

Música y retórica en la percepción de la unidad del hombre

Rafael Jiménez Cataño
Pontificio Ateneo della Santa Croce

The more human is a reality, the greater is the proximity between form and content. This is the reason of the closeness of Rethoric and Music, the former as art of searching harminy between those elements, the later as reality where those are the most identified, both disciplines as expression of human condition. An analysis of the place of Music and Rethoric in the context of human knowledge an life allows to see that maybe we appreciate Rethoric more than we think, as we perceive now the relevance of form better than some decades ago ('68 movement, by example). To reach this cocnclusion, Music is a bridge.

El mundo antiguo conoció una centralidad de la retórica en el programa educativo y un poderío de la música sobre la sensibilidad general que tienen algo en común: nuestra dificultad para entender que aquélla ejerciera una misión tan central y que ésta pudiera producir los vehementes efectos que se le atribuían. Esta distancia cultural con respecto a nosotros aproxima las dos disciplinas y me permite ilustrar otro aspecto que las acomuna igualmente. Música y retórica llevan en su núcleo una especie de información genética en la que es posible reconocer al hombre de un modo privilegiado. Eventos musicales y retóricos —si los hay— son siempre una revelación de humanidad. En esto radica su fuerza y su debilidad. Si por una parte refuerzan nuestra condición, por otra el hecho mismo de ser un concentrado de aquello que somos comporta la rara fatalidad de volvérnoslas huidizas, como la voz que tardamos en reconocer precisamente por ser una que oímos todos los días.

Antes de examinar la confluencia de estas disciplinas, creo oportuno señalar dónde es impropio mantener el paralelismo. El lugar que la música tiene en la vida del hombre antiguo lo conserva sustancialmente en todo el período medieval, tanto teórica como prácticamente¹. En cambio, la retórica recibe un tratamiento completamente diverso. Suplantada por la dialéctica, la retórica en la Edad Media pasa por un período de depresión. Por otra parte, después de una ulterior decadencia, en la actualidad la retórica parece iniciar una nueva primavera, cosa difícil de afirmar de la música, no porque viva tiempos buenos o malos sino porque tiene poco sentido formular semejantes juicios en bloque. Antes habría que determinar un campo: la creación, la interpretación, el "consumo"; música culta, popular, etc. Por último, conviene advertir que no cabe pensar en la retórica y la música como realidades una al lado de la otra, como cabría hacer con la música y la pintura. La retórica posee una universalidad² que la hace presente también en la música. De la música por ahora no digo nada.

¹ "Aun cuando queda una grande incertidumbre acerca de los pormenores, sabemos que el mundo clásico transmitió a la Edad Media algunas ideas fundamentales sobre la música: 1) una concepción de la música que consiste esencialmente en línea melódica pura y libre; 2) la idea de melodía íntimamente ligada a la palabra, especialmente por lo que se refiere al aspecto rítmico y métrico; 3) una tradición de ejecución musical basada sustancialmente en la improvisación, sin una notación fija y donde el ejecutor creaba por así decir la música cada vez, obedeciendo tan sólo a las convenciones comúnmente aceptadas y usando algunos modelos musicales de la tradición; 4) una filosofía de la música que consideraba esta arte no como una producción de sonidos agradables en un vacío espiritual y social del arte por amor al arte, sino más bien como un sistema ordenado, vinculado al sistema de la naturaleza, y como una fuerza capaz de influir en el pensamiento y en la conducta humana; 5) una teoría acústica científicamente fundamentada; 6) un sistema de escalas formadas sobre tetracordios, y 7) una terminología musical" (Donald Jay GROUT: *Storia della musica in occidente*, Milano: Feltrinelli 1993 [orig.: A History of Western Music, Ind., New York - London: W.W. Norton & Co. 1980], pp. 21-22).

² Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 1, 1354a.

Lo ordinario y lo sorprendente del acto comunicativo

Para encarecer la presencia de retórica en todo acto de comunicación, George Steiner recurre a la noción de cortesía³, que no pertenece sólo a las prescripciones de la hospitalidad tal y como son tratadas en los manuales de buenas costumbres.

“De tales ceremonias de recepción recíproca parte un eje de significado que se extiende hasta el terreno de la metafísica y la teología. Este eje pasa a través de modelos de traducción, en el pleno sentido de ese acto decisivo pero siempre problemático. La traducción comprende complejos ejercicios de saludo, reticencia y comercio entre culturas, lenguas y modos de decir”⁴.

Aquí no hay mejor ejemplo que la propia experiencia en materia de acogida de un huésped. ¿Quién no ha tenido la ocasión de asombrarse de haber entendido y haberse dado a entender? Aún antes que de idiomas, es una cuestión de sensibilidades. Es una lección que hay que traer a la memoria antes de declarar la imposibilidad de la comunicación tras una experiencia de signo contrario.

El asombro ante la comunicación que parecía irrealizable surge del no encontrar los elementos que parecían necesarios para alcanzarla. Y al revés, el sinsabor del desencuentro suele ser tanto más lastimoso cuanto más seguros parecían los medios para un entendimiento. En ambos casos se vuelve insistente la presencia de algo más, de un *plus* de significado, algo que se añade a los elementos que nos parecen contables y medibles. Steiner define la retórica como “el arte de cargar con efecto significante las unidades

³ Cfr. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona: Destino 1991 (orig.: *Real Presences*, Chicago: The University of Chicago Press 1989) p. 196.

⁴ G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 180. La aclaración sobre el sentido de “traducción” se refiere al inglés *translation*.

léxicas y gramaticales de enunciación"⁵. La distancia con respecto de la definición aristotélica es sólo aparente, ya que "facultad de descubrir lo que es adecuado en cada caso para convencer"⁶ admite, entre otras paráfrasis, la siguiente: arte de hacer que la verdad aparezca como verdadera⁷. El abismo se encuentra, en cambio, entre estas dos definiciones y la concepción medieval de la retórica como "*ornate loqui*"⁸. Es la distancia entre el facilitar que la vida se manifieste y el ponerle adornos. De aquí la relevancia de la retórica y la música en la percepción de la unidad del hombre.

Una armonía siempre en fuga

El hombre se revela en sus obras. En ellas se revela ante todo a sí mismo. Al hacerlas, se hace a sí mismo. Debido a su valor revelativo, toda obra es lenguaje, pero algunas sobresalen entre las demás: las artísticas, aquéllas que aproximan en mayor medida forma y contenido. Esta aproximación constituye la especificidad de su valor revelativo del ser del hombre. Selección en la selección, podemos señalar la poesía y la música. La tesis central de la poética de Octavio Paz —"la experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana"⁹— se apoya principalmente en

⁵ G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 196.

⁶ ARISTÓTELES: *Retórica*, 1355b 25. Modifico ligeramente la traducción de Quintín Racionero, teniendo a la vista traducciones a otros idiomas.

⁷ La clave para esta interpretación, que cabe proponer como más inmediata a la sensibilidad actual, está en el significado de "convencer".

⁸ Se comprende mejor esta definición si se tiene en cuenta el buscado paralelismo con la caracterización de las otras dos artes del trívico: *recte loqui* (gramática) y *vere loqui* (lógica). Lo cual no impide que tal definición permita también entender por qué hemos hablado de la Edad Media como de un periodo de triste memoria para la retórica.

⁹ *El arco y la lira*, México: F.C.E. 1986, p. 191. "Cuando la revelación [de la condición humana] asume la forma particular de la experiencia poética, el acto es inseparable de su expresión. La poesía no se siente: se dice. Quiero decir: no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia. La experiencia se da como un nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia" (*El arco y la lira...*, p. 157).

la búsqueda de la identidad entre sonido y sentido, tema que permea no sólo todos los capítulos de *El arco y la lira* sino el entero primer volumen de sus Obras Completas. Por lo que se refiere al fenómeno musical, se trata sin duda del grado supremo de esa identificación. “En la música la forma es contenido, forma contenida”¹⁰, escribe George Steiner.

