

# LITERATURA, MÚSICA ABSOLUTA Y GENEALOGÍA DE LA ESTÉTICA

Horacio Tarragona, Omar Quijano

---

UNCatamarca

La conformación de la estética en siglo XVIII no hubiera sido posible sin los problemas teóricos que acarrea el fenómeno de la música absoluta y también el de la literatura como tal. Dicho problema se refiere a la escisión que acontece entre representación y sentido. La aparición de la *literatura* y de la *música absoluta* posibilita elaborar una genealogía de la estética. La escisión mentada se evidencia, ante todo, en la música que, sin representar nada, tiene sentido. Esto posibilita el formular la pregunta en torno a qué tipo de conocimiento es el conocimiento estético.

Nos ha indicado Foucault que *“el análisis independiente de las estructuras gramaticales tal como se lo practica a partir del siglo XIX, aísla (...) el lenguaje, lo trata como una organización autónoma (...) de golpe, el lenguaje adquiere un ser propio”*.<sup>1</sup> Desde entonces el lenguaje adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de conocimiento entre otros muchos y esta teorización sobre el lenguaje logra, en última instancia, aislar la función representativa la cual constituye tan sólo uno de los aspectos del lenguaje. La escisión entre las palabras y las cosas significa que el lenguaje se nivela con cualquier objeto de conocimiento Pero paralelamente surge una compensación: la aparición de la *literatura* como tal, como acto puro de escribir. *“La literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical, (...) se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar - en contra de los otros discursos - su existencia escarpada (...) un perpetuo regreso sobre si misma”*.<sup>2</sup>

En el umbral que separa el clasicismo de la modernidad las palabras dejan de entrecruzarse con las representaciones de modo tal que, de ahora en más, el lenguaje, por un lado, será susceptible de teorización lingüística y filológica y por otro substraerá su enigmático ser mediante su aparición como *literatura*. Un mecanismo del lenguaje que desata dentro de sí un constante repliegue de transferencias, un juego de repeticiones e identidades sin punto de partida ni soporte empírico, fáctico, cosístico. El previo poder del discurso en tanto representación decae hacia el rumor indefinido de las letras en lugares

disociados con las cosas. Ahora el lenguaje se recurva perpetuamente sobre sí mismo para colocar como contenido no otra cosa que su propia forma. En ello consiste la esencia de toda literatura. La obra de arte de lenguaje está constituida como un pliegue de figuras que circulan en relación biunívoca, virtual, que, por ejemplo, en el caso del personaje del *Ulysses* de Joyce se ve tentado por una voz ausente: la del *Ulysses* de Homero. Ahora la literatura no responde a otra cosa que a las reglas y leyes que ella misma genera, y este era el intento de Sade: un libro único que hable de todos los libros, de lo ya hablado, un *pastiche profanador*. Foucault aclara que se debe a que todo lo que afirma ya había sido dicho. En Borges, el libro único que se busca en la *Biblioteca de Babel* el cual sería la biblioteca misma para Foucault. La literatura es entonces algo no inefable y siendo fábula se despliega en un círculo mudo que anula toda relación exterior. La literatura, abriendo la empalizada al infinito del lenguaje que se reenvía a sí mismo, y sin ninguna referencialidad cuestiona sus mismos límites. Es decir, en la literatura habla la misma palabra, nunca habla un sujeto, habla la fragilidad de la palabra, su ser enigmático y precario<sup>3</sup>.

El camino iniciado por la literatura que desemboca en el movimiento de la “poesía pura” encuentra un paralelo en el desarrollo teórico y práctico de la música que deviene *música absoluta*.

Si nos remontamos a la edad media observaremos que la creación musical era considerada como una artesanía, un *ars mechanica* organizada basándose en supuestos significados teológicos. La música aparece siempre cumpliendo funciones litúrgicas o bien de acompañamiento de danzas o fiestas en tabernas. La música de la edad media era siempre y básicamente música *funcional*.

Paulatinamente comienzan a sofisticarse las estructuras musicales. A fines del siglo XV, Joannes Tinctoris, el primer gran teórico de la música, puede escribir: “*en esta época (...) las posibilidades de nuestra música han crecido tanto que parece ser un arte nuevo*”<sup>4</sup> y habla de los *entendidos* que tienen autoridad para considerar el valor de una pieza de música. Esto señala que ya en la época se teoriza en torno al valor de la música en cuanto tal, incluso en el siglo XVI comienzan a gestarse instituciones con estos fines<sup>5</sup>.

