

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



Música y tiempo

TESIS

Que para obtener el título de

MAESTRO EN FILOSOFÍA

Presenta:

Lic. Manuel Alejandro Jordán Espino

Director:

Dr. Carlos Manuel Mendiola Mejía

Lectores:

Dr. Luis Armando Hernández Cuevas

Dr. Francisco Vicente Galán Vélez

Agradecimientos

A mi padre Ramón y a mi madre Gloria.

Al Dr. Carlos Manuel Mendiola Mejía.

A los doctores Ángel Octavio Álvarez Solís, Francisco Castro Merrifield, Francisco Vicente Galán Vélez y Luis Armando Hernández Cuevas.

A la Universidad Iberoamericana.

Índice

I Introducción · 1

1. Ontología del ser musical · 11

1.1 Movimiento · 12

1.2 Representación · 15

1.3 El círculo de la comprensión · 17

1.4 El soporte simbólico del ser estético · 20

1.5 La significación de la experiencia del arte · 24

1.6 La posibilidad de una ontología de la obra musical · 27

2. Carácter histórico de los conceptos básicos del humanismo como constitutivos de un horizonte musical · 37

2.1 Integración de un horizonte musical por tres conceptos humanistas · 39

2.1.1 Formación · 40

A) Formación y tradición · 41

B) La apropiación en la formación · 43

C) Carácter histórico de la formación a partir de la memoria y el olvido · 44

2.1.2 *Sensus communis* (sentido comunitario) · 47

A) *Phrónesis* como ideal práctico · 50

B) Sentido · 51

C) Un sentido musical · 54

2.1.3 Capacidad de juicio · 57

A) Subsunción del tiempo en el lenguaje alegórico · 58

B) La experiencia y la expresión alegórica · 60

C) Un posible camino para la comprensión de la música · 62

2.2 Un posible horizonte musical · 65

3. La música como acontecimiento · 71
3.1 Tiempo propio en la música · 74
3.2 Instante musical · 77
3.3 Hacer la música · 83

II. <i>Excursus</i> · 93

III. Conclusiones · 97

IV. Bibliografía 103

*Escribir ya no es poner en futuro la muerte ya siempre pasada
sino aceptar padecerla sin tornarla presente y sin tornarse presente a ella,
saber que esta ha tenido lugar aunque no haya sido experimentada
y reconocerla en el olvido que deja y cuyas huellas que se borran llaman a
excluirse del orden cósmico, ahí donde el desastre torna imposible lo real e
indeseable el deseo.*

*Llamo desastre a aquello que no tiene lo último como límite:
aquello que arrastra a lo último en el desastre.*

–Maurice Blanchot

A madre Gloria

A amada Nada

I. Introducción

«Hacer la música» es el tiempo vivido en la música¹, es el acto mismo en el que la conciencia del tiempo cobra un vuelco de la cotidianidad a la vitalidad. En este acontecimiento se hayan envueltos al menos tres elementos: obra musical, ejecutante² y espectador. La obra musical y el ejecutante serán indivisibles, para nosotros, en la medida en que lo primero se atiende a la necesidad de ser representado por lo segundo, mientras que el espectador es aquel para quien la obra es representada. «Hacer la música» no es referirse al «quién» de la ejecución de la obra, sino al tiempo de la congregación de «los quiénes» involucrados en el acaecimiento, de modo que, evocando al filósofo francés Vladimir Jankélévitch, componer, interpretar, cantar o escuchar música recreándola³ serán, aquí, todas actitudes de participación, en sentido drástico, del suceso musical (Jankélévitch 2005:127).

La hipótesis que se pretende comprobar es que la música es comprensible gracias a que ésta se desarrolla en el tiempo, es decir, que su ser nos sale al encuentro en un acontecimiento fundamentalmente finito e histórico. A partir del desarrollo de estas ideas, lo que se busca es vislumbrar una posible explicación al problema de

¹ Es posible hablar, de manera general, sobre dos clases o tipos de música: la música vocal, es decir, aquella en la que se involucra el sonido articulado que deviene palabra, y la música absoluta, que es la música en la que no está involucrada la palabra. Este trabajo trata específicamente acerca de la música absoluta, por lo que valdrá el término «música» para referirse específicamente a ésta.

² Es necesario aclarar que esta tesis está escrita apelando a la experiencia propia de ejecutar la música y que no por ello se intenta dar una preeminencia a esta forma de cursar la experiencia con este modo de ser estético. Así, cuando se dice, por ejemplo, que «el acontecimiento musical es comprensible gracias a que guarda la misma condición de posibilidad que el Dasein», con «acontecimiento musical» se está pensando en la totalidad de la experiencia, teniendo por inmanentes a todos sus elementos.

³ «El creador, el intérprete que es creador activo, y el oyente, recreador pasivo, participan los tres en una operación mágica: el instrumentista o el cantante cooperan con el primero porque de modo afectivo materializa la obra en el aire vibrante durante un cierto lapso de tiempo; y el oyente, recreador en tercer grado, coopera con los dos primeros con la imaginación o mediante gestos nacientes» (Jankélévitch 2005:127).

la comprensibilidad de la música absoluta: ¿en virtud de qué la música es comprendida?

En este punto es necesario aclarar, con respecto al planteamiento del carácter acontecimental del ser estético, que cuando Grondin se refiere a la hermenéutica de Gadamer⁴ como una hermenéutica más universal (Grondin 2003:227), nos estaría tratando de decir no que la totalidad de expresiones humanas que no son ámbito de la ciencia natural son capaces de ser entendidas, sino que son de hecho entendidas debido a un aspecto que parece más fundamental, a saber, la temporalidad⁵.

El enfoque de la música como un acontecimiento se debe a que consideramos que, de esta manera, ésta puede ser comprendida en el tiempo. Esto es viable en la medida en que no se busca medir o cuantificar un cuerpo de «productos» musicales para después hacer sentencias o afirmaciones inequívocas sobre tales fenómenos. Este trabajo no es un estudio de caso ni es un manual de teoría musical. La necesidad de un abordaje filosófico parte de cierta sospecha de que algunos de los enfoques citados en esta introducción, tienden a entificar el acontecimiento, tienden a reducirlo.

⁴ Cabe destacar que Gadamer reserva sólo para la literatura, por devenir en lenguaje, como susceptible de ser interpretada y deja para las demás artes el ejercicio de una hermenéutica extendida (Gadamer 1977:470), es decir, aplicable o ampliable fuera de sus límites originales. En este punto es prudente aclarar que en el presente estudio no se considerará a la música como lenguaje. Desde la lectura realizada de la obra de Gadamer nos inclinamos a tener por lenguaje a la palabra escrita o hablada, es decir, a todo aquello que deviene palabra. Por otra parte, la música, en tanto que se puede escribir a través de un sistema de signos y símbolos los cuales se pueden leer de manera consensual, se puede considerar como un tipo de lenguaje, sin embargo, las explicaciones de la música en tanto un tipo lenguaje tienden, por un lado, a explicarla sólo en función de las características y cualidades del lenguaje escrito o hablado y, por otro, dichas explicaciones tienden a ser autoreferenciales y tautológicas. Así, ni la música como lenguaje ni su posible analogía con el lenguaje hablado o escrito, son el punto central de esta tesis.

⁵ De esto se puede pensar, hay que aclarar, que el proyecto de Gadamer no es el de una filosofía del arte sino que el autor toma el ejemplo del ser estético como un ejemplo extremo de cómo no sólo lo que encaja en el método de la modernidad es capaz de contener algo que no aparezca comprometido por una subjetividad sino sostenido por sus interlocutores en un contexto, esto con el fin de demostrar que el contenido significativo y comprensible no es monopolio de una metodología específica y determinada.

En este sentido, es posible que algunas perspectivas de la musicología, las neurociencias o cualquier otra disciplina que tome a la música como parte de sus objetos de estudio, tiendan a tomarla como un esquema abstracto⁶, el cual disloca a los eventos musicales de su forma de ser más originaria⁷, de su ser temporalidad. Es decir, cierta clase de análisis de la partitura, la tomografía o las estadísticas de consumo o de aceptación de ciertas músicas en los mercados, dan cuenta del rendimiento de tales «productos» en diferentes ámbitos de la vida de fines y objetivos y en diferentes áreas del conocimiento; estos enfoques, pues, no agotan, por más científicos⁸ que sean o pretendan ser, aquello que es posible decir o comprender acerca de y en el llevar a cabo de la música. De hecho, este acontecimiento, en algunos de estos casos, es lo último que se tiene en mente.

⁶ Vid. *Método en teología*, Bernard Lonergan, Tr. Gerardo Remolina, España: Ediciones Sígueme S.A., 1988.

⁷ Es posible que esto sea un ejemplo de aquello que Heidegger denominaría como el olvido del ser. Probablemente en estos casos olvidamos que la música es una expresión viva en las comunidades, viva dentro de las tradiciones, y que su disección en realidad la aniquila.

⁸ Parece que a lo que se está asistiendo en estas perspectivas es a la pelea por la legitimidad científica de las humanidades y las artes teniendo como medida el modelo moderno del estudio de la naturaleza. La respuesta de Gadamer por la verdad del arte está provocada por el presupuesto kantiano sobre la naturaleza subjetiva de una experiencia radicalizada, de una conciencia estética prescriptiva (Gadamer 1977:141). Esta noción fue ampliamente desarrollada hasta entrado el siglo XIX y supone al hombre enfrentado a la obra de arte como enfrentado a su propia subjetividad a través de su juicio. Cuando un sujeto enuncia: «esto es bello», sólo estaría dando muestra de su capacidad de representación (*Vorstellung*) y lo dicho como «bello» en tanto cualidad o atributo no yacería en la obra sino en la subjetividad del que juzga. Una de las consecuencias de esta tesis es que la obra de arte no es comprensible por lo que ésta trae ante nosotros, sino por aquello que se articula en el lenguaje y sólo desde una interioridad particular. Esta concepción del arte se ganaría su lugar a través de los siglos gracias a una incompatibilidad entre la voluntad de imposición de una verdad científica hegemónica y los modos de ser de las ciencias del espíritu. Gadamer encuentra que esta concepción subjetivista sobre las artes es la consecuencia de la incorporación de una metodología defectuosa en las también llamadas artes y humanidades, es decir, que el método de las ciencias naturales les fue impuesto como objeto extraño. Para el paradigma de la modernidad, más allá de reconocerse como inoperantes e ineficaces en diversas áreas del quehacer humano, esto desvelaba una «defectuosa» en dichas ciencias. De modo que el valor epistémico y cognitivo de las artes y humanidades fue descartado por una supuesta conducta inconsistente y errática en función del paradigma de la racionalidad. Grondin apunta que «la deficiencia metodológica la llevan así escrita en la frente las ciencias humanas» (Grondin 2003:54). Así, lo que se puede observar en estas tendencias como artístico-cientistas es una voluntad de saber que se erige reactivamente en función del método científico sin caer en cuenta de que, como Grondin apunta, esta concepción de las ciencias humanas les castró de toda facultad de «representar en toda su significación la realidad de la experiencia» (Grondin 2003:64), y más bien les dio un lugar y una legitimidad en otro campo, a saber, el de la ficción, el de la irrealidad (Grondin 2003:65).

