *Ensoñaciones del paseante solitario* y los *Diálogos*. De hecho, esa actitud romántica es la misma que exige para el compositor. Sin embargo, sobre este tema existen otras fuentes que aquí no abordaré.

⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XII p. 290.

⁴⁵ *Ibid.* Cap. XV p. 297.

Por estas cinco razones que parten del análisis de los conceptos de Rousseau en dos de sus textos, el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y el *Diccionario de música*, es que me inclino a pensar que Rousseau está más cerca de una teoría expresiva del arte e, incluso, del Romanticismo mismo. Empero, como dije al inicio de esta sección, hay que considerar las siguientes observaciones críticas que se pueden hacer.

2.4 Contra la expresión y el Romanticismo en Rousseau

La primera razón en contra de una teoría expresiva en Rousseau reside en los mismos términos. A pesar de que el término “expresión” aparezca en el *Ensayo* mismo, el título completo de este texto indica que se habla también de la “imitación musical” y no de la “expresión musical”. Y, naturalmente, el término que más aparece es el de “imitación”. Aunado a esto, en el *Diccionario* hay dos artículos bien distintos que corresponden al de “imitación” y al de “expresión” respectivamente. Respecto al primero ya he hablado por lo que corresponde comentar el segundo.

Dicho artículo la define desde el principio así: “Cualidad por la que el músico siente vivamente y obtiene con energía todas las ideas que debe producir, y todos los sentimientos que debe expresar.”⁴⁶ Esto es bastante similar a lo que dice el artículo “sensibilidad” y, por supuesto, se aviene muy bien con la teoría expresiva del arte. Ahora bien, esta cualidad que puede interpretarse como el genio del músico también requiere de una perspectiva clasicista aunque de manera secundaria. “Después de haber pensado bien lo que debe decir, busca cómo lo dirá, y es aquí donde comienza la aplicación de los preceptos del arte, que es como la lengua particular en la que el músico procura hacerse comprender”.⁴⁷ Lo cual, como dije, significa un desplazamiento del clasicismo a segundo lugar, es decir, de la importancia de las reglas, pero también quiere decir que todo el proceso de composición está en función del interlocutor o escucha.

⁴⁶ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Expresión p. 213.

⁴⁷ *Ibidem*.

Además, otro punto importante es que en la expresión hay una convivencia entre armonía y melodía. “El placer físico que resulta de la armonía, aumenta a su vez el placer moral de la imitación, al añadir sensaciones agradables de los acordes a la *expresión* de la melodía [...]”⁴⁸ Esta convivencia, desde luego, subordina la armonía a la melodía pero en favor de una expresión efectiva por medio de la cual el compositor pueda decir lo que quiere decir. Por otra parte, en esta sección del artículo es la única vez en la que se usa el término “imitación” que, por otra parte, apenas y es aludido solo como la pieza musical, es decir, en su acepción más simple de “lo imitado”.

La siguiente ventaja de la expresión es que desde este concepto se comprende que el compositor puede decir efectivamente lo que quiere solo si se concibe a la música como otro tipo de lenguaje similar al que emplea palabras: “si nuestras lenguas, menos acentuadas y menos prosódicas, perdieron el encanto que de ello resultaba, nuestra música lo sustituye por otro más independiente del discurso”⁴⁹ Esto, como mencioné arriba, ya puede verse en el contexto del *Ensayo* en donde el tema de la música viene después de haber dicho que en los primeros tiempos, la lengua primera era una lengua musical, ella misma era música. Pero en el contexto del *Diccionario* aquí se muestra un problema que se encontraba ya en el surgimiento de la ópera en las reflexiones que planteaba la Camerata Florentina en torno a la relación entre música y palabra. Este problema lo expone Rousseau de la siguiente manera: “Las cantidades de la lengua se encuentran prácticamente perdidas bajo las de las notas, y la música, en lugar de hablar con la palabra, toma la apariencia, en cierto modo con la medida, de un lenguaje aparte.”⁵⁰ Este problema, como se ve, se presenta más bien en la música vocal que en la instrumental y se pretende que el concepto de “expresión” lo resuelva. “La fuerza de la expresión consiste, en esta parte, en reunir estos dos lenguajes lo más posible, y en conseguir que, si la medida y el ritmo no hablan de la misma manera [que la palabra], al menos digan lo mismo.”⁵¹

⁴⁸ *Ibid.* p. 214.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

Ahora bien, a la objeción que podría presentarse a nuestra tesis que señala que, por una parte, el *Ensayo* mismo tiene en el título mismo el término “imitación musical” y que los capítulos que constituyen la tercera parte hablan del tema y, por otra parte, que si el *Diccionario* distingue dos términos, uno el de “imitación” y otro el de “expresión”, es porque son dos conceptos distintos, a esta objeción que se centra en los términos respondería lo siguiente.

Primero, lo que sucede en el *Diccionario* no es exacto del todo. Se esperaría de un diccionario que tratara cada término por separado y con llamadas a otros artículos de vez en cuando; no obstante, aunque Rousseau mismo declara “tratar cada artículo en sí mismo y sin consideración a los que se relacionaban con él”⁵², en el caso de los artículos que nos ocupan he mostrado, por ejemplo, que el artículo “imitación” remite irremediamente aunque no lo mencione explícitamente al artículo “genio”. El artículo “expresión” no posee ninguna llamada explícita a otro artículo, pero justo lo que el análisis de la propuesta de Rousseau y de este artículo en especial intentan demostrar es que si un concepto y no otro permite entender mejor a Rousseau es porque encaja mejor con la teoría en sus detalles e implicaciones.

Además, el artículo “expresión” es mucho más largo que el de “imitación”. Eso no demuestra en principio nada, pero sí tiene que ver con el contenido de ambos. De hecho, podría decirse que el artículo “expresión” es complemento del de “imitación”. El segundo, como vimos, se centra no tanto en la imitación como tal, ni mucho menos en lo imitado, sino en el proceso creativo y en el imitador, por así decirlo, en el genio. Esta atención desplazada a la subjetividad creadora también se lleva a cabo en el artículo “expresión”, pero mientras el de “imitación” se explaya en metáforas maravillosas, el de “expresión” precisa reglas y resuelve problemas (como el de la relación entre música y palabra). El lenguaje es distinto en ambos artículos pero la subjetividad está presente en ambos. Recuérdese el inicio del artículo “expresión”.

⁵² *Ibid.* Prefacio p. 55. Un análisis más elaborado de la génesis del *Diccionario* se encuentra en el artículo de José Luis de la Fuente Charfolé. Declaro que en cuanto al valor que posee el *Diccionario* mi opinión coincide con la de este autor, más que con la de David Medina.

Ahora bien, lo que sucede con el *Ensayo* es, supuestamente, algo similar: un problema en los términos. Empero, respondo lo mismo que arriba. En ambos textos la imitación es más bien entendida como expresión atendiendo a sus detalles y sus implicaciones. El papel de la subjetividad en el arte es algo fundamental que la imitación clasicista no tenía en amplia consideración como la expresión romántica. Además, los problemas se ven mejor resueltos con el concepto de expresión. Por ejemplo, el problema sobre la relación entre palabra y música o el de la música concebida como melodía y no como armonía. Estos y otros problemas dirigen a Rousseau a una solución muy cercana a la expresión romántica.

En pocas palabras, el diagnóstico de este problema conceptual y terminológico es resumido por Enrico Fubini como sigue:

No obstante, la terminología de la que se sirvieron Rousseau, Grimm, Diderot, D'Alembert, Marmontel, Voltaire, La Harpe, etc., continuó siendo la de tiempos atrás: la imitación de la naturaleza, el buen gusto, la razón, la expresión de los afectos; a pesar de ser así, tales términos se vaciaron cada vez más de su significado original, hasta llegar a adquirir valores totalmente nuevos, incluso opuestos a los tradicionales.⁵³

Y si se lleva más allá esta opinión, puede concluirse lo siguiente con David Medina:

La marcha de la historia confirmó en buena medida lo que en Rousseau fue todavía una idea apenas entrevista. Es cierto que no pudo desprenderse del vocabulario de la *mimesis*, pero, al mismo tiempo, hay en sus escritos los primeros atisbos de la teoría intimista o expresiva de la música, que iba a ser el estandarte de la futura sensibilidad romántica.⁵⁴

Sin embargo, este tipo de opiniones con las que coincido son un tipo de respuestas que no se esperarían a un problema conceptual a la manera como se ha hecho aquí. Pero antes de continuar con esta idea, falta por analizar y responder a una segunda posible razón en contra de una teoría de la expresión en Rousseau.

⁵³ Enrico Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* p. 217.

⁵⁴ David Medina *op. cit.* pp. 402-403.

Esta segunda razón es más bien de carácter histórico. Se trata de la prioridad que Rousseau brinda a la música vocal frente a la instrumental o sinfónica. Es sabido que el Romanticismo explotó y sacó gran provecho de la música instrumental y que el siglo XIX recurrió frecuentemente no solo a las cuerdas sino a los instrumentos de aliento. Además, los mismos filósofos elogiaron la música sinfónica y la valoraron por sobre la vocal incluso. Pero Rousseau, al parecer, no pertenecía a la era de los alientos ni de los instrumentos en general. “Hoy día, que los instrumentos constituyen la parte más importante de la música, las *sonatas* están extremadamente de moda, así como todo tipo de sinfonía; lo vocal es apenas lo accesorio y el canto acompaña al acompañamiento. [...] Me atrevo a predecir que un gusto tan poco natural no persistirá.”⁵⁵ Esta opinión completamente errada y desmentida por la historia subsecuente del s. XIX, por más que parezca sorprendente en boca de alguien conocedor de música como Rousseau, no puede soslayarse al leer sus textos.

Lo que se ve en el rechazo a la música sinfónica es algo que puede justificarse desde la propuesta de Rousseau mismo. Primero, hay un privilegio de la palabra, ya sea cantada o hablada, porque ésta no implica convención.

Los hombres, antes de haber descubierto ningún instrumento, no sólo han debido indagar sobre los diferentes tonos de su voz, sino que han debido aprender en buena hora, por el trato natural con los pájaros, a modificar su voz y su garganta de una manera agradable y melodiosa. Tras esto, los instrumentos de viento han debido ser los primeros en inventarse.⁵⁶

Segundo, este privilegio se ve reforzado por el problema de la disyuntiva entre antiguos y modernos. En el arte se traduce entre quienes son clasicistas y quienes son modernos. Y Rousseau tiene claro el partido que tomar en cuestiones musicales. Dice, con los griegos “la poesía era la única que regulaba los movimientos de la música y porque no existía música ninguna puramente instrumental que tuviera un ritmo independiente.”⁵⁷ A esto, el capítulo XVIII del *Ensayo* agrega que era mejor la música griega por desconocer la armonía, invento de los modernos.

⁵⁵ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Sonata p. 396.

⁵⁶ *Ibid.* Art. Música p. 284.

⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Ritmoepa.

Y tercero y el más importante, después de haber hecho el planteamiento de un estado de naturaleza y de una lengua primera con características musicales, se podría decir que es la voz cantada más bien la que caracteriza al hombre en su ser original. Si el precepto metodológico para reflexionar sobre el estado de naturaleza es “separar lo que hay de original y de artificial en la actual naturaleza del hombre”⁵⁸ para llegar a conocerlo en su pureza, entonces puede verse la importancia que tiene la lengua primera como lengua musical para deducir que la música vocal y no la instrumental es la que conserva el germen original de la naturaleza humana. Lo que el *Ensayo* muestra es justo que la lengua primera era una lengua musical cuyo surgimiento se debió más bien a las pasiones que a la razón. Y si se toma como verdadera naturaleza humana aquella de los primeros tiempos, entonces lo que está más cerca de lo verdaderamente humano es más bien la música vocal que la instrumental o sinfónica.

A esto, por último, podría agregarse la especulación de que si Rousseau hubiese escuchado las sonatas o sinfonías de Haydn y Beethoven quizás habría cambiado de opinión, aunque esto es poco probable si desde su propia teoría había poco lugar para ello.

2.5 Conclusiones previas

Sin embargo, este tipo de respuestas a las dos objeciones planteadas, probablemente no sean satisfactorias si se considera el tipo de tratamiento que se ha hecho de la postura de Rousseau. Es decir, en este momento es necesario hacer un balance de lo que realmente se ha avanzado con este capítulo.

He partido del análisis del concepto de imitación y, posteriormente, he intentado mostrar que una teoría expresiva del arte se aviene mejor con la postura de Rousseau incluso cuando se emplee el concepto de imitación con mayor frecuencia que el de expresión. Sin embargo, este planteamiento sigue una intuición más bien histórica y, quizás, secundariamente conceptual. El análisis conceptual aporta no solo el esclarecimiento sino, en gran medida, el planteamiento del problema. Pero en este

⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* p. 111.

momento las objeciones antes presentadas, principalmente la objeción sobre la terminología, indican que las posibles soluciones orillan a un planteamiento histórico más que conceptual.

Esto significa que se ha ganado mucho con el análisis conceptual pues ha permitido ver con mayor detalle un problema que de otra manera no se apreciaría. Lo cual no significa exactamente que sea un problema creado y no genuino, sino que incluso cuando la definición rigurosa de conceptos es esencial a la actividad filosófica ésta es una labor compleja. Los conceptos que se han analizado aquí de la mano de las teorías figurativas y expresiva presentadas por Noël Carroll y de la teoría del genio de Peter Kivy muestran, a primera vista, que Rousseau no cabe en ningún lado. Pero esta opinión no es exacta y desmentiría el avance que creo se ha obtenido en este capítulo. Quiero decir que a pesar de que Rousseau esté hablando de algo distinto, las teorías figurativas y expresiva muestran que no es algo completamente distinto y que está más cerca de la teoría expresiva que de las figurativas.

Lo anterior orilla a buscar una respuesta al problema desde otra perspectiva, desde una perspectiva histórica más que analítica. Pero ello nos llevaría a ponderar, al menos para esta tesis, qué lugar ocupa el análisis conceptual y el análisis histórico. En cuanto al primero, como he dicho, ha permitido aclarar y plantear un problema. Se podría decir que también ofrece una respuesta si se acepta que en el detalle se trata de una teoría expresiva del arte aunque en los términos explícitos se hable de imitación. Pero eso podría sugerir que estaría autorizado cambiar todas las veces que sea necesario el término “imitación” por el de “expresión” al menos en el *Ensayo* y en el *Diccionario*. Sin embargo, esto me parece inadecuado si se considera una perspectiva más bien histórica del problema. En realidad, como se verá en el siguiente capítulo, una perspectiva histórica complementa y colabora con una perspectiva analítica.

Por lo tanto, el siguiente capítulo mostrará más bien un enfoque histórico del problema, no sin antes reflexionar sobre la naturaleza del mismo y algunas diferencias del mismo frente a un enfoque analítico. Para ello, se hace necesario pensar, primero, sobre el lugar que ocupa la historia en reflexiones de carácter analítico como las de Noël Carroll y de Peter Kivy y, segundo, el tipo de historia y reflexión filosófica sobre la historia que se ha de tomar. Para esto, me propongo considerar

tres propuestas: la de la historia de la estética de Enrico Fubini, la de las vías de reflexión de Laura Benítez y la de la historia estructural de Carl Dahlhaus.

3. En busca de una respuesta histórica

Antes de empezar de lleno con algunas propuestas sobre el enfoque histórico con vistas a ofrecer una respuesta histórica pero filosófica del problema sobre la imitación y la expresión en Rousseau, se hace menester situar el lugar de la historia para Noël Carroll y Peter Kivy, particularmente en las obras que aquí se emplean.

Encontramos pues en el prefacio del libro sobre el genio de Peter Kivy la siguiente aclaración: Comenzaré esbozando dos concepciones básicas del genio que ya estaban bien formadas en el mundo antiguo. El argumento histórico y filosófico de mi libro es que en el periodo que va desde la hegemonía de Handel en Inglaterra hasta el presente, estas dos concepciones se han alternado en una especie de movimiento pendular, prevaleciendo primero una y después la otra. Una parte de mi tema es determinar cuál es la causa de que este movimiento haya tenido lugar.⁵⁹

Este párrafo define en pocas palabras el propósito de Kivy en su libro cuyos puntos resalto de esta cita a continuación. Las dos concepciones de las que habla aquí corresponden con los dos conceptos o nociones que le dan título al libro, es decir, se trata de la concepción del genio como facultad activa y como facultad pasiva. Su propuesta, como dice al final de la cita, consiste en analizar la causa de la alternancia que se da a lo largo de la historia de la creatividad musical entre ambas concepciones. Este argumento, nos dice, es histórico a la vez que filosófico. Sin embargo, ¿qué es lo “histórico” del argumento de Peter Kivy?

Esto puede precisarse con otra cita ubicada casi al final del prefacio en la que aclara aún más el propósito de su libro.

Pero aunque el relato histórico concluya con el “nuevo Mozart”, mi libro no, ya que el filósofo que hay en mí no ha permitido que este libro sea un informe totalmente “desinteresado”. Por tanto, los tres últimos capítulos llevan a cabo un examen de la reciente “crítica” de la concepción tradicional del genio, así como una defensa de la concepción tradicional frente a esta “crítica” o, al menos, frente dos ejemplos bien conocidos.⁶⁰

⁵⁹ Peter Kivy *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical* p. 13.

⁶⁰ *Ibid.* p. 16.

Esta cita parece aclarar dos puntos importantes en torno al propósito del libro. El primero tiene que ver con la noción de lo “histórico” y lo propiamente “filosófico”. Peter Kivy parece sugerir una definición de ambos términos de manera disyuntiva. Por una parte, en su libro se encuentra un “relato histórico”, podemos asumir que se trata de la parte histórica de su argumento; la otra parte de su argumento ocupa los tres últimos capítulos de su libro y abarca un análisis de posturas contemporáneas. El relato histórico vendría siendo lo que denomina un “informe totalmente desinteresado”. Esto implicaría que el argumento filosófico le daría cierta intencionalidad al argumento histórico, una dirección para sostener algo. Lo que nos lleva al siguiente punto.

El segundo punto tiene que ver con el argumento filosófico ubicado en los últimos tres capítulos que se ocupan de examinar la crítica a la concepción tradicional de genio así como su defensa de esa crítica. Así, el argumento propiamente filosófico funciona como análisis de la crítica y como formulación de una defensa, una vez que la parte histórica del argumento se ha ocupado de proponer la alternancia entre ambas concepciones de genio. Por lo tanto, si parecía que el argumento histórico solo proponía que la concepción tradicional de genio se mostraba en la historia como una alternancia que seguía vigente aún hoy en día, el argumento filosófico viene a confirmarlo mediante el análisis de la crítica y la formulación de su defensa negando que pudiese ser anacrónico seguir hablando de genio aún hoy en día.

Queda claro entonces que lo filosófico de su libro para Peter Kivy consiste en el examen y en la defensa de posturas distintas en torno al genio y su vigencia conceptual mediante argumentos, y lo histórico atañe a un informe supuestamente desinteresado de las concepciones de genio que se han presentado desde la Antigüedad. Sin embargo, todavía define aún más cómo ha de tomarse el relato histórico de su libro en las siguientes líneas.

Quisiera concluir con una advertencia con respecto a la parte histórica del libro. Aunque empiezo con textos antiguos y continúo hablando de varios documentos de los siglos XVIII, XIX y XX, esto no debe verse en absoluto como un breve tratado histórico. No es, ni podría ser, una historia del concepto de genio, ni musical ni de ningún otro tipo. Ofrezco, más bien, una serie de reflexiones filosóficas y

musicales sobre algunos “momentos” de la historia de una idea, en la que la noción del genio musical y las tres figuras musicales que se consideraba (y todavía se considera) que la encarnan desempeñan un destacado papel.⁶¹

Esto indica que a pesar de no relatar la historia de un concepto o de una idea, supone una de la que analizarán solo algunos “momentos” con vistas a sostener que la noción de genio musical y sus tres ejemplos más relevantes (Handel, Mozart y Beethoven) siguen teniendo cierta vigencia. Esa vigencia, nos dice al final del libro, tiene que ver con que “los mitos del poseedor y el poseído sobrevivirán a todos los reduccionistas que puedan surgir.”⁶²

En pocas palabras, el planteamiento de Peter Kivy nos lleva a concluir que su argumento no puede omitir una parte histórica ni la consecuente parte propiamente filosófica. La primera plantea la propuesta mientras la segunda busca que la propuesta se sostenga mejor dándole actualidad a la misma. Esto par mostrarnos que la concepción tradicional de genio musical sigue siendo pertinente para la reflexión filosófica sobre el arte. Además, el análisis de los últimos tres capítulos no puede proceder sin el relato histórico anterior por lo que tanto la parte histórica como la filosófica son necesarias y complementarias en su argumento. Sin embargo, es cierto que se supone una historia que solo se analiza en momentos muy específicos, por lo que una respuesta que sea a la vez filosófica e histórica que no se centre solo en momentos específicos sino que intente concebir los conceptos con su capacidad de cambio de significado, es decir, con su historicidad podría ser complementaria a dicho análisis. Pero antes, quisiera abordar el papel de la historia en el libro de Noël Carroll *Filosofía del arte*.

Dicho libro aborda cuatro filosofías del arte y al final el problema de la definición contemporánea del arte. Su argumentación es esencialmente analítica desplegando en premisas y conclusiones cada una de las filosofía del arte y sus reformulaciones. Ahora bien, en cuanto a qué es lo filosófico y lo histórico de su planteamiento cabe ubicarse en la introducción y en algunas

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibid.* p. 366.

observaciones históricas de sus primeros dos capítulos en lo que se trata la teoría imitativa del arte y la teoría expresiva del arte respectivamente.

Nöel Carroll explica que, particularmente, la filosofía analítica se encarga de analizar son conceptos con vistas a aclarar las prácticas que son solo posibles gracias a ellos. Luego entonces, la filosofía analítica del arte busca “explorar los conceptos que hacen posible crear arte y pensar acerca de él.”⁶³ Este tipo de investigación filosófica se distingue de otras porque es esencialmente reflexiva, esto es, el filósofo analiza conceptos y su empleo en la práctica a partir de intuiciones muy propias de él sin atender directamente a la práctica empírica. Esto lleva al filósofo a concluir el modo en que un concepto se emplea correcta y justificadamente, no tanto cómo ese concepto se suele usar; por lo tanto, la filosofía analítica del arte suele definir el deber ser del arte más que su ser mismo. Así, teniendo claro lo propiamente filosófico, es menester ahora precisar el lugar de la historia para la filosofía analítica del arte y, principalmente, en el libro de Carroll.

Como dije, el libro de Carroll tiene cinco capítulos que trata cada uno una teoría o filosofía del arte distinta. Aunque no es el propósito principal del libro, la secuencia de los capítulos tiene un ordenamiento histórico que demuestra que cada filosofía del arte surgió en determinado momento de la historia debido a problemas que presentaba la teoría anterior.

Sin embargo —declara Carroll—, en cada uno de estos capítulos también se observa que incluso si los conceptos que la gente ha usado para definir todo el arte y sólo el arte [...] no consiguen proporcionar condiciones necesarias y suficientes para todo el arte y sólo el arte, de cualquier modo es posible aplicar estos conceptos —representación, expresión, forma y estética— a muchas obras de arte y, en consecuencia, de todas formas se justifica el análisis filosófico por derecho propio.⁶⁴

Esto indica dos puntos importantes. El primero es que existe una progresión en las teorías del arte presentadas en su libro que, si bien no logran definir el arte siendo lo suficientemente amplias para abarcar las diversas manifestaciones artísticas hasta la fecha y lo suficientemente estrechas para

⁶³ Nöel Carroll *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* p. 29.

⁶⁴ Nöel Carroll *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* p. 41.

abarcar solo las obras de arte consideradas como tal, estas teorías cada vez se presentan con mayor finura y detalle en sus formulaciones que avanzan en el problema de la definición del arte. De ahí que el análisis filosófico de teorías antiguas está justificado por sí mismo pues, tomar “nota de lo que una teoría ha pasado por alto o descuidado te hace consciente de lo que no debería pasarse por alto o descuidarse la próxima vez.”⁶⁵

El segundo punto tiene que ver con la vigencia de las teorías pasadas sobre el arte. Éstas no reúnen las condiciones suficientes y necesarias para definir todas las manifestaciones artísticas de todos los tiempos ni solo estas teorías logran aplicarse a cierto grupo de obras de arte exclusivamente. En particular, las teorías figurativas logran explicar buena parte del arte anterior al siglo XVIII mientras las teorías expresivas además incluyen buena parte del arte del siglo XIX. Incluso, más allá de su aplicabilidad a las obras de ciertos periodos históricos, dichas teorías del arte siguen siendo aplicables en la medida en la que sigue habiendo arte imitativo y expresivo, aunque éste sea desplazado en la actualidad muchas veces por propuestas más novedosas.