La condición humana siempre pone retos a la unidad. Tal vez la unidad de alma y cuerpo no es sólo el desafío por excelencia, seguido de *otros* problemas, sino el problema primordial que se despliega en varias manifestaciones: la articulación de naturaleza y cultura, de sentidos e intelecto, etc. Cada periodo histórico tiene ámbitos en los que no consigue conjugar satisfactoriamente dos extremos de este problema¹¹. En la antigüedad tardía la música presentaba para muchos la dificultad de conciliar su innegable vigor sensible con la índole altamente intelectual que, de modo igualmente incuestionable, le atribuía el pensamiento sistemático. Un caso paradigmático es el conflicto interior de San Agustín, que se debate entre su natural exquisitamente sensible, por el que acusa con todo el cuerpo el embate de los cantos litúrgicos, y su talante intelectual platónico, por el que tiende a ver el cuerpo como una rémora para el espíritu.

¹⁰ O. PAZ: *El arco y la lira*..., p. 263.

¹¹ El siglo XVIII percibió con claridad el parentesco entre la experiencia musical y la poética. En el foro de discusión *online* “H-Rhetor”, donde se habló recientemente de música y retórica, A. C. Dobson observó que “*during the middle portion of the eighteenth century, poets and musicians began to, well, sort of resent one another — as if they were competing for a higher degree of genius or originality. Nonetheless, no matter how much the poets professed that music should be (and was) written to be put to words, the influence of ‘wordless’ music is extremely evident in MANY poems of this time period*” (Dobson indica su propia tesis de maestría, “*The Voice of Music: The Influence Upon Late Eighteenth Century British Poetry*”). Sin embargo, no todo eran frutos de libertad en el siglo de las luces: “las cualidades expresivas de la música del siglo XVIII a menudo resultaban sentimentales e infantiles, sometidas como estaban al esfuerzo artificial de parecer naturales” (D. J. GROUT: *Storia della musica in occidente*..., 457-458; habla de las imposiciones de Rousseau y otros a la música).

No es difícil replicarle: “¡Pero si eres cristiano!, ¿cómo no ves que la Encarnación no deja espacio para semejantes dualismos?” No sólo no es difícil: es demasiado fácil. Resulta abusivamente elemental declarar tales tensiones entre vida diaria y teoría cuando se cuenta con una buena distancia temporal y cultural. Ciertamente, no deja de llamar la atención que nos sintamos capaces de resolver el conflicto con recursos que encontramos en el mismo autor o la misma época. Es la extraña dificultad de justificar lo que se está viviendo. A veces gana la vida, a veces la teoría. (En San Agustín, al menos en el punto mencionado, gana ampliamente la vida).

No hace falta un alarde de clarividencia para presentir que nuestro siglo desconcertará hasta el aturdimiento a las generaciones futuras por incongruencias análogas. Ni siquiera es necesario airear el caso extremo del respeto a la vida. Piénsese en los enredos a que nos abocan infinidad de incompatibilidades entre derechos y libertades¹². Piénsese en la desenvoltura con que se problematiza la posibilidad misma de la comunicación por medio de libros, cursos, congresos, debates y un sinfín de eventos comunicativos por definición. Piénsese en fin, para citar un caso de igual naturaleza que los apuros de San Agustín, en el arte sacro católico que se ha producido después del Concilio Vaticano II: sin que falten honrosas excepciones, todo habla de una sensibilidad iconoclasta en plena civilización de la imagen. Mucho se ha hablado de retraso cultural del catolicismo¹³. Con la aclaración de que no siempre ha sido así y de que, si ciertamente lo hay, el actual rezago se halla principalmente en la esfera oficial (lo “oficialmente católico”), pienso que en este caso

¹² En campo que nos ocupa, Octavio Paz señalaba hace seis años: “Es extraño que en una época en que se habla tanto de derechos humanos, se permita el alquiler y la venta, como sefuelos comerciales, de imágenes del cuerpo de hombres y mujeres para su exhibición, sin excluir a las partes más íntimas. Lo escandaloso no es que se trate de una práctica universal y admitida por todos sino que nadie se escandalice: nuestros resortes morales se han enturpecido” (*La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral 1993, p. 158).

¹³ Gabriel ZAID le llama “ese especial talento de la Iglesia para llegar tarde a todo y ponerse al día de ayer” (“Muerte y resurrección de la cultura católica”, *Vuelta*, 156 (1989), p. 23).

cabe afirmar también lo contrario, es decir, que de hecho hay ámbitos del catolicismo que lo revelan tristemente puesto al día: precisamente esa común falta de coherencia.

En un lúcido análisis de los últimos decenios de producción de los compositores de vanguardia, Armando Gentilucci concluía hace veinte años que, en ese período, “toda composición musical tendía a dar cuenta, en sus mismos procesos, de la imposibilidad de hacer aquello que como quiera se estaba haciendo”¹⁴. Una garantía del tino de Gentilucci en su diagnóstico la da su vaticinio del retorno de la tonalidad. Esta vuelta se verificó después de la publicación de su libro y hoy la atonalidad, donde subsiste, se mantiene casi exclusivamente por motivos ideológicos¹⁵. El giro tonal en la composición de nuestros días está acompañado por una nueva visión historiográfica que redescubre lo que estaba a la vista de todos: la ininterrumpida producción de música tonal, también durante el apogeo de la dodecafonía. Muestra de ello es la vigencia de Stravinsky como figura dominante del siglo que termina. Un caso en fase de revisión es el de Paul Hindemith, de quien se afirmaba recientemente que su sistema musical “es de naturaleza *declaradamente* tonal, al que no se ajustan tampoco definiciones como ‘modal’ o, menos aún, ‘politonal’, que es frecuente encontrar referidas a la música de este compositor”¹⁶.

¹⁴ *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole 1980, p. 143.

¹⁵ Este es otro buen ejemplo de nuestra capacidad de declarar imposible algo que hacemos todos los días, incluso algo que hacemos en el acto mismo de declararlo imposible. En un conservatorio europeo, cuya identidad no revelo porque no todo en él es igualmente desatinado, los estudiantes de composición no pueden presentar obras que no sean atonales, pues la cátedra tiene establecido que es así como se debe componer hoy. Uno de los argumentos que se esgrimen es que el sistema tonal implicaría una falta de libertad.

¹⁶ Andrea TORÒ: *La fuga hindemithiana. Armonia e contrappunto nel Novecento*, Milano: Edizioni Curci 1997, p. 5.

Relevancia de la forma

Todo esto parece denunciar una inquietante ceguera ante realidades palmarias. Pero ¿es que acaso sabemos siempre explicar lo que vivimos? Sale aquí a nuestro encuentro la noción heideggeriana de pregunta. Heidegger distingue entre lo que es "preguntable" (*fraglich*) y lo que es "digno de ser preguntado" (*fragwürdig*)¹⁷. Una pregunta que admite una respuesta definitiva casi no merece el nombre de pregunta. Steiner ilustra los dos ámbitos como sigue:

"Apenas si se gana algo más al repetir la pregunta por la distancia de la luna o por la fórmula del ácido clorhídrico. *Conocemos* las respuestas, y el punto de llegada de este conocimiento demuestra, según Heidegger, la no-esencialidad o, por lo menos, la pequeñez de la pregunta original. Por su parte, lo 'digno de ser preguntado' es literalmente inagotable. No hay respuestas conclusivas ni decisiones finales y formales con respecto a la pregunta sobre el significado de la existencia humana o de una sonata de Mozart o del contraste entre la conciencia individual y la constricción de la sociedad"¹⁸.

Mejor que cualquier glosa es el esmero por el esplendor de la forma de aquello que querríamos hacer notar. Es una de las tesis específicas de *Presencias reales*: no hay mejores críticos de una obra de arte que sus mismos intérpretes¹⁹. Un curioso ejemplo de

¹⁷ Cfr. su conferencia *Wissenschaft und Besinnung*, de 1953, recogida en el vol. VII de sus obras completas (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann).

¹⁸ G. STEINER: *Heidegger*, Milán: Mondadori 1978 (orig.: Williams Collins Sons & Co. Ltd. 1978; en español: *Heidegger*, México: F.C.E. 1986), p. 68. Steiner aclara que Heidegger no hace uso de la analogía musical.