De lo que se trata, pues, es de caer en la cuenta de que no son los estudios científicos acerca de lo musical el modo último ni definitivo de abordar este fenómeno, y que la mayor parte de estos enfoques se hacen en el marco de una abstracción del ser estético, es decir, conforman un cuerpo de juicios acerca del ser de la música que funcionan como predicciones o predicaciones de un fragmento de «un algo que suena» detenido en el tiempo, es decir, dislocado de su modo de ser más primordial. Resulta prudente aclarar que no es la intención de este trabajo legitimar como conocimiento científico el modo de abordar la música que se remite al carácter temporal de ésta; no se trata de prescribir un manual, sino de reflexionar acerca del modo de ser de la música en la existencia propia.

El estudio de la música que tiene por objetivo encontrar una utilidad de la misma a través de su abstracción promueve cierto entendimiento de ésta en un sentido secundario: partiendo de los datos arrojados por la reproductibilidad al infinito del fragmento musical seleccionado, de unos efectos en una persona o en un mercado, colocado aquel momento musical en un soporte que es a todas luces de cualquier tipo menos musical, se pretende revelar el sentido, la utilidad y la verdad de algo que no necesariamente está relacionado con la experiencia de finitud existencial que es la música. Remitiéndonos a un caso específico de abstracción musical que sólo valdrá por un ejemplo, es posible citar la partitura. En ésta, la música como lenguaje (sistema de signos reconocidos, legibles y decibles conocidos como «partitura»), ha permitido la preservación y la transmisión del conocimiento y de la creatividad musical en un formato más o menos estable y reconocible, esto sumado a uno de los valores más profundos de este *medio de contención del tiempo*, a saber: la formación de un rasgo fundamental de la tradición en virtud de la posibilidad de actualización y reconocimiento de la historia soportada por tales documentos. Sin embargo, ¿acaso el valor de estos volúmenes radicaría en lo contenido *a la letra*, al dibujo?, ¿su valor se agota en su repaso mental?, ¿el valor de las grandes obras y de las no reconocidas por los cánones legitimadores radica en su ser partitura, en ello yace su dignidad? Nos parece que, como documento musical, no; es posible que guarde un valor legitimado por la historiografía: la

acumulación de ciertos datos, de las fechas y de los grandes personajes. Sin embargo, aún en la literatura, las obras de Petrarca o de Sor Juana no guardan su riqueza por el simple hecho de *ser* letra escrita, sino por lo que sucede en el llevar a cabo de los sonetos y de las décimas, y de todo aquello que, en la actualización drástica de darles lectura, nos arrastra. No se trata de negar la tradición escolástica europea, la cual nos legó tal sistema de lectura y escritura musical, y, dicho sea de paso, una historia de la música facilitada por el lenguaje; a partir de lo cual se ha desarrollado una basta y sobrada tradición tanto a nivel práctico como a nivel teórico, ambos representados por las universidades y los conservatorios al rededor del mundo.

Pues bien, fincar un conocimiento autoreferencial a partir de la abstracción estética o científica del fenómeno musical, deja de lado el aspecto acontecimental de la misma. Como veremos, la experiencia del ser de la música no se puede transferir o comunicar en un reporte o en una bitácora de laboratorio, es decir, el contenido, verdad, o lo que sea que nos sale al encuentro en ésta es irreductible. Gadamer pone el ejemplo de la carta: no te puedo comunicar por este medio aquello ante lo que me he enfrentado en el arte, no es una lista de cosas. Aún conectado a una infinidad de electrodos y aparatos que sondan la física del cuerpo nos parecería complicado congelar en una *imagen* la totalidad de sentido en la que convergen los horizontes durante la experiencia de la conformación estética.

En vista de lo expuesto hasta aquí, el propósito de esta investigación es demostrar que la obra musical se hace comprensible en su acontecimiento, acaecimiento extático que se patentiza como finitud⁹ existencial. Para desarrollar nuestra hipótesis, este trabajo se realizará de manera monográfica siguiendo la concepción de la música en la obra del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer. Nos basaremos,

⁹ Durante el trabajo presente se aludirá constantemente a la condición temporal de los elementos en cuestión, tales como el intérprete, la obra o el espectador; es necesario aclarar que lo que se tiene en mente es el rasgo fundamental de la finitud de la existencia de las cosas en general.

principalmente, en su ensayo *La música y el tiempo* contenido en *Arte y verdad de la palabra, La actualidad de lo bello* y las dos entregas de *Verdad y Método*.

Se ha observado que la hermenéutica filosófica de Gadamer puede arrojar luz sobre esta cuestión en cuanto se tenga una concepción de la música como una experiencia vital, como un acontecimiento. Desde la perspectiva de Gadamer, las ciencias del espíritu, las humanidades y las artes, poseen la cualidad de ser objetivas y verdaderas¹⁰ en el sentido de que éstas poseen un valor dentro de la tradición desde la cual salen al encuentro del intérprete y del espectador. Creemos que a través de esta perspectiva es posible ahondar con respecto al modo de ser de la música en su carácter acontecimental. La justificación de la capacidad de comprensión de las ciencias del espíritu es la respuesta a la comprensión de la facticidad musical, no por su rendimiento epistémico sino por el acaecimiento de la experiencia.

La propuesta de Gadamer reivindica la fuerza autocomprensiva de las humanidades en tanto su tránsito por el lenguaje. Durante el desarrollo conceptual que el autor lleva a cabo en *Verdad y método* éste se va despojando de aquellas manifestaciones de la cultura que, dentro de las humanidades, dejan rezagado al lenguaje. Por eso, a medio camino de las elucidaciones gadamerianas se encuentra la respuesta sobre cómo la música, en su acontecimiento, forma parte de lo

¹⁰ Aunque en este trabajo no se tratará el concepto ni el valor de la verdad, puede ser prudente aclarar éste término. Siguiendo la lectura de Bentolila, a partir del sentido del título «Verdad y método», nos dice que éste anuncia una oposición, una separación, entre lo que se sería «la experiencia del 'acontecer del ser' en que la verdad se hace manifiesta y la del método, que reduce la experiencia de la verdad al procedimiento de la constatación de la correspondencia entre enunciado y mundo» (Bentolila 2011:12). Ahora bien, «verdad» es entendida por Gadamer como desocultación de las cosas (Gadamer 1992:62). Siguiendo lo que nuestro autor plantea en *¿Qué es la verdad?*, la verdad acontece en el margen del consenso, en la dinámica de la interpelación por la pregunta en la conversación, enmarcada en un horizonte situacional a partir del cual las preguntas y respuestas son comprensibles (Gadamer 1992:58-62). Esta noción de verdad podría ser relevante para nosotros debido a que la dinámica de la conversación encierra en su transcurrir la condición de simultaneidad, que significa que un enunciado pertenece al conjunto de una existencia histórica y una presencia, ambas experimentadas a un mismo tiempo. Asimismo, es necesario aclarar que «verdad» en el sentido de «la verdad del arte», se refiere no necesariamente a una verdad facilitada por el lenguaje sino a la fuerza veritativa de la experiencia con el ser estético.

comprendido, sin caer necesariamente en el terreno de la lingüística. El planteamiento es arriesgado, sin embargo, es posible pensar que el modo de reflexión sobre el ser musical que se desarrollará aquí aspira a estar fundado en una apertura que nos permita pensar el tiempo y la música en la experiencia. Es decir, que la respuesta está en la experiencia del ser estético, en la demora en la música.

El trabajo se presentará en tres capítulos: 1. Ontología del ser musical, 2. Carácter histórico de los conceptos básicos del humanismo como constitutivos del horizonte musical, y 3. La música como acontecimiento.

En primer lugar se expondrán algunas consideraciones generales sobre la ontología del acontecimiento musical, cuya naturaleza significativa, vital y autosuficiente, se justificará a través de la relación temporal¹¹ que condiciona a la obra, a sus intérpretes y a sus espectadores. El espectador ante el cual se desarrolla la puesta en escena o la obra musical forma una parte integral de la ontología de la obra de arte. Sin el espectador (que funciona también como interlocutor si hacemos una analogía entre el modo en que la obra de arte nos sale al encuentro y el modo de ser de la conversación) no sería posible cerrar el círculo del movimiento musical,

¹¹ Nuestro autor plantea que existe un tiempo vital en contraposición a un tiempo útil, el cual brota como condición de posibilidad de la existencia misma, así como de la comprensión de las cosas. Cada obra tiene un tiempo como cada fuerza convergente en la obra posee el suyo propio. La diferencia entre estas dos concepciones del tiempo se puede rastrear desde Gadamer, quien plantea un tiempo pleno y un tiempo hueco [Vid. *La actualidad de lo bello*, Hans-Georg Gadamer, Tr. Antonio Gómez Ramos, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2015], pasando por Heidegger, quien se expresa en términos de tiempo propio y tiempo impropio [Vid. *Ser y tiempo*, Martin Heidegger, Tr. José Eduardo Rivera C., España: Editorial Trotta S.A., 2014.], hasta llegar a Bergson, el cual diferencia entre un tiempo calidad y un tiempo cantidad [Vid. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Henri Bergson, Tr. Juan Miguel Palacios, España: Ediciones Sígueme S.A., 1999.].

que es el círculo de la comprensión, de la obra en representación¹². Se observará, pues, que la obra de arte en la experiencia es una construcción que responde a una serie de exigencias técnicas ligadas “intrínsecamente” a su contenido, el cual está enmarcado en un contexto determinado. La obra, en principio, es el movimiento encausado en una forma sensible a través de la cual se comparte algo; el ser de aquello es en y por la facticidad de su representación. Asimismo, se podrán vislumbrar los fundamentos del por qué la música no está ligada necesariamente a un proceso subjetivo sino que es un enfrentamiento de tradiciones en su actualización.