Por lo tanto, se podría decir que analizar filosofías del arte que se han presentado a lo largo de la historia y que se han visto que no logran dar cuenta del complejo fenómeno artístico, tiene el mérito de que cada una presenta detalles importantes en la formulación del problema sobre la definición del arte además de seguir teniendo actualidad justamente por las formulación cada vez más precisa y detallada que se logra mediante su análisis. Ahora bien, a pesar de ello, el recurso al pasado es bastante escaso y limitado en el libro de Noël Carroll y muchas veces se limita a señalar ejemplos pasados de la teoría que esté analizando. Esto significa solamente que el análisis ocupa una mayor parte del libro, es decir, sucede lo contrario que en el libro de Peter Kivy, que los argumentos propiamente filosóficos y analíticos ocupan mayor espacio que los históricos.

En pocas palabras, ambos libros, el de Peter Kivy y el de Noël Carroll sugieren que la investigación filosófica e histórica son necesarias a la par e incluso complementarias. La capacidad

⁶⁵ Noël Carroll *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* p. 45.

de cambio de los conceptos y de las teorías permiten pensar en su historicidad intrínseca así como en su necesidad de ser analizados o reconstruidos racionalmente y viceversa. En el caso de Peter Kivy porque supone una historia del concepto de genio de la que no se ocupa pero considera necesaria, en el caso de Noël Carroll porque se deja percibir un hilo conductor e histórico en la secuencia de las teorías que analiza. Ambos han permitido en gran medida el planteamiento del problema de esta tesis al formularlo con rigor, sin embargo, no lo resuelven o lo resuelven tan solo a medias. Ambos han hecho ver que los conceptos de imitación y expresión en Rousseau no admiten una reducción racional completa y precisa, lo que torna novedoso al autor. La propuesta es que Jean-Jacques Rousseau está más cerca de una teoría expresiva del arte, conduciendo así a una respuesta en la historia de la estética.

Por ello, en lo que sigue trataré de proponer una respuesta complementaria más bien de naturaleza histórica, no sin antes revisar algunas propuestas de filosofía de la historia de la estética y de la filosofía para concluir en el siguiente capítulo con el abordaje de algunas fuentes históricas de un modo más bien histórico pero también filosófico.

3.1 Algunos modelos de historia de la estética y de la filosofía

En esta sección se propone revisar algunas propuestas de filosofía de la historia con el fin de buscar una respuesta al problema sobre si en Rousseau puede hablarse de una teoría imitativa o expresiva del arte. Esta respuesta será de naturaleza más bien histórica, aunque también filosófica. ¿En qué sentido será histórica y filosófica esa respuesta? Eso tratará de precisar la revisión de las siguientes tres propuestas de filosofía de la historia. En el fondo, nos daremos cuenta que sucede algo similar que en los casos de Peter Kivy y Noël Carroll, cuyos análisis eran filosóficos pero también históricos aunque probablemente en sentidos distintos.

3.1.1 Enrico Fubini: actualidad y problemas de la historia de la estética musical

La obra más conocida en lengua española de Enrico Fubini es *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* que compila de sus dos obras originalmente publicadas en italiano por separado: *La*

estética musical desde la Antigüedad a 1700 y La estética musical del siglo XVIII a nuestros días. La primera fue publicada en 1976 y la segunda en 1964. En la versión en español que conjunta ambas aparecen dos introducciones: la primera corresponde a la obra de 1976 y la segunda a la de 1964. En ambas se concentran las principales observaciones sobre metodología y filosofía de la historia. Por ello, me centraré en ambas para definir la propuesta histórica de Fubini.

Para empezar, Enrico Fubini tiene dos conjuntos de aclaraciones respecto a emprender una historia de la estética musical: el primer conjunto tiene que ver con la necesidad de emprender una historia de la estética musical, el segundo con los problemas que implica llevar a cabo tal proyecto. Dentro del primer conjunto, la primera introducción que versa sobre la historia de la estética musical de la Antigüedad hasta el renacimiento declara que

el interés actual por reconstruir el entrelazado cultural-intelectual que vino a formarse alrededor de esa poliédrica experiencia que fue la música para los griegos deriva del hecho de que, en el fondo, la civilización musical occidental descende, en línea casi directa, de la griega. La enorme distancia, representada por más de veinticinco siglos, no se manifiesta en ningún momento como insalvable si se presta atención a lo siguiente: que los problemas más generales de nuestra cultura musical hunden sus raíces, con demasiada frecuencia, en el pensamiento filosófico-musical griego y en el medieval.⁶⁶

Lo anterior advierte dos puntos importantes: que la tradición musical occidental depende en gran medida de lo que para los griegos y la Antigüedad fue la música y que, en consecuencia, los problemas de la cultura musical occidental se derivan constantemente de los problemas de la tradición musical griega y medieval. Por lo tanto, diríamos, siguen teniendo mucho que decir esas tradiciones antiguas a los problemas actuales en torno a la música occidental.

Ahora bien, esto no significa buscar en el pasado antecedentes de los problemas del presente, sino “volver a encontrar las raíces autónomas u originales de una larga y secular tradición”.⁶⁷ Esta

⁶⁶ Enrico Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* pp. 31-32.

⁶⁷ *Ibid.* p. 33.

tradición es la que caracteriza particularmente a la estética musical occidental frente a otras tradiciones. Esa es la necesidad y la importancia de abordar una historia de la estética musical pues

el pensamiento musical occidental, desde Pitágoras hasta la Edad Media y el Renacimiento —y, llevándolo más allá, hasta el Romanticismo—, tiene una historia propia, un desarrollo bastante homogéneo y, por consiguiente, una coherencia: todo ello, debido principalmente al hecho de que el pensamiento occidental, después de la experiencia griega, se aisló respecto de otras civilizaciones y culturas y pudo así reelaborar y enriquecer de modo autónomo los temas originarios de la propia experiencia.⁶⁸

Esta tradición sigue estando presente en la medida en la que los problemas actuales sobre estética musical hunden sus raíces en aquellos textos fragmentarios de los griegos que definen la tradición en su coherencia y homogeneidad en el tratamiento de los problemas filosóficos.

La segunda introducción reconoce también la actualidad de la estética musical de los siglos XVIII, XIX y XX pero por razones más elaboradas. “Nuestro siglo ha asistido a un notable florecimiento de estudios musicales de carácter filosófico; no obstante, los temas que hoy se debaten, los conceptos que se usan en las investigaciones estéticas contemporáneas, ya se habían originado y configurado, más o menos manifiestamente, durante el siglo del Iluminismo.”⁶⁹ Este segundo motivo corresponde a los conceptos y los temas que se discuten en la actualidad y que ya desde épocas pasadas se debatían.

Ahora bien, en otro de sus libros, *Los enciclopedistas y la música*, Fubini agrega otro motivo por el que hay que regresar a la revisión de los textos filosóficos sobre música, esta vez del período de la Ilustración. “La constante llamada a valores sólidos y a la responsabilidad del artista y del músico en el mundo de la Ilustración, y en particular de los enciclopedistas, tiene ciertamente un valor de actualidad y se nos presenta como un tema que es bastante próximo a la problemática actual.”⁷⁰ Así, a la vigencia de los problemas y la historia de los conceptos estéticos que aún empleamos, se

⁶⁸ *Ibid.* pp. 33-34.

⁶⁹ *Ibid.* p. 38.

⁷⁰ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 12.

añade la necesidad de buscar nuevos valores estéticos que se echan en falta en la actualidad y que, en la Ilustración por ejemplo, estaban muy presentes en los artistas comprometidos.

En cuanto al conjunto de problemas que implica llevar a cabo una historia de la estética musical radica en los términos mismos. “Si por estética musical —dice Fubini— ha de entenderse aquella disciplina que indaga acerca del carácter autónomamente «estético» o «artístico» de la música, no podrá hablarse de *estética musical* en relación con la Grecia antigua, ni tampoco en relación con la Edad Media o el Renacimiento.”⁷¹ Esto le hace reconocer a Fubini que, efectivamente, hablar de estética musical es un anacronismo pues su aplicación e invención se le debe a la Modernidad. En la Antigüedad lo que se tenía en los textos sobre música era su tratamiento con relación a la moral o la política pero no una reflexión de la música por sí misma. Sin embargo, la autonomía en la reflexión filosófica sobre la música que hacía falta en la Antigüedad y que solo adquirirá hasta finales del Romanticismo, se ve reflejada en un precepto metodológico que le permite a Fubini ir más allá de la Modernidad y poder elaborar una historia de la estética musical desde la Antigüedad. Tal precepto es que “el pensamiento antiguo posee per se valor y significado autónomos para cuanto guarda relación con la elaboración de una filosofía de la música respecto de su tiempo y de la tradición musical occidental en su conjunto.”⁷² Esta postura más bien hermenéutica lleva el texto a su contexto y configura una lectura contextual. El resultado de esta postura metodológica es una historia de la estética musical que busca no ser anacrónica en la aplicación de sus términos.

Y, aunque en la segunda introducción que prelude a la versión que trata solo la estética musical de los siglos XVIII, XIX y XX, pueda decirse que la estética musical es por fin una reflexión filosófica por sí misma sin relacionarla con ámbitos ajenos a ella, ahí se vuelve a tratar el tema de la autonomía. Ahí el problema ya no radica en si es posible llevar a cabo una historia de la estética musical que no la trate en su relación con la moral o la política, sino en que sea posible definir qué es la estética musical y porqué puede ser distinta de la estética de otras artes.

⁷¹ *Ibid.* p. 32.

⁷² *Ibidem.*

La música se nos brinda como un fenómeno extremadamente complejo, poliédrico, de lo que se deriva que la atención del pensador pueda ser polarizada, sucesivamente, por el sonido como elemento físico-matemático, o por la función técnico-lingüística de la música, o por la función artística de ésta, etc. El hecho de que, en algunos períodos históricos, hallemos las fuentes de una estética musical —por ejemplo— en los escritos de matemáticos mientras que, en otros períodos, las hallamos en los escritos de literatos o en los de musicólogos es, pese a todo, un indicio de cierto modo preferencial de plantear el problema, revelando tal actitud el aspecto de la música que se juzga privilegiado en comparación con los demás.⁷³

¿Cómo emprender una historia de la estética musical aún de la época en la claramente comienza a existir una si el tratamiento que se hace de la música se presenta en muy distintas mentes y destacando por tanto muy diversos aspectos? Esos problemas pueden entenderse como el problema de la historicidad de los conceptos. La estética musical se dispersa en muchas formas de ser tratada y, sin embargo, Fubini le pone fecha concreta a su nacimiento como disciplina filosófica independiente.

Si se quisiera establecer una fecha como punto de partida de una estética musical moderna [...], aquélla habría de ser, sin duda, desde 1700 en adelante; no fue otro sino el siglo XVIII el que asistió a la lenta y laboriosa liberación de la estética musical respecto del racionalismo y el intelectualismo de raíz cartesiana, propiciadores ambos de que la música se relegara al último puesto de la jerarquía de las artes.⁷⁴

Así, ya sea por los problemas, por los conceptos o por la urgencia de nuevos valores, se vuelve necesario regresar a la revisión de los textos filosóficos sobre la música que surgieron en épocas pasadas. Y el problema principal de emprender una historia de la estética musical es justamente la historicidad de los conceptos que a pesar de que conserven el término, su significado varía constantemente de época en época.

⁷³ *Ibid.* p. 37.

⁷⁴ *Ibid.* p. 38.

En pocas palabras, puede formularse una paradoja en el planteamiento de Fubini. La necesidad de llevar a cabo una historia de la estética musical para poder conocer la tradición a la que siguen perteneciendo las reflexiones filosóficas actuales sobre la música contrasta fuertemente con el problema de la historicidad intrínseca de los conceptos. La actitud frente a los textos antiguos hace ver en ellos el planteamiento de problemas aún vigentes pero bajo formas conceptuales distintas que tienen su propia coherencia histórica comprensible solo desde el contexto particular del que surgieron. Entonces, si los conceptos, problemas y temas tienen una historicidad propia que nos conmina a estudiarlos en su contexto, ¿cómo permiten los conceptos del pasado aplicarlos o emplearlos en la actualidad? O formulado a la inversa, si los conceptos, los problemas y la ausencia de valores en el arte actual reclaman soluciones, ¿por qué regresar al pasado para buscar soluciones y de qué manera puede lograrse esto?

Esta posible paradoja entre la necesidad de construir una historia de la estética musical y el problema de la historicidad intrínseca de los conceptos no parece resolverse con Fubini. No obstante su planteamiento es interesante pues nos invita a considerar a continuación una propuesta de historia de la filosofía distinta.

3.1.2 Laura Benítez: las vías reflexivas y la historia de la estética

En la propuesta de las vías reflexivas de Laura Benítez parece haber cierta solución al problema planteado por la propuesta de Enrico Fubini. Por ello, a continuación se propone analizarla para mostrar cómo se soluciona el problema. Después, consideraremos lo que se puede deducir de la misma en su aplicación al problema sobre Rousseau que esta tesis aborda. Para lo anterior se abordará la versión de su propuesta contenida en su libro *Descartes y el conocimiento del mundo natural*, cuyo primer capítulo está dedicado a la exposición del esquema de las vías reflexivas. A continuación, pues, presento dos aspectos importantes que puedo advertir en torno al esquema de las vías reflexivas. El primero tiene que ver con la forma en la que puede resolver el problema que se derivaba del

planteamiento de Fubini. El segundo con la forma en la que puede verse el problema principal de esta tesis a través de dicho esquema.

3.1.2.1 Las vías reflexivas y el caso “Jean-Jacques Rousseau”

En su intento por explicar el desarrollo del saber filosófico, Laura Benítez propone un esquema de cambio y permanencia en la filosofía mediante vías que funcionan a manera de carreteras y autopistas. En primer lugar, nos dice, una vía reflexiva es “un estilo de pensamiento que varias escuelas y autores sustentan, incluso en distintos momentos históricos, con base en una serie de supuestos fundamentales compartidos.”⁷⁵ Esto indica que la noción de vía es amplia sincrónicamente de tal manera que pueden ingresar diversas escuelas y autores e una misma vía. Y en un sentido diacrónico, también es lo suficientemente extensa para poder abarcar incluso épocas distintas, siempre y cuando se sigan compartiendo los supuestos fundamentales de determinada vía.

En este esquema, el cambio, nos dice, “se origina, más bien, en el angostamiento de una vía que empieza a percibirse como un modelo teórico con carencias, sobre todo en el ámbito de la explicación.”⁷⁶ Lo cual da lugar a un cambio gradual y moderado según la capacidad y eficiencia de la vía en cuanto a las explicaciones de distintos fenómenos. Ahora bien, como dije, este esquema que puede entenderse a manera de carreteras o autopistas:

como una vía reflexiva es un modelo teórico amplio, suelen seguir, por así decir, transitando por ella muchos autores y, cuando por fin deja de ser una vía principal, sigue abierta, aunque sea lateralmente, como una vía más angosta, pero nunca se cancela del todo, por lo que bien puede entenderse como una especie de acervo al que puede recurrirse siempre.⁷⁷

Incluso, “cabe esperar que, [las vías] al no ser excluyentes del todo, junto a la vía más transitada existan vías alternativas en un mismo momento histórico, por lo cual un mismo autor puede

⁷⁵ Laura Benítez *Descartes y el conocimiento del mundo natural* p. 5.

⁷⁶ *Ibid.* p. 4.

⁷⁷ *Ibidem.*

transitar por varias de ellas.”⁷⁸ Por lo tanto, una vía reflexiva es bastante amplia y flexible adquiriendo su coherencia de ciertos supuestos fundamentales compartidos. Pero antes de pasar a esos supuestos fundamentales, quisiera desarrollar ciertos puntos importantes en relación con el problema planteado por Fubini.

Desde este momento se puede adelantar parte de lo que se quiere retomar del esquema de las vías reflexivas para esta tesis. En efecto, lo que se puede advertir desde un principio es que Enrico Fubini veía como problema la historicidad de los conceptos, mientras que Laura Benítez la asume desde el principio en su esquema de las vías reflexivas. Era un problema para Fubini porque la intuición de que los griegos seguían siendo vigentes en cuanto a sus reflexiones sobre la música no encontraba sostén suficiente mas que en una mera actitud historicista débilmente justificada. En cambio, para Laura Benítez puede decirse que, según su noción de vía reflexiva, el desarrollo filosófico desde el pasado griego hasta el presente no es un problema pues el cambio no se da en forma de ruptura sino a manera de cambio gradual.

Esta propuesta continuista se ve complementada a su vez con una sincronía permanente de las vías. Ellas son simultáneas pues nunca se clausuran por completo, aún cuando decaigan y se angosten pues eso significa tan solo su desplazamiento a vía alterna, cediendo su lugar de vía principal a otra distinta. Esto resuelve también el problema planteado por Fubini pues las vías reflexivas y su comportamiento dan cuenta de la historicidad de los conceptos, mientras su simultaneidad permanente y continua muestra su vigencia actual de manera muy natural. Demostrar la vigencia de determinada postura o de ciertas reflexiones filosóficas, desde el esquema de las vías reflexivas, implica simplemente mostrar que determinada vía está actualmente presente aunque de manera alterna frente a otras que parecen ocupar la vía principal.

Ahora bien, en cuanto al problema conceptual en la obra de Rousseau que se trata en esta tesis el esquema de las vías reflexivas puede hacer ver dos puntos importantes. El primero puede

⁷⁸ *Ibid.* p. 5.

mencionarse desde ahora, pues, como explica Laura Benítez, “un mismo autor puede transitar por varias de ellas.”⁷⁹ Esto permite ver que Jean-Jacques Rousseau puede ser un caso tal que no sostenga una sola postura en todas sus obras. De alguna manera, en esto coincide con Enrico Fubini, pues éste decía que lo que sucedía en Rousseau era que empleaba una terminología propia de una estética basada en la imitación de la naturaleza, a pesar de que su significado se vaciaba cada vez más.⁸⁰ Con Laura Benítez podemos explicar que este “vaciamiento de significado”, como lo denomina Enrico Fubini, se trata de un tránsito hecho por Rousseau de una vía clasicista-imitativa a una vía romántica-expresiva. El análisis del *Ensayo del origen de las lenguas* y de algunos artículos del *Diccionario de música* llevado a cabo en el capítulo anterior deja ver que en el detalle Rousseau parece acercarse más a una teoría expresiva de la música que a una teoría imitativa de la misma, aunque en lo general puede parecer a primera vista lo contrario, debido al empleo frecuente de “imitación”.

Así pues, Rousseau puede ser un caso como el que incluye Laura Benítez en su esquema en el que un mismo autor puede transitar por varias vías en distintos momentos de su vida o distintas obras. Esto también se aviene muy bien a la opinión de David Medina, quien ve claramente en el filósofo ginebrino un atisbo de una teoría expresiva de la música, “estandarte del romanticismo”.

Sin embargo, hasta aquí se ha considerado únicamente la noción de vía reflexiva según el esquema propuesto por Laura Benítez. Quisiera ahora considerar en su detalle las vías reflexivas expuestas por la autora en la misma obra que aquí se emplea, en particular la segunda y la tercera, aunque se expliquen brevemente las demás.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Véase *supra*. p. 20.

3.1.2.2 Las vías reflexivas, clasicismo y romanticismo

A. La vía de reflexión epistemológica y el clasicismo

Para Laura Benítez, el desarrollo filosófico puede explicarse a partir de cuatro vías reflexivas. La primera se denomina ontológica y tuvo su mayor auge en la Antigüedad y la Edad Media. La segunda es la vía de reflexión epistemológica que, se podría decir, tuvo el lugar de vía principal del Renacimiento y hasta la Modernidad Temprana, cediendo después ese lugar a la vía de reflexión crítica que se instaura en la segunda mitad del siglo XVII, transcurre durante la Ilustración y llegan sus consecuencias todavía hasta el siglo XIX. La última es la vía de reflexión metametodológica que tiene lugar a finales del siglo XIX y alcanza diversas posturas del siglo XX. Para el propósito de esta tesis, consideraré entonces únicamente la segunda y la tercera vía de reflexión.

La vía de reflexión epistemológica se caracteriza por transcurrir sobre el supuesto fundamental de una homogeneidad sustancial, esto es, el supuesto de que “el mundo es homogéneo [...] la única sustancia diferente del mundo natural es la conciencia, la cual, además, tiene el privilegio de contemplar la homogeneidad del cosmos material.”⁸¹ Esta homogeneidad sustancial afectará a la epistemología y metafísica modernas, pero también a la estética, como pretendo mostrar en esta sección. Además de este supuesto metafísico, también se identifica otro de tipo metodológico como es la “actitud crítica o razonablemente escéptica [que] hace del sentido común la presa más directa y fácil.”⁸² Esto implica un distanciamiento del conocimiento meramente empírico y la filosofía termina por enfocarse en las capacidades cognoscitivas del sujeto previo a su conocimiento del mundo que se asume homogéneo.

El paralelo de esta vía en lo epistemológico y metafísico lo encuentra la estética en el clasicismo que se retoma en el Renacimiento y que tiene su mayor auge en los siglos XVII y XVIII. El arte no fue la excepción en adquirir homogeneidad sustancial en sus obras y en la producción de las mismas. En efecto, una estética clasicista en general tiene por cometido dos principios

⁸¹ Laura Benítez *op. cit.* p. 11.

⁸² *Ibid.* p. 12.

inoslayables: partir de la imitación del arte griego, del arte clásico y, garantizar la homogeneidad del arte en tanto imitación de la naturaleza. Ambos principios obedecen al supuesto de la homogeneidad que caracteriza la vía de reflexión epistemológica según Laura Benítez. Por ello, me propongo ahora brindar algunos argumentos en favor del planteamiento anterior que propone también una homogeneidad estética en la Modernidad Temprana y hasta el siglo XVIII principalmente.

Sin atender a otros ejemplos como los de la Camerata florentina, el de Johann Joachim Winckelmann o Jonathan Swift y limitándome al autor principal en esta tesis, tanto el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* como el *Diccionario de música* de Jean-Jacques Rousseau presentan como paradigma a la música griega. El capítulo 18 del primero tiene como propósito mostrar que el sistema armónico griego era muy distinto al moderno y, desde luego, absolutamente mejor. “Sólo reconocían —explica Rousseau— como consonancias aquellas que nosotros llamamos consonancias perfectas, excluyendo de ese número las terceras y las sextas.”⁸³ Ahora bien, es muy probable que los griegos, según Rousseau, no hubiesen tenido armonía así como se entendía en la Modernidad. No obstante, eso era mejor para ellos pues les brindaba una riqueza musical que se echa en falta en la música moderna. “Los que pretenden encontrar el sistema de los griegos en el nuestro se burlan de nosotros. El sistema de los griegos sólo tenía de estrictamente armónico, según entendemos nosotros, lo que necesitaba para fijar la concordancia de los instrumentos sobre consonancias perfectas.”⁸⁴ Eso hacía que los griegos tuvieran una armonía sencilla y lo suficientemente compleja para ser útil a la composición.

Por otra parte, buena parte de los artículos del *Diccionario* son de términos griegos completamente inútiles en la práctica interpretativa ni compositiva modernas pero que se incluyen en el texto con base en el precepto inicial del prefacio de que “había que exponer menos lo que saben [los músicos] que aquello que precisan aprender.”⁸⁵ Así, se encuentran vocablos griegos “adoptados

⁸³ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XVIII p. 303.

⁸⁴ *Ibid.* p. 302.

⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* Prefacio p. 54.

de la misma forma por los sabios, y a los cuales, visto el desuso de lo que expresan, no se han asignado sinónimos en francés.”⁸⁶ Esto parece ir en contra del propósito de la obra de ser útil directamente a los músicos pues se entiende que son términos que deben ser aprendidos por ellos con la sola justificación de que es lo que saben los sabios. Sin embargo, en este punto pesa más el paradigma griego que la utilidad directa al músico intérprete.

Además, a la riqueza armónica del *Ensayo*, el *Diccionario* agrega una segunda ventaja de la música griega frente a la música moderna: la notación.

Los antiguos griegos utilizaban como *caracteres* en su música, así como en su aritmética, las letras de su alfabeto, pero en lugar de darles, en la música, un valor numérico que determinara los intervalos, se contentaban con emplearlas como signos combinándolas de diversas maneras, mutilándolas, emparejándolas, tumbándolas, volviéndolas de diferentes formas, según los géneros y los modos [...]⁸⁷ De hecho, con base en esta observación Rousseau propuso años antes de la publicación del *Diccionario* una nueva forma de anotar la música que empleaba únicamente números y una sola línea horizontal, inspirado muy probablemente en los griegos.

Y por si fuera poco, una tercera ventaja que tenía la música griega era el canto. Éste tenía un ritmo intrínseco y natural presente incluso en la forma de hablar.