¹⁹ "Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es, en esencia, un ejecutante, alguien que 'actúa' (*acts out*) el material ante él con el fin de darle vida inteligible. De ahí, el tercer sentido importante de 'interpretación'. Un actor o una actriz interpretan a Agamenón o a Ofelia. Un bailarín interpreta la

sensibilidad por la forma viene de la notación gregoriana más antigua, la llamada adiaستمática o “*in campo aperto*”, en la que los neumas no aparecen colocados sobre líneas, como lo estarán más tarde en el tetragrama de la notación cuadrada. Si ya de suyo el gregoriano se caracteriza por una cadencia que sigue los significados del texto antes que un ritmo regular, en la notación adiaستمática esto se acentúa porque los signos, aun conteniendo algunas indicaciones sobre la altura de la nota, sobre todo ofrecen una pauta de interpretación del texto que se canta. “El canto gregoriano, aunque espléndido como música pura, no pretende ser escuchado por sí mismo; en cuanto vinculado al culto, es sustancialmente una música funcional”²⁰, el canto debe ser inmediatamente oración, no sólo a la manera como toda contemplación de la belleza puede serlo sino por su finalidad más íntima. La notación adiaستمática abunda en signos que parecen dirigidos a evitar incluso el menor equívoco que pudiera obligar a quien canta o escucha a corregir el rumbo de su pensamiento. En los manuscritos del monasterio de St. Gallen, por ejemplo, la indicación “c” o “st” —de “celeriter” y “statim”, respectivamente—, tienen la finalidad de evitar que se haga una pausa, por breve que sea, en un lugar donde por experiencia se sabe que se tiende a hacerla. Godehard Joppich menciona²¹, entre otros, el

coreografía de Balanchine. Un violinista, una partita de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción; es la inmediatez de la traducción. Esta comprensión es analítica y crítica al mismo tiempo. Cada ejecución de un texto dramático o una pieza musical es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido. El ‘crítico teatral’ por excelencia es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación (incluso la lectura en voz alta de una obra suele penetrar mucho más hondo que cualquier reseña teatral). De modo similar, ni la musicología ni la crítica literaria pueden decirnos tanto como la acción del significado que es la ejecución. Cuando experimentamos y comparamos diferentes interpretaciones —es decir, ejecuciones— del mismo ballet, la misma sinfonía o el mismo cuarteto, entramos en la vida de la comprensión” (G. STEINER: *Presencias reales...*, pp. 18-19).

²⁰ D. J. GROUT: *Storia della musica in occidente...*, p. 49.

²¹ Cfr. Godehard JOPPICH: “Christologie im Gregorianischen Choral”, in *Christologie der Liturgie. Der Gottesdienst der Kirche - Christusbekennntnis und Sinaibund*, Freiburg-Basel-Wien: Herder 1995, pp. 270-291.

siguiente texto: "*laverunt stolas suas et albas eas fecerunt in sanguine agni*" (lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del cordero). La señal está después de "fecerunt". ¿Por qué? Porque hasta ese punto la frase puede tener un sentido completo, aunque del todo ajeno a lo relevante del pasaje. Poco importa que hayan lavado y blanqueado las túnicas, banal operación de limpieza; importa que lo hayan hecho en la sangre del Cordero, lo cual no sólo encierra la fuerza de la figura retórica de oposición (lavar ¡y blanquear! con sangre) sino sobre todo la individuación, por medio de un enjambre de símbolos, de un redentor y unos redimidos y una modalidad de redención²².

Bien lejos de esta sensibilidad están muchas formas populares que no sólo no tienen el respaldo de tamaña densidad de espíritu sino que, probablemente, no la necesitan, dado que no están llamadas a tan altos vuelos. Como ejemplo se me ofrece gratis una experiencia reciente en la que me encontré descaminado no una vez sino varias. Se trataba de un pasaje de *Al final*, de Roberto Cantoral, cuyas largas pausas entre verso y verso, características del bolero, romántico o no, son el exacto contrario de la precisión gregoriana citada. Los versos en cuestión dicen: "sólo te pido que no vayas a olvidar / que, por amarte, como un Cristo me quedé / con los brazos abiertos..." La primera pausa no perturba de ninguna manera el significado. La segunda, en cambio, obliga a rectificar urgentemente el sentido de "como un Cristo", que, en ausencia de una especificación, con los verbos *estar*, *quedar* o *dejar* es una bien conocida expresión que significa golpeado, ensangrentado o, en general, visiblemente probado por alguna adversidad. En este caso, la cláusula final endereza la analogía —mejor tarde que nunca— hacia un matiz de espera y de frustración, pero sólo después de haber exhibido fugazmente un amor de efectos drásticos en extremo. Aunque el

²² Otros textos mencionados por Joppich: "*vidit populus claudum ambulantes * et laudantes Deum*"; "*Dominus custodit te * ab omni malo*".

buen gusto no es la primera virtud de los textos de boleros, esa figura resultaba un poco grotesca²³.

Lugar de la música y la retórica en el contexto del saber

Como es bien sabido, el programa educativo medieval distinguía entre las artes serviles o mecánicas²⁴ y las liberales, según implicaran esencialmente o no la actividad corporal. Recuérdese que se trata aquí del arte como un “saber hacer” y, por tanto, no se habla de las “bellas artes” que, por lo demás, en la enumeración canónica que nos es familiar aparecerán mucho más tarde. Las artes liberales se dividen en *artes sermocinales* (el *trivium*: gramática, dialéctica y retórica) y *artes reales* (el *quadrivium*: aritmética, geometría, música y astronomía). El origen de este programa es muy antiguo²⁵. Ya en Cicerón (106-43 a.C.) el esquema aparece virtualmente completo. Con ligeras variantes, encontramos lo mismo en Séneca (c. 4-65

²³ Puestos a obrar con la finura de un monje de los siglos IX y X (tiempo de esplendor del monasterio de St. Gallen), cabría señalar diversos problemas originados por las cesuras, ya que cada verso se canta en tres impulsos. Una audición particularmente intensa, con un presente psicológico de breve duración, podría recibir “que no vayas” en el primer sentido del verbo ir, y se sorprendería de que no llegara un complemento de lugar. Una vez corregida la frase con la construcción perifrástica, vendría un nuevo tropezón con la imposibilidad de oír las comas que flanquean “por amarte”, lo cual llevaría a escuchar como una unidad “amarte como un Cristo”, donde el complemento de modo podría referirse al sujeto (un amante que cree que su amor alcanza los extremos del amor de Cristo) o al complemento directo (la persona que es amada como corresponde amar a Cristo). Todo esto puede ilustrar el grado de sutileza alcanzado por el gregoriano. Sin embargo, me parece claro que estos hipotéticos atolladeros no responden a nuestra experiencia de audición de boleros e incluso me pregunto si mi reiterado equívoco es cosa de preocupar.

²⁴ Existen varias enumeraciones. La de Hugo de San Víctor (s. X) es la siguiente: elaboración de la lana, construcción de armas, navegación mercantil, agricultura, caza, medicina, teatro (*lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica*).

²⁵ En lo que sigue me apoyo especialmente en Karl Gustav FELLERER: “Die Musica in den *artes liberales*”, in AAVV, *Artes liberales: von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, Josef Koch (herausg.), Leiden-Köln: E. J. Brill 1976, pp. 33-49.

d.C.) y Quintiliano (c. 30-c. 100). Antes de conocer el cristianismo, San Justino (s. II) desistió de incorporarse a la escuela de un pitagórico cuando éste puso como requisito aprender música, astronomía, aritmética y geometría²⁶. Marciano Capella, pagano cartaginés de los siglos IV-V, ofrece por la primera vez el esquema completo y claro de las artes liberales²⁷. El cristianismo recibe este patrimonio y lo continúa, evidentemente con ajustes de valoración y de contexto. El programa completo de *trivium* y *quadrivium* goza ya de clara estabilidad en San Agustín (354-430), Boecio (c. 480-524) y Casiodoro (c. 480-c. 562/80).