En la segunda sección se esclarecerá qué es aquello que es comprendido en la obra musical y cómo se hace esto posible en la experiencia. Se verá cómo la comprensión es el producto del devenir histórico y actualidad de una comunidad. Así, se dará paso a una breve explicación de tres conceptos del humanismo que retoma Gadamer de la tradición premoderna: formación, sentido común y capacidad de juicio. La formación está ligada a la cultura en relación con disposiciones humanas de comprensión, como el distanciamiento de la inmediatez del deseo, el olvido de los fines privados en general y todo aquello que el hombre no puede experimentar de primera mano pero que puede tener por válido (Gadamer 1977:42). Sentido común se entenderá como un modo compartido de comprender las cosas en función de una razón práctica. En la medida que una comunidad ejercita, conforma y se familiariza con cierta práctica musical, dicha comunidad puede construir una comprensión compartida sobre una realidad específica. Es debido a lo anterior que se llega a plantear la hipótesis de que la música es

¹² En este trabajo se empleará el término «representación», el cual debe entenderse como la necesidad de reproductividad de ciertas formas de arte, es decir, la necesidad de algunas obras de ser ejecutadas en el tiempo para así acceder a su contenido. Tal sería el caso de una pieza teatral o musical, por ejemplo. Es necesario hacer esta aclaración debido a que en la tradición en la cual es posible inscribir a Gadamer existe un concepto homónimo que puede describirse de manera general, siguiendo a nuestro autor, como una imagen mental que ha transitado por la lingüisticidad. Este concepto está más ligado con la concepción de conciencia estética, misma que será abordada brevemente en el segundo capítulo, y que, como veremos, resulta aversiva para los propósitos de este trabajo. Teniendo esto en cuenta se entenderá por «representación» al carácter acontecimental de la obra de arte y por «representación (*Vorstellung*)» la abstracción propia de la conciencia estética.

comprensible debido a la estructura temporal común a los horizontes de la obra y el intérprete; la capacidad de juicio, en la cual se patentiza de manera histórico-ontológica la significación del acontecimiento a través de la subsunción de la experiencia. Es decir, en la capacidad de juzgar se hace presente un modo de comprensión de los eventos musicales. No se trata de un proceso de subjetivación de los fenómenos musicales, sino de un proceso de arraigo, orientación y formación de lo musicalmente familiar; sobre tal familiaridad está soportada la comprensibilidad musical en forma de capacidad de juzgar. Estos conceptos nos ayudarán a integrar una noción de «horizonte musical», que es desde el cual es posible abrirse a la experiencia con la música y en virtud del cual ésta se nos hace reconocible.

Por último, se abordará el carácter experiencial de la música a partir de la temporalidad como su condición de posibilidad. Entendiendo que el carácter histórico y actual en la representación son partes inmanentes al ser estético, se hace plausible la conclusión de que es debido a la condición de temporalidad que resguarda a la obra, al intérprete y al espectador, aquello que hace posible la comprensión de la música. Encontraremos que el ser estético sólo se hace posible como acontecimiento, en su representación, en la sincronía de la representación, la historia y el por-venir.

1. Ontología del ser musical

La dificultad de plantear una ontología del ser musical comienza con la tarea de reconocer que la música no es un ente, no es un objeto o una cosa como este volumen entre las manos de un lector, o una partitura. De un concierto, ¿qué es lo que se lleva la audiencia si al final, posiblemente, sólo queda un recuerdo de «algo que pasó»? ¿se lleva unos puños de notas musicales en la bolsa...? Con ello en mente, también se debe admitir que será necesario un ejercicio de abstracción (sólo por motivos metodológicos y para lograr ordenar la presentación de nuestros argumentos), es decir, del acontecimiento musical que es uno, hacer dos; a saber: 1) pensaremos la obra musical ligada necesariamente a un ejecutante, y 2) pensaremos al espectador como agente activo en la representación.

En el presente capítulo se busca esclarecer la constitución del ser estético en tanto musical. Es decir, se busca esclarecer la naturaleza de aquello que consideramos involucrado en el acontecimiento musical en tanto temporalidad finita. De acuerdo con la lectura realizada, se propone que los elementos primarios del ser estético musical, en tanto acontecimiento, son el movimiento, su representación, el círculo de comprensión; articulados todos en un soporte simbólico y su significación. Con estos elementos, lo que se busca es vislumbrar lo llamado, lo invitado al juego de la música en general: los *quienes* y la obra musical que acaece. Adicionalmente, el final del capítulo versará sobre la posibilidad de una ontología de la obra musical en particular, con el fin de hacer más claro a qué se está apelando cuando se habla o se trae al pensamiento este término. Igualmente, vale hacer notar que en este apartado se hará referencia a la metáfora del juego¹³ que construye nuestro autor en

¹³ En el desarrollo de la propuesta acerca del ser estético, Gadamer se vale de la noción sobre el juego de Huizinga para construir una analogía por medio de la cual explica el ser de éste. Se puede partir del presupuesto de que la obra de arte como producto (esperando que «producto» no remita al mundo de medios y fines de la cotidianidad) humano, no surge de manera espontánea; la obra no aparece gratuitamente sino que brota de la confluencia de ciertos factores, factores abordados en este capítulo, los cuales, como veremos, implican un proceso que necesariamente transcurre en el tiempo.

Verdad y método y en *La actualidad de lo bello*. Por medio de ésta yergue su ontología de la obra de arte, pero aquí no se reproducirá esta metáfora¹⁴; sin embargo, sí se aludirá a ella en diversas ocasiones. Lo que nos interesa es la conformación¹⁵ del ser estético. De modo que se aprovechará la flexibilidad de esta metáfora para referirnos al cómo la obra de arte alcanza dicha idealidad; servirá, pues, para poder apreciar cómo es que dicha conformación se va afianzando en virtud de su temporalidad.

1.1 Movimiento

El movimiento es el principio de todo arte, reproductivo o estatuario. Ahora bien, el hecho de que haya movimiento en algo implica, a primera vista, que no se habla de algo inerte, y luego, que de eso que se mueve podemos inferir cierta autonomía; «esto o aquello se mueve», decimos. Lo que se mueve por sí mismo es aquello en lo que se reconoce lo viviente¹⁶. Gadamer trae a Aristóteles a cuenta: «el automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente [...]. Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento» (Gadamer 2015:67). De esto podemos

¹⁴ La autora González Valero desarrolla la noción de juego implicada en la filosofía de Gadamer. Vid. Antonia González Valero, *El arte develado*, México: Editorial Herder, S. de R.L. de C.V., 2005.

¹⁵ El término «conformación» designa parte del proceso mediante el cual se alcanza el nivel óptico del ser estético. Es posible resumir este momento como aquel en el cual la obra es ya-siempre-cada vez. La conformación es el momento en el cual todos los elementos convergen dando paso a una unidad, entendiendo que la temporalidad de dicho momento no responde a una medición externa, sólo obedece a la expansión y contracción del movimiento que representa, dura lo que tiene que durar.

¹⁶ En este punto es posible traer a cuenta la perspectiva de Henri Bergson, quien afirma en *La evolución creadora* que en la creación concurren «dos series de causas: la resistencia que la vida experimente de parte de la materia bruta, y la fuerza explosiva [...] que lleva de sí la vida » (Bergson en Deleuze 2004:97-98). Esta noción tiene cierto grado de parentesco con lo que entenderemos por ser estético u obra de arte. Es posible pensar que Bergson nos está hablando, en ese fragmento, acerca de las fuerzas que se mueven por dentro de lo fenoménico, donde estas fuerzas, dependiendo de la resistencia de la materia, forma a esta misma, y así, haciéndose expresar la vida misma. Esto es lo que sucede en la conformación, que es la obra: es posible pensar que a las fuerzas pujantes de la historia y del presente se opone la resistencia de unos materiales que ceden ante el embate y terminan por configurarse en una conformación.

derivar un carácter de vitalidad en el ser estético. El reconocimiento¹⁷ de la vitalidad del arte es fundamental para fincar la relación que guarda éste con el espectador. Relación que posteriormente entenderemos como un círculo de comprensión.

El movimiento que tiene en mente Gadamer es de un «va y ven», inspirado en el movimiento que observa en ciertos fenómenos naturales tales como el movimiento de las olas, por ejemplo. Pensando en ello resulta que este «va y ven» es una forma de movimiento que parece ser autosuficiente; la energía oscila de un lado a otro siendo la consumación de la primera tendencia la gestación de la segunda, y así sucesivamente. Otro aspecto deducible del ejemplo citado es que estas tendencias no tienen una finalidad fuera de ser puro movimiento. Así podemos llegar a uno de los caracteres fundamentales del ser estético: está fundado en un exceso. Dice Gadamer: «El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente» (Gadamer 2015:67). Lo que esto quiere decir es que la obra de arte parte necesariamente de la «materialización» de fuerzas en un ánimo desinteresado. No hay fin fuera de la misma expresión de la música, el movimiento en el arte no busca otra cosa que no sea seguirse moviendo. En este sentido es posible pensar que, en la obra, en el ser estético, prima un carácter desinteresado y libre en tanto no tiene fin fuera de su autorrepresentación.

La configuración espacio-temporal de la musical es producto de la magnitud del movimiento. Es posible hablar de una economía del movimiento cuando se comprende que el espacio y el tiempo se expanden o se contraen de acuerdo con la amplitud del «va y ven». Tratándose de un arte reproductivo como el de la música, hay que hacer una aclaración. Debemos aducir la naturaleza de estas categorías, espacio y tiempo, en referencia a esta clase específica de arte.

¹⁷ El reconocimiento del cual nos habla Gadamer trata de una situación en la que se mira nuevamente lo que se conocía de tal manera que se llega a conocer algo más de lo que ya se conocía. El reconocimiento implica una mirada bajo cierta luz que nos permite aprehender la esencia en lo ya conocido (Gadamer 1977:158).

Siguiendo a Gadamer, cuando nos dice que la música absoluta es «puro movimiento de formas» (Gadamer 1977:132), habría que pensar que la configuración temporal a partir del movimiento se manifiesta en la «duración del *gesto* musical»¹⁸ (un *trazo* que posee cohesión o unicidad al interior del espacio-tiempo fundado por el movimiento musical), mientras que más que hablar de una configuración espacial estaríamos remitiéndonos a un aspecto formal que se puede explicar, siguiendo a nuestro autor, como la coparticipación del movimiento de las formas en el intento de retener lo fugitivo (Gadamer 2012:112). Se trata, pues, de la memoria en tanto que apropiación por el recuerdo (Gadamer 2012:42). En este punto se acerca la mayor complicación, y es el hecho de que en la música nada parece materializarse. En este sentido, esas formas movientes más bien se parecen a una memoria del abismo que a una idea o concepto concretos e inequívocos. Es decir, ¿quién osa decir que la música es tal o cual cosa? Nosotros no. Ya lo hemos dicho, este trabajo no puede partir de la entificación del acontecimiento musical, y por ello, la vía que nos queda es la del tiempo.

Siguiendo los argumentos arriba expuestos es posible pensar la música como *una* duración en función de la relación que *guardamos* con ésta y su interior. Es decir, cuando caemos en la cuenta de que de la música uno no se puede expresar como se expresa sobre los entes, sobre los objetos del mundo en general; nos queda sólo su modo de ser más originario y aquello por lo cual la música nos sale al encuentro: temporalidad finita sincrónica con la finitud *nuestra*. Este principio, una temporalidad incrustada en la finitud de la existencia, es el primer elemento con el que nos encontramos, gracias al cual se nos vuelve asible la música. La música se hace comprensible en tanto que estructura una duración existencial.