El *compás* de los griegos radicaba en su lengua; la poesía fue la que lo trasladó a la música; los *compases* de una correspondían a los pies de la otra: nadie habría podido medir la prosa en música. Para nosotros, sucede lo contrario; la poca prosodia de nuestra lengua hace que el valor de las notas determine la cantidad de las sílabas en nuestros cantos; es en la melodía donde por fuerza hay que escandir el discurso; ni siquiera se percibe si lo que se canta es verso o prosa.⁸⁸

Ello significaba que en la lengua griega “la diferencia entre la *voz* hablada y la cantada sería nula, no se tendría más que la misma *voz* para hablar y para cantar [...]⁸⁹”

⁸⁶ *Ibid.* Prefacio p. 55.

⁸⁷ *Ibid.* Art. Caracteres de música p. 125.

⁸⁸ *Ibid.* Art. Compás p. 137

⁸⁹ *Ibid.* Art. Voz p. 444.

Ahora bien, como sucede con el hombre en estado de naturaleza, a todas esas especulaciones y argumentos en favor de la música griega y en detrimento de la moderna de las que se ocupa el capítulo del *Ensayo* y diversos artículos del *Diccionario* les “falta una cualidad esencial: la de existir.”⁹⁰ En efecto, como explica Enrico Fubini

Dados los escasos conocimientos filológicos y musicológicos de la época —por otro lado plenamente justificados por la casi inexistencia de documentos directos—, las noticias sobre la música griega era muy confusas; como sucede con frecuencia, la escasez de conocimiento preciso se sustituye por el mito, y la invocación a la música de la tragedia griega asume el carácter de referencia mitológica e ideológica.⁹¹

Sin embargo, esto no impedía la idea de que la música moderna debía aspirar a ser lo más similar a la música antigua de los griegos en particular. Aquí se tiene el principio palmariamente clasicista de imitar a los antiguos. Y Rousseau también se inserta en esta intención que caracteriza a la vía de reflexión epistemológica de homogeneizar el arte.

Rousseau proyecta en la tragedia griega —expresa Fubini— todos sus ideales estéticos: el retorno al origen, la aspiración a un arte *fuerte* y expresivo que encarne potentes ideales colectivos, a una música exclusivamente melódica, carente de la odiada armonía, a una música íntimamente fundida con la poesía, a una expresión global en la que palabra y sonido encuentren su completa integración.⁹²

Al paradigma griego que busca homogeneizar la “sustancia estética” de la obra de arte se agrega otro tipo de imitación que, en última instancia, coincide con la imitación de los griegos. Se trata de la imitación de la naturaleza. Ya he hablado justamente en el primer capítulo del concepto de imitación por lo que ahora pretendo únicamente explicar algunos problemas que implica esta intento de homogeneización, pero esta vez de naturaleza histórica. Dice Fubini al respecto:

La teoría de la imitación de la naturaleza, dogma tan indiscutido como ambiguo e interpretable de manera diferente hasta la segunda mitad del XVIII y aún después, se ha formulado teniendo presente

⁹⁰ Bernhard Groethuysen *J. J. Rousseau* p. 9.

⁹¹ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 127-128.

⁹² *Ibid.* p. 128.

el modelo de las artes figurativas y literarias; pero la estética musical ha heredado una teoría que, ciertamente, la música no ha contribuido a formular; y los teóricos no han hecho sino conformarse, aceptando pasivamente un concepto del todo ajeno a la naturaleza misma del hecho musical. De aquí deriva la ambigüedad de lenguaje de los filósofos, que con frecuencia se sirven del término *expresión* no como alternativa o en oposición a *imitación*, sino intercambiando los dos términos como sinónimos o casi sinónimos.⁹³

El análisis de ambos conceptos desde el libro de Noël Carroll llevado a cabo en el primer capítulo nos ha mostrado que a pesar de las derivas conceptuales que ha tenido la historia, los pensadores han empleado los términos de maneras muy distintas sin aclarar nunca con precisión lo que querían decir por cada uno de ellos. No obstante ese es justamente uno de los problemas a los que se enfrentó la estética al querer homogeneizar a la música desde la imitación.

Este problema lo ve también Noël Carroll hablando en general del intento por concebir a la música desde una teoría figurativa del arte.

Al principio puede parecer extraño que esta caracterización hubiera pegado. El lector puede preguntarse, por ejemplo, cómo podría la música haberse considerado un arte imitativa. A este respecto, los teóricos sostenían no sólo que la música pudiera imitar sonidos bellos de la naturaleza — como los cantos de aves y los truenos— sino que podía imitar, es más, la voz humana en animada conversación.⁹⁴

Por último, la posibilidad de homogeneizar la música mediante la imitación de la naturaleza es vista por John Neubauer de una manera más superficial y, por lo tanto, menos problemática. “Ahora bien—explica este autor—, esta reaparición del término *imitación* no representó una estética nueva: puesto que la representación de las emociones era ya requerida por la teoría de las pasiones, la renovada importancia de la imitación musical únicamente significó un cambio de contexto y una nueva forma de hablar.”⁹⁵ Esto indica que Neubauer estaría de acuerdo que el proceso de

⁹³ *Ibid.* p. 19.

⁹⁴ Noël Carroll *op. cit.* Pp. 52.

⁹⁵ John Neubauer *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII* p. 97.

homogeneización siguió surtiendo efecto en la estética de la música aún cuando los términos y el contexto fueran otros.

En pocas palabras, la vía de reflexión epistemológica en su supuesto fundamental de la homogeneización de la sustancia parece coincidir solo a medias en la estética. Neubauer y Carroll parecerían estar de acuerdo en ello, mientras Fubini y, como mostré al principio⁹⁶, David Medina ven el problema del término “imitación” que no se aviene muy bien al fenómeno musical y parecería preludivar o confundirse más bien con el término “expresión”. De cualquier manera, el esquema de las vías reflexivas permite abordar este problema pues se le puede interpretar como si la vía de reflexión epistemológica se hubiese poco a poco desplazado a vía alterna mientras se habría pasado otra como vía principal.

B. La vía de reflexión crítica y el romanticismo

“Podemos caracterizar —explica Laura Benítez— la vía de reflexión crítica como el paso de la crítica en tanto precepto del método para indagar la verdad, a la crítica en cuanto el programa central de la filosofía.”⁹⁷ De ahí toma el nombre esta vía, además de que conjuga otros aspectos importantes. Uno de ellos es que “la experiencia es la materia prima sobre la que las estructuras cognitivas constituyen el objeto de conocimiento.”⁹⁸ Tales estructuras cognitivas son, desde luego, de naturaleza subjetiva y pueden entenderse también como “formas y funciones de la sensibilidad y del entendimiento [que] nos permiten recortar adecuadamente objetos de conocimiento”.⁹⁹

Este proceso por el que la epistemología moderna se volvió hacia el fundamento subjetivo del conocimiento tuvo lugar también en la estética moderna. De algún modo, la estética también sufrió un giro subjetivo pasando de la imitación en la obra de arte como su principio rector a un principio

⁹⁶ Véase *supra*. p. 20.

⁹⁷ Laura Benítez *op. cit.* p. 15.

⁹⁸ *Ibid.* p. 17.

⁹⁹ *Ibidem.*

que tenía en mayor consideración al sujeto. En pocas palabras, se hizo depender del sujeto la belleza que había en las obras de arte. Así describe Noël Carroll este proceso:

las teorías imitativas del arte ponían el acento en los aspectos exteriores de las cosas: la apariencia de los objetos y las acciones de los seres humanos [...] el arte se distinguía en función de una preocupación primaria por las características *objetivas* del mundo “externo”: con la naturaleza y con la conducta observable. Sin embargo, en Occidente, en la transición del siglo XVIII al XIX, artistas con aspiraciones —tanto con respecto a la teoría como a la práctica— voltearon hacia dentro; empezaron a preocuparse menos por captar la apariencia de las cosas y las costumbres de la sociedad que por explorar sus propias experiencias subjetivas.¹⁰⁰

Este cambio de paradigma, que puede interpretarse desde el esquema de las vías reflexivas como un ensanchamiento de la vía de reflexión crítica que tiene en consideración recorte epistemológico de los objetos a partir de la red categorial del sujeto, solo podía ser posible en condiciones en las que el sujeto fuese plenamente autónomo, es decir, en las que “ni el oyente se somete unilateralmente a la autoridad del compositor ni la obra representa, a la inversa, un mero sustrato de las nociones que aporta el oyente.”¹⁰¹ Esa autonomía que cobró el sujeto cuando confluyó en él el fundamento tanto de lo cognoscible como de lo bello, fue lo que permitió que la vía de reflexión epistemológica (en su versión estética) se desplazara lateralmente cediendo el lugar de vía principal a la vía de reflexión crítica (también en su versión estética).

Por lo tanto, Laura Benítez ha descrito el desarrollo filosófico con base en su esquema de las vías reflexivas que, como pretendo mostrar, tienen una versión estética. La vía reflexiva epistemológica coincidiría y compartiría sus supuestos fundamentales con el auge de un clasicismo que se extiende más o menos por las mismas fechas. Por otra parte, la vía reflexiva crítica haría lo mismo pero con el romanticismo que abarca también las mismas fechas.

¹⁰⁰ Noël Carroll *op. cit.* p. 103.

¹⁰¹ Carl Dahlhaus y Noël Carroll *¿Qué es la música?* p. 153.

El ingreso de la subjetividad como fundamento jugó un papel fundamental para todo este proceso. El ámbito estético fue el lugar predilecto, pues se encontró allí que lo fundamental era subjetivo: por el lado del sujeto que contempla lo bello, por el lado del sujeto que crea lo bello (artista) y por el lado del sujeto que interpreta lo bello (crítico e intérprete). Carl Dahlhaus describe este paradigma como aquél en el que para “la estética expresiva surgida en la era de la sensibilidad y del *Sturm und Drang*, en cambio, el compositor constituye el objeto primordial, que habla de sí mismo.”¹⁰² Así, mediante un juego de palabras podríamos decir que el sujeto se tornó en objeto de sí que se analizaba y hablaba sobre sí mismo.

Esta vuelta al sujeto la he expresado en el capítulo anterior como el giro copernicano¹⁰³ que Rousseau llevó a cabo en la estética. Para él la imitación de la naturaleza que debía realizar la obra de arte no consistía meramente en una imitación directa y transparente de la realidad objetiva, cual espejo que se coloca frente a un ave o un árbol, como Platón creía que operaba el arte, sino más bien se trataba de la imitación indirecta de la naturaleza mediante los sentimientos que ésta causa en el sujeto al contemplarla. Ahora bien, lo que complicaba aún más el asunto era el traslado de esta analogía visual al ámbito auditivo. ¿Cómo generar un “espejo” que reflejara lo audible de la naturaleza en una sonata o una canción? Esto, como he dicho, se debía a la equivocidad de los términos “imitación” y “naturaleza” la cual conduce a entender el primero como expresión. Nuevamente Fubini observa lo siguiente:

Los conceptos de imitación y naturaleza varían de un extremo a otro, en cuanto a su significado, según el contexto en que ambos se hallen insertos; de esta manera, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, adquieren incluso valores opuestos. Durante el siglo XVII, el término “naturaleza” se emplea como sinónimos de razón y verdad, y el término “imitación”, a su vez, para indicar el procedimiento destinado a embellecer y a hacer más agradable y amena la verdad racional. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XVIII nos encontramos con que el término “naturaleza” se emplea, casi

¹⁰² Carl Dahlhaus *Fundamentos de la historia de la música* pp. 31-32.

¹⁰³ Véase *supra*. pp. 4-5.

paradójicamente, como símbolo de sentimientos, espontaneidad y expresividad, mientras que el término “imitación” se emplea para indicar coherencia y verdad dramática, es decir, el vínculo que debe mantener el arte con la realidad.¹⁰⁴

En la historia de la ópera, plenamente coetánea a ambas vías de reflexión, también se presenta un giro hacia el sujeto. Por una parte se encuentra el surgimiento y auge de la ópera de enredo u ópera buffa en Italia, teniendo su paralelo en Francia con la *opéra comique*.¹⁰⁵ Ambas significaron un nuevo paradigma en la ópera que tomaba como recurso la presencia de más arias y menos recitativos, de temas más populares y de producciones menos ambiciosas en la maquinaria. La época de Jean-Baptiste Lully estaba pasando y se habría pasado una nueva era de la ópera que culminaría con los casos de Gluck y Mozart como mayores representantes de esta ópera más humana, más “natural” y menos artificial, más cercana al pueblo.¹⁰⁶ En pocas palabras, se buscaba una “ópera sin divinidades ni brujos, pero en la que las pasiones son nobles y grandiosas, [pues] también puede responder a las expectativas de encantamiento”¹⁰⁷, aunque por otros medios que no fueran los mecánicos de la utilería y el montaje de la escena.

De hecho, en Rousseau se da con clara consciencia ese giro subjetivo en la producción operística. A ojos de Rousseau, este desarrollo de la ópera se debió a que

el teatro fue purgado de la jerga de la mitología y el interés fue sustituido por lo maravilloso, las máquinas de los poetas y los carpinteros fueron destruidas, y el drama lírico adquirió una forma más noble y menos gigantesca. Todo aquello que podía conmovir al corazón fue empleado con éxito, no se tuvo ya necesidad de imponerlo mediante seres de razón, o más bien de locura, y los dioses se desecharon de la escena cuando se supo cómo representar hombres.¹⁰⁸

Jean Starobinski lo interpreta así:

¹⁰⁴ Enrico Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* pp. 187-188.

¹⁰⁵ Cf. Daniel Snowman *La ópera. Una historia social* p. 80.

¹⁰⁶ Cf. Gabriel Menéndez Torrellas *Historia de la ópera* p. 46.

¹⁰⁷ Jean Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 13.

¹⁰⁸ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Ópera p. 311.

Rousseau invita a renunciar a las acciones extraordinarias. La emoción debe provenir de la verdad más sencilla. La intervención de un poder superior que desciende de un cielo imaginario no merece [sic] ser llevada a la escena. [...] Ya que la tarea de la música es imitar la naturaleza tal como la conocemos, la verdadera música se esforzará por mostrar los sentimientos tal como los experimentamos.¹⁰⁹

Y en la teoría de la música esto se vería como una nueva reconsideración de las emociones pues “en la Edad Media europea predominaba la noción de la música como *máthesis*, centrada en el concepto de *ars musica*, que pertenecía al cuádrivio de las artes matemáticas, mientras que en la edad moderna el momento emocional iba ganando cada vez mayor terreno.”¹¹⁰

Ahora bien, otro aspecto de la vía de reflexión crítica hacia de la crítica ya no un paso del método sino un principio fundamental del programa filosófico. Y el ámbito estético fue el sitio predilecto para ejercer esta crítica pues el arte era algo que admitía un amplio margen de interpretación y crítica. La crítica musical y literaria, por ejemplo, surgieron como medios de estipulación de la buena y la mala música. Y más importante, de las obras que se consideraban buenas, más no por estar “bien compuestas”, es decir, no por seguir las reglas del arte. Pues éstas ya comenzaban a dejar de ser el criterio del buen arte, decayendo la autoridad que en otro tiempo tuvieron en el gusto del crítico musical y literario, pues uno “de los prejuicios inherentes al concepto de novedad es la asociación poco menos que automática con la idea de una transgresión de normas y reglas”¹¹¹, lo cual choca con el clasicismo y su énfasis en las reglas. “En medio de todo esto —explica William Weber—, los críticos musicales adquirieron una autoridad intelectual mucho más profunda que la de los *connoisseurs* [sic] del siglo XVIII. En un cierto plano, los críticos se adueñaron de parte de la autoridad sobre el gusto musical [...]”¹¹² Así surgieron figuras clave de la época como Samuel Johnson en la crítica literaria y Charles Burney en la musical.

¹⁰⁹ Jean Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 14.

¹¹⁰ Carl Dahlhaus y Hans Heinrich Eggebrecht *¿Qué es la música?* p. 37.

¹¹¹ *Ibid.* p. 113.

¹¹² William Weber *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* p. 137. Cf. También Larry Shiner *La invención del arte. Una historia cultural* pp. 134-140.

Para concluir esta sección sobre el esquema de las vías reflexivas de Laura Benítez, retomo dos aportes de su propuesta como dije en un principio. El primero tiene que ver con la noción misma de vía de reflexión. Esta noción resuelve en gran medida el problema que identificaba Enrico Fubini para elaborar una historia de la estética musical el cual se formulaba en la posibilidad de que propuestas del pasado fueran útiles en la actualidad y, si fuera el caso, cómo sería posible. Fubini parecía quedarse simplemente en una actitud historicista injustificada y solamente motivada por una especie de creencia de fe. En cambio, la propuesta de Laura Benítez parece resolver ese problema con la postulación de vías reflexivas que transcurren paralelamente, es decir, simultáneamente aunque con importancia distinta según la época. Lo cual permite asegurar la actualidad de posturas del pasado, pero también afirma la equidad en las posturas de todos los tiempos.

El otro aporte tiene que ver con dos de las vías reflexivas que Benítez propone: la vía de reflexión epistemológica y la vía de reflexión crítica. Desde mi punto de vista, ambas presentan una versión paralela en la historia de la estética, de la ópera y la teoría musical. Laura Benítez las ha formulado con especial atención en el desarrollo de la epistemología y la metafísica, sin embargo, la noción misma de vía reflexiva y sus supuestos fundamentales de cada una de las dos, son compartidos también por la estética musical.

Ahora bien, la contemporaneidad de lo que podríamos llamar “versiones de las vías reflexivas” justifica la posibilidad de extender sus supuestos fundamentales a otros ámbitos del pensamiento. Mas no es el único argumento. De hecho, las fechas no siempre coinciden pues, por ejemplo, el desarrollo de la teoría literaria no corre parejo con el de la música, sobre todo si “la vida de la música en el mundo occidental, desde la antigüedad griega hasta el umbral del romanticismo, se ha caracterizado respecto a otras artes por dos fenómenos: la falta de una clara conciencia de su propia historicidad y la estrecha relación de dependencia respecto a la poesía.”¹¹³ Esto impidió a la música progresar al mismo tiempo que otras artes. Por ello es que, aún cuando la crítica se asumió

¹¹³ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 17.

como parte fundamental del programa filosófico en la segunda mitad del siglo XVIII, la crítica musical tuvo un papel similar en importancia hasta bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, el desfase de las fechas, en última instancia, no es tan relevante para el esquema de las vías reflexivas dada la contemporaneidad en todos los tiempos de las cuatro vías. Mejor dicho, la noción misma de vía reflexiva admite que lo que he denominado versiones de las vías no sean completamente paralelas en los tiempos.

3.1.3 Carl Dahlhaus: hacia una historia formalista de la música

Carl Dahlhaus es quien hace una reflexión más elaborada sobre los problemas que implica pensar con ánimo historicista particularmente a la música. Sus reflexiones son bastas sobre este tema y se encuentran principalmente en las siguientes obras: *Fundamentos de la historia de la música*, *¿Qué es la música?*, *La idea de música absoluta* y en *La música del siglo XIX*. Empero, sin atender al detalle de toda su propuesta, únicamente pretendo esbozar los planteamientos generales de la misma intentando dirigirlos hacia el objetivo de una respuesta más bien histórica pero filosófica al problema sobre Jean-Jacques Rousseau tratado en esta tesis. Por ello es que esta sección sobre Carl Dahlhaus quisiera dividirla en dos: en la primera trataré de sopesar los aportes de la misma al mismo problema de reflexionar históricamente sobre la música en su relación con las propuestas de Enrico Fubini y Laura Benítez, en la segunda intentaré mostrar algunos aportes específicos al problema conceptual señalado en Rousseau en el primer capítulo en torno a los conceptos de imitación y expresión.

3.1.3.1 La posibilidad de la historia formalista de la música

La propuesta de Dahlhaus, se expresa más bien en reflexiones sobre el propio historiar la música. Sus críticas tienen la pretensión de conducir al desarrollo de una historia de la música del siglo XIX omitiendo, por supuesto, los errores que según el autor cometieron intentos anteriores. Uno de esos errores lo ve en el tránsito no tanto entre períodos históricos más o menos definidos, sino en el desarrollo mismo de los mismos. Por ejemplo, justamente la complejidad de describir el desarrollo

del clasicismo y el romanticismo no radica en identificar el paso de uno a otro período y cómo se fue dando éste, sino en cómo cada período siguió conservando su unidad desde su comienzo hasta su fin. El problema pues, reside en la continuidad al interior del mismo período.

Pero esa continuidad apenas si podrá ser descripta mientras “barroco”, “clásico” y “romántico” se entiendan como complejos de características, cuya relación interna se basa en una idea —o configuración de ideas— central, que permanece invariable dentro de una era. En otras palabras, la continuidad no se hará evidente mientras los historiadores se sometan a la necesidad, surgida del método, de descubrir una mayor afinidad entre el final del clasicismo y su comienzo, que entre el final del clasicismo y el comienzo del Romanticismo. La yuxtaposición de bloques no es historiografía.¹¹⁴

Esta crítica de Dahlhaus a una historia acumulativa de bloques de hechos contrasta mucho con la propuesta de Fubini y coincide en cierto sentido con la de Benítez. Con Fubini la historia de la estética tenía el problema de garantizar la continuidad entre los períodos históricos para después afirmar la actualidad de las propuestas estéticas del pasado. Fubini habría concebido una historia fragmentaria en su desarrollo. No por ello se demeritan, como se ha visto con las citas de sus obras en esta tesis, las agudas observaciones que hace de diversos autores y conceptos. Ese problema se resuelve en Benítez quien afirma una contemporaneidad permanente de las vías reflexivas. Se diría entonces que para esta autora la historia es más dinámica y viva que una historia de bloques como la que critica Dahlhaus. Este autor coincidiría entonces hasta cierto punto con Benítez pues parece dirigirse más bien a una historiografía más dinámica que a una postura historiográfica como la de Fubini, pues toma los períodos históricos de la música en su complejidad inherente

Ahora bien, otra crítica de la que parte Dahlhaus para definir su propuesta es la siguiente: “Me refiero al problema de esbozar una historia del arte, que sea realmente historia y no una colección de análisis de obras, apenas conectados entre sí; pero una historia cuyo objeto sea realmente el arte y no sólo sus elementos biográficos y sociales, una historia, pues, cuyo principio historiográfico esté

¹¹⁴ Carl Dahlhaus *Fundamentos de la historia de la música* pp. 26-27.

fundado en el arte en tanto arte.”¹¹⁵ Esto es, el proyecto que se propone Dahlhaus es una historia que no se enfrasque en el dato biográfico, en las condiciones sociales y políticas en las que surgió la obra o en el análisis de ciertas obras representativas de cada período. La historia que se propone escribir en una obra como *La música del siglo XIX* habría de ser una obra que atendiera a la música por sí misma.

Y aquí hay una coincidencia con el planteamiento de Noël Carroll, para quien los estudios sociales de los fenómenos son muy interesantes mas no filosóficos. La autonomía que buscan darle ambos autores, el uno a la filosofía analítica del arte y el otro a la historia de la música, los lleva a distanciarse del análisis sociológico o “material” del arte y a centrarse en una reflexión más bien intelectualista sobre le mismo. Sin embargo, esta coincidencia, que apenas puede verse por lo divergente de las propuestas en lo general y por su estilo de escritura, tiende a difuminarse pues la postura de Dahlhaus pretende ser histórica y estética a la vez, aunque más histórica que estética. Este es el siguiente punto de crítica del autor.

El problema de la relación entre el arte y la historia [...] permanecerá sin solución mientras se insista en un dogmatismo estético y en un dogmatismo historiográfico. En otras palabras: mientras se sostenga la máxima de que el arte se muestra como realmente es, en la observación aislada de obras autónomas, por un lado, y por el otro, se parta de la premisa de que la historia consiste exclusivamente en la relación de causa y efecto, objetivo y manifestación. [...] Y esa imposibilidad se debe a que, o bien no es una *historia* del arte sino una colección de análisis estructurales de obras aisladas, o bien no es una historia del *arte* sino un enfoque de las obras musicales como procesos dentro de la historia de las ideas o de la historia social, cuya vinculación brinda coherencia al relato histórico.¹¹⁶

¿Cómo lograr entonces el desarrollo de una propuesta a su vez histórica y estética? El problema subsecuente de intentar plantear la posibilidad de una historia inmanente de la música, explicable por sí misma sin agentes externos a la mera obra de arte, es la relación entre lo estético y

¹¹⁵ *Ibid.* p. 27.

¹¹⁶ *Ibid.* pp. 29-30.

lo histórico. ¿Qué es lo propiamente histórico y lo propiamente estético en la obra de arte? ¿Cómo resolver este problema si “las premisas de la teoría del arte, sobre las cuales se puede basar la historiografía de la música, son, por su parte, de carácter histórico”¹¹⁷?

Así, se tiene la siguiente circularidad. Los principios de la teoría del arte que permiten definir períodos históricos del arte (clasicismo y romanticismo en nuestro caso) son, a su vez históricos pues cambian constantemente en la historia y no se los encuentra en su pureza.