En el mundo cristiano de la antigüedad tardía, como ya había sucedido en la antigüedad pagana (siglo IV a.C. en Grecia; siglos III-I a.C. en Roma), retórica y filosofía se disputan el papel rector en la educación de los ciudadanos. La música sigue vinculada a la matemática, pero con una cierta universalidad que la vuelve semejante a la retórica. En San Isidoro de Sevilla (c. 560-636), por ejemplo, se lee que “sin música ninguna disciplina puede ser perfecta, pues nada existe sin ella”²⁸. Como tantas otras formulaciones que adquirieron valor casi normativo a través de sus obras, no se trata de un pensamiento original²⁹, pero es muy significativo que lo recoja. La ordenación de las artes liberales a la teología y, más en general, a la religión, es el principal motivo de que la música alcanzara el lugar preeminente dentro de las artes: es la única que admite el adjetivo “sacra”. Por esta razón será el puente entre las artes y la teología³⁰. Esta función nos puede resultar tan misteriosa como su pertenencia a las matemáticas, de la que hablaremos más adelante. Conviene recordar que, ya desde Boecio, se habla de tres tipos de música: la *mundana*, que podríamos traducir

²⁶ Cfr. *Diálogo con Trifón*, I, 4.

²⁷ Cfr. *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, cuyo libro IX es *De Musica*.

²⁸ “Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa” (Etym., lib. III, c. XVII, “De musica”, PL 82, col.163).

²⁹ La afirmación aparece referida a Giralduus Cambrensis y el *Migne* la hace provenir de Quintiliano. Después la seguirán muchos otros.

³⁰ K. G. FELLERER: “Die Musica in den *artes liberales*”, p. 38.

como “cósmica”, la *humana* y la *instrumentalis*. La última es la que mejor responde a lo que actualmente entendemos por música. La misma clasificación aparece en el *Didascalicon* de Hugo de San Victor (c. 1096-1141), que es una piedra miliar de la sistematización del saber humano en el medioevo e influirá notablemente en los siglos siguientes.

Todavía en el siglo XII se sigue afirmando el primado de la música entre las artes liberales, y será precisamente entonces cuando, entre las consecuencias del terremoto originado por la “llegada” de Aristóteles a Europa, surgirá la pregunta por el estatuto epistemológico de diversas artes, los criterios cambiarán y, en una nueva sistematización, la música perderá el antiguo puesto. El agente reordenador es una racionalización —un capítulo de la doctrina de la subordinación de las ciencias— por la que el principio de utilidad pedagógica convierte la música en *ancilla verbi*³¹. Tomás de Aquino recomienda el recurso al canto en la oración “con el fin de estimular más con él la devoción de los espíritus débiles”³². Ya había sucedido en siglos anteriores (p. ej. IX-X) que, con ocasionales asociaciones de la música con la retórica más que con la matemática, al subrayarse su aspecto práctico-técnico terminaba por pasar de la posición más alta entre las artes a una de las más bajas. Por lo demás, los siglos XIII-XV, los de la primera escolástica, es el tiempo en que el primado del *trivium* lo tiene la dialéctica, no la retórica. Ratzinger explica esto como una persistencia del platonismo: “El esquema de la espiritualización, que estaba vinculado al problema de la relación entre los dos Testamentos y, de este modo, con todo lo

³¹ No es suficiente apelar a la subordinación de las ciencias. Es necesario añadir una mentalidad isomorfista por la que, a veces, no sólo la ordenación de las cosas se transmiten tal cual a las respectivas disciplinas de las que son objeto sino también a las personas que las cultivan. Desde este isomorfismo aparecía incuestionable que, ya que las cosas materiales están finalizadas a las espirituales, no sólo la física tendría que estar finalizada a la teología, sino el físico al teólogo.

³² *Summa Theologiae*, II-II, q. 91, a. 2. Cfr. Joseph RATZINGER: *La festa della fede*, Milano: Jaca Book 1990, p. 88.

específicamente cristiano, impedía un perfeccionamiento coherente de esta noción”³³.

Lugar de la música en la vida del hombre

El valor ético-político que Platón y Aristóteles advierten en la música y codifican con lujo de detalles es para nosotros una de las grandes rarezas de la antigüedad. Hay quien reacciona apelando a la propia experiencia y declara que esos efectos que Platón clasifica son una exageración, ya que, cada vez que ameniza la lectura o el trabajo con un poco de música, se levanta igual que como se había sentado. Por desgracia no todas las objeciones son como ésta. Una persona así no nos pone en crisis la música pues, por usar una imagen de Claudio Magris, es como “un daltónico que acusara la hierba y las amapolas de tener colores indistinguibles”³⁴. Lo malo es que, aun sin dudas sobre la capacidad de percepción, la tipología musical y el inventario de efectos siguen sin ser inmediatamente comprensibles. Ese aspecto de la concepción antigua de la música es conocida como “doctrina del *ethos*”, de raíces muy probablemente pitagóricas: “un sistema de sonidos y ritmos regulado por las mismas leyes matemáticas que actúan en la totalidad de la creación visible e invisible”³⁵. La música era así una fuerza dotada de eficacia sobre el universo entero, también sobre la voluntad humana y, por tanto, sobre el carácter y la conducta de los seres humanos. Aristóteles explicó este fenómeno con la doctrina de la imitación:

“(…) en los ritmos y en las melodías se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales (y es

³³ J. RATZINGER, *La festa della fede...*, pp. 88-89. Ratzinger aclara que, en cualquier caso, “Santo Tomás y San Agustín saben también decir cosas bien diversas y ciertamente no faltan experiencias y nociones que llevan mucho más allá”.

³⁴ *Illazioni su una sciabola*, Milano: Garzanti 1992, p. 24 (la primera edición del texto es de 1984).

³⁵ D. J. GROUT: *Storia della musica in occidente...*, p. 17.

evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes), y la costumbre de experimentar dolor y gozo en semejantes imitaciones está próxima a nuestra manera de sentir en presencia de la verdad de esos sentimientos”³⁶.

No es tarea fácil exponer en pocas líneas los rudimentos de propedéutica musical necesarios para entender de qué hablan Platón y Aristóteles cuando juzgan en términos político-morales un *modo* (dórico, hipodórico, lidio, etc.). Quien entienda la diferencia que hay entre un tono mayor y uno menor, piense que la diferencia entre los modos es análoga, y que no había sólo dos posibilidades sino doce y aún más³⁷. En la Edad Media la doctrina del *ethos* sigue vigente. En un texto emblemático, Casiodoro describe las propiedades de los diversos modos como sigue:

“El dórico distribuye con liberalidad el pudor e inspira a la castidad. El frigio suscita pependencias y enciende los deseos de la ira. El eólico calma las turbaciones del ánimo y, una vez aplacadas, induce al sueño. El jónico les agudiza el juicio a los cortos de ingenio y reconforta a los que están oprimidos por el apetito de las cosas terrenas, moviéndolos con eficacia al deseo de los bienes celestes. El lidio, concebido como remedio de las excesivas preocupaciones y los hastíos del alma, alivia con el entretenimiento y robustece con la delectación”³⁸.

³⁶ ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1340a 1-24. Cfr. PLATÓN: *República*, III, 401 d - 402 a; *Leyes*, II, 665, 668-670; VII, 812 c.

³⁷ Todavía en Bach llega a aparecer el modo frigio y no pocos pensarán enseguida en una *Tocata y fuga en re menor*, diversa de la archiconocida (BWV 565), de la que se distingue por el añadido “dórica” y a veces se le llama simplemente *Tocata dórica* (BWV 538).

³⁸ *Variarum liber II*, PL 69, 570. Se hace necesario advertir aquí que no sólo no sabemos cuál es la correspondencia entre los modos antiguos y los modos medievales, sino que ni siquiera entre los autores antiguos hay una plena concordancia. “No sabemos, y probablemente nunca sabremos, qué eran exactamente los *modos* sobre los que escribieron Platón y Aristóteles, o en qué

Es ciertamente grande la extrañeza del hombre moderno³⁹ ante una disciplina que goza de un efficacísimo poder sobre la interioridad humana y que, al mismo tiempo, es de índole incontrovertiblemente matemática. Quien tomé las obras de Boecio y vaya al final del *De arithmetica*, verá cómo de ahí se pasa al *De musica* sin que se noten cambios en la atmósfera, por ejemplo en la naturaleza de los esquemas, que traducen en términos visuales la descripción que Stravinsky hace de la música como de una “alta matemática”⁴⁰. Según Boecio, la especificidad de la música dentro de las cuatro disciplinas matemáticas radica en que “no está ligada sólo a la especulación, sino también a la moralidad⁴¹”, pues “la música está naturalmente unida a nosotros y vuelve virtuosas o depravadas las costumbres”⁴².