¹⁸ La expresión «duración del *gesto* musical» se propone a partir de la lectura del desarrollo de las tesis bergsonianas que hace Gilles Deleuze en el primer capítulo de su obra *La imagen-movimiento*, en el cual el autor plantea, entre otras cosas, la indivisibilidad e irreductibilidad del movimiento como constituyente del instante cinematográfico; esto, hablando en términos del *corte* cinematográfico (Deleuze 1983:3-6). Esto quiere decir que dicho corte posee cohesión en sí mismo y su fragmentación supondría una pérdida de sentido o de ser.

1.2 Representación

De lo anterior es posible deducir que en el movimiento encontramos el aspecto vital y formal-temporal del ser estético en tanto arte reproductivo. Hasta aquí la conformación permanece incompleta debido a que, para esta tradición, el ser estético no puede salir al encuentro gratuitamente. Decir que algo sale al encuentro es que sale al encuentro de alguien más, ese alguien más ante el cual se representa el ser estético, es el espectador. Nos dice Gadamer: «toda representación [...] es por su posible representación para alguien» (Gadamer 1977:152). Ni el arte ni el juego se dan en solitario, siempre hay alguien o algo incluido o al menos invitado en el panorama general del acontecimiento. El espectador es uno de los elementos en la representación del arte. Si existiera algo como el objeto estético en sí, éste se nos *aparecería* como un código cerrado; el papel activo del interlocutor estimula la apertura del movimiento. El círculo del juego del arte se abre hacia el espectador, quien participa sólo en la medida del movimiento y se agota en éste. Involucrado el espectador, el movimiento cíclico se transforma en un círculo de comprensión, es el espectador el que accede a lo significativo y a los sentidos posibles de la obra de arte.

Los actores representan un papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquel para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su «intensión» no es el actor sino el espectador (Gadamer 1977:153).

El espectador es para quien se lleva a cabo la representación; no es posible pensar el ser estético expresándose en el vacío, en el aislamiento. La abstracción de la conciencia estética puede valer para realizar un juicio, sin embargo, se va dibujando el carácter vital del encuentro con el ser estético. La obra es en la presencia del espectador, quien mantiene un papel activo por el cual más se parece

a un interlocutor. Así, la representación de la totalidad de sentido es para los espectadores. Aun cuando se trata de una puesta en escena o de la ejecución de una sinfonía, es el espectador y no los actores o ejecutantes para quienes acontece el ser estético. «En la representación del culto no se agota la subjetividad ni se incrementa, los que juegan representan una totalidad de sentido ante los espectadores» (Gadamer 1977:152-153).

Fenomenológicamente es posible admitir que, en efecto, el espectador es el que tiene la capacidad de contemplar la forma de la representación escénica o del objeto estético en su totalidad. Se puede uno imaginar una puesta en escena en la que los actores llevan su papel a cabalidad, mas desde su participación, como elementos inmanentes¹⁹ del ser estético, ya se supone la imposibilidad de extraerse a sí mismos del círculo del movimiento del arte para contemplar la totalidad de las acciones. El actor o los actores juegan con su cuerpo o con ciertas ideas y no son capaces de sustraerse de sí para contemplar cómo se va llevando a cabo el movimiento de todos los elementos y hasta dónde éstos se extienden. En suma, toda representación es representación para alguien y este alguien es quien accederá a la verdad; éste reconocerá lo significativo.

Ahora bien, ¿qué es lo comprendido por el espectador? Es necesario decir: lo que se expresa es «el *estar-ahí* de lo que se representa a través de la experiencia del arte» (Gadamer 1977:180); el ser estético es autorrepresentación. El concepto para comprender esto es el de «imitación» debido al *sentido cognitivo* de la representación. Dice Gadamer: «el que imita algo, hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce» (Gadamer 1977:157-158). El ejemplo que emplea el autor es el del disfraz. El que se disfraza no pretende ocultarse pero tampoco que se le reconozca por debajo de lo que trae a la presencia; se trata, pues, de que sólo haya lo representado (Gadamer 1977:158). El *sentido cognitivo* en la representación

¹⁹ En este estudio aquello que sea referido como «inmanente» nos debe remitir a lo «que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella» (RAE inmanente 2016:<<http://dle.rae.es/?id=LdtZDXc>> consultado el 19 de agosto de 2016).

es el reconocimiento, siendo el reconocimiento que trata Gadamer una nueva situación hermenéutica en la que es posible aprehender la esencia de lo conocido previamente.

La representación no es una imitación superflua, sino que expresa en su configuración formal el germen de aquello que es. Es posible pensar que en el fondo no existe una relación de subordinación entre la forma y un ideal sino una correspondencia entre el contenido comprensible y su representación. De este modo, pensando en la duración de la que se ha hablado en el inciso anterior, la representación de la obra musical se tiene por necesaria para que exista una vinculación vital entre la obra y aquel para quien es representada. Hasta ahora sólo se puede admitir que aquello que sea la obra musical en el acontecimiento lo será sólo en la relación de finitud que guarda con su escucha, mientras la música es ejecutada, llevada a cabo.

1.3 El círculo de la comprensión

El círculo de la comprensión parte de la regla hermenéutica de que el todo debe entenderse desde lo individual y lo individual desde el todo. Aquí, se entenderá por comprensión cuando las partes que se definen desde el todo, definen a su vez ese todo por virtud de *una* anticipación del sentido (Gadamer 1992:63). Allí inicia la relación circular y encierra una dinámica parecida a la de la comunicación²⁰, misma que es posible gracias al criterio del significado común del *vocabulario* (Gadamer 1992:63-64). Del círculo de la comprensión nos interesa el presupuesto, la pre-comprensión implícita en cada lectura, en cada conversación, en cada experiencia del arte.

²⁰ La comunicación a la que se apela en este trabajo, siguiendo el espíritu de Gadamer, es el proceso en el que el espectador del ser estético permite a éste «decirle algo». Como se irá viendo, la relación que guarda el intérprete y la obra no es unidireccional y subjetiva, sino que se pretende demostrar que existe un intercambio, un ir y venir entre la conformación y el interlocutor en el marco de sus horizontes. «Una obra de arte 'dice algo a alguien': esto no es un modo de hablar vacuo, sino una expresión que se introduce siempre, y no sin motivo, en la comunicación que produce entre nosotros el encuentro con la obra de arte» (Dutt 1998:80).

Este círculo se trata de una relación de comunicación con el ser estético; este proceso es constante, es siempre-ya en la experiencia. El círculo de comprensión se da al interior del proceso de interpretación y parte de un cuerpo de *pre-conceptos* que van siendo sustituidos por *conceptos* más adecuados, siendo este constante re-diseño el movimiento de comprensión e interpretación (Gadamer 1992:65). Lo que se tiene en mente en este punto es que es difícil, si no que imposible, tanto abandonar como obviar los prejuicios en el proceso de comprensión. Ésta no se alcanza por medio de un proceso unidireccional y definitivo; más bien parece lo contrario. La pre-comprensión: las expectativas, las opiniones previas, que no están acreditadas por «la cosa»²¹ misma deben ser constatadas por la «cosa» dicha. Se trata, pues, de que es necesario aceptar las expectativas para comprobarlas o desaprobárlas «en la cosa». En esto radica la objetividad, en la ida y venida de las hipótesis y las respuestas o reacciones con el ser estético.

Para que exista la relación circular entre la obra y el espectador debe existir ya una apertura, una disposición de dejar que la «cosa» nos hable. La responsabilidad de los prejuicios y de la apertura a la opinión del otro hace posible la mediación de las opiniones propias. Dice Gadamer: «El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo» (Gadamer 1992:66). La pre-comprensión se trata de descubrir las propias prevenciones y prejuicios desde la conciencia histórica (Gadamer 1992:67). En la medida que se suscita el círculo de la comprensión es que se puede ir configurando aquello a lo que Gadamer llamó la historia efectual. Ésta consiste en el reconocimiento, en la obra, de lo que nos es propio y aquello otro, lo nuevo para nosotros. Así, comprender será saber a qué atenerse sobre «la cosa» (Gadamer 1992:68).

²¹ La noción de cosa que se tiene en mente, y que es la misma que Gadamer retoma, es la de Heidegger. El decir de la cosa se refiere, pues, al hacer cosa de la cosa. «La jarra no es una cosa ni en el sentido romano de *res* ni en el sentido del *ens* tal como se lo representa la Edad Media, ni en el sentido del objeto tal como se lo representa la Edad Moderna. La jarra es una cosa en la medida en que hace cosa. A partir del hacer cosa, y sólo a partir de esto, acaece de un modo propio y se determina la presencia de lo presente del tipo que es la jarra». El hacer cosa de la cosa reposa en la tensión de la Cuaternidad de la que se hace mundo. La coligación y copertenencia de los mortales, los divinos, la tierra y el cielo hace posible el encuentro con el obsequio, acontecimiento que permite la demora en las cosas y nos conduce hacia sus instancias ulteriores (Heidegger 1994:121-134).

En vista de lo anterior es posible vislumbrar la conexión que existe entre el reconocimiento y la pre-comprensión²². En ambos casos se está tratando con una expectativa y una apertura al sentido; mientras que sería posible pensar alguno de los extremos de una misma perspectiva: el de creer que la obra de arte es en sí y para sí cerrada a toda interpretación, o la creencia de que lo único que se tiene son los juicios sobre una manifestación sensible pero no reconocible. Gadamer, siguiendo a Heidegger, propone que no sólo es posible entablar una «conversación» con «la cosa» sino que es necesario, si es que acaso se busca una comprensión responsable de lo que nos sale al encuentro. La responsabilidad del espectador, del intérprete, es escuchar aquello que la obra le trae y cotejar con ese contenido las propias expectativas y opiniones. En este sentido, sólo así se empezaría a desvelar la verdad del ser estético en cuestión. La verdad no está así planteada por una subjetividad sino propuesta en la tensión dentro de la dinámica de la *conversación* con «la cosa». Dice Gadamer: la verdad es ponerse de acuerdo en «la cosa» (Gadamer 1992:51-62).

Ahora bien, en el terreno de la lingüisticidad puede no cabe la menor duda sobre el contenido con el cual uno entra en discusión. El texto nos puede hablar con la voz interna. La primacía de la que goza el lenguaje en la tradición en la que se inscribe nuestro autor sustenta los argumentos acerca de la comunicación entre el texto y el intérprete, sin embargo, hablando de áreas de la vida humana en las que el lenguaje no toma parte, sustentar estas afirmaciones representa ciertos riesgos. De modo que resulta aventurado incluso plantear preguntas como la de ¿qué es aquello con lo cual uno entra en «conversación» cuando se trata de la música?

²² «Lo cierto es que, dada la historicidad de nuestra experiencia, los prejuicios, en el sentido literal de la palabra, constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia. Son anticipos de nuestra apertura al mundo, condiciones para que podamos percibir algo, para que eso que nos sale al encuentro nos diga algo. [...] Pero, ¿cómo reconocer al huésped que nos va a decir algo nuevo? ¿No es el fondo antiguo en el que estamos inmersos lo que determina nuestra expectativa y nuestra disposición a oír lo nuevo? El símil puede legitimar en cierto modo que el concepto de prejuicio, estrechamente ligado con el concepto de autoridad, necesite de una rehabilitación hermenéutica» (Gadamer 1996: 218).