En otras palabras, ¿cómo hacer historiografía de la música que no sea una historia sociológica o política de la música? ¿Cómo plantear la posibilidad de una historia que no se agote en las relaciones de las obras con su contexto social y político, con su autor y su vida o con su contenido político? Empero, ¿cómo llevar a cabo esta empresa sin recaer únicamente en el tratamiento de las obras renunciando a su historicidad? ¿Acaso toda historicidad en la música tiene que ver con la “materia” social, política y biográfica? ¿Puede haber una historia que atienda solo a la obra?

Ahora bien, en este momento quisiera introducir la siguiente observación. Dahlhaus habla de la posibilidad de una historia de la música, a diferencia de Fubini que habla de los problemas de una historia de la estética musical. Esto es importante si se tiene en cuenta que la mayoría de los textos teóricos y filosóficos sobre música no fueron escritos por músicos durante la Modernidad. Esa es la complejidad que señalaba Fubini. Estos textos provienen de matemáticos, literatos y en algunos casos de compositores. Esto coincide con la opinión de Rousseau de que los músicos leen poco.¹¹⁸ Por lo tanto, parece que Dahlhaus y Fubini están hablando de cosas distintas pues, así como cree el segundo autor, la estética de la música adquirió durante la Modernidad una autonomía tal sin parangón en el pasado que incluso se desentendió de los músicos mismos. Esto habría traído como consecuencia que la historia de la música fuera por un lado y la historia de la estética musical por otro. Sin embargo, aclaro, aquí únicamente se sopesan modelos teóricos de historia que por el tema de esta tesis se

¹¹⁷ *Ibid.* p. 30.

¹¹⁸ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de músico* Prefacio p. 54. “A pesar de que los músicos leen poco, conozco pocas artes en que sean tan necesarias la lectura y la reflexión.”

valoran como pertinentes para ofrecer una respuesta de naturaleza histórica al problema conceptual en Rousseau. Por otra parte, Dahlhaus mismo emplea opiniones filosóficas en sus textos a los que termina por hacerles falta la alusión varias veces a obras musicales concretas. De cualquier manera, el problema de si la estética musical adquirió verdadera autonomía siguió siendo un problema hasta al menos el siglo XIX según Dahlhaus y Fubini, aunque ha resurgido en las últimas décadas de otra forma en algunas otras obras de Peter Kivy que aquí no se analizan.

Volviendo al planteamiento de Dahlhaus, éste coincide hasta cierto punto con el de Benítez en tratar la historia sin referencia a la “materia” social, política y biográfica. No obstante, Laura Benítez no tiene ninguna reflexión al respecto en el texto que aquí tratamos. Sin embargo, Dahlhaus dedica varias reflexiones, como las de las citas, renunciando a ejemplos de historia como los de las obras de Larry Shiner, Daniel Snowman y William Weber empleadas en esta tesis, pues son historias con amplias referencias al contexto social, político y, en algunas ocasiones, también a la vida de los mismos compositores.

Así, después de esta crítica, Dahlhaus define su postura: “Los procesos de la conciencia no son simples reflejos de aquello que está sucediendo musicalmente; ellos mismos son los verdaderos hechos musicales, que no deben buscarse en el sustrato acústico, si uno no se quiere exponer como historiador, al reproche de ser de una imperdonable ingenuidad estética.”¹¹⁹ Y más adelante afina su postura: “Sólo en la medida en que el historiador alcance a comprender la esencia histórica de las obras a través de su composición interna, la historiografía, a la que así se llegue, será también estéticamente sustancial, en lugar de seguir siendo una configuración ajena al arte, impuesta a las obras desde fuera.”¹²⁰

Sin embargo, esta historia tampoco es meramente estructural si por estructural se entiende el tratamiento de las meras obras de arte sin conciencia de las historicidad de sus principios estéticos. Ésta es para Dahlhaus una historia formalista de la música que trataría a las obras por sí mismas en

¹¹⁹ Carl Dahlhaus *Fundamentos de la historia de la música* p. 39.

¹²⁰ *Ibid.* p. 40.

su estructura interna pero asumiendo que sus principios estéticos son dinámicos y que cambian según la dialéctica “automatización-innovación”. Esto significa que las obras se producen con base en principios estéticos que llegan en algún momento a cristalizarse y fijarse hasta que les suceden otros que cambian ese proceso que comenzaba a hacerse automático para ser ahora un proceso de innovación. De otra manera, según Dahlhaus, se estaría haciendo historia social del arte, teoría del arte o historia estructural del arte.

Los formalistas —nos dice— [...] se limitan a señalar la posibilidad de reconstruir una historia interna del arte como arte, y no como simple documento de los procesos de la historia social o de la historia de las ideas. Demuestran que es posible reconstruirla como una cadena ininterrumpida de sucesos, constituida por la dialéctica de la automatización y la innovación, y no como una yuxtaposición discontinua de interpretaciones de obras, que crea la ilusión de ser una historia sólo por la disposición cronológica.¹²¹

En pocas palabras, Carl Dahlhaus a diferencia de Enrico Fubini, interpreta la historia de una manera mucho más dinámica y viva. En esto coincide con Laura Benítez. Sin embargo, a diferencia de ella, pocas veces propone supuestos fundamentales que definen cada período histórico, y cuando lo hace, inmediatamente después los crítica con contraejemplos argumentativos o de obras. Sin embargo, de estos posibles períodos hablaré en la siguiente sección. Por ahora podríamos sugerir solamente que Dahlhaus concibe a la historia, por decirlo de alguna manera, un poco más cambiante y dinámica que Benítez. Debido a ello, en Dahlhaus los períodos históricos tradicionalmente definidos, los conceptos y las posturas que suponen se ven disueltos y difuminados en una complejidad que pocas veces llega a concretarse en definiciones precisas.

En cuanto al problema de la continuidad para asegurar la vigencia de la historia de la música se puede observar lo siguiente. Este problema surge cuando el modo de reflexionar no es historicista. Dahlhaus ha definido el historicismo como postura de la siguiente manera:

¹²¹ *Ibid.* p. 156.

Por eso, si el historicismo como forma de pensar se caracteriza por la negatividad, por la negación de normas naturales y contenidos estéticos que son apartados de la historia, para la práctica musical, la palabra “historicismo” no significa otra cosa que el predominio de lo antiguo sobre lo nuevo y se lo experimenta como una carga.¹²²

Y a continuación aclara que esta postura historicista puede presentarse de dos formas:

El historicismo como forma de pensar y el historicismo como *praxis* no tienen por qué coincidir: uno puede hundirse en el pasado con “espíritu de comprensión” sin pretender restaurarlo [...] O bien se puede intentar la incorporación de un fragmento del pasado en la práctica de los conciertos, sin estar convencido de que la música sea “historia de punta a punta”. La forma de pensar y la práctica pueden, incluso, separarse una de otra a fin de que la expresión “historicismo” quede en la penumbra.¹²³

Esto, hablando de la música, quiere decir que puede darse el caso de investigar la historia de la música con afán de comprender otras piezas del pasado, sin por ello exigir que algo de esta comprensión se quiera traer a la práctica de conciertos actual, por ejemplo. Por el contrario, también puede darse el caso de que alguien que promueva la música clásica o antigua puede hacerlo sin ayuda del historicismo como forma de pensar, sino solamente como *praxis*.

En pocas palabras, el historicismo como forma de pensar afirma una tendencia a recuperar el pasado entendiéndolo en su contexto. Es la postura hermenéutica del “texto en contexto”. Sin embargo, el historicismo como práctica deriva en una consolidación de cierto repertorio privilegiado que nunca pasa de moda y que se mantiene vigente porque sigue gustando. Dahlhaus lo expone en las siguientes palabras: “Si el historicismo práctico tiende a un “platonismo” popular, que concibe lo clásico y lo natural como algo apartado de la historia, del historicismo como forma de pensar surge una desconfianza contra las reconstrucciones o contra el tradicionalismo ingenuo.”¹²⁴

La postura historicista de Dahlhaus parece ser un historicismo como forma de pensar. Debido a ello, según Dahlhaus, es muy difícil determinar fechas, actores y obras representativas pues la

¹²² *Ibid.* p. 78.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibid.* p. 79.

historicidad penetra estas identidades que las interpretaciones son cambiantes. La postura de Dahlhaus es una postura de la comprensión que busca concebir a la música en su complejidad histórica.

Ahora bien, el historicismo de Dahlhaus no es continuista, a diferencia de Benítez. Este autor busca comprender la música en su historicidad que difumina las categorías, los conceptos y las tradiciones. Por lo tanto, Dahlhaus estaría proponiendo una postura no solo formalista, sino también rupturista. Sin embargo, pretendo que esto se entienda mejor en la siguiente sección justamente con el ejemplo del clasicismo y del romanticismo y el tratamiento que de ellos hace Dahlhaus.

3.1.3.2 Dahlhaus y sus nociones de clasicismo y romanticismo

Para esta sección, trataré de delimitar lo que Dahlhaus entiende por Clasicismo y Romanticismo respectivamente recogiendo algunas de sus opiniones sobre la música y sobre la estética de esos períodos con el fin de definir de mejor manera el rupturismo de este autor, así como de relacionar sus opiniones sobre el Clasicismo y el Romanticismo con Rousseau y su obra. Como he dicho, su postura es rupturista y por lo tanto sus comentarios críticos sobre obras musicales y sobre opiniones de algunos filósofos son interesantes pues suponen en muchas ocasiones una tradicional historia de la música y de la estética musical que se critica.

Al hablar sobre la estética de los siglos XVII y XVIII, Dahlhaus explica lo siguiente.

La teoría de las emociones de los siglos XVII y XVIII, [...] no es una teoría de la expresión, sino una teoría expositiva de orientación subjetiva. Lo que presenta musicalmente un compositor es su medida de comprensión de la naturaleza de una emoción humana. Es decir que no se entiende una obra musical como expresión de las emociones del compositor, sino como la verdad objetiva formulada musicalmente por éste, y la exposición de las emociones es tanto *imitatio naturae* como pintura musical.¹²⁵

¹²⁵ *Ibid.* p. 31. Esto explicaría por qué Rousseau sigue empleando el término imitación y por qué cree que la música imita la naturaleza.

Esto implica cierto acuerdo entre el escucha y el compositor sobre en el contenido semántico de la música pues todos podían comprender al escuchar una pieza de ese período que la emoción expuesta en tal obra era un ejemplar que representaba determinada emoción. Se podría decir que a pesar de que la emoción era subjetiva, había cierta fidelidad objetiva en la imitación pues la emoción se la tomaba en su generalidad y no en su especificidad. Así, era fácil relacionar esta forma de objetividad de orientación subjetiva con una naturaleza humana genérica. “Entre los tradicionalistas, la idea de lo clásico y “atemporal” está estrechamente ligada a la de lo musicalmente natural.”¹²⁶ Este era el sentido de lo “natural”: poder afirmar la generalidad conceptual de algo como las emociones.

Además, en el clasicismo es característico un tradicionalismo que afirma la perennidad de la obra, por una parte, y que se retrotrae a lo antiguo, por otra. Por el lado de lo primero a “la idea de lo clásico subyace, por el contrario, la premisa de que la vigencia estética de las obras sobresalientes borra en cierto modo su génesis histórica, de manera que será histórica la totalidad de las condiciones de formación de una obra clásica, pero no la sustancia estética de la misma.”¹²⁷ Esto quiere decir que lo clásico surge en un contexto histórico preciso con condiciones que varían de época en época y, a pesar de ello, permanece vigente durante todos los tiempos. De algún modo, esta idea de “lo clásico” se gesta durante los siglos XVIII y XIX por lo que en gran medida, aunque no exclusivamente, la música de estos siglos es concebida así. Así, lo clásico se concibió como aquello que siempre gusta y que siempre ha gustado; desde esta premisa es fácil afirmar un gusto progresivo por lo clásico y afirmar que lo clásico siempre gustará, con todo y los cambios de las épocas.

Ahora bien, en una estética preclásica que afecta también a Rousseau de alguna manera, “la continuidad del desarrollo se apoyaba menos en el conocimiento de obras que en la asimilación de reglas de composición transmitidas por vía oral y sólo en menor parte por escrito.”¹²⁸ Sin embargo, ¿qué fue primero las reglas del arte o las obras de arte? Esta dialéctica irresoluble haría que, por una

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Carl Dahlhaus y Hans Heinrich Eggebrecht *¿Qué es la música?* p. 117. Cf. También una postura clasicista similar en Harold Bloom *El canon occidental* cap. 1.

¹²⁸ *Ibid.* p. 118.

parte, los clasicistas de corte más bien empirista volvieron la mirada a las obras de arte antiguo de los griegos y los romanos observando en ellas las reglas de composición en su más perfecta ejecución. Así es como se insertan las reflexiones de autores clasicistas en sus principios teóricos como Swift, Winckelmann y algunas de Rousseau mismo quienes veían en el arte antiguo el paradigma a seguir en el arte moderno. Empero, los clasicistas más de corte racionalista vieron las mismas reglas del arte en la naturaleza. Descartes, Leibniz y Rameau en el caso de la música fueron los principales autores que fomentaron esta tradición. De ahí que Dahlhaus diga sobre el clasicismo en general que si “en la historiografía tomáramos al pie de la letra la concepción que prevaleció hasta el siglo XVIII, la historia más antigua de la música se tramaría de historia de obras en historia de teoría, en la que las obras sirven de meros ejemplos.”¹²⁹ Por una parte estas teorías se las encuentra en la *Historia del arte* de Winckelmann cuyos principales argumentos son la ejemplificación de reglas por medio de obras antiguas; por otra parte estas teorías se las encuentra también en los textos teóricos de Rameau cuyos principales argumentos son deductivos a partir de principios naturales y evidentes.

En contraste, durante el Romanticismo surgió una estética muy distinta.

Para la estética expresiva surgida en la era de la sensibilidad y del *Sturm und Drang*, en cambio, el compositor constituye el objeto primordial, que habla de sí mismo. [...] No se trata de que la referencia al compositor se diluya en curiosidad biográfica y referencia anecdótica [...] la individualidad que se debe captar para entender una obra musical desde dentro es un “yo inteligible”, que está por encima de un chato empirismo.¹³⁰

Esto indica que la obra se concebía en función de la individualidad del compositor debido a que se hallaba en la obra la expresión de su individualidad ideal. A eso se refiere Dahlhaus al decir que la individualidad expresada en la obra musical era un “yo inteligible”, pues éste era distinto al “yo empírico” que se podía hallar en la biografía del compositor. El “yo inteligible” es un yo ideal o imaginado e interno o íntimo al compositor que se expresa en la obra musical, mientras el “yo

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibid.* pp. 31-32.

empírico” es externo. A pesar de todo, ambos “yo” se expresan en el tiempo, uno en el tiempo biográfico y el otro en el tiempo musical. Esto coincide con la teoría de la expresión como la entiende Noël Carroll en tanto proceso comunicativo en el que el emisor es el compositor y el receptor es el escucha.

En otras palabras, si el clasicismo había hecho hincapié en la imitación musical de emociones, el romanticismo desplazó esta interpretación del contenido por “una comprensión empática de la personalidad del compositor.”¹³¹ Esto significa que la emoción imitada del clasicismo, que era entendida por todos o la mayoría de los escuchas pues estaba respaldada por un sentido común, fue desplazada por una emoción personalísima, como decía Noël Carroll, proveniente de la intimidad del compositor encerrando así la paradoja que ya Carroll anunciaba en una de sus objeciones a las teorías expresivas: “hablar de cosas en realidad indecibles: de un sentido oculto que no se abre al *common sense*, sino exclusivamente a la empatía.”¹³² Esto implicaría que el contenido sería descifrable en la experiencia estética y no por algún medio imitativo. Esta teoría de la expresión en la que se centró el romanticismo, paradójicamente, a pesar de ser una teoría comunicativa en la música llegaría al extremo de darse en forma de un acto de comunicación privada. Es decir, paradójicamente, lo que se comunica no se dice en palabras y no puede ser descifrado con base en el sentido común sino solo mediante una empatía íntima y privada que se agota en la experiencia estética cuando efectivamente ha cumplido su acto comunicativo a cabalidad.

Según la exposición de ambos períodos, el clasicismo y el romanticismo por parte de Dahlhaus, a veces Rousseau está más cerca del clasicismo. Por ejemplo, el filósofo ginebrino comparte con las posturas clasicistas el énfasis en las reglas de composición. No obstante, este énfasis se presenta en forma de crítica. Así, menciona que un

sonido lleva consigo todos sus sonidos armónicos concomitantes, en las relaciones de fuerza y de intervalo que deben tener entre sí para dar la más perfecta armonía de dicho sonido. Si le añadís la

¹³¹ Carl Dahlhaus *Fundamentos de la historia de la música* p. 96.

¹³² *Ibidem*.

tercera o la quinta o cualquier otra consonancia, no la añadís, sino que la redobláis. Dejáis la relación de intervalo, pero alteráis la de fuerza: al reforzar una consonancia y no las otras, rompéis la proporción. Queriéndolo hacer mejor que la naturaleza, lo hacéis peor. Vuestros oídos y vuestro gusto se han echado a perder por un arte mal entendido. Por naturaleza no hay otra armonía que el unísono.¹³³

Esto puede interpretarse de dos formas. Es posible que Rousseau esté criticando las reglas de composición propias del clasicismo y su fundamento supuestamente naturalista pues en el acorde perfecto lo único que se hace es intensificar ciertos sonidos que de por sí ya suenan en la tónica por separado en forma de armónicos. De ahí que diga que siguiendo sus principios “naturales” y su observación de la naturaleza la única armonía válida debería ser el unísono, lo cual es completamente absurdo. Una pieza musical suele gustar más mientras mayor riqueza sonora tenga (voces, acompañamiento, instrumentos, etc). La dificultad en todo caso sería el acomodo de todos estos elementos para lograr un todo bien acabado. A pesar de ello, Rousseau cree que siguiendo las reglas del arte y la actitud clasicista más propia del clasicismo de corte racionalista, la mejor pieza musical sería aquella que comprenda una sola melodía con un solo sonido que podría variar todo el tiempo que dure la pieza.

Desde luego, tomar esta crítica como ironía apoyaría esta interpretación. Sin embargo, con un ánimo más ingenuo aunque no menos justificado podrían tomarse en serio las palabras de Rousseau y afirmar que el clasicismo musical de Rameau y su tradición racionalista debió haber concluido que era la melodía al unísono, sin acompañamiento aunque con una armonía al unísono, aquella que daba cuenta verdaderamente de la imitación musical. Sin embargo, creo, esto es tomarse demasiado en serio la crítica de Rousseau dado que ni Rameau ni su tradición habrían afirmado tal cosa. Al contrario, la armonía era para ellos la esencia natural de la música, la música consistía en relaciones entre sonidos y sus proporciones numéricas. Los extremos se tocan.

Otro ejemplo del complicado tratamiento de la postura de Rousseau es en torno al otro tema del que habla Dahlhaus: el papel de la subjetividad. Por una parte, el clasicismo haría un énfasis

¹³³ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* p. 295.

importante en una subjetividad universal o más o menos generalizable. Como dije en el primer capítulo, el supuesto de este naturalismo rousseauiano lo aporta una epistemología sentimentalista. Esto lo llevaría a una coincidencia con el clasicismo a la manera como lo entiende Dahlhaus, pues las emociones “imitadas” en la pieza musical serían comprensibles al público en general pues las emociones mismas serían generalizables. En años posteriores a Rousseau el clasicismo hipostasiaría esas emociones elevándolas a una realidad ideal en la que el arte trataría de *la alegría, la tristeza*, etc.

No obstante, el rasgo que motiva mi interpretación de Rousseau como un romántico es que su lenguaje, a pesar de recurrir al término de imitación, lo que quiere sostener es más bien una teoría expresiva del arte. “Es preciso que los objetos hablen para hacerse escuchar. Es preciso siempre, en toda imitación, que un tipo de discurso supla a la voz de la naturaleza.”¹³⁴ Esto indica que la música para Rousseau se dá como proceso comunicativo, es un discurso que nos habla y nos traduce lo que la naturaleza *viva* quiere decir. “Enseñadle [al músico] que debe reproducir el ruido por medio del canto; que si hubiese de hacer croar ranas tendría que hacerlas cantar [...]”.¹³⁵ Esta vivificación de la naturaleza que tiene que llevar a cabo el compositor para imitarla mediante obras musicales es algo que sin una subjetividad autónoma, como diría Dahlhaus, sería imposible. Con base en esta complejidad de las nociones de subjetividad y naturaleza Starobinski afirma que “lo bello linda con el encantamiento, aunque permanece sometido al orden natural.”¹³⁶ Esto es o una internalización de la naturaleza en el sujeto al modo, como dije en el primer capítulo, del giro copernicano, o bien, una naturaleza completamente distinta del clasicismo y más bien romántica. El problema persiste.

Por otra parte, la teoría expresiva de Rousseau siendo una teoría comunicativa del arte no se ciñe del todo al romanticismo como lo entiende Dahlhaus si se considera que no introdujo la emoción personalísima e íntima en su esquema. Al contrario, habló de emociones generalizables hasta cierto

¹³⁴ *Ibid.* p. 297.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ Jean Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 17.

punto. Con esta precisión quiero recordar lo que dije en el primer capítulo sobre las diferencias nacionales y geográficas. Si la música es un tipo de lenguaje, aunque no emplee palabras sí tiene una relación muy estrecha con ellas en la ópera por ejemplo. Luego de la puesta en escena de *La serva padrona* de Pergolesi en París el primero de agosto de 1752, Rousseau observaría la importancia de las diferencias fonéticas, prosódicas y de pronunciación entre lenguas tan distintas como el italiano y el francés en su *Carta sobre la música francesa*, derivando en la famosa *Querelle de bouffons* en la que continuarían discutiendo otros pensadores como Diderot, D'Alembert y Grimm. La postura del filósofo ginebrino era clara:

Es posible imaginar lenguas que estén más cercanas a la música unas que otras. Es posible imaginar otras que no lo estén en absoluto. [...] Investiguemos, por curiosidad, qué resultaría de la música si se aplicara a una lengua así. En primer lugar, la falta de brillo en el sonido de las vocales obligaría a dar mucho brillo al de las notas. Por ello, siendo sorda la lengua, la música sería chillona. En segundo lugar, la dureza y la frecuencia de las consonantes forzaría a excluir muchas palabras y a proceder sobre las demás con entonaciones elementales, por lo que la música sería insípida y monótona. Por la misma razón su marcha también sería lenta y aburrida, y cuando se quisiera apresurar un poco el movimiento, su velocidad se parecería a la de un cuerpo duro y anguloso rodando sobre el pavimento. Como una música semejante carecería de cualquier melodía agradable, se intentaría suplirla con bellezas artificiales y poco naturales.¹³⁷

Esas “bellezas artificiales y poco naturales” serían las de la armonía que mediante acompañamientos sofisticados y empalmes de muchos instrumentos y voces a la vez lograría volver agradable una pieza musical que de otra manera sería aburrida, lenta, monótona y chillona, para emplear los adjetivos de Rousseau. La conclusión de estas observaciones serían expresadas por el ginebrino en la misma *Carta* en un tono casi beligerante:

Creo haber demostrado que no hay ni ritmo ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es capaz de ello; que el canto francés no es más que un ladrido continuo, insoportable para cualquier oído

¹³⁷ Jean-Jacques Rousseau *Carta sobre la música francesa* p. 180.

no prevenido; que su armonía es tosca, carente de expresión y con un relleno propio de estudiante; que los aires franceses no son aires; que el recitativo francés no es recitativo, de donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla; o, que de tenerla algún día, tanto peor será para ellos.¹³⁸

Desde luego, esta crítica de Rousseau a la lengua francesa y a la ópera compuesta en ella sería desmentida primero por Gluck y más tarde por Offenbach.

Sin embargo, en vez de estas “bellezas artificiales y poco naturales”, Rousseau se inclinaría por el compositor y las habilidades que éste podía emplear en la música, como dije en el primer capítulo. Éste, para Starobinski, es el rasgo más característico que emparenta a Rousseau con el romanticismo y que lo vincula con Hoffmann y Wackenroder. “Rousseau fue, así, el primer gran representante del momento que se designó como el de la sensibilidad y el genio, y que señaló una etapa decisiva hacia lo que se ha denominado la modernidad.”¹³⁹ Según Starobinski, de este punto al romanticismo, como lo concibe Dahlhaus, el camino sería muy breve. “La obra, emanación de su creador, reclama un reconocimiento que conduce, además y pronto, principalmente a su persona. Mediante el reconocimiento que obtiene por su obra, entra en el estatuto de gran hombre.”¹⁴⁰

En pocas palabras, quiero concluir esta sección, primero, reafirmando el rupturismo de Dahlhaus; luego diré algunas palabras sobre el clasicismo y el romanticismo como lo entiende Dahlhaus y su relación con el problema conceptual en Rousseau que aquí nos ocupa. Los contrastes y diferencias que presenta Dahlhaus dan cuenta de una nula continuidad entre los períodos históricos. Entre clasicismo y romanticismo hay claras diferencias que son insoslayables y que parten de marcos teóricos completamente distintos. Ahora bien, ¿cómo empalmar esta concepción con una historia viva y dinámica que parte del detalle de las obras tanto teóricas como propiamente musicales? Es decir, afirmar que no hay continuidad entre el clasicismo y el romanticismo sino un absoluto cambio de paradigma no parece corresponder con una concepción de la historia que concibe los hechos como

¹³⁸ *Ibid.* p. 216.