En 1537 el cantor Nicolaus Listenius, en su tratado *Musica* utiliza el término *opus absolutum*<sup>6</sup> para indicar que la música es ya una obra en sí misma aún antes de ser interpretada. Por un lado rescataremos el término “absolutum” utilizado por Listenius, que al parecer se mantiene en una línea continua hasta el siglo XIX; por otro lado, indicamos que, si bien como cantor no concebía la posibilidad de apreciar la dimensión meramente instrumental de la música con un valor autónomo, su idea de la música como una *obra*

*absoluta* en sí misma, apunta a relevar su condición de una genuina obra de arte aún antes de las **funciones** que lleva a cabo cuando es interpretada, receptada. Esta revolucionaria idea es fuertemente rechazada por sus contemporáneos. Recién en el XVIII comienza a ser aceptada por algunos teóricos ilustrados. Limitándonos a cuestiones teóricas de música, el rechazo queda justificado si pensamos que en la música es imprescindible la combinación de significantes denominados "sonidos" <sup>7</sup>. Pero el rechazo no estaría justificado (al menos para un par de siglos después de su afirmación) si indicamos que la idea de Listenius puede sugerirnos que la música es obra de arte independientemente de las funciones que cumpla (éticas, religiosas, políticas) o aún más, de los efectos que produzca en el receptor (placer, gozo, emoción, alegría tristeza, etc.). Lo decisivo no es ni la actividad mediante la cual sale a la luz la obra de arte, ni el efecto que se desprende de ella, sino su existencia por sí misma. Medio siglo después tenemos otro dato que nos señala que la música en sí proporciona un sentido sin necesidad de respaldar una poesía: Seth Calvisius en 1602 valora la capacidad de mover pasiones de la música sin texto.

Durante el siglo XVII dificultosa y paulatinamente comienza a valorarse la música instrumental, a la cual, según la tradición de Listenius, se la denominó, en el XVIII, *música absoluta*. Sostenemos que sólo cuando la obra de arte es considerada sin referencia a sus funciones estarán dadas las condiciones de posibilidad de elaborar una estética como ciencia epistemológicamente autónoma. El considerar la obra en sí, el desfuncionalizarla equivale, en la *música absoluta*, a aislar su representatividad. La estética de la Ilustración se gesta con pretensiones de emancipación epistémica gracias a dicha escisión. Escisión manifiesta en la literatura y en la música donde el sonido y las palabras pueden manifestarse en su estado puro, enigmático y evanescente. A pesar de tal evanescencia encontramos en la obra un sentido. La desfuncionalización<sup>8</sup> de la música va acompañada del paulatino reemplazo de las teorías de la mimesis por las de la expresión.

En el XVIII se instituyen los conciertos públicos de música fuera de las capillas, esto contribuye a su desfuncionalización, pero aún a mitad de este siglo los teóricos consideran a la música instrumental como ruido inanimado y vacío, por ejemplo Scheibe, Quantz, Hiller. Rousseau habla de la música instrumental como una *bagatela*. Indica Dalhaus que en esta época "*la música instrumental, mientras no obtuviera un sentido comprensible, estaba considerada como algo que no decía nada, sin elocuencia*" <sup>9</sup>. Si bien ya se encuentran obras instrumentales (no vocales) a mitad del XVI, aún a mitad del XVIII la ausencia de palabras en música debe justificarse. La música absoluta

difícilmente debió abrirse camino. Uno de quienes emprenden esta tarea es Mattheson<sup>10</sup> indicando que la música es un lenguaje de sonidos que logra sugerir un significado aún sin palabras<sup>11</sup>. Esta tarea es más difícil que la que implica la música vocal. En dicha dificultad reside su grandeza. Forkel traduce en 1788 la idea de Mattheson y habla de "elocuencia sonora". Wackenroder comenta en 1797 que en algunos pasajes de la música que él escuchaba (probablemente Hadyn), *"los sonidos le parecían palabras"*. Klopstock en 1780 y Schulz, admiran los artificios de originalidad, la sofisticación compositiva. También Carl Phillip Emanuel Bach., Shubart en 1791, Herder en 1800, Nägeli, y Hanslick manifiestan un profundo cambio de actitud respecto a la apreciación de la música en sí. Autosuficiente, ya no necesita respaldarse en un texto para manifestar un significado. Desde 1722 en el famoso Tratado de la Armonía (Traité de l'harmonie) de Rameau se manifiesta un altísimo nivel de conocimiento de las estructuras que rigen la música, al menos desde 1650. Tal conocimiento sería imposible sin una fuerte valoración de la música en cuanto tal. Los tratados de música se multiplican progresivamente en esta época.