El criterio del movimiento y el de la representación son justificables debido a que dichas propiedades son atribuibles a fenómenos de nutrida índole. En los subíndices y capítulos subsecuentes se vislumbrará si, además de las mencionadas, es posible encontrar propiedades o caracteres simbólicos e históricos en el ser de la obra musical. Entonces, volviendo a la cuestión de si es posible hablar de una circularidad de comprensión en la representación musical, de acuerdo a lo estudiado, es plausible encontrar la justificación de la comprensión de la música a partir la noción del carácter simbólico de la misma y su relación con el carácter histórico de los conceptos básicos del humanismo que retomaremos, soportado todo en el carácter temporal primordial de la existencia propia y la del acontecer de la música.

1.4 El soporte simbólico del ser estético

De acuerdo con lo que Gadamer expone en *La actualidad de lo bello*, la experiencia de lo simbólico²³ encierra una promesa de correspondencia, de completitud²⁴. A esta conclusión llega a partir de la noción de la *tessera hospitalis*²⁵. En analogía con este código, Gadamer nos plantea que así como *mi* parte de la tabla podría darme acceso a cierta familiaridad en lo que es a primera vista desconocido, el símbolo está a la espera de complementarse, de unificarse con aquel con quien empaté (Gadamer 2015:85). En el fondo parece haber una promesa de reconocimiento mutua. Esto no quiere decir que haya en lo traído a representación un anticipo, es decir, que haya algo ya preconfigurado y predestinado a fundirse en comunión con *nosotros*, por así decirlo. Como veremos, en la expresión simbólica se observa un carácter polisémico, es decir, lo representado simbólicamente es capaz de cobrar

²³ El símbolo y la alegoría poseen la cualidad de apuntar a algo que está más allá de ellos mismos, hacen sensible lo insensible y están presentes tanto en el campo de la poesía y las artes plásticas, como en el de lo religioso-sacramental (Gadamer 1977:110).

²⁴ En general, el proceso de comprensión se anticipa como un proceso inacabado en tanto depende siempre del modo existencial originario del *Dasein*. El modo propio de comprender exige totalidad, o más parece, construye totalidad.

²⁵ Vid. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Tr. Antonio Gómez Ramón, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2015.

una variedad bastante amplia de desarrollos en función del horizonte desde el cual se interpreta y puede ser debido a esto que Gadamer nos esté hablando de una correspondencia: los desarrollos se trazan en virtud de la tradición desde la que se experimenta lo simbólico.

Para acotar este sentido de completitud, de totalidad de sentido, de un modo de significación simbólico, es posible citar aquí parte del trabajo de Bernard Lonergan, quien en su obra *Método en teología* hace referencia a este modo particular de significación a través de un análisis fenomenológico de la sonrisa²⁶. Haciendo una comparación entre la significación simbólica y la significación lingüística, Lonergan observa algunas peculiaridades que terminan por determinar a estos modos de significación en cuanto a sus alcances y a sus formas de expresión. Este autor observa que la sonrisa, como símbolo, posee una amplia variedad de significaciones, es polisémica. Aquí encontramos una primera coincidencia con aquello que se desea demostrar acerca del ser estético, y es que éste no puede ser determinado en una expresión prescriptiva. No se quiere decir que el ser estético, en virtud de su modo simbólico de representarse, nos arrastre hasta el terreno de la indecibilidad, de lo indecible como aquello sobre lo cual no hay nada que decir, más bien, lo que se desea hacer notar es que el juicio acerca de la experiencia con el arte es esencialmente histórico y contingente, y en vista de ello, aquello de lo que se da cuenta por el lenguaje será, en virtud de la comprensión, una señal de la necesidad de la experiencia, es decir, apuntará a la temporalidad propia del acontecimiento.

Otra de las características que consideramos pertinentes, y esta es la que hace a Lonergan adecuado para mostrar esta noción de totalidad en el soporte simbólico del ser estético, es que este gesto simbólico es global, expresa una totalidad y se puede leer en él esta totalidad; la sonrisa «expresa lo que una persona significa

²⁶ La noción que presenta Lonergan sobre la significación simbólica aclara, para nosotros, el por qué de la aprehensibilidad del ser estético. En este punto se retoman sólo algunos aspectos del apartado sobre la significación en su obra *Método en teología*, que nos ayudan a construir nuestra noción de soporte simbólico del ser estético.

para otra; contiene la significación de un hecho y no la significación de una proposición» (Lonergan 1988:64). Esta propiedad va ligada al aspecto histórico del acontecimiento estético, mismo que será abordado en el segundo capítulo de este trabajo, y es el carácter intersubjetivo de la significación simbólica, el cual coincide, en parte, con la noción de sentido común que se desarrollará más adelante. Este carácter, nos dice Lonergan, «supone una situación interpersonal y los antecedentes vividos en encuentros previos» (Lonergan 1988:64). Esto quiere decir que, en el caso de la sonrisa, se supone una subsunción del tiempo y las experiencias vividas; la sonrisa es un acontecimiento particular cuyo significado apunta a la generalidad de *una* historia común. En este sentido, el soporte simbólico de la música va tomando cause dentro de un cúmulo de posibilidades históricas en un contexto específico gracias al hecho de que lo que está en juego es la relación entre los individuos, la música y su tradición.

Retomando el sesgo ontológico de este soporte simbólico, es posible traer a cuenta la cualidad de la revelación inmediata del gesto simbólico que Lonergan observa. Lo que este autor nos trata de decir es que la misma presencia del gesto, de la música, expresa lo mismo que son, se hacen transparentes en su ocultamiento. En este punto hay una coincidencia con la construcción de lo simbólico que hace Gadamer en *Verdad y método*; allí nos dice: «es su propio ser sensible el que tiene 'significado' [...] el significado del *symbolon* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho» (Gadamer 1977:110).

Resumiendo, esta promesa de completitud del gesto simbólico está patentizada por la representación de sí mismo. A lo que apunta esto no es tanto a la forma propia del comprender, a la que se le puede atribuir el «anticipo de compleción»²⁷, sino

²⁷ Este concepto se encuentra en los dos volúmenes de *Verdad y método*, en el volumen I la traducción es «anticipo de perfección»: «Significa que sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido. Hacemos esta presuposición de la perfección cada vez que leemos un texto, y sólo cuando la presuposición misma se manifiesta como insuficiente, esto es, cuando el texto no es comprensible, dudamos de la transmisión e intentamos adivinar cómo puede remediarse» (Gadamer 1977:363).

más bien al hecho de que en la forma manifiesta de la música se expresa su ser en su totalidad. Una consecuencia de ello es considerar a la música no como fuera del lenguaje, sino como epifenómeno del sentido. En una entrevista, Gadamer afirma que «la experiencia del arte es una experiencia de sentido, y como tal es un producto de la comprensión» (Dutt 1998:80). De modo que la correspondencia que promete el símbolo a su intérprete se ve afianzada por el sentido que los encierra a ambos. En el capítulo siguiente se explicará la noción de sentido a la que se está apelando.

Ahora cabe preguntar por el resguardo de esta comunión. Pues bien, todo parece indicar que la correspondencia con la cual se hace unitaria la obra y el intérprete se da en el momento de la conformación. Más arriba habíamos observado que la conformación sucede cuando el movimiento se configura en ser estético, propiamente dicho, en el tiempo. Gadamer dice: «el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación» (Gadamer 2015:88). Esto quiere decir que es posible empatar con el contenido simbólico de la obra debido a una aparente discontinuidad en el tiempo de la vida cotidiana; en el tercer capítulo se ahondará sobre este aspecto. Ese «modo enigmático» del que nos está hablando el autor es el cambio en la conciencia y la disposición del modo de experiencia del mundo, y en particular, de la obra de arte en el tiempo. De estas declaraciones se puede inferir que, de hecho, el tiempo cotidiano no se detiene como tal, no podemos detener el tiempo. Lo que sí sucede es que el escucha que pretende comprender se ve absorbido y se abandona a la temporalidad interna de la conformación, temporalidad otorgada en virtud del sesgo vital que habíamos encontrado más arriba como propiedad del ser estético.

En este «modo enigmático» de la conciencia, que es un «quedar detenido», lo que avanza hacia *nosotros* es la significación simbólica. La conformación pasa de estar ahí expuesta a ser comprendida. En esta dinámica a lo que accedemos es a la comprensión de lo que nos sale a encuentro, la desocultación se va dando en este

proceso en el que reconocemos, aceptamos lo que nos viene de la obra musical y complementamos o desechamos nuestras expectativas y creencias previas; construimos la verdad en el acuerdo con «la cosa». sin embargo, debemos aclarar que no se está conociendo a «la cosa» en sí y como tal. La *aletheia*, que retoma Gadamer de Heidegger es sólo una cara de la experiencia fundamental del *Dasein* en el mundo, se está asistiendo a la desocultación de la ocultación.

Ahora cobra sentido ese intercambio y correspondencia de contenidos e intenciones con la «cosa». No se trata de la posibilidad de profanar su esencia y apoderarse de ella, sólo en la experiencia con ésta, en comunicación, es posible desvelar *nuestra* relación con ella y fincar una verdad hermenéutica. Es posible que de esto se derive ese giro en la conciencia del tiempo. Veremos más adelante cómo es esto posible, es decir, cómo la conciencia tiene un rendimiento tal que logra entrar en la duración de la conformación, y así resulte posible, mediante el ser estético, acceder a una realidad incrementada.

Si el tiempo como tal no se detiene, ¿qué es que lo permanece? Partiendo de que existe una anulación de la temporalidad cotidiana y de que uno se adentra en la temporalidad vital del ser estético, es posible pensar que hay un cambio en la conciencia del que se experimenta la conformación. Si el tiempo ya no pasa de un instante al otro, de un extremo a otro, ahora se trata de un tiempo que no pasa, sino que brota de la experiencia de la música. Los instantes infinitos y minúsculos quedan anulados.

1.5 La significación de la experiencia del arte

Expuesto lo anterior queda por resolver qué es aquello a lo que accedemos en la experiencia del ser estético. Pues bien, diremos que aquello a lo que se accede es a un contenido significativo: «La percepción acoge siempre significación» (Gadamer 1977:133). A lo que se accede es una canalización de la receptividad en la que los contenidos parecen animarse, sobrecargarse. Emmanuel

Levinas, en su obra *Humanismo del otro hombre*, en la que cita en diversas ocasiones la hermenéutica filosófica de Gadamer, dedica un apartado a la significación y el sentido. Allí Levinas nos explica la naturaleza previa de la significación a la experiencia sensible de la obra de arte. Es preciso observar que este autor encuentra en la metáfora un modo adecuado para hacer aprehensible la significación en tanto que por ésta se puede ir a un *más allá* del dato (Levinas 2013:17), mientras que Gadamer se centra en la alegoría como una forma de designación del contenido significativo incrustado en la tradición desde la que se interpreta; nos dice que la alegoría «reposa sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado» (Gadamer 1977:118). Pues bien, esta canalización, siguiendo a Gadamer, se da a través de un lenguaje alegórico. Más adelante, en el apartado sobre la capacidad de juicio se abordará este tema con cierto detalle.