¹³⁹ Jean Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 18.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

cambiantes y problemáticos y que autores y compositores que solían concebirse como pertenecientes a un período en realidad tienen afirmaciones en sus escritos que los vinculan a otro.

Sugiero que la solución de esta posible paradoja es que Dahlhaus parte más bien de una construcción del clasicismo y del romanticismo en términos de teorías estéticas que encuentran su evidencia en la coherencia de su discurso. Por otra parte, corren las observaciones críticas sobre los filósofos y teóricos de la música que atienden no tanto a la teoría en general sino al detalle y sus diferencias con otros autores. Pero esto es solo una sugerencia. Lo que sí se puede decir es que su postura es rupturista y su concepción de la historia es dinámica.

En segundo lugar, el clasicismo y el romanticismo como los entiende Dahlhaus guardan mucha relación con las teorías imitativas y expresiva de Noël Carroll, solo que con dimensión histórica y problemática. Rousseau, por lo tanto, es clásico y romántico a la vez. Mi interpretación lo inclina al romanticismo, a pesar de que sus afirmaciones suelen ser irónicas, tal como la que mostré arriba. Ahora bien, reconozco que es plausible decir que la introducción del sentimiento dentro de la estética no basta para afirmar un total y acabado romanticismo, pero creo que si la historia es dinámica como dice Dahlhaus y su historicismo como forma de pensar asume que las obras de arte son penetradas por una historicidad que las torna cambiantes, a pesar de los contrastes marcados entre teorías distintas, lo que se denomina clasicismo y romanticismo son también nociones con un muy amplio margen de interpretación que no los tornan confusos sino ricos en su significado.

3.2 Conclusiones previas

En esta sección quisiera concluir con algunos puntos en torno a lo que aportan las posturas de Fubini, Benítez y Dahlhaus sobre la historia y la filosofía y sobre lo que aportan específicamente a la respuesta histórica al problema conceptual de Jean-Jacques Rousseau que se definirá en sus detalles en el último capítulo.

Con Fubini diríamos que clasicismo y romanticismo son períodos más o menos bien definidos de la historia de la estética musical y que Rousseau debe entrar en alguno de los dos. No obstante, a

pesar de que Fubini concibe los períodos históricos de una manera más o menos fija, reconoce que el caso de Jean-Jacques Rousseau no es nada sencillo de resolver y que anuncia un romanticismo incipiente con todo y el empleo de términos clasicistas.

En el caso de Benítez, su postura permite afirmar que Rousseau pudo haber transitado por dos vías de reflexión distintas, en sus versiones estéticas, y que esta transición puede presentarse con mayor o menor anchura según la obra y época del filósofo ginebrino. Las vías reflexivas dan cuenta de un desarrollo dinámico aunque siempre basado en supuestos definidos. La propuesta de Rousseau presenta tanto supuestos de la vía reflexiva epistemológica como de la vía reflexiva crítica en lo que podría denominarse sus versiones estéticas, pero eso no significaría un problema para Laura Benítez. Al contrario, eso motivaría a ver en Rousseau tanto un clasicista como un romántico.

Dahlhaus también motivaría una respuesta histórica al problema de Rousseau. A pesar de que su historicismo no tiene el ánimo de afirmar la actualidad de las propuestas filosóficas del pasado, como en el caso de Benítez, afirma que la historicidad penetra el arte y que las categorías estéticas más presuntamente fijas y mejor definidas suelen ser las más problemáticas y variables en sus interpretaciones. Su postura rupturista nos llevaría entonces a considerar en Rousseau una propuesta no vigente en la actualidad pero problemática de precisar debido a lo cambiante de los conceptos estéticos.

En el siguiente capítulo trataré de abordar la propuesta de Rousseau con cierto detalle en su relación con posturas que se consideran claramente clasicistas y otras que se consideran indudablemente románticas. Se verá entonces que guarda similitudes con ambas. Esta respuesta intentará afirmar desde una postura como la de Fubini, Benítez y Dahlhaus que, por complejo que sea, Rousseau es tanto clasicista como romántico.

4 De la imitación a la expresión

Este capítulo tiene dos secciones que pretenden mostrar las relaciones que pueden establecerse en cuanto a conceptos, nociones y teorías entre Jean-Jacques Rousseau y otros filósofos. La primer sección se abocará a algunos filósofos cuyas posturas estéticas se asumen generalmente como clasicistas, la segunda sección está dedicada a autores que se consideran románticos. Desde luego estas categorías son variables según lo que se acaba de hablar en el capítulo anterior. Por ello, no es una organización histórica la que primordialmente ordena los autores sino los conceptos y teorías que exponen. Esta es la primer advertencia.

La segunda advertencia es que no se pretende agotar ni detallar la postura de cada autor, pues, como dije, solo se destacará el concepto y algunas de sus relaciones con la postura estética de Rousseau.

Así pues, el análisis siguiente busca mostrar que Rousseau es tanto clasicista como romántico por compartir supuestos de ambos (desde una postura como la de Laura Benítez) pero también por emplear conceptos que pertenecen claramente a distintas teoría estéticas (desde una postura como la de Carl Dahlhaus). Se trata pues no solo de ubicarse en los conceptos de imitación y expresión, sino de tratar lo clasicista y romántico en Rousseau desde otros conceptos. No obstante, se buscará relacionarlos particularmente con los dos principales de los que se ocupa esta tesis.

4.1 Jean-Jacques Rousseau y el Clasicismo

4.1.1 Las reglas y los principios: Rameau y Rousseau

Hablando del cambio que la estética musical sufrió durante el siglo XVIII, Fubini expresa lo siguiente sobre Jean-Philippe Rameau y Jean-Jacques Rousseau.

Para captar plenamente el significado de este giro, que no afecta sólo a las polémicas musicales de la época, sino a toda la cultura prerromántica y prerrevolucionaria francesa y europea en la segunda mitad

del XVIII, hay que tener presente, en lo que se refiere al pensamiento musical, la intensa confrontación dialéctica entre Rameau y Rousseau, dos personajes incomprensibles el uno sin el otro.¹⁴¹

Esta relación dialéctica entre ambos autores que seguiría prevaleciendo hasta el siglo XIX, tomaría a ambos autores como contrapuestos en sus teorías y sus concepciones de la música. Muchos de los filósofos que vinieron después vieron en ellos dos posturas inconmensurables. No obstante, eso no siempre fue así. Esa fue la interpretación más extendida de ambos autores a pesar de que siendo contemporáneos, en algún momento tuvieron una relación de maestro y aprendiz.

En *Las confesiones* Rousseau nos cuenta cómo fue su primer encuentro con las obras de Rameau a los 29 años.

Mientras en Italia se luchaba, en Francia se cantaba. Las óperas de Rameau empezaban a meter ruido y dieron a conocer sus obras teóricas, cuya oscuridad las ponía al alcance de pocas personas. Por casualidad oí hablar de su tratado de armonía, y no tuve sosiego hasta que no me hice con ese libro. Por otra causalidad caí enfermo. La enfermedad era inflamatoria; fue aguda y breve; pero mi convalecencia fue larga y durante un mes no estuve en condiciones de salir. En ese tiempo empecé y devoré mi tratado de armonía; pero era tan largo, tan difuso y estaba mal organizado, que comprendí que necesitaría un tiempo considerable para estudiarlo y desentrañarlo. Suspendía mi estudio y recreaba mis ojos con la música.¹⁴²

Este esfuerzo por entender a Rameau habría de rendir su frutos, pues casi diez años después partiría a París con un proyecto de notación musical que sustituía las notas por números y las líneas del pentagrama por una sola sobre la creencia que la naturaleza de la música era esencialmente matemática y que lo que la notación debía hacer era transmitir esta idea al intérprete. Sin embargo, su propuesta fue rechazada por la Academia de París y la única objeción que el ginebrino aceptó de buena gana fue la del mismo Rameau, a quien buscó personalmente para mostrarle su idea.

La única objeción sólida que pudo hacerse a mi sistema la hizo Rameau. Apenas se lo hube explicado, vio su lado débil. [...] La objeción me pareció irrefutable, y la acepté al momento; aunque sea sencilla

¹⁴¹ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 73.

¹⁴² Jean-Jacques Rousseau *Las confesiones* V pp. 232-233.

y sorprendente, sólo una gran práctica del arte puede sugerirla y no resulta extraño que no haya salido de ningún académico; pero sí lo es que todos esos grandes sabios que saben tantas cosas no sepan que cada cual sólo debería juzgar de su oficio.¹⁴³

¿Cómo explicarse esta experiencia con Rameau en su juventud y luego en sus primeros años en París? Si creemos que sus palabras son sinceras puede verse que en ellas Rousseau reconoce una relación de seguir la postura del filósofo y compositor Rameau. “Sin embargo —explica Fubini—, antes de la *querelle des bouffons*, sus ideas sobre la música todavía no debían ser claras o, por lo menos, debían estar condicionadas por sus aspiraciones al éxito como músico y, por tanto, por el deseo de ganarse las simpatías de los músicos más influyentes y, en particular, de Rameau.”¹⁴⁴ No obstante, la solución que brinda Fubini no es la que aquí pretendo tomar. Si se toma en serio esa postura del joven Rousseau y se considera que habla con sinceridad cuando simpatiza no solo con la persona, sino con la teoría de Rameau, podrá verse que en cierto momento sí estuvo realmente convencido de que la música estaba fundada de principios y que sus reglas se derivaban de ellos. Pero para proceder a hacerlo, revisaré rápidamente algunos puntos de la postura de Rameau que ayuden a entenderlo a partir principalmente de dos de sus obras: el *Tratado de la armonía* y la *Demostración del principio de la armonía*.

Dice Rameau:

Sí algún progreso ya ha hecho la música hasta nosotros, parece que el espíritu ha sido menos curioso de profundizar en los principios verdaderos, a medida que el oído se ha vuelto sensible a los maravillosos efectos de este arte; de suerte que se puede decir que la razón ha perdido sus derechos, mientras que las experiencia ha adquirido aquí autoridad.¹⁴⁵

Esto indica que la música carecería de principios verdaderos y racionales y que el objetivo de Rameau era justamente fundamentar la música en unos principios no derivados ni de la experiencia ni del

¹⁴³ *Ibid.* VII pp. 350-351.

¹⁴⁴ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 97.

¹⁴⁵ Jean-Philippe Rameau *Traité de l'harmonie*, Preface. Ésta y todas las citas de Rameau son traducciones mías.

mero placer que maravilla y embelesa al oído. La conclusión no sería otra más que la siguiente: “La música es una ciencia que debe tener unas reglas precisas, estas reglas deben ser derivadas de un principio evidente y este principio no nos puede ser conocido sin el concurso de las matemáticas.”¹⁴⁶

Esto quiere decir que la naturaleza de este principio es ser evidente, por ello es principio, y para serlo necesita ser demostrado matemáticamente. Además, Rameau lleva más allá su categoría de principio hasta convertirlo en el principio de principios. “Es en la música que la naturaleza parece asignarnos el principio físico de estas primeras nociones puramente matemáticas sobre las cuales marchan todas las ciencias.”¹⁴⁷ Esto es, la música parte de un principio físico sobre el cual descansan todas las ciencias exactas o duras. Este principio físico es el cuerpo sonoro cuya vibración se establece como sonido fundamental.

Aunado a la evidencia (que el principio sobre el que se funda la música sea indemostrable), Rameau quiere que el principio sea simple. “Que se examinen todos los sistemas antiguos y modernos y los innumerables cálculos que se han derivado de ellos, que se les compare con la simplicidad a la cual les he reducido; la verdad es simple; se verá en cuánto estos sistemas deben engañarme más que conducirme.”¹⁴⁸ Lo cual indica que, además del empirismo imperante en la época sobre la búsqueda del fundamento de la música, también los mismos sistemas propuestos en la antigüedad han dificultado en vez de ayudado en la solución a este problema. En Rameau se ve, como dije en el capítulo anterior, un clasicismo que, sin embargo, no apela a la época clásica como paradigma. Es más, los antiguos dificultan tanto como los modernos el avance en el conocimiento de la música.

Ahora bien, puede parecer exagerada la postura de Rameau al afirmar que la música es la ciencia de ciencias por partir de un solo principio evidente, demostrado matemáticamente y de naturaleza física. Empero, Rameau da voz a toda una tradición que le precedió.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 6.

¹⁴⁸ Jean-Philippe Rameau *Démonstration du principe de l'harmonie* Preface, p. 8.

Cuando, en 1724, J. Philippe Rameau escribe su primer tratado (*Traité de l'harmonie*), y quizás aún más en sus últimos escritos teóricos, se sitúa indudablemente en la línea de Descartes, pero no del Descartes que desemboca en el clasicismo de Boileau; Rameau tiene como puntos de referencia ideales el *Compendium Musicae* (1650) de Descartes, o la *Harmonie Universelle* (1636) de Mersenne o, por remontarnos aún más atrás en el tiempo, las *Instituzioni armoniche* (1558) de Zarlino. Estos son sus únicos interlocutores ideales antes de entrar, quizás a su pesar, en la compleja disputa de Rousseau y los enciclopedistas.¹⁴⁹

En realidad, esta tradición buscó darle fundamento a unas reglas que ya operaban más o menos de manera general en la composición de música. Su objetivo era consolidar la música ingresándola en el ámbito científico. Esto coincide con la consolidación de las artes que hoy son consideradas como bellas artes y con la autonomía que, según Dahlhaus, logra por fin la música durante la Modernidad.

Esto es, las reglas de la composición que mandan que el final de una pieza musical se resuelva en un tono consonante suponía a su vez que toda disonancia debía resolverse siempre, lo cual a su vez suponía otra regla que indicaba que las melodías transcurrieran en grados lo más perfectos posibles (en terceras o quintas). Esta regla suponía luego la observación de que las terceras y las quintas son los armónicos inmediatos del sonido fundamental que producía el cuerpo sonoro. Es decir, Rameau hizo que las reglas de composición se fundaran en última instancia en un solo principio evidente, simple, físico y matemático.

En relación con el clasicismo de Rameau, Rousseau criticaría profundamente su actitud científicista en textos como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* o la *Carta sobre la música francesa*. Pero no es en estos textos en los que me quiero centrar ahora. Me referiré entonces principalmente al *Proyecto de notación musical*, a la *Disertación sobre la música moderna* y en algunas ocasiones al *Diccionario de música*.

Según Rousseau, la notación tradicional no reflejaba el auténtico significado de la música; ut, re, mi, etc. ¿Qué significan? Dice Rousseau “se nota que todo ello no apela para nada a la vista y

¹⁴⁹ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 60.

que carece de toda relación con lo que ha de significar, y me atrevo a decir que los hombres jamás encontrarán caracteres más apropiados y naturales para expresar los sonidos y todas sus relaciones que las propias cifras.”¹⁵⁰ Las corcheas, las negras y demás signos no representan el significado de los sonidos. ¿Pero por qué sí lo harían las cifras? “Es suficiente que todos estos sonidos tengan unas expresiones relativas que le asignen a cada uno el lugar que debe ocupar en relación con cierto sonido fundamental [...]”.¹⁵¹ Así, la cifra 1 asigna la relación de la unidad al sonido que represente, pues éste guardará la proporción 1 con respecto al sonido fundamental, “porque si los nombres de las notas tienen alguna utilidad real, ésta solo puede ser para expresar ciertas relaciones, ciertas afecciones determinadas en las progresiones de los sonidos.”¹⁵²

Como se ve, esta concepción de la música es completamente acorde a la de Rameau. ¿Por qué pensar que los signos que emplea la notación musical deben significarle al intérprete las relaciones exactas de los sonidos respecto del sonido fundamental? Las objeciones de Rameau al *Proyecto de notación musical* presentado a la Academia habían sido que

“Vuestros signos —me dijo— son muy buenos, dado que determinan simple y claramente los valores, dado que representan con toda nitidez las pausas y siempre muestran lo simple en lo repetido, cosas todas que la notación ordinaria no hace; pero son malos porque exigen una operación de la inteligencia que no siempre puede seguir la rapidez de ejecución. La posición de nuestras notas —añadió— se muestra a los ojos sin ayuda de esa operación.”¹⁵³

Entonces, ¿por qué insistir tiempo después con la *Disertación sobre la música moderna* en que la notación mediante cifras era mejor que la tradicional si no facilitaba la ejecución?

Sé que en este tema los músicos no son tratables. Para ellos la música no es la ciencia de los sonidos, sino la de las negras, las blancas, las semicorcheas. [...] Por lo tanto, no hay que contar con su

¹⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau *Disertación sobre la música moderna* p. 97.

¹⁵¹ Jean-Jacques Rousseau *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* p. 221. La traducción es mía.

¹⁵² *Ibid.* p. 224.

¹⁵³ Jean-Jacques Rousseau *Las confesiones* VII pp. 350-351.

aprobación. Incluso hay que contar con su total resistencia al establecimiento de los nuevos caracteres, no por buenos o malos en sí mismos, sino simplemente por nuevos.¹⁵⁴

Incluso, en ese texto que iba dirigido ahora al público en general a diferencia del *Proyecto*, Rousseau sigue convencido, aún después del fallo de la Academia, que su notación mediante cifras es la mejor. Paradójicamente, la notación de Rousseau no era práctica, y aún así, varios años después en 1768 en el *Diccionario de música*, obra escrita después del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* en la que se critica fuertemente a Rameau, insistiría en este punto en el artículo “Notas”. Hablando de la notación por medio de figuras y plicas, Rousseau dice lo siguiente. “Nada tiene en sí tales signos que deba hacerlos preferibles a los demás; [...] el azar ha podido producir los primeros signos, pero es menester una alternativa más propia a la cosa en aquellos por los que se les quiere sustituir.”¹⁵⁵ Sobre la octava, Rousseau “expresa estos sonidos por las siete primeras cifras, de manera que la cifra 1 representa la nota *ut*, la 2 *re*, la 3 la nota *mi*, etc.”¹⁵⁶

Como se ve, Rousseau estaba convencido de la teoría de Jean-Philippe Rameau que con base en ella propone una notación musical que, aunque bastante impráctica, significa con precisión la proporción que guarda el sonido que representa con el sonido fundamental. Por muy inútil que parezca, Rousseau creyó necesario que el músico intérprete conociera de esta manera el intervalo de la nota que estaba tocando. De algún modo a lo largo de toda su vida mantuvo una relación intelectual muy estrecha con las ideas de Rameau y su concepción de la música, al grado que el *Diccionario de música* trata “la parte armónica según el sistema del bajo fundamental, aunque dicho sistema, a mi modo de ver imperfecto y defectuoso en ciertos aspectos, en absoluto sea el de la naturaleza y la verdad, y aunque resulte de ello un ripio sordo y confuso antes que una buena armonía.”¹⁵⁷ Este nuevo matiz en la opinión de Rousseau, refleja la transformación en las ideas del ginebrino que han pasado

¹⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau *Disertación sobre la música moderna* p. 87.

¹⁵⁵ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Notas p. 297.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibid*. Prefacio p. 56.

por la redacción del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Por ejemplo, una de sus muchas críticas a Rameau en este texto refleja un completo desapego por parte de Rousseau de ese autor.

El señor Rameau afirma que las partes agudas, si son bastantes sencillas, sugieren sus bajos de forma natural, y que un hombre que posea un oído afinado y no ejercitado entonará ese bajo naturalmente. Éste es un prejuicio de músico, desmentido por la experiencia. No sólo quien no haya escuchado nunca ni bajo ni armonía no encontrará por sí mismo ni esa armonía ni ese bajo, sino que hasta le desagradarán si se le hacen escuchar y preferirá con mucho el simple unísono., sin embargo, no se renuncia del todo a Rameau sino solo a ciertos aspectos.¹⁵⁸

Ahora bien, más allá de los signos de notación musical, Rousseau seguiría en lo fundamental las reglas de composición que había fundamentado Rameau en su único principio del cuerpo sonoro, como reconoce en el prefacio del *Diccionario*. Desde las consonancias y disonancias hasta el acompañamiento, está regulada la composición musical por la teoría de Rameau. Se podría decir entonces que Rousseau fue más allá de Rameau, fue más ramista que el mismo Rameau. Tomó en serio sus objetivos y sus fundamentos de hacer de la música una ciencia que pudiera dar cuenta de los sonidos con una simpleza matemática. A pesar de ello, eso tenía un límite: la practicidad de la ejecución musical.

He intentado mostrar, pues, que el énfasis en las reglas y los principios simples y evidentes fue asumido por Rousseau directamente de los textos de Rameau. ¿Qué sentimiento predominó en el ginebrino: la simpatía o la antipatía con Jean-Philippe? Puede que parezca clara la antipatía pero, sin duda, Rousseau mostró su afinidad con el clasicismo de corte racionalista de una manera un tanto confusa pero obsesiva en sus polémicas y opiniones sobre Rameau.

4.1.2 La imitación en la música: Batteux y Rousseau

“Aunque se calcularan durante mil años las relaciones de los sonidos y las leyes de la armonía, ¿cómo se podría hacer jamás de este arte un arte de imitación? ¿Dónde está el principio de esta supuesta

¹⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* p. 296.

imitación? ¿La armonía es el signo de qué? ¿Qué hay de común entre los acordes y nuestras pasiones?”¹⁵⁹ Esta crítica a Rameau le lleva a Rousseau, curiosamente, a otro tipo de clasicismo ahora no de corte racionalista sino más bien empirista que apela, como dije más arriba, a los ejemplos de la antigüedad para sostener una teoría imitativa.

Ahora bien, en el *Ensayo* Rousseau no hace mención de Batteux, pero en el *Diccionario* confiesa su influencia. “La música dramática o teatral contribuye a la *imitación* así como la poesía y la pintura: todas las Bellas Artes, como ha señalado el señor Batteux, se relacionan por este principio común. Pero dicha imitación no tiene el mismo alcance para todos.”¹⁶⁰ En efecto, la obra más conocida de Batteux se denomina *Las bellas artes reducidas a un único principio*, tal principio es por supuesto el de imitación. En efecto, el “último requisito para la construcción de la categoría de las bellas artes era el contar con un *principio* capaz de justificar que las artes visuales, verbales y musicales apareciesen unificadas bajo un mismo encabezamiento, aunque diferenciadas de las demás artes liberales, de las ciencias, y de las artesanías y oficios.”¹⁶¹ Ese requisito fue el que intentó proveer Batteux mediante el principio de imitación. En esto es también en lo que coincide el clasicismo de Batteux con el de Rameau: en la búsqueda de un único principio para el arte.

Ahora bien, Rousseau reconoce que existe ese único principio, sin embargo, introduce el matiz de que la imitación tiene diferente alcance en cada sujeto que contemple la obra de arte. Así, por ejemplo, la imitación ejerce un efecto más débil en la pintura, mientras en la música es mucho más efectiva y potente.

Todas las riquezas del colorido se despliegan a la vez sobre la faz de la tierra. Desde la primera ojeada todo está visto. [...] No sucede así con el sonido: la naturaleza no lo analiza ni separa los armónicos. Al contrario, los oculta bajo la apariencia del unísono o, si alguna vez los separa en el canto modulado del hombre y en el gorjeo de algunos pájaros, lo hace sucesivamente y uno después del otro.¹⁶²

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Imitación p. 241.

¹⁶¹ Larry Shiner *op. cit.* p. 127. Cf. también Noël Carroll *op. cit.* p. 52.

¹⁶² Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XVI pp. 299-300.

Además, los “colores constituyen el ornato de los seres inanimados: toda materia está coloreada. Pero los sonidos anuncian el movimiento, la voz anuncia a un ser sensible. Sólo cantan los cuerpos animados.”¹⁶³ Debido a ello, la imitación musical es más cercana a la naturaleza, pues la vida es imitada con mayor fidelidad en la música que en la pintura, en la que todo está ya fijo de por sí.