Quizá pueda ayudar a la comprensión no pensar en lo que es ahora, para nosotros, la matemática, e incorporar a continuación la música

forma se apartaban de la manera en que los teóricos posteriores concibieron los *modos*” (D. J. GROUT: *Storia della musica in occidente...*, p. 47).

³⁹ Aquí “moderno” incluye la nota “occidental”. Al exponer este tema en las aulas universitarias, me he topado con la grata sorpresa de que para muchos africanos y orientales el texto de Casiodoro no era tan inaudito como para los occidentales. Un keniano me decía que le era familiar el hecho de que una música informe de modo inmediato sobre el estado de ánimo de toda una aldea, y que sea la música la que lo comunique directamente a todos. De igual modo, un indonesio me decía que hay una música que es evidentemente para dar gracias, y hay música para acoger y música para despedir, etc. No se trata de obras concretas que la tradición ha ido asociando a una situación (como *Las Mañanitas* o *Las Golondrinas*) sino de una tipología que se entiende sin la necesidad de usar conscientemente un código de interpretación.

⁴⁰ *Poetica della musica*, Padova: Edizioni Studio Tesi 1983, p. 35 (la edición original de esta obra es de 1942).

⁴¹ “*Cum sint quatuor matheseos disciplinae, caeterae quidem ad investigationem veritatis laborant; musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati conjuncta sit*” (*De musica*, I, I, PL 63, 1168 C)

⁴² “*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam, et mores vel honestare vel exvertere*” (*De musica*, I, I, PL 63, 1167 C; es el título del primer capítulo del tratado y, por lo tanto, supongo que no es del mismo Boecio sino del editor, pero resume bien el contenido del capítulo).

entre sus partes, sino más bien tratar de entender qué podía ser para ellos la matemática teniendo presente que incluía la música.

“La teoría musical permite penetrar en el corazón mismo del orden providencial de las cosas. No es un entretenimiento placentero o una consolación superficial para un espíritu deprimido, sino la clave esencial para interpretar la armonía secreta de Dios y de la naturaleza, donde el único elemento discordante es el mal anidado en el corazón de los hombres”⁴³.

Otro paso hacia la comprensión es el análisis de la repercusión de la música sobre nosotros, notablemente más débil que sobre los antiguos y los medievales. Esto obedece principalmente a dos motivos. El primero, que me parece bastante evidente, es la extrema facilidad con que accedemos a ella, al grado de volverla banal. Octavio Paz recuerda en algún lugar (pensé que sería *La otra voz*, pero no lo encuentro) cómo en siglos pasados se soñaba que en un futuro, cuando la totalidad de la población estuviera alfabetizada, la gente leería a Platón, a Dante, es decir: lo que leían los pocos que entonces sabían leer. Hoy hay quien puede transcurrir su vida sin relacionarse con un analfabeto, ¿y qué es lo que se lee? De manera análoga, no creo hacer una apreciación de tono burgués si afirmo que el *walk-man* en la calle no es un índice de cultura prominente. De ahí que nos sea arduo vislumbrar cuán grande tesoro era en otros tiempos escuchar un canto o incluso oír leer a alguien.

“¡Cómo se recitaba en aquel universo! El hombre de pueblo que no sabía leer, los señores que quizá sabían y no obstante se divertían escuchando, y hasta los mismos clérigos, experimentaban igual alegría al escuchar lo que nosotros ingenuamente llamamos ‘cantilenas’ medievales y

⁴³ Henry CHADWICK: Boezio. *La consolazione della musica, della logica, della teologia e della filosofia*, Bologna: Il Mulino 1986, p. 139.

que constituyen un repertorio extenso, poético y didáctico”⁴⁴.

El segundo motivo de la diversa penetración de la música está en su misma naturaleza, que ha cambiado profundamente. No me refiero a la evidente diferencia que hay entre una secuencia gregoriana y un preludio de Chopin, sino a la diversa estructuración de los elementos que tanto la secuencia como el preludio utilizan: las notas. Si intentáramos reproducir los modos antiguos en el teclado del piano, nos haríamos una idea muy parcial, porque el piano no nos ofrece la misma escala. Los intervalos, es decir, las distancias entre las notas y, por tanto, la armonía y el color, son diversos. No es éste el lugar adecuado para entrar en detalles. Baste decir que la escala pitagórica —la que todavía seguimos espontáneamente al cantar y al tocar instrumentos de arco sin que nos acompañen otros instrumentos— fue gradualmente sustituida por otros sistemas, en un movimiento que va del siglo XVI al XIX. Se trata del *temperamento*. El último estadio de la evolución de la escala consiste en la total identificación de la distancia entre nota y nota. Es el llamado “temperamento igual”. En fases intermedias, las distancias se ajustaban según diversas escuelas, que se apartaban de la escala pitagórica pero eran aún diversas de la escala a la que está acostumbrado nuestro oído. El famoso *Clave bien temperado* de Bach es una especie de demostración práctica de lo que se puede hacer con un instrumento afinado según el nuevo sistema. Nótese, sin embargo, que no usó la denominación técnica de “temperamento igual” (*gleichschwebende Temperatur*), pues él sigue componiendo según la sensibilidad “no-igual”. Como es fácil de imaginar, no se trata de un proceso del todo pacífico. Ejemplo de ello es una declaración de Giuseppe Sarti, contemporáneo de Mozart, luego de haber oído parcialmente dos cuartetos de éste: “Después de estos dos ejemplos podemos juzgar que el compositor, al que no conozco ni

⁴⁴ Solange CORBIN: *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, Milano: Jaca Book 1987, p. 31.

deseo conocer, no es más que un pianista con el oído corrompido que pertenece al falso sistema que divide la octava en doce semitonos”⁴⁵.

Antes de dejar este punto, creo oportuno hacer notar que las escalas antiguas no están perdidas de modo definitivo. Ya aludí a su carácter natural, por el que quien canta emite, de manera espontánea, más sonidos de los contenidos en la escala de doce semitonos, y con intervalos que no se ajustan a la afinación del piano. Y no me refiero, como es claro, a quien desafina. Los intérpretes especializados de música barroca usan también el temperamento correspondiente. Además, los órganos tubulares que se construyen actualmente rara vez están afinados según el temperamento igual. No se piense que una tal empresa es algo excepcional. Hace poco se consideraba como una señal de profunda decadencia cultural el hecho de que en Roma hubieran pasado diez años sin que se construyera un solo órgano tubular⁴⁶. La revista alemana *Musik und Kirche*, sin estar especializada en órganos, cada mes anuncia el estreno de varios nuevos órganos y la restauración de otros tantos antiguos.

Lugar de la retórica en la vida del hombre

Mientras que un número elevadísimo de seres humanos tendrían inconveniente en declarar hoy que la música ocupa un lugar importante en sus vidas, difícilmente se obtendría una respuesta análoga si fueran interrogados sobre la retórica. No sólo sería muy

⁴⁵ Se trata de los “cuartetos Haydn”, KV 421 y KV 465. Tomo la cita de un texto de Monika Lichtenfeld —“Mozart. Die ‘Haydn’ Quartette”— que acompaña los correspondientes discos compactos de una versión que desgraciadamente no puedo identificar. En tono más radical que Sarti, si cabe, el compositor español Tomás Marco, contemporáneo nuestro, habla de “la adopción, por razones prácticas, del temperamento igual, que fuerza las escalas naturales y obliga a las voces y a los instrumentos de cuerda a plegarse a la escala del piano. Esto sí que es una verdadera aberración acústica —percibida aún por los hombres del siglo XVIII— a la que psicológicamente se acostumbró el oído humano” (“La naturaleza dual de la música”, en AAVV, *La realidad musical*, Pamplona: EUNSA 1998, p. 116).