La posibilidad de apuntar de un modo más abarcante hacia la experiencia con el arte, posibilidad que apela más a la temporalidad íntima del acontecimiento, radica, en sentido negativo, en la tendencia predicativa y prescriptiva de algo así como un *lenguaje conceptual*. En este momento, es prudente aclarar la distancia que Gadamer toma con la noción que él tiene de la palabra «concepto», dice en *La actualidad de lo bello* que la verdad que nos comunique el arte no podrá ser expresada mediante conceptos sino a partir [dicho sea de paso] de la asimilación de la noción kantiana de belleza natural (encontrar como bello algo visto en el fenómeno y exigido a todos como tal) (Gadamer 2015:59), esto es: un arte desinteresado y libre (Gadamer 2015:56-61). Entiéndase de esto que el ser estético, así como no es conceptualizable, no es transferible por medio de una abstracción. Igualmente vale apuntar la relevancia de la belleza natural para la propuesta de Gadamer, la cual radica en que es «esta belleza 'sin significado' la que nos previene de reducir lo bello del arte a conceptos» (Gadamer 2015:59). A partir de ello es posible encontrar en Gadamer una noción a-conceptual de verdad, es decir, en sentido negativo, que no busca un orden absoluto a partir del cual las cosas en el mundo se signifiquen de modo inequívoco, sino que se trata, más bien, de que la

verdad del arte se libere de un sesgo predictivo y predicativo. El acontecimiento no puede ser solidificado, congelado en un grupo estable de proposiciones con significados estáticos.

Así, nos encontramos nuevamente en el punto de dilucidar cómo se patentiza la significación con la cual nos enfrentamos en el acontecimiento estético. Como se mencionó más arriba, Gadamer observa en la alegoría el modo más adecuado del lenguaje inscrito en la experiencia de una existencia. El aspecto de la conciencia temporal se nos puede aclarar trayendo otra cita de Levinas:

Las significaciones traídas por el lenguaje deben justificarse en una reflexión sobre la conciencia que las apunta. Toda metáfora que el lenguaje hace posible debe reducirse a los datos que el lenguaje, según se sospecha, deja atrás abusivamente. El sentido figurado debe justificarse por el sentido literal provisto por la intuición (Levinas 2013:19).

En el fragmento citado, el autor nos permite contemplar el problema entre el ser estético y las señales hechas sobre su acontecimiento. La experiencia del ser estético es irreductible a las designaciones hechas por el lenguaje, aún en la mayor apertura posible; se nos está diciendo que, atendiendo a la posibilidad de comunicar *nuestra* experiencia con el arte a los demás, se están dejando de lado otros desarrollos del encuentro. Levinas nos estaría proponiendo que de los infinitos modos de subsumir las experiencias se termina por dar preeminencia a uno, mismo que responde a la situación particular en el horizonte en el que se está circunscrito. Se ha dicho más arriba que el ser estético, incluida allí la obra musical, posee un soporte simbólico en tanto que, por una parte, podríamos denominar como fenomenológica, el símbolo no es exclusivo de la esfera del logos, y en vista de esta característica «no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto [como podría hacer la alegoría], sino que es su propio ser sensible el que tiene significado» (Gadamer 1977:110); asimismo se puede observar en esta carga

simbólica que la obra musical detenta su contenido en su capacidad y en el hecho, en la actualidad, de ser mostrada. Ahora bien, en un sentido metafísico se puede hablar de cierta función anagógica del símbolo, por la cual éste nos conduce a través de lo sensible a una esfera de lo suprasensible (Gadamer 1977:111). Es en este punto en donde se puede suponer un señalamiento lingüístico de la experiencia. Es decir, la alegoría traiciona algo de lo experimentado en virtud de la historicidad de la relación entre la obra musical y el espectador. Es decir, es por medio de la significación que se hace comprensible el acontecimiento. Se aprecia ya que la experiencia del ser estético es parte de la ontología misma: la obra experimentada en su significación afectiva conforma la totalidad de sentido que es el arte.

1.6 La posibilidad de una ontología de la obra musical

Luego de los conceptos hasta aquí desarrollados y valiéndonos de la posibilidad de abstraer los elementos inmanentes al acontecimiento musical, cabe preguntar si es posible empezar a formular una ontología de la obra musical en su experienciamiento. Se han traído, pues, una cantidad de conceptos mínimos pero suficientes para lograr plantear en términos filosóficos este modo del ser estético y, desde este punto de vista, es plausible el postulado de una ontología sobre esta forma de expresión.

La configuración formal-temporal que produce el «movimiento de las formas» acústicas, articuladas bajo unas *leyes* que no se pretenden abordar en esta tesis, resultan aprehensibles por una apertura en la percepción y por el presupuesto de la precomprensión. En vista de que la obra musical se vale de un cuerpo de elementos que de sí son asignificantes, es que se le puede atribuir un fondo simbólico, un modo de ser que le concede una cantidad inagotable de desarrollos y de designaciones.

Debemos aclarar que en ningún lado se ha aceptado que la música tenga la obligación de referirnos a un grupo específico de enunciados o de conceptos. Lo infranqueable del acontecimiento musical puede radicar en el hecho de que los elementos propios de la música no dependen de las designaciones hechas por el lenguaje sino del abandono y retorno a la experiencia misma.

Hacer y experimentar la música no depende de un vocabulario ni de una axiomática, depende de la disposición que se tiene de padecer el acontecimiento. Ahora bien, lo que sí podría depender de los posibles desarrollos es el encuentro con la significación alegórica (Gadamer) o metafórica (Levinas), encuentro que se va apreciando como *a posteriori*, es decir, la canalización del sentido de la experiencia de la música sucede a través de la memoria del movimiento de las formas. Esto se observa desde el hecho de que los denominados *gestos* musicales y su percepción no suceden en una conciencia temporal ordinaria. El abandono en el juego del arte exige un vuelco en la conciencia temporal de quien pretende entrar en comunicación con éste; el tiempo de la experiencia no es del tipo que pueda ser administrado en función de unos fines y objetivos de la vida corriente. En el acontecimiento musical sucede una discontinuidad de la temporalidad cotidiana y se pasa a una conciencia temporal de lo propio, propio de la experiencia en la relación circular entre la obra y su interlocutor. Es el acontecimiento mismo la medida de *nuestra* conciencia del tiempo, debido a que es el movimiento de las formas por el que se supone la magnitud, tanto de la forma que cobrará *nuestra* comprensión, como del tiempo durante el cual se lleva a cabo la representación. Lo que se está diciendo es que el tiempo propio del acontecimiento es el tiempo de la duración musical, de la duración de aquello que posee coherencia y unidad en sí mismo en virtud de sus elementos en *nuestra* presencia.

Ahora bien, a partir de estos conceptos, es posible plantear como constitutivos de la obra musical, dislocada de la circularidad comprensiva por virtud de nuestra metodología pero vinculada irremediabilmente al acontecimiento, algunos elementos que consideramos suficientes. En este punto no se desea prescribir qué

debería tener una obra para llamársele una «buena obra musical» y así negarles la posibilidad a otras de tales señalizaciones; eso no nos interesa. Sólo se considera prudente aclarar en qué se está pensando cuando en este trabajo se alude a una «obra musical» y a sus «elementos». Así, proponemos sólo de manera ilustrativa y también fallida, algunos elementos que consideramos indispensables.

Como se ha dicho, este trabajo no es un manual de cómo hacer la música y aún menos pretende versar sobre qué es la música. Recordado lo anterior, consideramos elementos de la obra musical: ritmo, melodía, armonía, polifonía, agógica, dinámica, timbre, articulación y textura. A continuación, describiremos de manera breve estos nueve elementos valiéndonos de la dislocación experiencial de los mismos.

1. Ritmo es una periodicidad regular o irregular con la que devienen unos eventos acústicos singulares, es necesario decir: ritmo no es la duración particular de una nota, y otra y otra más, sino la relación temporal de la una con la otra y de aquella con la que devenga.

2. Por melodía estamos pensando en las frecuencias (la gravedad o agudeza) específicas a las que vibran tales eventos singulares en su devenir; como se puede inferir, la melodía presupone ritmo: para que existan periodicidades deben existir unas duraciones finitas que permitan reconocer como diferencias tales regularidades o irregularidades. Nuevamente, la melodía no surge de la frecuencia específica de cada evento particular sino del *entre* de aquellas singularidades; las diferencias se muestran en tanto se reconoce lo sido.

3. Armonía son las relaciones entre unas particularidades que forman una simultaneidad, es decir, la armonía la forman varias

duraciones y frecuencias específicas y se hacen simultáneas no sólo por virtud de su presencia a un mismo tiempo sino por una memoria capaz de traer al presente lo sido mientras el devenir sigue su marcha. Es necesario aclarar que con este elemento no se trata de valorizar la calidad o la virtud de las relaciones simultáneas que se dan entre unos sonidos y otros; armonía, para nosotros, sólo alude a la presencia sincrónica de unos sonidos.

4. La polifonía también implica a las relaciones simultáneas entre unas duraciones específicas, sin embargo, en ella prima la memoria del devenir de las particularidades, que a su vez forman, inevitablemente, la generalidad de la simultaneidad. Es decir, polifonía nos parece el curso en el tiempo vivido, en la música de las particularidades que en última instancia reconocemos como melodías o ritmos simultáneos. Valga la aclaración, polifonía no es necesariamente una simultaneidad melódica sino que también es posible pensar una simultaneidad rítmica en tanto exista una relación entre unas duraciones periódicas regulares o irregulares, simultánea a otra u otras.

5. Agógica es la vertiginosidad aletargada o la aletargada vertiginosidad del devenir, de lo que acaece, queremos decir: no todo lo que se expresa requiere de la misma paciencia o falta de paciencia.

6. Dinámica es la intensidad con la que nos sale al encuentro el devenir musical; este elemento es sólo perceptible por la presencia de las intensidades de las particularidades en estado de sido.

7. Timbre es un principio de identidad, unos materiales u órganos producen unos u otros sonidos diferenciados específicamente; nos parece relevante mencionarlo como un elemento ya que sin una fuente vibrante no habría posibilidad de esa evanescencia que es el sonido; también debemos decir que unos y otros timbres son fuente no sólo de sonido sino de diferencia. Adicionalmente, una fuente sonora es capaz de producir timbres diferenciados entre sí, ello dependiendo de las propiedades de los materiales u órganos vibrantes y del lugar o el modo en el que se los hace vibrar.