Esta diferencia tiene que ver directamente con la concepción de imitación que tiene Rousseau, pero su antecedente en Batteux tiene mucho que ver. “Imitar es copiar un modelo. Este término contiene dos ideas: 1) el prototipo que posee los rasgos que se quiere imitar; 2) la copia que las representa.”¹⁶⁴ Esta imitación, según confiesa el mismo Batteux, tiene su antecedente en Aristóteles. Nos dice

se me ocurrió recurrir a Aristóteles [...] Yo creía que todos los maestros del arte lo habían consultado y copiado, pero la verdad es que muchos no lo había [sic] siquiera leído [...] En cualquier caso, me había impresionado el principio de la imitación, que el filósofo griego establece para las bellas artes: había advertido su adecuación para la pintura, que es una poesía muda [...] Se vio que la poesía era, en todo, una imitación, al igual que la pintura. Fui más lejos: traté de aplicar el mismo principio a la música y al arte del gesto y me asombró lo bien que se adecuaba. Ese es el origen de esta pequeña obra [...]¹⁶⁵

Por sí misma, la referencia a Aristóteles es un rasgo clasicista pues busca retomarlo para extender su principio de imitación a todas las bellas artes que, desde luego, en tiempos del filósofo griego no estaban consolidadas como tales. Pero volvamos a su noción misma de imitación.

La imitación de Batteux como proceso por el que se copia un modelo parte de un esquema muy básico: por una parte se tiene el prototipo cuyos rasgos se quieren imitar y, por otra, la copia que los representa. Ahora bien, por el lado de ambas partes hay precisiones. Por el lado del prototipo éste lo constituye la naturaleza. “La naturaleza, o sea, todo lo que existe o lo que nosotros concebimos

¹⁶³ *Ibid.* p. 300.

¹⁶⁴ Charles Batteux *Las bellas artes reducidas a un único principio* I cap. 2 p. 50.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 37.

fácilmente como posible: eso es el prototipo o el modelo de las artes.”¹⁶⁶ Sin embargo, esa naturaleza es entendida a la manera de Aristóteles. Batteux ofrece el siguiente ejemplo de Molière.

Cuando Molière quiso pintar la misantropía, no buscó en París un origen, del que su obra fuera una copia exacta; de hacerlo así no habría hecho más que una historia, un retrato y no habría instruido más que a medias. En cambio, recogió todos los rasgos de humor negro que pudo observar en las personas; añadió todo lo que el esfuerzo de su genio pudo proporcionarle en el mismo género; y con todos esos rasgos unidos ajustados configuró un carácter único, que no fue la representación de lo verdadero, sino la de lo verosímil.¹⁶⁷

Como se ve, sigue en lo fundamental a Aristóteles solo que Batteux extrapoló el principio de imitación a todas las artes consolidadas en la Modernidad, mientras el filósofo griego solo lo había aplicado a la tragedia, según Batteux.¹⁶⁸ Así pues, la naturaleza no parece ser el prototipo directo que ha de tomar el arte. “Por consiguiente, muchos autores creían que sólo un tipo especial de imitación, la imitación de la naturaleza bella (la *belle nature*), podía aplicarse a las *beaux arts*.”¹⁶⁹ Se trata entonces de la “bella naturaleza”, término acuñado justamente por los modernos. Así la define Batteux a partir del ejemplo de Molière: “Lo representado como si existiera realmente y con todas las perfecciones que puede recibir no es lo verdadero existente, sino lo verdadero que puede ser, lo bello verdadero.”¹⁷⁰ Esto es, justamente la representación como la entiende Batteux y como luego indica Carroll en las teorías figurativas, implica que en la obra de arte los rasgos de la bella naturaleza son puestos nuevamente pero con cambios significativos. Incluso, en la obra de arte puede haber algunos rasgos que aludan a sus homólogos en la bella naturaleza, es decir, es una imitación solo por analogía y no de manera exacta.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 50.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 56.

¹⁶⁸ Cf. Aristóteles *Poética* IX. Cabe destacar que Aristóteles sí propuso que la música fuera un arte imitativo, aunque no lo desarrolló.

¹⁶⁹ Cf. Larry Shiner *op. cit.* p. 127.

¹⁷⁰ Charles Batteux *op. cit.* p. 57.

Ahora bien, antes de pasar al otro lado de la imitación que es la copia que representa los rasgos de la bella naturaleza, el proceso de imitación depende del artista y de la manera en la que éste lleva a cabo la imitación. Como dice Larry Shiner, además del principio de imitación, los modernos apelaban a “una combinación de otros cuatro principios cuando menos. Dos de ellos —genio e imaginación— se referían a la producción de obras de arte; los otros dos —el placer *versus* la utilidad y el gusto— se referían al objeto y al modo de recepción de las *beaux arts*.”¹⁷¹ Justamente éste es el caso de Batteux. Para este autor “el genio y el gusto están tan íntimamente ligados en las artes que hay casos en que no se les puede unir sin que parezca que se confunden, ni separarlos sin casi despojarlos de sus funciones.”¹⁷² Esta unión tan íntima entre ambas entidades indica una colaboración permanente que caracteriza también al surgimiento de las bellas artes, como explica Shiner. “En las artes —dice Batteux—, el genio y el gusto tienen el mismo objeto: uno lo crea y el otro lo juzga.”¹⁷³ Esto se entiende mejor si se atiende la analogía con lo que sucede en la ciencia, pues en el arte sucede igual. “El gusto es, en las artes, lo que la inteligencia en las ciencias. [...] La inteligencia considera lo que los objetos son en sí mismos, según su esencia, sin ninguna relación con nosotros. El gusto, por el contrario, no se ocupa de estos mismos objetos más que por su relación con nosotros.”¹⁷⁴ Ésta es también una diferencia entre el planteamiento de Batteux y el de Rameau. Ambos buscan darle un único principio al arte, sin embargo, Rameau llevó sus intenciones al extremo de hacer de la música una ciencia mediante un principio evidente, simple y matemático. En cambio, Batteux matiza esa opinión y aclara que la relación del arte con la ciencia no es que sea una ciencia más, sino que guarda una estructura análoga a la de la ciencia. Es decir, las bellas artes no son ciencias aunque se comporten de una manera bastante similar. Por otra parte, la noción de ciencia pudo variar después del giro copernicano que fomentó Kant, aunque para tiempos de Batteux aún la ciencia trate de los objetos en sí mismos.

¹⁷¹ Larry Shiner *op. cit.* p. 127.

¹⁷² Charles Batteux *op. cit.* p. 55.

¹⁷³ *Ibid.* p. 72.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 74.

Por su parte, respecto de la analogía con la ciencia, Rousseau se distanciaría de la opinión de Rameau, pero, al parecer, no de la de Batteux como se ha visto en el artículo “imitación” del *Diccionario*. Pero, ¿por qué convence más a Rousseau la propuesta de Batteux que la de Rameau? La respuesta está en la noción de imitación como principio de las artes que propone Batteux y que Rousseau aplicaría a la música una vez hecha la crítica a Rameau. Además, continuando con la relación entre ciencia y arte, Batteux precisa lo siguiente. Lo verdadero es el objeto de las ciencias. El de las artes es lo bueno y lo bello; dos términos que, examinados de cerca, entran casi en el mismo significado.¹⁷⁵ Esta es otra razón por la que Rousseau se vio más atraído por la postura de Batteux que por la de Rameau. En general, para los clasicistas de corte racionalista las emociones quedaban en segundo lugar, después del lugar primordial que le asignaban a los principios y reglas de composición. En cambio, esta cuasi-equivalencia entre lo bueno y lo bello —por cierto, tan criticada después por Kant mediante el desinterés como condición de posibilidad del juicio estético¹⁷⁶— le vendría muy bien a Rousseau en su concepto de imitación.¹⁷⁷ “Los sonidos en la melodía —explica Rousseau— no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos.”¹⁷⁸ Así, esta estética prekantiana sería compartida tanto por Batteux como por Rousseau. Pero continuemos con lo que quiere decir Batteux por los términos “genio” y “gusto”.

El gusto para Batteux trata a los objetos pero en su relación con nosotros mismos. Su función queda determinada como sigue. “El gusto que juzga las producciones del genio no debe quedar satisfecho más que cuando la bella naturaleza está bien imitada [...] se verá lo que es el gusto, qué leyes puede prescribir a las artes y que todas estas leyes se circunscriben a la imitación [...]”.¹⁷⁹ Así, el gusto rige el buen arte que se define como el arte que imita bien la bella naturaleza. El gusto juzga si la obra que ha producido el genio imita bien la bella naturaleza, si imita bien sus objetos con

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 74.

¹⁷⁶ Cf. Immanuel Kant *Crítica del discernimiento* §4.

¹⁷⁷ Véase *supra*. pp. 8 y ss.

¹⁷⁸ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XV p. 297.

¹⁷⁹ Charles Batteux *op. cit.* p. 72.

referencia a nosotros, los sujetos que contemplamos el arte. Distanciándose nuevamente del científicismo (de Rameau, por ejemplo), Batteux aclara lo siguiente.

Dejo en manos de la metafísica profunda desenredar todos los resortes secretos de nuestra alma y profundizar los principios de sus operaciones. Yo no tengo necesidad de entrar en esas discusiones especulativas, tan especulativas como sublimes. Parto de un principio que nadie pone en duda. Nuestra alma conoce y lo que conoce produce en ella un sentimiento. El conocimiento es una luz expandida en nuestra alma; el sentimiento es un movimiento que la agita. Uno aclara; el otro enardece. Uno nos hace ver el objeto; el otro nos lleva o nos aparta de él.¹⁸⁰

Así, el alejamiento por parte de Batteux del clasicismo de corte racionalista, coincide con la asunción de un clasicismo de corte empirista. Como dice Fubini “el empirismo inglés, la filosofía de Locke, comienza a entrar cada vez más profundamente en la cultura francesa de principios del XVIII, contribuyendo sin lugar a dudas a proporcionar los parámetros para una nueva concepción de la música.”¹⁸¹ Sin embargo, como dice el mismo Fubini, tanto Rousseau como Batteux se apartan de Locke “en el concepto de *sensación*, que no se identifica con la operación pasiva de registrar estímulos sensibles.”¹⁸² Ésta es propiamente la característica más esencial de lo que en el primer capítulo denomine “epistemología sentimentalista” y que se vincula también con Shaftesbury, Hutcheson y Hume. O al menos ésta sería la recepción que en Francia se hizo de Locke mediante Diderot y Condillac.

Así, Batteux y Rousseau suscribirían la interpretación sentimentalista de Locke afirmando una epistemología sentimentalista. Dice Rousseau

Así pues, aquel que quiera filosofar sobre la fuerza de las sensaciones, que comience por separar de las impresiones puramente sensuales las impresiones intelectuales y morales que recibimos por vía de los sentidos, pero de las que éstos sólo son causas ocasionales: que evite el error de otorgar a los objetos perceptibles un poder que no tienen, o que tienen por las afecciones del alma que representan para

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 75

¹⁸¹ Enrico Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 29.

¹⁸² *Ibid.* p. 114.

nosotros. Los colores y los sonidos tienen mucha fuerza como representaciones y signos, pero poca como simples objetos de los sentidos.¹⁸³

El sentimiento es una impresión moral que da cuenta de lo que generan los objetos al ser percibidos por el sujeto. Esta sensación que se produce así genera una inclinación, un movimiento interior o un enardecimiento, como dice Batteux. Rousseau por su parte le llama conmoción. Afirma el ginebrino que “no basta con que [la música] imite, es preciso que conmueva y que guste”.¹⁸⁴ En el fondo, pues, la metafísica a la que Batteux dice renunciar corresponde más bien a un mecanicismo de la percepción sensible. Tanto Rousseau como Batteux afirman una epistemología sentimentalista que, también en el fondo, tampoco coincide con el empirismo de Locke.

Ha sido necesario hacer ver esta otra coincidencia entre el planteamiento de Rousseau y Batteux debido a la noción de gusto de este último, que ahora se puede entender mejor. “El gusto es, pues, un sentimiento. [...] el gusto debe ser un sentimiento que nos advierte si la bella naturaleza está bien o mal imitada.”¹⁸⁵ El gusto en tanto sentimiento, genera un tipo especial de inclinación, movimiento o conmoción que lleva y atrae o aleja y repudia hacia/de la obra que imita bien la bella naturaleza. La postura de Rousseau sobre el gusto se analizará en la siguiente sección. Pasemos al genio según Batteux.

En cuanto al tema del genio, también hay una coincidencia entre Batteux y Rousseau. Ambos tienen una concepción naturalista del genio, libre de musas y divinidades.¹⁸⁶

Las ideas que dan de él la mayoría de los autores —dice Batteux— parecen surgidas más de una imaginación asombrada y conmovida ella misma por el entusiasmo, que de un espíritu que haya pensado o reflexionado. [...] Quienes tratamos de aclarar nuestra ideas, desechemos todo ese fasto alegórico que nos ofusca.¹⁸⁷

¹⁸³ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XV pp. 298-299.

¹⁸⁴ *Ibid.* cap. XIV p. 297.

¹⁸⁵ Charles Batteux *op. cit.* p. 75.

¹⁸⁶ Cf. Peter Kivy *op. cit.* Caps. 2 y 7.

¹⁸⁷ Charles Batteux *op. cit.* p. 60.

¿Qué es entonces el genio? El genio no “contiene más que dos cosas: una viva representación del objeto en el espíritu y una emoción del corazón proporcionada por ese objeto.”¹⁸⁸

En cuanto a la noción de genio en Rousseau que ya he analizado en el capítulo anterior, he concluido que su noción es más bien romántica. La concepción naturalista del genio en Batteux no ajusta del todo bien con la noción más “divina” de genio que tiene Rousseau. El punto importante es el “poder” que le brinda cada autor al genio. Para Batteux genio y gusto son inseparables. El uno juzga lo que el otro produce. Ésta es un importante diferencia que tiene el Clasicismo con el Romanticismo que le otorgará todos los poderes de definir el buen arte al genio dejando casi a un lado al gusto. Éste es el caso de Rousseau.

Rousseau prefiere a Batteux en vez de a Rameau por su concepto de imitación. Sin embargo, creyó que la imitación no operaba de igual manera en todas las artes y que en la música la imitación podía tener mayor efecto que en la pintura, por ejemplo.

La pintura, como no propone sus cuadros a la imaginación sino al sentido y a un único sentido, sólo pinta los objetos sometidos a la vista. La música aparentaría tener estos mismos límites con relación al oído. No obstante, ella lo pinta todo, incluso los objetos que sólo son visibles: mediante un sortilegio casi inconcebible, parece que coloca el ojo en el oído, y la mayor maravilla de un arte que sólo actúa mediante el movimiento es poder formar con él hasta la imagen del reposo.¹⁸⁹

Podría decirse que el filósofo ginebrino no siguió del todo la postura de Batteux, que creía que el principio de imitación podía extrapolarse con igual justicia a todas las artes. “El músico no es más libre que el pintor: en todo y siempre está sometido a su comparación con la naturaleza.”¹⁹⁰ O puede ser que lo haya interpretado de una manera tal que el concepto de “imitación” acabaría acercándose más bien al de “expresión”. En lo que sí coincidieron fue en el uso del concepto y también en considerar la subjetividad en el fenómeno estético y no solo el objeto, como había hecho Rameau. “Preguntar si los espectáculos son buenos o malos en sí mismos es hacer una pregunta demasiado

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 62.

¹⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Imitación p. 241.

¹⁹⁰ Charles Batteux *op. cit.* p. 189.

vaga, porque se estaría analizando una relación antes de haber fijado los términos. Los espectáculos se han hecho para el pueblo y sólo por el efecto que surtan en él pueden determinarse sus cualidades intrínsecas.”¹⁹¹

4.1.3 El gusto: Hume y Rousseau

En esta sección partiré del ensayo “De la norma del gusto” de David Hume y del artículo “Gusto” del *Diccionario* de Rousseau. Primero, trataré del escepticismo de gusto, luego del clasicismo de gusto y luego propiamente de su definición.

El ensayo de Hume comienza con una cuestión de hecho: “La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo es demasiado evidente como para que no la hayan observado todos.”¹⁹² De igual manera, Rousseau reconoce este hecho. “Cada hombre posee un *gusto* particular, mediante el cual otorga a las cosas que llama bellas y convenientes, un orden que pertenece sólo a él.”¹⁹³ Mientras Batteux no lo reconoce e impone su opinión clasicista. “Hay un buen gusto. Esta proposición no es problemática y quienes dudan de ello no son capaces de alcanzar las pruebas que exigen.”¹⁹⁴ Este gesto es importante porque tanto Hume y Rousseau asumen un hecho insoslayable, rasgo de afín con la filosofía empirista, mientras Batteux asume el clasicismo de principio a fin a pesar de ser también un empirista-sentimentalista.

Ahora bien, para Hume este escepticismo de gusto solo es posible debido a cierto tipo de filosofía que no ve en la variedad de gusto más que la imposibilidad de concluir reglas precisas para el arte.

Hay una clase de filosofía que cercena toda esperanza de éxito en tal intento, y que representa la imposibilidad de llegar a ninguna norma del gusto. Es muy grande, se dice, la diferencia que separa el

¹⁹¹ Jean-Jacques Rousseau *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* p. 20.

¹⁹² David Hume “De la norma del gusto” en *Ensayos morales, políticos y literarios* p. 219.

¹⁹³ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Gusto p. 232.

¹⁹⁴ Charles Batteux *op. cit.* p. 73.

juicio del sentimiento. Todo sentimiento es correcto, porque el sentimiento no se refiere a nada más allá de sí mismo, y es real siempre que una persona sea consciente de él.¹⁹⁵

Sin embargo, aclara Hume “aunque este axioma, al convertirse en proverbio, parece haber contado con la sanción del sentido común, hay por lo menos una clase de sentido común que se opone a él o que, como mínimo, sirve para modificarlo y restringirlo.”¹⁹⁶ Ésta es la postura de Hume.¹⁹⁷

Por su parte, Rousseau también hace convivir ambas posturas sin mayor problema. “Pero existe también un *gusto* general sobre el cual todas las personas organizadas están de acuerdo; y sólo a éste se le puede llamar, de forma absoluta, *gusto*.”¹⁹⁸ Como dice Rousseau, el clasicismo solo se le puede asignar plenamente al gusto general.

Ahora bien, Hume y Rousseau dan diferente fundamento al clasicismo de gusto. Hume lo hace descansar en ciertas cualidades que deben tener las personas para juzgar con justicia: en la delicadeza, en la práctica, comparación entre diferentes obras, estar libre de prejuicio y en el buen sentido. Mientras Rousseau lo hace descansar en un acuerdo democrático según un conteo simple de votos. Empero, no entraré en esos detalles.

Hasta ahora, el tratamiento del gusto que hacen ambos autores es bastante similar. Parten del escepticismo de gusto y luego lo confrontan con el clasicismo. Pero, qué es el gusto para ambos autores? Hume dice que son “ciertos principios generales de aprobación o desaprobación”.¹⁹⁹ Por su parte, Rousseau declara que el gusto “no sería lo que es si pudiéramos definirlo, ya que juzga los objetos en los que el juicio no está involucrado, y sirve, si me permiten decirlo así, de anteojos a la razón.”²⁰⁰ De alguna manera, Rousseau se queda medio paso entre la postura de Batteux que lo define como un sentimiento y la postura de Hume que lo define más bien por el producto del gusto que son principios generales de aprobación o desaprobación. Es decir, Rousseau no se decide como Batteux

¹⁹⁵ David Hume *op. cit.* p. 222.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ Cf. *Ibid.* p. 225. “Y, para no extraer nuestra filosofía de una fuente demasiado profunda, recurriremos a una conocida anécdota del *Quijote*.”

¹⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Gusto p. 232.

¹⁹⁹ David Hume *op. cit.* p. 224.

²⁰⁰ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Gusto pp. 231-232.

que el gusto sea un tipo de sentimiento aunque no lo identifica con los principios generales de aprobación y desaprobación en el arte. “No obstante —explica Rousseau—, el *gusto* no es la sensibilidad. Se puede poseer un gran *gusto* con un alma fría, y un hombre enardecido por cosas realmente apasionadas que apenas resulte conmovido por las graciosas.”²⁰¹

Ahora bien, el gusto opera para ambos autores de la misma manera que para Batteux. Brinda principios para juzgar como bello o bien compuesta una obra de arte creada por el genio. Hume declara que “un genio auténtico, cuanto más tiempo duren sus obras tanto mayor será su difusión, y tanto más sincera será la admiración que despiertan.”²⁰² El gusto se encargará de definir el canon de belleza basado en esas obras que siempre han gustado y, se puede inferir, que siempre gustarán. Esa es la función del crítico: definir ese canon de belleza sobre las obras del verdadero genio. Rousseau no menciona el argumento de la vigencia de las obras, pero también reconoce que “el genio crea, pero el *gusto* escoge; y a menudo un genio demasiado fecundo necesita un censor severo que le impida abusar de sus riquezas.”²⁰³

Así, en el tratamiento de la noción de gusto, los tres autores coinciden en inclinarse por el clasicismo. Batteux se detiene a precisar las reglas de composición derivadas del gusto a lo largo de varios capítulos de su libro. Hume se detiene a precisar más bien las condiciones de posibilidad del juicio de gusto de naturaleza subjetiva y empírica. Rousseau se topa con problema para tratar el clasicismo pero termina por darlo por hecho. Entre los críticos

Si no se produce la unanimidad perfecta, será porque no todos están igualmente bien organizados, porque no todos son personas de *gusto*, y porque los prejuicios de la costumbre o de la educación suelen cambiar, mediante convenciones arbitrarias, la jerarquía de las bellezas naturales. Con respecto a este *gusto*, se puede discutir sobre él, [*porque sólo uno es el verdadero: pero no veo ningún otro*

²⁰¹ *Ibid.* p. 233.

²⁰² David Hume *op. cit.* p. 224.

²⁰³ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Gusto p. 232.

medio para concluir la discusión] que el de contar votos, cuando ni siquiera se acepta el de la naturaleza.²⁰⁴

Este tipo de contraargumentos escépticos los menciona Hume en su ensayo.

Los órganos de las sensaciones interiores rara vez son tan perfectos como para permitir el pleno juego de los principios generales y producir un sentimiento correspondiente a esos principios. [...] Cuando el crítico carece de delicadeza, juzga sin distinguir y sólo le afectan las cualidades más gruesas y palpables del objeto. [...] Cuando no cuenta con la ayuda de la práctica, su veredicto es confuso y vacilante. Cuando no se ha utilizado ninguna comparación. [...] Cuando está bajo la influencia de prejuicios [...] Cuando carece de buen sentido [...] La generalidad de las personas sufre una u otra de estas imperfecciones. De ahí la rareza, incluso en las épocas más refinadas, de personas capaces de juzgar en las bellas artes.²⁰⁵

Como se ve, Hume termina por continuar afirmando el clasicismo de gusto pese a todas las objeciones escépticas y todas las observaciones empíricas. Afirmar que existe un solo gusto terminaría siendo una afirmación contraintuitiva que, sin embargo, representa la postura del sentido común para Hume. Por otra parte, Rousseau cree que la autoridad del gusto está fundada en la naturaleza, pues ella indica en última instancia cuando la obra de arte es o no bella. Sin embargo, el hombre ha introducido diversas modificaciones como la educación y las costumbres que, en circunstancias así, no queda más que contar los votos. ¿Cuál sería el resultado del conteo de esos votos? ¿Cuál sería el fundamento de ese conteo? Se supone que el conteo daría como resultado al menos un cincuenta por ciento más uno quienes secundarían a la naturaleza, mientras el resto discreparía. Sin embargo, no queda claro que ese resultado tenga que ser tan válido como el de la naturaleza pues no hubo unanimidad desde un principio, lo que sugiere que no todos los críticos atendieron a la naturaleza desde un principio.

En pocas palabras, Batteux, Hume y Rousseau suscriben un clasicismo de gusto. Los matices que presentan son importantes pues mientras el primero lo afirma desde un principio, el segundo

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ David Hume *op. cit.* p. 231.

reconoce un escepticismo de gusto aunque su postura sea la contraria y el tercero concluye de manera abrupta y hasta irónica la manera en la que se podría concluir que existe un único y verdadero gusto.

Como se ve, el gusto en Rousseau se ve ya bastante debilitado a pesar de asignarle las mismas funciones que Batteux y Hume. Está basado en un fundamento que parece tan simple como el conteo de votos, cuando en el *Contrato social* había dicho justamente que los acuerdos basados en la suma de voluntades particulares no garantiza un legítimo acuerdo.²⁰⁶ Por otra parte, los fundamentos subjetivistas que ofrecían Batteux y Hume, aunque parecieran en algunos momentos un tanto impuestos, le daban consistencia a toda esta doctrina del gusto que en Rousseau está ya muy débil. Sin embargo, como dije en un principio, este último coqueteo con el clasicismo torna una parte importante de la reflexión de Rousseau en clasicista.

4.1.4 Conclusiones previas

He intentado mostrar en esta primera sección del último capítulo, que existen diversos aspectos que confirman una postura clasicista en Rousseau. El énfasis en las reglas y los principios (al menos en una parte de su obra), el concepto de imitación y la noción de gusto son rasgos que hacen de Rousseau un clasicista. La importancia que se les brindó varía en los autores aquí tratados y con los que se le ha comparado. Se podría decir que Rousseau los siguió en lo general, en los términos y en el énfasis de algunos aspectos del fenómeno estético, pero también los reinterpreto de una manera que, paradójicamente, transformó su afinidad al clasicismo en una postura que comienza a tornarse en romántica.