⁴⁶ El que se construyó después de ese período de barbarie exhibe, entre sus datos técnicos, su temperamento bachiano: “Neidhardt (1732)”, por Johann Georg Neidhardt, teórico de la música contemporáneo de Bach (1685-1739).

inferior el número de quienes confesaran reconocer en sus vidas un papel relevante de la retórica; no sólo abundarían declaraciones vehementemente contrarias; no sólo: la pregunta misma sería difícilmente inteligible. Esto se debería, en buena parte, a la visión reductiva que identifica la retórica con la oratoria, y a la carga negativa que el término ha ido adquiriendo a lo largo de la historia. Habría que formular la pregunta de otra manera. La interrogación correspondiente a “¿cuál es la importancia que tiene la música en tu vida?” admite, para la retórica, las siguientes formulaciones: ¿qué relevancia atribuyes al modo de presentación de personas y cosas?; ¿qué importancia concedes a la expresión?; ¿piensas que hay que dedicar esfuerzo al modo de manifestarse?; ¿crees que es necesario ser reflexivo en palabras y gestos? Es la cuestión de las relaciones entre espontaneidad y adiestramiento, entre naturaleza y arte; se trata de explorar la posibilidad de un aprendizaje que culmine en la naturalidad, o dicho con un oxímoron más declarado: la posibilidad de una espontaneidad adquirida. El racionalismo de separar forma y contenido es concomitante de la dificultad para concebir tal espontaneidad. Si recordamos la ya citada caracterización que hace George Steiner de la retórica (“arte de cargar con efecto significante las unidades léxicas y gramaticales de enunciación”), se verá que esto nos lleva, por una parte, a la noción de expresión y, por otra, de nuevo a la de música, como manifiesta la respectiva caracterización del mismo Steiner, también citada (“en la música la forma es contenido, forma contenida”).

El motor primero de toda sensibilidad antiretórica siempre tiene algo que ver con la emancipación de la forma. Siendo el “arte de hacer que la verdad aparezca como verdadera”, el peligro de corrupción más cercano que amenaza a la retórica es el de convertirse en una técnica del “hacer aparecer como verdadero” separada de la verdad. Aunque no es muy airosa la posición de quienes confunden la disciplina con una de sus perversiones, no deja de ser comprensible que un “arte de la apariencia” suscite un visceral rechazo, precisamente el que ha dado lugar a una auténtica retórica de la antiretórica que llega hasta nuestros días. Un momento de esplendor de esta sensibilidad se dio con el movimiento del ‘68. Sin embargo, para los estudiosos (no para los estudiantes) la “nueva

retórica” había nacido diez años antes⁴⁷, y, no una década antes sino varias, artistas a quienes nadie negaría el título de contemporáneos daban claras señales de no sentir según ese esquema que busca separar a toda costa el mensaje y el vehículo. Un caso paradigmático es el de Stravinsky, quien explícitamente consideraba “la música, por su misma naturaleza, incapaz de ‘expresar’ nada: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno natural”⁴⁸. Sobre esta declaración quiso precisar años más tarde que

“(…) era una observación improvisada y fastidiosamente incompleta, pero hasta los críticos más ineptos habrían podido ver que no negaba la expresividad musical sino sólo la validez de un cierto modo de hablar sobre la expresividad musical. Ahora, por cierto, sigo sosteniendo aquella posición, aunque la formularía así: la música se expresa a sí misma”⁴⁹.

Con esto nos encontramos de nuevo ante la tesis de George Steiner sobre la identidad de forma y contenido en la música. En su libro sobre Heidegger, Steiner recuerda la célebre anécdota de Schumann que, interrogado sobre el significado de una obra suya que acababa de interpretar, volvió al piano y la repitió. Al precisar la declaración arriba citada, Stravinsky señala que “iba dirigida contra la idea de que una pieza musical es en realidad una idea trascendental ‘expresada en términos musicales’”⁵⁰, por eso “una composición musical puede ser ‘bella’, ‘religiosa’, ‘poética’, ‘dulce’ o muchas superfluidades más que el oyente puede encontrar para definirla. De acuerdo. Pero cuando se afirma que un compositor ‘busca expresar’

⁴⁷ Se suele considerar su nacimiento la publicación, en 1958, del *Traité de l'argumentation*, de Chaïm PERELMAN y Lucien OLBRECHTS-TYTECHA.

⁴⁸ Citado por Robert Wangermée en “Specchi di Stravinsky”, introducción al libro de Igor STRAVINSKIJ—Robert CRAFT: *Colloqui con Stravinskij*, Torino: Einaudi 1977, p. xv.

⁴⁹ I. STRAVINSKIJ—R. CRAFT: *Colloqui con Stravinskij...*, p. 299.

⁵⁰ I. STRAVINSKIJ—R. CRAFT: *Colloqui con Stravinskij...*, p. 299.

una emoción de la que acto seguido se proporcionará una descripción verbal, eso significa desvirtuar palabras y música”⁵¹.

No es extraño, pues, que a la hora de hablar de una obra nos sintamos destinados al balbuceo, ya que la música “va más allá de los significados y descripciones verbales”⁵².

“¿Es la melodía el ser de la música —se pregunta Steiner—, o el tono, el timbre, las relaciones dinámicas entre nota y pausa? (...) ¿Dónde, en el fenómeno ‘música’, colocamos las energías que pueden convertir la estructura de la conciencia humana en oyente y ejecutante? La respuesta se nos escapa. De ordinario buscamos una descripción metafórica. Cuando es posible, relegamos la pregunta a la experiencia tecnológica o al limbo de la obviada. Y sin embargo *sabemos* qué *es* la música. La conocemos en el laberinto de nuestra mente que le hace eco, en la médula de nuestros huesos. Somos conscientes de su historia. Le atribuimos un *significado* inmenso. Y verdaderamente es ésta la clave. La música *significa*, también —sobre todo— donde no hay modo alguno de parafrasear su significado, de re-expresararlo en una manera alternativa, de exponerlo a nivel léxico o formal. (...) En la música, ser y significado son indiscernibles. Rehusan toda paráfrasis. Pero ellos *son*, y nuestra experiencia de esta *esencialidad* es tan cierta como la de toda conciencia humana”⁵³.

⁵¹ I. STRAVINSKIJ—R. CRAFT: *Colloqui con Stravinskij...*, p. 299. “Mi sono spesso chiesto quale sia il motivo che spinge un compositore a comunicare le sue idee utilizzando un codice linguistico invece che musicale. Mi sono posto la domanda da musicista, e non ho trovato risposta. Niente trasmette direttamente un messaggio come riescono a farlo dei suoni combinati con intelligenza, capaci di creare forme astratte e in equilibrio perfetto. Mi sono posto, allora, la stessa domanda da lettore, ma il risultato è stato ugualmente negativo. Scrivere è un'arte a sé rispetto alla musica, e solo a professionisti è concesso di saper coinvolgere con le parole” (A. TOTÒ: *La fuga hindemithiana...*, p. I).

⁵² I. STRAVINSKIJ—R. CRAFT: *Colloqui con Stravinskij...*, p. 299.

⁵³ G. STEINER: *Heidegger...*, pp. 53-54.

Bien, belleza y verdad

La proximidad de la retórica y la música tiene todavía otro refuerzo. El “arte de hacer que la verdad aparezca como verdadera” presenta un singular paralelismo con el proceder de Platón cuando caracteriza la belleza definiéndola “el modo como aparece el bien”. Esta es una formulación de Gadamer que resume el pensamiento platónico expresado sobre todo en el *Filebo* y el *Fedro*⁵⁴. El salto de la verdad al bien, que quizá se echa de menos para completar la ecuación, lo ofrece el mismo Platón, que a decir de Gadamer “es el primero que mostró como momento esencial de lo bello la *alétheia*”⁵⁵. Vista desde aquí resultará menos extraña la coincidencia que ofrecen ciertas descripciones de belleza y de música. Esas exposiciones de carácter mítico que Platón hace de la belleza encuentran nuevamente en Gadamer una formulación lúcida: “la belleza se experimenta como el resplandor (*Abglanz*) de algo supraterráneo; sin embargo está presente en lo visible”⁵⁶. Ahora bien, Karl Gustav Fellerer atribuye a Casiodoro la siguiente concepción de música: “Es la realidad sensiblemente perceptible del abstracto que aparece en *proportio* y *numerus*. Es, por así decirlo, el espejo sensiblemente perceptible de lo no sensible”⁵⁷. Es verdad que esta formulación puede estar influida por la posición de Gadamer. No menos cierto es que el concepto está sustancialmente presente en todo ese período. Si no hablo de *definiciones* propuestas estrictamente como tales es porque en ese caso los autores se atienen

⁵⁴ *Wahrheit und Methode*, en *Gesammelte Werke, I: Hermeneutik*, Tübingen: J.C.B. Mohr 1990, p. 491. Ni aquí ni en las siguientes citas sigo la edición española pero, por si es de utilidad, el pasaje se encuentra en: *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme 1971, p. 581. Cfr. *Fedro*, 250 b1 - e1.; *Filebo*, 65 a: “La potencia del bien se ha refugiado en la naturaleza de la belleza”.