8. Articulación es la relación concreta entre los materiales específicos que vibran y las fuerzas que los hacen vibrar; la articulación es el choque que se lleva a cabo cada vez en el devenir entre el impulso viviente y la materia. Unos modos específicos de choque producen unas articulaciones, otros modos producirán otras. Este elemento nos remite a algunos grados más al interior de la obra musical en la medida de que lo que se articula es cada suceso singular.

9. Textura parece ser la suma de articulaciones, unos eventos acústicos que son articulados de manera semejante y de manera periódica constituyen una textura determinada.

Ahora bien, es necesario aclarar que no se está pensando en que una música determinada deba poseer, o se deba poder distinguir entre lo que sucede, estos nueve elementos. La música es un acontecimiento y como tal es irreductible a un cuerpo de componentes estables por más generales que traten de ser, sin embargo, siguiendo con el ejercicio de abstracción, es posible decir que la obra musical no sería la sincronía de algunos, sino de la mayoría de estos elementos.

A continuación se propone un fragmento dibujado en una notación musical vigente hasta nuestros días²⁸, esto con la finalidad de que los conceptos sobre «obra musical», por lo menos de un modo deficiente e inacabado, puedan ser aprehendidos con mayor facilidad. Debemos recordar que lo que se haya ilustrado en el Ejemplo 1 sólo cobrará pleno *sentido* al ser llevado a cabo. Asimismo, acordaremos que en la música allí contenida el timbre lo proporcionará un objeto del cual hagamos nosotros un instrumento musical de percusión; de esto último se desprende que esta música posea un timbre. Ahora diremos que, al prever un instrumento de percusión sin temperamento²⁹ y sin indicaciones específicas o relativas de tono, no se suscitarán diferencias de alturas entre unas singularidades y otras, es decir, entre unas notas y las subsecuentes, previas o simultáneas. De modo que no nos consta que se pudiese decir que tal música expresará algo como lo que hemos llamado «melodía» en la medida en que, para nosotros, el elemento melodía requiere de la posibilidad de distinción entre unas frecuencias y otras. Tampoco nuestro ejemplo expresa armonía. Aunque la partitura exige ataques simultáneos, estos, como se verá más adelante, insinúan cierta «independencia» en su devenir; por ahora, valga esta explicación. Es necesario aclarar que el expresar melodía o no, expresar armonía o no, no son virtudes ni deméritos del acontecimiento; la música es cómo se lleve a cabo.

Descartada la imposibilidad de *encontrar* melodía en este ejemplo, podríamos nosotros decir que la ejecución de este material puede implicar, de forma necesaria, ritmo en tanto son perceptibles las tensiones entre las duraciones específicas sincronizadas, en el paso de unas notas y otras en la memoria. Ahora bien, ¿cómo llevar a cabo ese ritmo insinuado en el dibujo? Al inicio del fragmento se observa una expresión matemática: «4/4». Ello nos indica la medida relativa a partir de la cual se desprenderán todas las duraciones, ahora valores; esa marca es llamada

²⁸ Vid. Anthony Pryer: *Notation*, *The Oxford Companion to Music en Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>>.

²⁹ Vid. Mark Lindley: *Temperaments*, *Grove Music Online en Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27643>>.

«compás». Ahora aclararemos que la primera nota escrita en el ejemplo tiene un valor de $1/2$, así, en relación con la marca de compás dictada, podríamos decir que la primera nota dura dos unidades de un cuarto. Y ya está, eso debiera durar la primera nota. ¿Es acaso suficiente esta explicación para llevar a cabo el acto musical? Nosotros no negaremos las indicaciones previas, sin embargo, añadiremos que esa primera nota desplegará su duración en función de las singularidades venideras y a partir de aquellas se expresará la primera en tanto se haya ejecutado, en su virtud de ser sido.



Ejemplo 1

Nuestro ejemplo posee agógica en tanto el devenir se manifiesta con una vertiginosidad de flujo específica, es decir, en este caso, sí apelando a la medida del compás y dependiendo de la situación específica en la que nos encontremos al hacer la música, y aún con la ayuda de una indicación de tiempo específica³⁰, existe una regularidad relativa entre las duraciones y la *velocidad* con la que se percibe el *nacimiento* del tiempo vivido.

³⁰ Marca de tiempo absoluta o marca de tiempo relativa. Es absoluta cuando se utiliza un artefacto llamado metrónomo, el cual divide la duración absoluta de un minuto no sólo en 60 golpes isocrónicos sino que los puede dividir desde 30 hasta alrededor, dependiendo del fabricante, de unos 250 golpes isocrónicos. Entonces, el compositor escribe en el extremo superior izquierdo o derecho del papel una relación de equivalencia, nos dice: «la figura con valor de $1/4$ durará $1/100$ de minuto». Es relativa cuando se utiliza una expresión figurativa análoga a las duraciones singulares pero correlativas en función de los ritmos que se expresarán. Por ejemplo, es posible que una música esté escrita en un compás de $4/4$ y el ritmo está generado entre valores de $1/4$ y $1/2$, si el compositor nos escribe en la parte superior izquierda del papel la indicación de «Furioso», el ejecutante llevará a cabo una operación en la que se proyecten de modo simultáneo los valores diferenciados a manera de que no pierdan su correlatividad, y así el devenir se desbordará, en este caso, a partir del desdoblamiento de un valor a partir del cual los demás estarán mensurados; de la brevedad de esa duración fundante dependerá la vertiginosidad de lo «Furioso» en la música.

Esta música expresará dinámica porque es audible en virtud de las intensidades entre las singularidades y sus fluctuaciones. Aunque en nuestro ejemplo no se observan indicaciones dinámicas³¹ es necesario que lo dibujado se ejecute con una intensidad audible y aún se ejecute con diferentes intensidades.

Las articulaciones pueden estar indicadas en nuestras partituras; en este caso no lo están. Ello lo deja abierto al gusto y las convicciones del ejecutante o a lo que resulte familiar en la tradición desde la cual el ejemplo sea ejecutado. En este caso encontraríamos articulación en la medida en que las singularidades, para expresarse, requieren del choque entre unas fuerzas y unos materiales para expresarse, requiere de nuestras manos o de unos objetos con los cuales golpear nuestro instrumento.

En la medida que el fragmento sea ejecutado, incluso, si se quiere, repetido *al infinito*, la regularidad o irregularidad de nuestras articulaciones producirán una textura, ésta reconocible sólo por la historia de lo moviente, cuando se hace presente lo sido. Si los choques entre las manos o las baquetas del ejecutante y el instrumento son de un único modo específico y no cambian durante el suceso, estaremos ante una textura que tenderá hacia la homogeneidad e identidad en tanto no es perceptible una diferencia entre los ataques de las diferentes singularidades; por el contrario, si existe una variedad de modos de atacar el instrumento (modos no determinados por nosotros), será posible incrementar la percepción de la diferencia. Esto no quiere decir que haya que buscar una cantidad tal o cual de articulaciones para lograr tales o cuales texturas; sólo las necesidades específicas de lo que se trae a representación y la tradición desde la cual se ejecuta la música pueden ser unos criterios, posiblemente y a riesgo de equivocarnos, legítimos y más

³¹ Indicaciones relativas de intensidad. Son relativas porque diferentes fuetes sonoras poseen un rango dinámico específico, es decir, tienen un límite audible tanto hacia lo casi inaudible como hacia lo fuerte en exceso. Aún más, son relativas porque las situaciones singulares, en los horizontes, exigen sutilezas en los modos de hacer la música; esto aplica al modo en general, a todas las decisiones, en el llevar a cabo las músicas.

abarcantes para la toma de decisiones en la actividad de la ejecución y de lo que hace traer a comprensión en la música.

Por último, de forma no necesaria, y nuestro orden de presentación no implica preeminencia, en este caso específico es posible pensar que esta música se percibe de manera polifónica. En el ejemplo se observan, en algunas notas, plicas orientadas hacia abajo y otras notas con las plicas orientadas hacia arriba; asimismo, en este caso hemos colocado cada grupo de notas en lugares diferentes del monograma, ello para ayudar en la distinción entre lo que se deduce como eventos musicales simultáneos e isocrónicos pero diferenciados entre sí y que aun así conforman lo por-venir como una unidad. No se había dicho, pero en este monograma coexisten simultáneamente dos *ideas* que al ser ejecutadas en el tiempo se perciben como un sólo acontecimiento. A estas dos *ideas* les llamaremos «voces». En este caso se habla de polifonía porque en el ejecutar cada una de esas «voces» se distingue cierto parentesco entre las dos; pareciera que la que la «voz» que inicia en la segunda mitad del segundo compás (plicas hacia abajo) está relacionada, futuriamente³², con la «voz» (plicas hacia arriba) que abre el acontecimiento. No quiere decir que lo polifónico se diga de eventos simultáneos y diferenciados que guardan un parentesco en el devenir. No sólo eso podría ser llamado polifonía. Será polifonía cuando la tendencia de las «voces» se proyecte siempre de una manera que, dislocada de la unidad, nos parezca «independiente» y cuyo reconocimiento se dé sólo a manera de devenir y no instantáneamente; sólo en el cursar del tiempo vivido se conoce la polifonía. Estas generalidades son aquello que se propone tener por «obra musical».

³² Vid. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. Ed. Editorial Trotta S.A.

2. Carácter histórico de los conceptos básicos del humanismo como constitutivos de un horizonte musical

Para continuar las indagaciones sobre la comprensión de la música ya se han presentado en la primera parte los aspectos ontológicos, es decir, qué es aquello que se considera constitutivo de lo que acontece durante la relación del tiempo con este modo de ser estético que es la música. De allí debemos recordar aspectos tales como el movimiento, en tanto proporciona una duración y estructura *una* existencia en su suceder; la necesidad de representación y presencia de la música, en función de esta necesidad de representación ante nosotros; el círculo de comprensión, el cual implica la relación temporal que guardamos con la obra e involucra al sentido en forma de precomprensión; y también el soporte simbólico del ser estético. Esto es lo que en principio le otorga a la obra musical un carácter polisémico, un carácter casi de jeroglífico para el entendimiento, el cual, sin embargo, cobra una posible vía de encauzamiento en la posibilidad de la significación, que podemos considerar como un proceso de la conciencia por el cual se da cuenta de la experiencia incrustada en nuestra existencia, en nuestra finitud. Si se desea, se podría pensar que aquella primera parte atiende más al aspecto fenomenológico, es decir, al cómo se manifiesta en última instancia aquello que llamamos música.

Ahora bien, en esta segunda parte de lo que se trata es de abordar el aspecto histórico y mostrar cómo éste se hace inmanente con el ontológico durante el acontecimiento estético. Por aspectos históricos se entenderán, en este caso,

aquellos conceptos³³ que, desde la perspectiva de Gadamer, ayudan a constituir la tradición, los modos de vida, los modos de significación y aprehensión compartidos por una comunidad. En este sentido, de los cuatro conceptos del humanismo que retoma Gadamer en *Verdad y método* para explicar la capacidad de autocomprensión de las ciencias del espíritu, nosotros, en el primer apartado de este capítulo, para explicar la posibilidad de la comprensión de la música, retomaremos tres en su carácter temporal, los cuales, a saber, son la formación, el sentido común y la capacidad de juicio, siendo el último aquel que podría perfilarse como un modo de expresión lingüística de la comprensión musical. Es decir, veremos cómo dentro del horizonte que *nos* conforma existe la posibilidad de realizar una designación con miras a subsumir lo experimentado en el arte.