Con Laura Benítez diríamos que Rousseau transitó por la vía del clasicismo y del romanticismo. Definir la anchura de cada vía en algunas de sus obras es difícil si se toman en serio, como he intentado hacer aquí, los conceptos de imitación y gusto en algunas de sus obras, así como el énfasis en los principios y en las reglas del arte. Mi tesis afirma mayor anchura de la vía romántica

²⁰⁶ Cf. Jean-Jacques Rousseau *Del contrato social* II cap. 3.

en Rousseau, algunos argumentos ya se han expuesto en cuanto al tratamiento distinto de los conceptos de imitación y gusto que hace Rousseau frente a otros autores que se asumen propiamente clasicistas. Otros argumentos se presentarán en la siguiente sección.

Desde una postura rupturista como la de Carl Dahlhaus se podría decir que Rousseau no cabe ni en el clasicismo ni en el romanticismo. Las diferencias entre ambos son inconmensurables por lo que el problema no se resolvería históricamente. Sin embargo, una de las virtudes de la postura de Dahlhaus es que define el clasicismo y el romanticismo en sus diferencias que logra proponerlos como esquemas fijos. De ahí que se haya podido ofrecer en esta sección una noción más o menos clara de algunos rasgos del clasicismo. Se ha entendido, pues, que durante el clasicismo el énfasis en las reglas y los principios fue algo básico en el arte. Rameau intentó brindarle una solidez al arte semejante a la de la ciencia hallando el fundamento de los principios en la matemática y la física, Batteux halló ese fundamento en ejemplos de la historia del arte y en autoridades clásicas como Aristóteles, Hume encontró el fundamento de los principios del arte en el sujeto. Todos estos rasgos fueron compartido hasta cierto punto por Rousseau.

Claro, definir como diametralmente opuestos clasicismo y romanticismo es lo que puede hacer criticable la postura de Dahlhaus. Sin, embargo, ha hecho posible una valoración o problematización de una postura como la de Rousseau.

4.2 Jean-Jacques Rousseau y el Romanticismo

4.2.1 Lo racional y lo sentimental en la música: Kant y Rousseau

El párrafo 51 de la *Crítica del discernimiento* trata de un intento por clasificar las bellas artes. La definición de belleza que ahí ofrece Kant es la de “expresión de ideas estéticas”.²⁰⁷ Unas líneas más abajo procede a clasificar a las bellas artes.

²⁰⁷ Immanuel Kant *Crítica del discernimiento* §51 B 204.

Así pues, si deseamos clasificar las bellas artes, no podemos entonces, a menos a modo de intento, escoger para ello otro principio más cómodo que la analogía del arte con el modo de expresión del que los seres humanos se sirven al hablar para comunicarse entre sí tan perfectamente como sea posible, es decir, para comunicarse no sólo según sus conceptos, sino también según las sensaciones. El habla consiste en la *palabra*, el *ademán* y el *tono* (articulación, gesticulación y modulación). Sólo el enlace de estos tres modos de la expresión constituye la comunicación completa del hablante.²⁰⁸

Esto confirma no solo que Kant suscribe una teoría expresiva del arte en general, sino que la clasificación que habían ofrecido otros como Batteux fue reinterpretada y que lo que se denominada imitación ahora se entendía como expresión. Eso fue también lo que hizo Rousseau.

Por otra parte, la analogía con el lenguaje comunicativo de los hombres deja ver que el arte dice algo aunque por medios distintos. Rousseau explica esto mismo en términos comunicativos también. “Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón y llevarle a la vez una misma impresión mediante diversos órganos.”²⁰⁹ Ese todo constituye la ópera, que era el conjunto de todos los medios artísticos para comunicar algo.

“Así pues —continúa Kant—, sólo hay tres tipos de bellas artes: las de la *palabra*, las *figurativas* y el arte *del juego de las sensaciones*”.²¹⁰ Esto rompe del todo con la postura clasicista de la imitación porque, desde luego, la música no entra, por supuesto, en la primera categoría ni en la segunda. Ahora bien, Kant coloca a la música en la tercer categoría lo cual deja ver un problema que está muy presente en Rousseau.

En la tercer categoría entran la pintura y la música, dos artes que actúan una mediante el sentido de la vista, la otra mediante el oído. Kant explica que “estos dos sentidos [...] son aún capaces de una peculiar sensación enlazada con ello, de la cual no puede saberse con exactitud si tiene como

²⁰⁸ *Ibid.* B 204-205.

²⁰⁹ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Ópera p. 308.

²¹⁰ Immanuel Kant *op. cit.* §51 B 205.

fundamento el sentido o la reflexión [...]”.²¹¹ Rousseau tiene muy claro que tanto la pintura como la música requieren del sentido, sin embargo, afirma que la música está más cerca del sentido que de la reflexión y que la pintura está en el caso contrario.

Vosotros decís: como cada color está determinado por el ángulo de refracción del rayo que lo da, así también cada sonido esta determinado por el número de vibraciones del cuerpo sonoro en un tiempo dado. Y siendo las relaciones de estos ángulos y de estos números las mismas, la analogía es evidente.

De acuerdo, pero esta analogía es propia de la razón, no de la sensación.²¹²

Esto indica que para la pintura sí aplica muy bien la observación de los ángulos de refracción de la luz para determinar cuál corresponde a cada color y poder definirlos así. Pero en el caso del sonido, un “sonido no tiene por sí mismo ningún carácter absoluto que lo haga reconocible: es grave o agudo, fuerte o suave respecto de otro. Por sí mismo no es nada de todo eso.”²¹³ Es necesario instaurar todo el sistema armónico para que se puedan establecer relaciones más o menos fijas que definan si un sonido es tónica o dominante, lo cual no es necesario en el caso de los colores. Esto, en el fondo, se debe a que la extrapolación de la matemática es más natural en los colores que en los sonidos. Justamente por ello, el canto primitivo que constituía la primera lengua descrita en los primeros capítulos del *Ensayo* hubiera sido muy rica, “sus “sonidos serían muy variados y la diversidad de los acentos multiplicaría las mismas voces”²¹⁴, pues la lengua primitiva era un canto no cantado según las doce notas del teclado temperado.

“El espíritu de sistema lo ha confundido todo, y al no saber pintar para los oídos, se ha optado por cantar para los ojos.”²¹⁵ Este “espíritu de sistema” ha confundida la naturaleza de ambas artes y, como consecuencia, ha establecido una falsa analogía entre las dos artes que no guardan ninguna relación. Éste es el diagnóstico que Rousseau adelanta a la opinión de Kant. De ahí que Kant se muestre vacilante en su opinión sobre la música, mientras Rousseau lo tenga muy claro. En este

²¹¹ *Ibid.* §51 B 211.

²¹² Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XVI p. 300.

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Ibid.* Cap. IV p. 262.

²¹⁵ *Ibid.* Cap. XVI p. 299.

aspecto Rousseau podría parecer más romántico y Kant más bien un clasicista por hacer el intento de continuar con la tradición de establecer un principio que relacione todas las bellas artes (en este caso a la música y la pintura) aunque sea mediante una analogía con el lenguaje humano y los medios que tienen las artes para comunicar un contenido. Sin embargo, trato a Kant pues fue el filósofo que más siguieron otros autores románticos alemanes.

Ahora bien, Kant continúa precisando su opinión. “Esto significa que no puede decirse con certeza si un color o un tono (sonido) son meramente sensaciones agradables o si ya son en sí un bello juego de las sensaciones que, así, suscitan en el enjuiciamiento estético una satisfacción en la forma.”²¹⁶ Esto tiene que ver con el primer momento del juicio de gusto definido por Kant como “desinterés”. Kant pide que el juicio de gusto, pese a ser subjetivo, tiene que ser desinteresado, algo que nunca habría aceptado Rousseau. Por querer asegurar universalidad al juicio de gusto y hacerle frente a los argumentos escépticos que Hume y Rousseau ya reconocían, Kant pide que “cuando se pregunta si algo es bello, no se desea saber si a nosotros o cualquier otro nos importa o podría importar la existencia de la cosa, sino cómo la enjuiciamos en la mera consideración”.²¹⁷ Esto implica un juicio “sin interés alguno”²¹⁸, es decir, un juicio desinteresado.

Si el interés incidiera en el juicio de gusto entonces se hablaría de un juicio no de lo bello sino de lo agradable, pues “de lo agradable no sólo se dice que *gusta*, sino que deleita. No le dedico una mera aprobación, sino que mediante ella se produce una inclinación.”²¹⁹ En lenguaje kantiano, la definición de gusto que aportó Batteux se quedaría entonces en un gusto de lo agradable, es decir, subjetiva, particular y contingente.

La diferencia con Rousseau va en esa dirección aunque para éste el gusto, como dije más arriba, no se logre identificar con un sentimiento. El gusto “no sería lo que es si pudiéramos definirlo, ya que juzga los objetos en los que el juicio no está involucrado, y sirve, si me permiten decirlo así,

²¹⁶ Immanuel Kant *op. cit.* §51 B 212.

²¹⁷ *Ibid.* §2 B 5.

²¹⁸ *Ibid.* §5 B 16.

²¹⁹ *Ibid.* §3 B 9-10.

de anteojos a la razón.”²²⁰ La posición de Rousseau al respecto de este tema es vacilante debido al empleo poco riguroso de los términos. Parece que quiere decir el filósofo ginebrino que hay que asumir que el gusto actúa sin ayuda de la razón previo a la intervención de ésta. Por ejemplo, desde el primer momento el gusto sugeriría si una pieza musical es bella; en un segundo momento, la razón intervendría para ofrecer argumentos de porqué es así. Esta cooperación significaría una concordia entre la naturaleza (que dicta lo que es bello) y la razón (que ofrece ejemplos y argumentos que la secundan). Cuando no existe tal concordia, como dije, el recurso es el conteo de los votos.

Sin embargo, cuando Voltaire hizo pública la intención de establecer una compañía de teatro en Ginebra, su primer detractor fue Rousseau con la publicación de una vehemente carta que daba argumentos de que el teatro corrompería moralmente una pequeña ciudad como Ginebra. Su queja fue oída y no hubo teatro en Ginebra hasta años después de la muerte de su filósofo más conocido. Sus argumentos partían de la premisa de que el teatro fomenta o inhibe inclinaciones ya de por sí presentes en la naturaleza humana. “La fuente del interés que nos liga al bien y nos inspira aversión al mal está en nosotros y no en las obras de teatro. No hay arte que pueda generar ese interés, sino solamente invocarlo.”²²¹ Pero este argumento se usa no para defender al teatro sino para atacarlo. “¿Quién no se hace por un momento ratero también al interesarse por él, pues, interesarse por alguien, qué es sino ponerse en su lugar [...] ¿Significa esto que nunca será lícito exponer en el teatro acciones censurables? No; pero la verdad es que, para saber colocar a un bribón en el escenario, es preciso un autor bien decente.”²²² Pero no basta con que el autor trate “decentemente” el tema del ratero, sino que lo haga de manera interesante. “Nuestros autores modernos, guiados por mejores intenciones, hacen obras más depuradas; pero, igualmente, ¿qué pasa? Que carecen de auténtica comicidad y no producen el menor efecto. Instruyen mucho, si se quiere, pero aburren mucho más. Para eso, lo mismo

²²⁰ Jean-Jacques Rousseau *Diccionario de música* art. Gusto pp. 231-232.

²²¹ Jean-Jacques Rousseau *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* p. 29.

²²² *Ibid.* p. 58.

daría ir al sermón.”²²³ Así, el teatro ha de motivar el amor por la virtud, para expresarlo con mayor precisión, debe conmover sin mover.

Esta postura rousseauiana es completamente contraria a Kant, quien exige absoluta ausencia del interés en el juicio de gusto. De ahí que los clasicistas vincularan estrechamente lo bello con lo bueno; Kant busca separarlos.

Este es, pues, el problema que Kant tiene con la clasificación de la pintura y la música: no sabe si atienden meramente a sensaciones agradables en las que interviene el interés, o ya se consideran un bello juego de sensaciones. En términos kantianos, Rousseau cree que la música es un “arte agradable” y que guarda muy poca relación con lo racional.

Kant continúa precisando este problema: “debería creerse que sólo se siente el *efecto* de estas vibraciones sobre las partes elásticas de nuestro cuerpo, pero que la *división temporal* por medio de las mismas ni se nota ni se enjuicia; y que, en esta medida, con los colores y los tonos sólo se enlaza el deleite, no la belleza de su composición.”²²⁴ Esta opinión coincidía con la de Batteux: “La cuerda, para que suene, tiene que ser tocada. Sólo que esta operación es tan rápida que, a menudo, no se percibe en absoluto y la razón, cuando vuelve sobre el sentimiento, tiene mucha dificultad en reconocer su causa.”²²⁵ El problema era ¿qué hacer con ambos aspectos de la música, el matemático y el sentimental? El efecto de la música en el escucha no puede hacerse a un lado, pero tampoco lo matemático y racional.

Pero si, por el contrario, *en primer lugar*, se piensa lo que puede decirse en términos matemáticos sobre la proporción de estas vibraciones en la música y en su enjuiciamiento, y se enjuicia el contraste cromático como es debido [...], *en segundo lugar*, se traen a colación los ejemplos, ciertamente raros, de seres humanos que con la mejor vista del mundo no pueden distinguir colores y con el oído más agudo no pueden distinguir tonos, así como el de aquellos que pueden percibir una cualidad modificada [...] en las distintas tensiones de la escala cromática y musical [...] entonces se vería uno obligado a

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Immanuel Kant *op. cit.* §51 B 212.

²²⁵ Charles Batteux *op. cit.* p. 75.

no considerar las sensaciones de ambos como meras impresiones de los sentidos, sino como el efecto de un enjuiciamiento de la forma en el juego de muchas sensaciones. Pero la diferencia que una y otra opinión produce en el enjuiciamiento del fundamento de la música sólo modificaría la definición en la dirección de que o bien, como hemos hecho nosotros, se la define como el *bello* juego de las sensaciones (por medio del oído), o bien de sensaciones *agradables*. Sólo de acuerdo con la primera definición, la música se representa totalmente como arte *bello*, según la segunda, sin embargo, como arte *agradable* (al menos en parte).²²⁶

Así, el clasicismo también se jalonea con el romanticismo en Kant en cuanto al tema de la música. En este sentido, en Rousseau se hace presente también esta disyuntiva solo que, desde mi interpretación, se resuelve de manera más contundente en favor del romanticismo. “La armonía propiamente dicha se halla en un caso aún mucho menos favorable. Al no poseer más que bellezas convencionales, no halaga en ningún aspecto los oídos que no están ejercitados. Es necesario disponer de un largo hábito para sentirla y disfrutarla.”²²⁷ El punto era el valor que tenía la armonía y los principios y reglas que estipulaba. Del romanticismo al clasicismo el acento fue pasando de las reglas y los principios al sujeto, sea este el escucha, el crítico y el compositor. Cuando el fundamento del poder de la música se desplazó hasta llegar al compositor, como dice Starobinski²²⁸, era inminente el surgimiento de las grandes figuras musicales. Se estaba ya en el Romanticismo.

4.2.2 La música como lenguaje: Wackenroder y Rousseau

Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder escribieron una cartas de un monje ficticio. Los *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* muestran un monje que disfruta el arte desde una contemplación romántica. Recordemos, por ejemplo, que en la actualidad la forma en la que se contempla el arte en un museo o se escucha música en una sala de conciertos se consolidó durante el Romanticismo. La manera casi ritual en la que se contempla el arte de manera ahora común, fue

²²⁶ Immanuel Kant *op. cit.* §51 B 212-213.

²²⁷ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XIV p. 295.

²²⁸ Jean Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* cap. 1.

formada por algunos románticos como Tieck y Wackenroder. “Comparo el disfrute de las más nobles obras de arte con el *rezo*.”²²⁹, decía Wackenroder. Como no se sabe con certeza cuáles cartas pertenecen a cada autor, me referiré en general a Wackenroder, por ser de los dos el que mantuvo mayor apego a la música.

Wackenroder presenta una ruptura con el clasicismo de gusto.

Los hombres estúpidos no comprenden que en nuestro globo terráqueo haya antípodas y que ellos mismos sean antípodas. [...] Asimismo consideran su sentimiento el centro de la belleza en el arte y emiten, como si fuesen un tribunal, sentencia firme sobre todo, sin darse cuenta de que nadie los ha nombrado jueces y de que quienes son juzgados por ellos pudieran erigirse también en jueces.²³⁰

Esta opinión de Wackenroder puede tener dos interpretaciones. La primera es que se trata de una clara ruptura con el clasicismo pues hace a un lado un concepto tan importante como es el de gusto. Recordemos que Batteux y Rousseau creen que el gusto es un criterio que juzga las producciones de los artistas limitando su poder y su alcance. Hume desplazó el fundamento del gusto al crítico y lo conformó de determinadas cualidades. La segunda interpretación de la opinión de Wackenroder va en este sentido. Lo que hizo fue extender el gusto a todas las personas sin definir las cualidades que debían tener. Todos son capaces de tener un gusto válido en cuestiones de apreciar el arte bello. Esta opinión es completamente contraria a la de Hume, quien veía muy poca posibilidad de encontrar un crítico con todas las cualidades que exigía a pesar de que debía existir o debía ser un ideal. “Pero ¿dónde se encuentra a críticos semejantes? ¿Qué señales permiten reconocerlos? ¿Cómo se distinguen de quienes sólo pretenden tener tal condición? Estas preguntas resultan embarazosas, y parecen retrotraernos a la misma incertidumbre de la que, en el curso de este ensayo, hemos tratado de salir.”²³¹

Además de este distanciamiento de la tradición del clasicismo de gusto por parte de Wackenroder, el mismo concepto de imitación es demeritado no en el arte mismo sino en la dinámica que Hume describía en su ensayo por el que se constituye un canon de belleza con las obras que han

²²⁹ Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* p. 172.

²³⁰ Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* p. 132.

²³¹ David Hume *op. cit.* p. 231.

gustado por siempre, según los críticos. “En el mundo de los artistas no hay objeto superior ni más digno de adoración que ¡un pionero original! Trabajar con esfuerzo incansable, imitación fiel, juicio inteligente... es *humano*; pero mirar con un ojo totalmente nuevo la esencia completa del arte, captarla, por así decir, con una práctica totalmente nueva... es *divino*.”²³²

Ahora bien, el punto en común con Rousseau es la importancia que él y Wackenroder le brindan a la subjetividad. Wackenroder describe la experiencia de escuchar música como sigue, según el compositor Joseph Berglinger, personaje ficticio de sus cartas.

Le gustaba visitar las iglesias para oír resonar los sagrados oratorios, cantilenas y coros con todo el eco de los trombones y las trompetas bajo las altas bóvedas, mientras que a menudo, con sincera devoción, se arrodillaba humildemente. [...] entonces le parecía como si, de repente, desplegase las grandes alas de su alma, como si se alzase sobre un árido páramo, desapareciese ante los ojos mortales el sombrío telón de las nubes y él se elevase flotando en el claro cielo. Su cuerpo quedaba entonces tranquilo e inmóvil y él fijaba firmemente los ojos en el suelo. El presente se desvanecía ante él; su interior se purificaba de todas las insignificancias terrenales que son el verdadero polvo sobre el brillo del alma; y la música atravesaba sus nervios con suaves escalofríos y suscitaba ante él imágenes variadas²³³

Esta experiencia estética es similar, aunque no del todo, con aquella que Rousseau describía cuando se puso en escena su ópera de *El adivino de la aldea*.

A mi alrededor oía un murmullo de mujeres que me parecían hermosas como ángeles y que se decían a media voz: “es delicioso, es encantador; no hay un sonido que no hable al corazón”. El placer de emocionar a tantas amables personas me emocionó a mí mismo hasta las lágrimas, y en el primer dúo no pude contenerlas, observando que no era yo el único que lloraba.²³⁴

Como se ve, Rousseau se siente arrobado por la escena del momento. Aguarda en silencio y derrama lágrimas. Podría decirse que las mujeres que menciona aún no tenían esa experiencia estética de escuchar música en silencio y con ánimo contemplativo, pero Rousseau sí lo hace. Por lo que en la

²³² Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder *op. cit.* p. 183.

²³³ Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder *op. cit.* pp. 223-224.

²³⁴ Jean-Jacques Rousseau *Las confesiones VIII* p. 468.

cita puede observarse ambas formas de contemplar el arte: una propia del siglo XVIII y otra (la de Rousseau) que anuncia la propia del siglo XIX.

Por último, Wackenroder observa en la música un potencial que Rousseau había advertido y que Kant había considerado, aunque sin resolución concreta sobre ese tema. Hablando de su compositor ficticio dice:

Algunos pasajes de la música le resultaban tan claros e insistentes que sus sonidos le parecían ser *palabras*. Otras veces los sonidos ejercían una espléndida mezcla de alegría y tristeza sobre su corazón, de forma tal que sonreír y llorar le resultaban casi lo mismo; una sensación que encontramos tan a menudo en nuestro paso por la vida y que ningún arte puede expresar tan hábilmente como la música.²³⁵

Por su parte, Rousseau pedía que la música fuera una especie de lenguaje, que expresara algo. “Los sonidos agudos o graves representan los acentos análogos en el discurso, las breves y las largas las cantidades análogas en la prosodia, la medida igual y constante el ritmo y los pies de los versos, los suaves y los fuertes la voz remisa o vehemente del orador.”²³⁶ La música es una especie de discurso que no emplea ni la gramática ni la fonética del lenguaje común pues no habla a la inteligencia o a la razón, sino al corazón. “Los cantos mismos que sólo son agradables y no dicen nada también fatigan, pues no es tanto el oído el que lleva el placer al corazón como el corazón el que lo lleva al oído.”²³⁷ Se podría decir entonces, que la música es un discurso del sentimiento.

Por lo tanto, estos elementos expresivos son compartidos por Rousseau y Wackenroder. Para ambos la experiencia estética, es decir, los efectos que la música ejerce en el escucha constituyen el poder esencial de la música. Para ambos es una especie de lenguaje, o al menos, así se percibe. Sin embargo, no emplea palabras, dice algo aunque no sea posible traducir su mensaje a palabras. La subjetividad en la expresión sería crucial para ambos pues es el criterio desde el cual la música cobra su significado expresivo. Lo importante ya no es qué dice la música de la naturaleza sino qué dice del hombre, qué le dice al escucha de sí mismo.

²³⁵ Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder *op. cit.* pp. 226-227.

²³⁶ Jean-Jacques Rousseau *El origen de la melodía* p. 226.

²³⁷ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XV p. 299.

4.2.3 El poder de la música: Schopenhauer y Rousseau

En Schopenhauer, el último de los autores románticos aquí tratados, la música vuelve a cobrar un importancia dentro del espectro de todas las artes, que se remonta a Rousseau quien la consideró superior a la pintura. Kant vaciló en su consideración sobre la misma, pues podía romper el esquema general de su estética que consideraba al arte desinteresadamente. Con Wackenroder y Tieck retornó, lo que podría denominarse, la concepción del poder de la música hasta teñirse incluso de un misticismo religioso que hacía de la experiencia estética una contemplación casi ritualista. Ahora bien, Schopenhauer continuará esta tradición a través de una crítica pormenorizada de la tradición clasicista. Así como hizo Kant, Schopenhauer intentó elaborar un sistema de las artes en el que se consideraran todas las artes desde su propia filosofía, es decir, que todas tuvieran una explicación desde su propia filosofía. Bajo ese propósito declaró lo siguiente:

después de este examen, encontramos que en él ha quedado excluido un arte, y así tenía que quedar, ya que ningún lugar era apropiado para ella dentro de la conexión sistemática de nuestra exposición: se trata de la *música*. Ella está totalmente separada de todas las demás. En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre, es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo, que con toda seguridad hemos de buscar en ella algo más que un *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, tal y como Leibniz la definió; sin embargo, tenía toda la razón en la medida en que se considerase solamente su significado inmediato y extrínseco, su corteza.²³⁸

Doble distanciamiento del clasicismo. El primero se refiere a que la música ya no es copia ni reproducción de nada del mundo, como quería Batteux, pues es algo tan similar a un lenguaje que todo mundo puede comprender con una claridad sin parangón. Ésta, sin duda, es una primer coincidencia con Rousseau, aunque él le siga denominando “imitación”. “Hágase lo que se haga, el

²³⁸ Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación I* 302.

ruido solo no dice nada al espíritu. Es preciso que los objetos hablen para hacerse escuchar. Es preciso siempre, en toda imitación, que un tipo de discurso supla a la voz de la naturaleza.”²³⁹ La música requiere ser discurso para poder generar el efecto suficiente en el espíritu. Esa esa fue su virtud desde el principio de los tiempos. “*Fue así como* todo lo que de más patético y de más conmovedor puede tener el arte de comunicar los pensamientos se desarrolló desde el nacimiento de ese gran arte, animó los primeros acentos y dio fuerza y gracia al discurso, *incluso* antes de que éste tuviese precisión y claridad.”²⁴⁰

¿Quiso decir entonces Rousseau expresión en lugar de imitación? La respuesta histórica parece indicar que tenía los suficientes elementos para denominar expresión a lo que llamó imitación, sin embargo no lo hizo. ¿Por qué? Las razones se agotan y parece haber solo una más o menos convincente: recibió una influencia importante del clasicismo a pesar de que el romanticismo habría ganado ventaja en su obra. Ambos, pues, tanto Rousseau como Schopenhauer, suscriben una teoría expresiva de la música.