⁵⁵ H. G. GADAMER: *Wahrheit und Methode...*, p. 491.

⁵⁶ H. G. GADAMER: *Wahrheit und Methode...*, p. 485; *Verdad y método...*, p. 575.

⁵⁷ K. G. FELLERER: “Die Musica in den *artes liberales*” p. 37. Fellerer no dice dónde se encuentran los pasajes de donde se puede reconstruir esta afirmación en Casiodoro.

a elementos bastante más técnicos⁵⁸. Si se trata de la *concepción*, que comprende lo que la música significa para el hombre, la sintonía entre los autores en la línea reconstruida por Fellerer es grande. San Agustín, por ejemplo, afirma que “desde estas huellas sensibles de la música [*ritmos y tiempos*] hemos de llegar, con la capacidad de que disponemos, a su morada secreta, donde ella está despojada del dato sensible”⁵⁹. También Santa Hildegard von Bingen (s.XII) presenta la música como reflejo de lo celeste, aunque lo determina un poco más según la revelación cristiana —coros angélicos, armonía original, etc.— y tampoco nos ofrece una formulación concisa que podamos citar un una línea⁶⁰. Santa Hildegarda es aquí particularmente significativa por tratarse no sólo de alguien que reflexiona sobre la música sino, sobre todo, de una auténtica compositora, cuyas obras conservamos y de las cuales hay una discografía abundante.

El hecho de haber podido señalar tantos aspectos de la proximidad de la música y la retórica en George Steiner nos invita a seguir explorando con él la imagen del hombre resultante. Traducción y cortesía, veíamos al comienzo de estas reflexiones, van mucho más allá de un procedimiento que opera con códigos lingüísticos y una preceptiva social. Hay una intensa interacción entre estos dos ámbitos y entre ellos y otras esferas de la vida humana. Uno de los resultados es una humanización de lo que ordinariamente llamaríamos técnico. “La cortesía léxica, el primer paso en la filología, es la que nos hace inquilinos de los grandes diccionarios,

⁵⁸ “*Scientia bene modulandi*”, (San Agustín); “*Peritia modulationis sono cantuque consistens*” (San Isidoro de Sevilla); “*Disciplina quae de numeris loquitur*” (Casiodoro); “*Facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens*” (Boecio); “*Scientia veraciter canendi*” (Othón de Cluny; s. IX); “*Ars recte canendi*” (Anonimus II; s. XIII). Tomo todas estas definiciones de la voz (sin firma) “Musica” del *Dizionario della musica e dei musicisti*, vol. III de la 1a. parte (“Il lessico”), Torino: UTET 1984, p. 272.

⁵⁹ *De musica*, 5, 13, 18 in fine: “*Ab istis vestigiis eius sensibilibus ad ipsa cubilia, ubi ab omni corpore aliena est, quanta valemus sagacitate veniamus*”.

⁶⁰ Habría que explorar sobre todo la 13a. visión del *Scivias*, en el volumen 197 de la *Patrologia Latina*, o en los volúmenes 43 y 43 A de la *Continuatio Mediaevalis* del *Corpus Christianorum*.

tanto generales como especializados"⁶¹. Hay traducción e interpretación en todo contacto humano. La comprensión inmediata de una mirada, lejos de negarlo, lo confirma, al tiempo que revela el carácter vital de la operación.

“Allí donde se encuentran las libertades, donde la libertad de donación o de retención de la obra de arte encuentra nuestra propia libertad de recepción o de rechazo, es esencial la *cortesía*, lo que he llamado el tacto del corazón”⁶².

El título del libro de Steiner alude, como su autor declara expresamente, a la presencia real por antonomasia: la Eucaristía. La tesis central es que:

“(...) cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, (...) cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios”⁶³.

A más de uno ha dejado preocupado esa proliferación de presencias reales: cada cuadro, cada sonata, cada poema, cada abrazo, ¡cada palabra! Cuando me he tenido que asomar al mundo de la liturgia católica⁶⁴, no me ha quedado la impresión de que a los

⁶¹ G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 192.

⁶² G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 190. “Hace falta una marcada musicalidad de audición interpretativa, un oído para la sintonía temporal tal como la encontramos en Coleridge, Walter Benjamin o William Empson, para registrar con el tono perfecto o casi perfecto la vida del tiempo y de la estructura en el interior de las palabras” (G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 192-193).

⁶³ G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 14. No está de más añadir que el autor es de religión hebrea.

⁶⁴ Por motivos musicales, de donde surgió el texto escrito en colaboración con un organista y un compositor: “La musicología sacra: comunicación de una experiencia y de un proyecto”, T. MARCO “La naturaleza dual de la música”, en AAVV, *La realidad musical en AAVV La realidad musical*, cit., pp. 181-190. El organista (y, de los tres, el mejor conocedor de la liturgia) es Massimiliano Muzzi y el compositor Andrea Totò.

expertos del ramo les incomode la multiplicación de presencias: en una imagen, en una lectura de la Biblia, etc. Cada una sigue su propia naturaleza y un error de lectura en este punto sería el caso típico de *apaidusia*⁶⁵, que Steiner traduce como “una falta de instrucción, una lesión fundamental en educación (...); indecencia del espíritu y del entendimiento”⁶⁶, es una incapacidad de establecer los vínculos adecuados. La experiencia artística, el encuentro amoroso y la revelación de lo sagrado son experiencias de otredad⁶⁷. Las tres nos abren sendas trascendencias y, aunque relacionadas entre sí, éstas son de naturaleza diversa. No me detengo a analizar cuál error de lectura (*apaidusia*) es más craso, el de quien se pregunta si de veras hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan, o el de quien en la belleza de una obra de arte cree haber visto a la divinidad. En su reciente *Carta a los artistas*, Juan Pablo II observa en un contexto artístico que “la belleza es cifra del misterio y llamada a la trascendencia”⁶⁸: ciertamente no dignifica en algún modo al arte el tomarlo por término.

Pero el paralelismo de las tres otredades se nos presenta una y otra vez. Esto significa que una y otra vez nos topamos con el peligro de confundirlas; también significa que una y otra vez se iluminan recíprocamente. En un artículo homenaje a Octavio Paz por sus 80 años, Tomás Segovia exponía una idea que vale la pena citar por extenso:

⁶⁵ El término se ha traducido casi siempre como “ignorancia” y Aristóteles lo aplica de manera inmediata a quien pretende una demostración de los primeros principios. Según el uso que propone Steiner, adolece de esta “mala educación” quien espera de la ciencia una confirmación de las excelencias de los quintetos de Brahms, o quien exige de la persona amada una “demostración” de su amor.

⁶⁶ G. STEINER: *Presencias reales...*, p. 279.

⁶⁷ Cfr. O. PAZ: *El arco y la lira...*, p. 137.

⁶⁸ N. 16. El documento, que lleva fecha del 4 de abril de 1999, nos brinda otra formulación de la belleza que sustancialmente coincide con la que acabamos de ver: “La belleza es en un cierto sentido *la expresión visible del bien*, como el bien es *la condición metafísica de la belleza*” (n. 3).

“(…) la lectura de un verdadero poema (hay tan pocos) es una experiencia tremenda, de una plenitud sin igual, seguramente la única en que la vida se despliega sin corroerse a sí misma, o sea en que la realidad entra entera en su propio sentido, no delegándose a sí misma en una representación irreal como en el pensamiento cognoscitivo o especulativo, ni dejando en las oscuras aguas del sinsentido la mayor parte de su *iceberg* como en otras experiencias más anecdóticas, incluso si son auténticamente reales. (...) La poesía es infecciosa, es la única manera incurable en que un alma infecta a otra de sus fiebres, sus procesos, sus metabolismos, sus sabores, sus temperaturas. Sin duda la única otra experiencia que nos enfrenta comparablemente a un alma contagiosa es la de la doble penetración, el mutuo avasallamiento que es una rendición y rendición que es un avasallamiento, del deseo cumplido. Pero en este caso queda agazapada una amenaza que volverá a asomar al terminar ese abrazo que no puede durar. No puede durar porque aquí nos enfrentamos a un cuerpo, no a una palabra. Ese cuerpo tiene una voluntad propia a la que volverá a atenerse una vez desanudado el abrazo, y ante una voluntad ajena nunca está excluido definitivamente que intente avasallar o destruir la nuestra, incluso ‘involuntariamente’”⁶⁹.