Ahora nos detendremos brevemente en Kant para intentar ver cómo fue enmarcada la música en su aparato teórico. En la Crítica del Juicio leemos lo siguiente en torno a lo que es una idea estética: *"esa representación de la imaginación que da mucho que pensar, pero que sin que ningún pensamiento definido, es decir, ningún concepto pueda adecuarse a ella y que en consecuencia ningún lenguaje puede captar ni hacer comprensible por completo"* <sup>12</sup>. Nos detenemos en la carencia de *concepto* para relevar que ningún lenguaje puede representar tales ideas. La música para Kant, es un lenguaje de emociones que comunica ideas estéticas pero estas no son *conceptos y pensamientos determinados*. El vacío formalismo que el filósofo observa en la música se transforma en la clave de la estética inmediatamente posterior. *"La separación entre la música y la representación es un paso decisivo para el nacimiento de una noción de autonomía estética que exige a la obra de arte de tener que representar ninguna otra cosa que a sí misma"* <sup>13</sup>. Las reglas que rigen la música operan sólo sobre la música sin rebasarla, sin embargo a pesar de no existir representación no implica que no tenga un significado. La *música absoluta* y la *poesía pura* escapan a la representación. Esta fragmentación se prolonga en las teorizaciones del XIX. Indica Hegel: *"La música (independiente) (...) reposa (...) únicamente en sí misma"* <sup>14</sup>. La apreciación que él hace de esto es mas bien negativa, sostiene que aún el experto busca conceptos en las reglas que sólo él entiende. Hegel desconfía de la música por su incapacidad de prestarse a una interpretación no ambigua; constituye una forma deficiente de articulación de la verdad.

Refiriéndose a la música independiente la cataloga como *vacía e insignificante* dado que conviene al sentimiento abstracto<sup>15</sup>. También el hegeliano Vischer la menosprecia dado que carece de conciencia, de entendimiento.

Frente a ellos encontramos a Eduard Hanslick quien en *The Beautiful in Music* 1854 afirma: “Los sentimientos y las emociones definidos no son susceptibles de corporización en música. Nuestras emociones no tienen existencia propia en la mente y por lo tanto, no se las puede evocar mediante un **arte incapaz de representar**”.<sup>16</sup> Justamente esa incapacidad es la que acredita a la música como el arte mas sublime dado que misteriosamente algo incomprendible tiene sentido. Hasta aquí sólo algunos ejemplos de una polémica infinita cuyo desarrollo nos arrastraría muy lejos de nuestra intención.

\* \* \*

En síntesis, creemos que la conformación teórica de la estética del XVIII se debe en gran parte a los problemas que acarrea el fenómeno de la música como música instrumental. El siglo siguiente elabora literatura como literatura y se consolidan así dos instancias críticas claves para la estética. El valor de la música sin texto, sin danza, sin actuación, sin representación, la práctica de la música por la música misma (el concierto público), la práctica literaria por la práctica literaria misma acarrearán problemas que aún siguen vigentes en las especulaciones estéticas y fueron decisivos en su génesis. Básicamente, el problema de la escisión entre representación y sentido que se consuma en la obra de arte, o si se prefiere, el sentido sin representación, posibilita formular la pregunta propiamente estética, que en sus orígenes ser la encaró desde el problema del conocimiento.

## Notas

<sup>1</sup> M. Foucault: La Palabras y las Cosas. Planeta Buenos Aires 1984. Pág. 289.

<sup>2</sup> Id. Pág. 293

<sup>3</sup> Vid. Id. Pág. 297

<sup>4</sup> Tomado de Lewis Rowell. Introducción a la Filosofía de la Música. Gedisa. Barcelona 1996. Pág. 104.

<sup>5</sup> Por ejemplo, la primer academia en artes plásticas es la *Accademia del Disegno* en Florencia 1562.

<sup>6</sup> El dato está tomado de Dalhaus Carl: Estética de la Música. Ed. Reichenberg. Berlin 1996 Pág. 13

<sup>7</sup> Aún aquel cuyo oído absoluto y erudición le permitan traducir mentalmente la partitura escrita al sonido dado que sin este último no habría una comprensión cabal de lo escrito.

<sup>8</sup> Deseamos justificar este término que a primera vista, no es del todo pertinente. Hablamos de *desfuncionalización* como desidentificación del lenguaje y de la música con su función representativa.

<sup>9</sup> Dalhaus Op. cit. Pág 31

<sup>10</sup> Id.

<sup>11</sup> Idea inconcebible para Hegel, como veremos más adelante.

<sup>12</sup> Kant I: Crítica del Juicio Losada B.A. 1972. § 49

<sup>13</sup> Andrew Bowie: Estética y subjetividad. Visor. Madrid 1999. Pág. 41

<sup>14</sup> Hegel G. W. F.: Estética. Alta Fulla. Barcelona 1988. 3ra. sección Música III. II Pág. 203

<sup>15</sup> Idem

<sup>16</sup> Tomado de Lewis Rowell Op. Cit. Pág 127