El segundo distanciamiento corresponde ahora con la tradición clasicista racionalista en la figura de Leibniz. A Schopenhauer le parece muy reducida la concepción de la música por parte de Leibniz en tanto “ejercicio oculto de la aritmética por parte de un espíritu que no sabe que está contando”. Le parece que eso solo atiende a un aspecto externo de la música, cuya naturaleza interna y esencial tiene que ser algo distinto debido a los efectos que la música tiene en el escucha. “Así que desde nuestro punto de vista en que la atención está fijada en el efecto estético, hemos de atribuirle un significado mucho más serio y profundo, referente a la esencia íntima del mundo y de nuestro yo, y respecto del cual las relaciones numéricas en las que se puede resolver no suponen lo significado sino solo el signo.”²⁴¹ Se podría decir que si la música es un tipo de lenguaje, el signo solo corresponde a la naturaleza matemática que Rameau enfatizó como la naturaleza de la música y que Rousseau

²³⁹ Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XIV p. 297.

²⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau *El origen de la melodía* pp. 223-224.

²⁴¹ Arthur Schopenhauer *op. cit.* 302.

había criticado de una manera muy parecida a como lo está haciendo Schopenhauer. “La armonía por sí sola es insuficiente incluso para las expresiones que parecen depender únicamente de ella.”²⁴² Por lo tanto, Rousseau habría renunciado por completo a la armonía y se habría inclinado por la melodía en lugar de la primera, mientras Schopenhauer parece solo desplazarla a segundo término.

Y si finalmente aplicamos esta opinión a nuestra anterior interpretación de la armonía y la melodía, encontraremos que una mera filosofía moral sin explicación de la naturaleza tal y como la que Sócrates quiso implantar es análoga a una melodía sin armonía, que es lo que Rousseau quería exclusivamente; y, en oposición a eso, una mera física y metafísica sin ética se corresponde con una mera armonía sin melodía.²⁴³

Esa fue la interpretación que Schopenhauer brindó de la estética musical de Rousseau. La consideró incompleta por omitir la parte meramente física de la música, que era el aporte de Rameau y su tradición. Schopenhauer entonces estaría conjugando ambas posturas en su metafísica de la música que considera tanto los efectos subjetivos de la música como su significado metafísico más profundo. Ahora bien, ¿cuál es entonces el significado de la música para Schopenhauer?

Para Rousseau el significado de la melodía son los contenidos morales de la misma, es decir, la expresión de algún sentimiento. “Del mismo modo se quivoca uno en música cuando toma por causa primera la armonía y los sonidos, que en efecto no son más que instrumentos de la melodía. No es que la melodía a su vez posea esta causa en sí misma, sino que la extrae de los efectos morales de los que ella es la imagen [...]”.²⁴⁴ Esa es una probable diferencia con Schopenhauer, aunque aún no he hablado del significado de la música para este último.

El significado de la música “supone y establece una relación de la música en cuanto representación con algo que en esencia nunca puede ser representación, y pretende considerarla como copia de un original que nunca se puede representar inmediatamente.”²⁴⁵ Si la música se quiere

²⁴² Jean-Jacques Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. XIV p. 297.

²⁴³ Arthur Schopenhauer *op. cit.* 313.

²⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau *El origen de la melodía* p. 232.

²⁴⁵ Arthur Schopenhauer *op. cit.* 303.

concebir como algo que representa algo más la relación sería tan confusa como decir que representa lo irrepresentable. Esto supone otros elementos de la filosofía de Schopenhauer que aquí no agotaré, sin embargo, usaré sus términos hasta donde sea posible entenderlos sin todo el contexto filosófico schopenhaueriano.

En efecto, la música es una objetivación e imagen de la *voluntad* tan *inmediata* como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de las cosas individuales. Así, pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser. Y al ser la misma voluntad la que se objetiva tanto en las ideas como en la música, solo que de forma distinta en cada una, tiene que haber no una semejanza inmediata pero sí un paralelismo, una analogía entre la música y las ideas, cuyo fenómeno en la multiplicidad y la imperfección es el mundo visible.²⁴⁶

Esto quiere decir, suponiendo algunos conceptos schopenhauerianos, que la música es la representación más inmediata del ser del mundo. Todas las demás artes apelan también a él pero mediante las ideas, por lo que no se acercan tanto al ser del mundo como la música. De hecho, si el ser del mundo se objetiva primero en ideas y luego en las artes, la música objetiva directamente al ser del mundo sin necesidad de la idea. Ahora bien, para hacer más comprensible este significado “oscuro” de la música, Schopenhauer a continuación intenta trazar el paralelismo que menciona aquí.

Así, dice que la música se comporta de manera paralela a como lo hace el mundo en general. Por ejemplo, las voces graves representan los grados inferiores de objetividad en el mundo como los seres inanimados cuyo reflejo de la voluntad del mundo opera solo como la gravedad y sus leyes. Las voces agudas, a su vez, representan los grados de objetivación superior como los seres vivos, y de ellos, al mismo hombre. El criterio es entonces la potencia con la que se manifiesta la voluntad del mundo en los distintos seres. Esta estructura de la realidad se manifiesta también en la música debido

²⁴⁶ *Ibid.* 304.

al movimiento que las voces pueden tomar (si las voces son graves entonces no pueden moverse con tanta agilidad como las voces agudas que representan los seres cuyas voliciones consideran mayores y más complejas variables). Posteriormente Schopenhauer continúa trazando una serie de analogías para ilustrar su concepción de la música. A eso se refiere su demostración: a una ilustración.

Ese es un rasgo en común con la manera de proceder de Wackenroder y otros románticos. Para Schopenhauer y Wackenroder si la música es un lenguaje peculiar, éste no se puede traducir con palabras, de ahí que su significado o contenido no es asequible fácilmente de explicar mediante palabras. Rousseau también cree que el lenguaje musical es un lenguaje intraducible a la claridad del sentido concreto de las palabras, pero no alude a una metafísica del ser del mundo para explicar su poder expresivo, sino indica la urgencia de una metafísica, pero de otra naturaleza, para explicar los poderosos efectos morales de la música. “No pensemos pues que con proporciones y cifras se nos explica el poder que tiene la música sobre las pasiones. [...] El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes.”²⁴⁷ Esta metafísica era de naturaleza subjetiva y encontraba su residencia no en una voluntad del mundo sino en el corazón del hombre. La música de la lengua primitiva “tenía como principio tanto la facilidad de la entonación como la propiedad de la lengua y el placer del oído, pero sobre todo ese otro placer más *vivo* que llegas hasta el corazón y al que el del oído sólo le sirve de vehículo.”²⁴⁸

4.2.4 Conclusiones previas

El Romanticismo musical en las figuras de Kant, Wackenroder y Schopenhauer dio como resultado una concepción de la música basada en el efecto que tenía en el escucha. Las categorías clasicistas no respondían a la evolución que la música sinfónica y operística tenían en la época. Rossini y Beethoven eran los estandartes del siglo XIX de uno y otro tipo de música que mostraban que la música

²⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau *El origen de la melodía* p. 233.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 225.

indudablemente había adquirido la autonomía que los clacisistas buscaron darle mediante otros conceptos. El antecedente de este desarrollo es Rousseau.

Jean-Jacques Rousseau fue un autor conocido por su postura moral y política en contra de los ilustrados en tiempos de la más brillante Ilustración. En estética también tuvo esa contrapartida, aunque con algo de mayor éxito introduciendo en la filosofía de la música la ideas sobre las pasiones que ésta despertaba. En eso consistió el giro copernicano en la estética musical, como intenté mostrar en el primer capítulo. Pero no sólo renovó la estética de la música sino que abrió la puerta al Romanticismo musical y sus posturas místicas y metafísicas sobre la música. Rameau cree estar ofreciendo una concepción metafísica de la música, sin embargo, la metafísica de los románticos trascendió el ámbito del universo y desplazó a la metafísica anterior a ser un aspecto externo de la realidad, como en Schopenhauer.

Probablemente, Rousseau nunca pensó en las consecuencias que su postura tendría. Se mantuvo firme en la creencia de que la música sinfónica era la decadencia de la música en general que perdía su lado más humano y, por tanto, su lado más expresivo por naturaleza y desde el principio de los tiempos. No obstante, sus ideas fueron las que impulsaron este “embriagamiento de subjetividad y de sensibilidad” tan característico del Romanticismo.

Su estética abrió la puerta a concepciones de la música como las de Kant, Wackenroder y Schopenhauer. Desde luego, como decía Fubini, los términos que emplean son muy distintos a los que el filósofo ginebrino utilizó, pero en el detalle siguieron su tradición incluso llevándola más allá de lo que Rousseau hubiese advertido.

5 Conclusiones

Al principio de esta investigación planteé la hipótesis de que el concepto estético de “imitación” en las principales obras sobre música de Jean-Jacques Rousseau podía interpretarse como expresión si se analizaba en sus detalles su postura. Esto llevó a exponer primeramente el planteamiento de este problema mostrando que los conceptos de imitación y expresión aluden a diferentes posturas o concepciones del arte en general y de la música en particular. He intentado mostrar que la estética musical de Rousseau responde más bien a una teoría expresiva de la música o, en otras palabras, a una estética romántica de la música. La respuesta que he ofrecido al problema conceptual de si Rousseau propone una estética imitativa o expresiva de la música, ha tenido dos flancos: uno analítico y otro histórico.

En cuanto al primero, se ha tratado de mostrar que el concepto de imitación se entiende más bien como un proceso comunicativo mediante el cual la música dice algo al corazón del escucha, es decir, a pesar de que el término que se emplee sea el de imitación, éste se interpreta desde una teoría expresiva de la música. Esta es la primer conclusión.

El otro flanco de la respuesta tiene como propósito darle historicidad al problema interpretándolo como la disyuntiva de si hay en Rousseau una estética clasicista o romántica de la música. Así, el concepto de imitación es vinculado con el clasicismo y el de expresión con el romanticismo. Se asume que el clasicismo es distinto del romanticismo y que son irreducibles el uno al otro.

La primer conclusión que se podría derivar de la investigación anterior es que el concepto de imitación en la estética musical de Jean-Jacques Rousseau se entiende, sí desde el esquema de lo imitado y lo que imita, pero que se explica mejor como un proceso comunicativo en el que el emisor es el compositor, el receptor el escucha, el mensaje es un discurso sentimental dirigido al “corazón” del escucha y el medio la obra musical. La música es una especie de lenguaje cuyas características distintivas son que no usa palabras, que emplea en lugar de ello sonidos o vibraciones y que tiene un significado emotivo o sentimental. Desde el esquema imitativo, lo imitado sería el sentimiento que la

naturaleza despierta en el hombre y lo que imita la obra musical. El sentimiento se entiende no como mera sensación, sino como sensación acompañada de aprobación o desaprobación moral que mueve a amar u odiar la virtud, mas no a obrar virtuosamente.

La segunda conclusión es que si lo anterior es cierto, entonces Rousseau puede interpretarse como un autor romántico o, al menos, prerromántico desde su estética musical. No obstante, se reconocen en él rasgos y conceptos clasicistas. Quiero decir que si su teoría estética sobre la música es expresiva, hay en textos tempranos de Rousseau como el *Proyecto de notación musical* y la *Disertación sobre la música moderna* un importante énfasis en los principios físico-matemáticos y las reglas precisas que pueden derivarse de ellos. Hay también, desde luego, el empleo del concepto de imitación mediante el cual se entiende a la música. Hay también en otros textos el recurso al concepto de gusto ejercido en la crítica de óperas y obras teatro, así como un artículo en el *Diccionario de música* dedicado especialmente al término.

A pesar de lo anterior, hay en Rousseau toda una concepción de la música que la considera como un tipo especial de lenguaje que comunica sentimientos y cuyo mensaje habla al corazón del hombre. Es decir, hay en Rousseau una crítica al aspecto racional de la música (sus elementos físico-matemáticos) que lo inclina a considerar como su verdadera naturaleza no a las vibraciones sonoras que pueden reducirse a proporciones numéricas, sino que su verdadera naturaleza reside en su contenido semántico constituido por los sentimientos expresados en las piezas musicales. En Rousseau también el papel de la subjetividad es reconsiderado. Desde el lado del emisor, el artista es concebido como genio a en tanto poseído por una divinidad. Por el lado del escucha la experiencia que éste tiene define si una obra musical está bien compuesta.

¿Se sugiere entonces la extravagancia de sustituir el término “imitación” y sus variantes las veces que sea necesario en toda la obra de Rousseau para entender mejor su estética? De ninguna manera. El flanco histórico de la respuesta intenta mostrar que la estética de Jean-Jacques Rousseau es tan compleja y novedosa que presenta tanto aspectos propios del clasicismo como aspectos propios del romanticismo, predominando los segundos sobre los primeros. Por lo tanto, hay una porción de

clasicismo en la estética musical de Rousseau, aunque termine por tener mayor “anchura” la vía romántica.

Bibliografía

Obras de Jean-Jacques Rousseau en español

Carta a D'Alembert sobre los espectáculos, Madrid, Editorial Tecnos, tr. Quintín Calle Carabias, 2009.

Carta sobre la música francesa, Disertación sobre la música moderna, El origen de la melodía y Ensayo sobre el origen de las lenguas en *Escritos sobre música*, Valencia, Universitat de Valencia, trs. Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, 2007.

Diccionario de música, Madrid, Ediciones Akal, tr. José Luis de la Fuente Charfolé, 2007.

Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Antonio Pintor Ramos, 2005.

Emilio o De la educación, Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2011.

Ensayo sobre el origen de las lenguas, México, FCE, tr. Adolfo Castañón, 2006.

Julia o la nueva Eloísa, Madrid, Ed. Cátedra, tr. Lydia Vázquez, 2013.

Las confesiones, Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2008.

Las ensoñaciones del paseante solitario Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2016.

Rousseau juez de Jean-Jacques. Diálogos, Valencia, Pre-Textos, tr. Manuel Arranz Lázaro, 2015.

Obras sobre la filosofía de Jean-Jacques Rousseau

Arteaga MacKinney, Roberto *La formación de la persona en la filosofía de Rousseau (El sujeto moderno y la conciencia de la naturaleza)* Tesis de Licenciatura, México, Ciudad Universitaria, 1994.

————— *Libertad política y contractualismo. Una lectura del Contrato social de J.-J. Rousseau* Tesis de Maestría, México, Ciudad Universitaria, 2006.

Cassirer, Ernst *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del Siglo de las Luces*, Madrid, FCE, trs. Roberto Aramayo y Salvador Mas, 2007.

De Man, Paul *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Editorial Lumen, tr. Enrique Lynch, 1990.

Derrida, Jacques *De la gramatología* México, Siglo XXI Editores, 1977.

Edmonds, David y John Eidinow *El perro Rousseau: el relato de la guerra entre dos grandes pensadores de la época de la Ilustración*, Barcelona, Ed. Península, tr. José Luis Gil Aristu, 2007.

Goyard-Fabre, Simone *Política y filosofía en la obra de Jean-Jacques Rousseau*, México, Afínita Editorial, trs. Roberto Arteaga y Lizbeth Sagols, s/año.

Groethuysen, Bernhard J.-J. *Rousseau*, México, FCE, tr. Aurelio Garzón del Camino, 1985.

Hartle, Ann *El sujeto moderno en las "Confesiones" de Rousseau. Una respuesta a San Agustín*, México, FCE, tr. Tomás Segovia, 1989.

Lerma Jasso, Hector *La subjetividad en Jean-Jacques Rousseau*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003.

Starobinski, Jean *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

_____ *La relación crítica*, Madrid, Taurus Editores, 1974.

Waksman, Vera *El laberinto de la libertad. Política, educación y filosofía en la obra de Rousseau*, Buenos Aires, FCE, 2016.

Wokler, Robert *Rousseau, the Age of Enlightenment, and Their Legacies* Princeton University Press, 41 William Street, Princeton, New Jersey 08540, 2012.

Obras sobre Jean-Jacques Rousseau: música y lenguaje

Análisis de *Le devin du village* «http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/ROUSSEAU_DEVIN.htm» Consultado el 1 de agosto de 2017.

Beuchot, Mauricio *Historia de la filosofía del lenguaje* México, FCE, 2005.

————— *La filosofía y el lenguaje en la historia. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua 21 de mayo de 1998* México, UNAM-Academia Mexicana de la Lengua, 2008.

Charrak, André “Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément”, en *Archives de Philosophie*, Vol. 64, No. 2 (AVRIL-JUIN 2001), pp. 325-342

Davis, Michael “The music of reason in Rousseau’s “Essay on the origin of languages”” en *The review of politics* Vol. 74, no. 3 (summer 2012, pp. 389-402.

De la Fuente Charfolé, José Luis “El *Diccionario de música* de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos”, en *Ensayos* 17 (diciembre 2002), pp. 59-71.

Escal, Françoise “Rousseau et l'écriture musicale”, en *Littérature*, No. 27, MÉTALANGAGE(S) (OCTOBRE 1977), pp. 75-84.

Ferrer, Anacleto *Rousseau: música y lenguaje*, Valencia, Universitat de Valencia, 2010.

Fubini, Enrico *Los enciclopedistas y la música* Valencia, Universitat de Valencia, tr. M. Josep Cuenca, 2002.

García, Raúl J. “La imitación musical en Jean-Jacques Rousseau” en *Logos. Revista de Filosofía*, Universidad de la Salle, Año 45, ISSN 16658620, México, 2016-2017.

Grange, Henri “L'essai sur l'origine des langues dans ses rapports avec le Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes” en *Annales historiques de la Révolution française*, 39e Année, no. 189 (Juillet-Septembre 1967), pp. 291-307.

Lapacherie, Jean Gérard “Jean-Jacques Rousseau Linguiste” en *Francofonía*, no. 14 (primavera 1988), pp. 3-15.

Leduc, Jean “Rousseau et Gluck”, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 168, No. 3, Jean Jacques Rousseau (Juillet-Septembre 1978), pp. 317-326., Published by Presses Universitaires de France.

Manning, Rita C. “Rousseau’s Other Woman: Collette in *Le devin du village*”, *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, Spring 2001, n. 16 (2), p. 27-42.

Medina, David *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

Naito, Yoshihiro “L’unité de mélodie de Jean-Jacques Rousseau” en «<http://www.nexyzbb.ne.jp/~nityshr/index.htm#a>» consultado el 1 de agosto de 2017.

Waeber, Jacqueline “Rousseau’s “unité de mélodie”” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, Number 1, pp. 79–144, ISSN 0003-0139, electronic ISSN 15473848. © 2009 by the American Musicological Society.

————— “Cette horrible innovation: the first version of the recitative parts of Rousseau’s *Le devin du village*” *Music & Letters*, Vol. 82 No. 2 (May, 2001), pp. 177-213, Published by Oxford University Press.

————— “Rousseau in 2013 Afterthoughts on a Tercentary” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 66, No. 1 (Spring 2013) pp. 251-295, Published by University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

Otras obras de estética e historia de la música

Adorno, Theodor W. y Hanns Eisler *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, Madrid, Akal, trs. Breixo Viejo Viñas, Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, 2007.

Batteux, Charles *las bellas artes reducidas a un único principio* Valencia, Universidad de Valencia, trs. Josep Monter Pérez y Benedicta Chilet, 2016.

Benitez Grobet, Laura *Descartes y el conocimiento del mundo natural* México, Editorial Porrúa, 2004.

Carroll, Noël *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, México, Secretaría de Cultura, UNAM, tr. Laura Lecuona, 2016.

Collingwood, Robin G. *Los principios del arte*, México, Ed. FCE, tr. Horacio Flores Sánchez, 1960.

Dahlhaus, Carl *La idea de música absoluta*, Barcelona, Ed. Idea Books, tr. Ramón Barce Benito, 1999.

————— *Fundamentos de historia de la música*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2009.

Dahlhaus, Carl y Hans Heinrich Eggebrecht *¿Qué es la música?* Barcelona, Acantilado, tr. Luis Andrés Bredlow, 2012.

Danto, Arthur *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, tr. Elena Neerman, 2014.

————— *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Ed. Paidós, trs. Ángel y Aurora Mollá Román, 2002.

————— *Qué es el arte*, Barcelona, Ed. Paidós, tr. Íñigo García Ureta, 2013.

Descartes, René *Compendio de música*, México, Universidad Nacional Autónoma de México Dirección de Apoyo al Personal Académico, Facultad Filosofía y Letras, estudio crítico y traducción de Mario Edmundo Chávez Tortolero.

————— *Reglas para la dirección del espíritu*, Madrid, Ed. Alianza, tr. Juan Manuel Navarro Cordón, 2003.

Fichte, Johan Gottlieb *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*, Valencia, Universitat de Valencia, trs. Manuel Ramos y Faustino Oncina, 2007.

Fubini, Enrico *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

————— *El romanticismo: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de Valencia, tr. M. Josep Cuenca, 2007.

————— *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de Valencia, tr. M-Josep Cuenca, 2014.

Goodman, Nelson *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Ed. Paidós, tr. Jem Cabanes, 2010.

Hanslick, Eduard *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, tr. Alfredo Cahn, 1967.

Hartmann, Eduard von *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, Valencia, Universitat de Valencia, tr. Manuel Pérez Cornejo, 2016.

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Ed. Akal, tr. Alfredo Brotons Muñoz, 1989.

Hume, David *Ensayos morales, políticos y literarios*, Madrid, Editorial Trotta, tr. Carlos Martín Ramírez, 2011.

Hutcheson, Francis *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* Madrid, Ed. Tecnos, tr. Jorgue V. Arregui, 1992.

Johnson, Samuel *Ensayos literarios* Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2015.

Kant, Immanuel *Crítica del discernimiento*, Madrid, Ed. Alianza, trs. Roberto Aramayo y Salvador Mas, 2012.

————— *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, FCE, UNAM, UAM, tr. Dulce María Granja, 2004.

Kivy, Peter *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical* Madrid, Machado, tr. Mariano Peyrou, 2011.

Langer, Susanne K. *Sentimiento y forma*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, trs. Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, 1967.

Leibniz, Gottfried Wilhelm *Tres ensayos: el derecho y la equidad. La justicis. La sabiduría*, México, UNAM-Cuadernos 7, tr. Eduardo garcía Máynez, 2009.

Menendez Torrellas, Gabriel *Historia de la ópera*, Madrid, Ed. Akal, 2013.

Nietzsche, Friedrich *Obras completas. Volumen I: Escritos de juventud*, Madrid, Ed. Tecnos, 2016.

Pavesi, Pablo E. “La imitación inventiva. Imaginación, belleza y verdad en la Enciclopedia” en *Imaginación y conocimiento de Descartes a Freud*, México, Ed. Gedisa, Corinter Humanidades, 2016.

Rameau, Jean-Philippe *Traité de l’harmonie*, Paris, 1722.

————— *Demonstration du principe de l’harmonie*, Paris, 1750.

Schelling, F. W. Joseph von *Filosofía del arte*, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Virginia López-Domínguez, 2010.

Schopenhauer, Arthur *El mundo como voluntad y representación I y II*, Madrid, Ed. Alianza, tr. Roberto Rodríguez Aramayo, 2013.

————— *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia, Universitat de Valencia, tr. Manuel Pérez Cornejo, 2004.

Shiner, Larry *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Editorial Paidós, 2004.

Smith, Adam *La teoría de los sentimientos morales*, Madrid, Alianza Editorial, tr. Carlos Rodríguez Braun, 2013.

Snowman, Daniel *La ópera. Una historia social* México, FCE, tr. Ernesto Junquera, 2013.

Starobinski, Jean *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*, Madrid, Ediciones Akal, tr. Elena del Amo, 2007.

Tatarkiewicz, Wladislaw *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Francisco Rodríguez Martín, 2001.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich y Ludwig Tieck *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* Oviedo, KRK Ediciones, tr. Héctor Canal, 2008.

Wagner, Richard *Ópera y drama*, Madrid, Ed. Akal, tr. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, 2013.

Weber, William *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Ed. FCE, 2011.

Winckelmann, Johann J. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, México, FCE, 2008.