Hace no mucho, en un laboratorio de lectura para periodistas de la televisión italiana, dirigido por el actor de teatro Pino Manzari, se me ocurrió lamentar que, al momento de elegir una entonación —una interpretación—, tengamos que renunciar a otras posibles lecturas del mismo texto, incluso en la prosa. Entendió mi observación pero no la compartió. Me respondió más o menos lo siguiente: “Es verdad, pero es la naturaleza misma de la vida. Te casas con una mujer, tomada entre miles, y la vida sigue con ella sin que te parezca haber reducido a milésimos tus potencialidades”. Un caso musical análogo nos hace volver a la noción de temperamento. Existe desde hace algunos años un creciente interés por la fidelidad histórica de las interpretaciones que, entre otras manifestaciones, significa una

⁶⁹ “Toque de atención”, *Vuelta*, 254 (1998), p. 24.

sensibilidad por el temperamento. Hay también una pérdida de terreno no sólo de los electrófonos —comúnmente conocidos como “órganos electrónicos”— sino también de la transmisión electrónica en órganos tubulares. Una reacción natural de las fábricas de electrófonos es ofrecer temperamentos históricos y, nada extraño para la electrónica, ofrecer varios o todos en el mismo instrumento, cosa pensable en un órgano de tubos.

No quisiera extremar las conclusiones de esta comparación. Sin embargo, esa versatilidad, ¿vale el precio del simulacro? Creo entender lo que quiere decir Tomás Segovia sobre las maravillas del poema. No obstante, del mismo modo que una exposición magnífica se me desmorona cuando el ponente dice haber demostrado algo, no siendo pertinente hablar de demostraciones⁷⁰, así ante la propuesta de tales maravillas como ventajas con respecto a la intimidad entre personas, siento que la experiencia poética se me avinagra. Esa posibilidad de un cambio en el amado, ¿no es una garantía de realidad? ¿Y no es un constitutivo del amor la conservación de la otra voluntad precisamente como otra? Pero esta reacción mía no hace plena justicia al texto citado, donde no se habla en ningún lugar de intimidad, ni de personas, ni de amor, ni de amado. Se habla de “deseo cumplido”, y de un abrazo en el que “nos enfrentamos a un cuerpo, no a una palabra”; o sea, a un cuerpo, no a una persona. En plena coherencia con el tipo de contacto, se habla de un “abrazo que no puede durar”, no de una unión que de suyo se cumple a lo largo de toda la vida, unión de la que el abrazo es símbolo y realización. Con estas aclaraciones la frescura de la experiencia poética recupera todas sus virtualidades. Sin embargo, el equívoco entre el encuentro de cuerpos y el encuentro de vidas es una óptima ocasión para volver a nuestro punto de partida.

Cuando aludí a eventos retóricos, “si los hay”, no dudaba de su existencia sino de la relevancia de una declaración de su existencia.

⁷⁰ Lo mismo pasa con una hipótesis desafortunada. El famoso documental “Los centinelas del silencio”, que tantos premios ganó en su momento, comienza con unas palabras que vician el resto de la visión: “La existencia de las pirámides mexicanas es un misterio tan grande como el de la misma Creación...”.

Desde que sucedió lo que la historia de Babel consigna —y con ella otras tradiciones de muchas culturas—, la eficacia de nuestros signos no está nunca garantizada. Es muy bonito hacer profesión de naturalidad y espontaneidad, pero esa posición a veces no resiste el más benévolo análisis. O no son posibles, o nos referimos a la espontaneidad adquirida, a la “segunda naturaleza”. Es la situación del justo que, a decir de San Juan de la Cruz, no necesita ley, ya que “él para sí se es ley”⁷¹. Es la situación de García Márquez, que propugna la abolición de la ortografía, pero ¡ay del tipógrafo que se equivoque en la edición de una de sus obras!⁷² Es verdad que se puede prescindir de la ortografía... cuando llevamos la ortografía dentro. Cuanto más lograda está la armonía entre la cosa y su presentación, menos pensamos en la retórica. Stravinsky dice que la mejor orquestación es la que no nos hace pensar en la orquestación.

“Normalmente no es una buena señal que en un trabajo la primera cosa que se haga notar sea su instrumentación; y los compositores en que se advierte este hecho —Berlioz,

⁷¹ Estas palabras aparecen en un dibujo de su misma mano, que entregaba o enviaba como ilustración del camino espiritual a quienes acudían a él, y que suele acompañar las ediciones de la *Subida al Monte Carmelo*. No son, evidentemente, una idea de San Juan, ya que se trata de un pilar del cristianismo. Sin embargo, prefiero remitirme a él porque el contexto en el que se sitúan sus palabras es particularmente antropológico. Otras referencias anteriores y más “importantes” serían Santo Tomás (*Summa Theologiae*, I-II, 96, 5) y, naturalmente, San Pablo (*Rom.*, 2, 14-15 y *I Tim.*, 1, 9), sólo que el primero dice esto a propósito de la ley positiva y el segundo a propósito de la ley mosaica.

⁷² Son palabras de José Moreno de Alba, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua: “Gabriel García Márquez dijo en el Congreso algo así como ‘yo no quiero gramática’. Naturalmente que él no la necesita, si él la está haciendo, la posee, como buen escritor que es; los que vamos a estudiar la gramática que él aplica-somos nosotros. Yo, como gramático o profesor, ¿dónde voy a aprender gramática? Pues en ellos. (...) Creo que don Gabriel, a quien respeto, en tanto que aprendo de él en términos del empleo de la lengua, se divirtió con esta humorada de decir que no le gusta la ortografía. A él le gusta siempre molestar a los demás, pero no comete nunca una falta de ortografía: Se enfadaría si en sus libros apareciera una falta. Tiene una impecable ortografía, tiene el don de la lengua, tiene la lengua española; los buenos escritores se burlan de la gramática porque la tienen, les sale sobrando” (Patricia MONTELONGO: “Lengua sin mitos. Habla el doctor José G. Moreno de Alba”, *Istmo*, 232 (1997), p. 20).

Rimsky-Korsakov, Ravel— no son los mejores compositores. A Beethoven, entre todos el más grande maestro orquestal en este sentido, rara vez se le alaba por su instrumentación; sus sinfonías son, en todos los sentidos, demasiado buena música, y la orquesta es parte suya demasiado integral”⁷³.

Es pues la convencionalidad expresiva lo que exige un arte que potencie la facultad de usar signos. La música tiene un carácter paradigmático, en cuanto ámbito en el que aquel arte puede apuntar más en alto. Quizá por eso a Boecio le parece evidente nuestra connaturalidad con la música, al grado que “no podríamos prescindir de ella aunque quisiéramos”⁷⁴. Esta llamada a la armonía, a la que acompaña la posibilidad real de alcanzarla y el peligro real del intento frustrado, es uno de los reflejos más fieles de la condición humana. Si, por una parte, no hay más remedio que contar con la falibilidad de la armonía, por otra la experiencia de armonías logradas nos libra de las lógicas del todo o nada y nos coloca en una perspectiva invertida: experiencia de unidad como pocas hay, música y retórica nos hacen ver también, si superamos el obstáculo de la ceguera ante lo palmario, que es una unidad conquistada o reconquistada, y, en campo amoroso, poético o religioso, nos ponen ante los ojos la posibilidad de abrazos que no puedan menos que durar.

⁷³ I. STRAVINSKIJ—R. CRAFT: *Colloqui con Stravinskij...*, p. 16.

⁷⁴ “(...) ita quidem nobis musicam naturaliter esse conjunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus” (*De musica*, 1171 C).

Copyright of *Tópicos. Revista de Filosofía* is the property of Universidad Panamericana and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.