En el segundo apartado se expondrá la noción de horizonte y su importancia en el proceso de la comprensión. Lo que se intenta es plantear un horizonte de comprensión musical. De ahí la importancia de los primeros tres conceptos; se pretende sostener que dicho horizonte musical se forma, habita en las prácticas y en los modos de vida, y se hace inmanente a la tradición atendiendo a su significación. Si volteamos la mirada a los mencionados conceptos del humanismo, es posible vislumbrar cómo estos son una especie de andamio para las tradiciones desde las que se interpreta y para aquellas que nos salen al encuentro para ser interpretadas. Así como en los puntos tratados hasta este momento, el aspecto que nos interesa del horizonte es el de la temporalidad. El planteamiento de la tesis es que la música es comprensible debido a que compartimos la misma condición de posibilidad, a saber, ambos requieren de la experiencia en el tiempo para acontecer. Es decir, el primer apartado del segundo capítulo pretende ser la base de aquello que se ha denominado horizonte, el cual, como veremos, es aquel punto vital, esto es, temporal y existencial, desde el cual se nos hacen asibles las cosas.

³³ Dentro de la tradición humanista recogida por Gadamer es posible encontrar conceptos que nos permiten vislumbrar el soporte de la autocomprensión de las ciencias del espíritu. Recordemos que el interés de Gadamer por retomar estos conceptos es erguirlos como formas de conocimiento previas a la metodología científica y reconocerlas como igualmente válidas a las formas de conocimiento proporcionadas y legitimadas por el examen científico moderno.

Lo que se espera es que estos tres criterios arrojen luz sobre la conformación del horizonte en el cual y por el cual logramos enfrentarnos al acontecimiento estético. Así, se trata de observar cómo es posible, a partir del carácter histórico de estos conceptos, vislumbrar un modo de comprensión de la música en el concepto de horizonte. Se tomarán los primeros tres conceptos como componentes que ayudan a vislumbrar qué es aquello que resulta comprensible y cómo es que llega a serlo desde *la* situación particular que encarna *una* generalidad.

En suma, lo que se espera encontrar en este capítulo es cómo es que la música que estudiamos posee contenido, sobre qué se sostiene tal contenido y cómo se hace posible su reconocimiento. Suponemos que el contenido y la asimilación de la música es posible gracias a la dinámica histórico-ontológica de los tres conceptos humanistas en su integración, en lo que aquí se denominará como un «horizonte musical».

2.1 Integración de un horizonte musical por tres conceptos humanistas

Los conceptos básicos del humanismo, en tanto que formulan una tradición, nos pueden ayudar en la búsqueda de aquello que resulta reconocible en la experiencia del acontecimiento musical. Estos conceptos poseen un aspecto temporal que se nos hace asible en la articulación de su historicidad, la cual resulta ser el origen de aquel posible contenido que resulta susceptible de ser comprendido en la experiencia, misma que yace siempre abierta a la posibilidad de ser subsumida en una designación en la que se congreguen el horizonte de la obra y el horizonte del espectador. Se pretende decir que, es precisamente la experiencia, necesariamente incrustada en la tradición, con la que están cargados los fenómenos musicales, lo que dota a estos de la posibilidad de reconocimiento en la vida de una comunidad. De modo que, a lo que apunta el proceso de la comprensión de la música es a la experiencia vital en el tiempo en el que acaece el fenómeno musical.

En los villancicos que se entonan en la fiesta de la Navidad, por ejemplo, la referencia de la comprensión es el tiempo emotivo de la natividad que *nos* acoge. En este sentido, la música es el *lugar* de una significación posibilitada por la historia y la actualidad en el horizonte en la que se ejecuta. La siguiente exposición de los conceptos de formación, sentido común y capacidad de juicio está justificada debido a que se considera que estos conceptos ayudan a conformar el horizonte desde el cual se nos hace reconocible la música. Se han desarrollado brevemente estos tres conceptos debido a las cualidades históricas que implica cada uno de ellos en la vida práctica, que es en la cual, necesariamente, se lleva a cabo la experiencia musical³⁴.

2.1.1 Formación

El término formación (*Bildung*) nos refiere de modo general a la ascensión de cada individuo de su naturalidad hacia lo espiritual (Gadamer 1977:43). La formación trata, pues, de que el individuo, de modo desinteresado, va abriéndose de su particularidad hacia una generalidad en la que éste aprende a aceptar la validez de otras costumbres con el objetivo de encontrar puntos de vista más generales para así aprehender la cosa (Gadamer 1977:42). Así, la formación es el ascenso a lo general y aquello en lo cual está inmerso quien se forma (Gadamer 1977:43). Esto quiere decir que formación es poder dimensionar lo que se encuentra fuera de nuestra subjetividad y finitud, y cómo esto a su vez nos constituye. Esto es precisamente lo que va incorporando la tradición, el horizonte en el que se encuentra el individuo. Asimismo, es necesario destacar que la formación en la

³⁴ Este trabajo no pretende restar seriedad a la actividad de la ejecución musical, la cual ha llegado a niveles tal vez insospechados de profesionalización y teorización. Estas prácticas nutren la industria cultural, las escuelas y los institutos musicales al rededor del mundo. Decir que la música pertenece al ámbito de la vida práctica se refiere aquí al hecho de que la música necesita ser ejecutada para ser. Podría darse el caso, pensando en un ejemplo límite, de que se cante con *esa voz interna* en soledad; pues aún allí se está manifestando la vida práctica en tanto se canta con una duración y se busca una cohesión en lo cantado (aún si no se *sabe* cantar); esa búsqueda de cohesión musical, que para muchos es equiparable a lo que se puede presentar como *aquel* sentido perceptible del texto, nos está remitiendo, primero, en el acto, a la capacidad de expresar la propia finitud en un movimiento de formas acústicas o audibles y, segundo, como *a posteriori*, a la subsunción de la experiencia enmarcada en los límites del propio horizonte.

tradición filosófica heredada por Gadamer posee una carga significativa de órdenes absolutistas, sin embargo, como veremos aquí, funciona como uno de los componentes del carácter temporal e histórico de lo denominado como horizonte.

A) Formación y tradición

El primer concepto que nos puede ayudar en la búsqueda de una justificación por la comprensión de la obra musical en la representación es el de formación (*Bildung*). Este término es uno de los pilares de la hermenéutica de Gadamer y nos ayuda particularmente debido a que *Bildung* como «formación» es entendida también como «la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno» (Gadamer 1977:38). Primariamente es posible, desde ahora, vislumbrar el por qué la formación es una vía para integrar las nociones de un entendimiento común en la música desde el supuesto de que la vida de la comunidad se alimenta de aquello que hace y que subsume en forma, por ejemplo, de una tradición oral o una tradición lingüística, al lado de la cual, consideramos, es posible encontrar a una tradición musical.

El hecho (que se deduce a través de la lectura de los dos volúmenes de *Verdad y método*) de que para Gadamer la verdad y el entendimiento radican sólo en el diálogo³⁵ no nos impide tratar de pensar a la música dentro de los límites de la formación en tanto se integra ésta en un horizonte, como veremos más adelante. En efecto, para Gadamer los objetos hermenéuticos son aquellos que caen en la palabra, sin embargo, la formación es algo que está, si no de detrás, sí en estrecha relación con el horizonte en el que se dan las condiciones históricas y actuales de una comunidad, es decir, es posible pensar que el mismo lenguaje está involucrado en este proceso también, formándose mientras nos forma. Así, en este panorama se encuentran diferentes expresiones de la cultura, entre ellas, las artes en general,

³⁵ En la introducción de este trabajo se explicó cómo la verdad para Gadamer cae en los límites del consenso. La verdad sólo se encuentra en el acuerdo en «la cosa», al cual se llega mediante la conversación.

mismas que tienen un impacto en la conformación del horizonte actual. Es decir, no parece que el patrimonio lingüístico tenga valor en la formación de la subjetividad con miras al ascenso hacia un estado más general³⁶ de las experiencias. Es necesario aclarar que las manifestaciones de la cultura, incluidas las literarias, no pueden ser tomadas por subproductos de una tradición lingüística prescriptiva, ni ser sólo las herramientas a través de las cuales el hombre *culto* se forma, sino que éstas nos parecen tanto el proceso siempre llevado a cabo, como la tradición misma. En este sentido, la música es inmanente al horizonte en tanto que es propia de las costumbres de una comunidad. Es decir, las músicas de un grupo están integradas, adheridas a éste por herencia, aceptación, práctica y re-evaluación constante. Es posible, por ejemplo, pensar en las piezas musicales que se entonan en un funeral. Cómo se escoge lo cantado, de dónde viene, por qué unos himnos y no otros. La tradición del grupo que vive el cortejo será la que se exprese en el sentido de la experiencia musical del duelo. Debido a esto es que el potencial comprensivo de la música no se ve comprometido en tanto aspecto inherente de la formación.

Ahora bien, lo que se quiere hacer notar al apuntar al carácter histórico de la formación es que en la genealogía de este concepto se observa una tendencia, la finalidad de la formación que deriva en Hegel en la culminación del sujeto trascendental (Gadamer 1977:40); sin embargo, no es el propósito de esta

³⁶ Formación como el ascenso de una naturalidad hacia la humanidad, como fue descrita por Herder, implica en sentido negativo el dejar de lado la inmediatez del deseo. Esta noción está cristalizada en la aseveración de un ascenso a la generalidad de Hegel de acuerdo con Gadamer (Gadamer 1977:38-41). Esta perspectiva es una apuesta por una racionalidad algo más holística. Esta superación e inhibición de la esfera individualista nos colocaría en una perspectiva distinta en la que uno es capaz de situarse en una nueva particularidad en relación con la generalidad. El decir que «la esencia general de la formación humana es convertirse es un ser espiritual general» (Gadamer 1977:41) se refiere, pues, al cotejo de la propia subjetividad con el horizonte propio y su propia formación, o como lo resume Gadamer: «el reconocimiento de sí mismo en el ser otro» (Gadamer 1977:42). Lo anterior abre paso hacia lo que se denomina como una formación teórica; ésta refiere así a cierta enajenación en la que uno se ocupa de un no-inmediato, de algo extraño, ajeno. Esta formación consiste en poder tomar perspectivas distintas ante lo desconocido y aprender a aceptar su validez. Es algo como aprehender la cosa en su constitución *per se* sin buscar utilidad o provecho. Esto posibilita la incorporación y la actualización de lo extraño en las lenguas, costumbres e instituciones (Gadamer 1977:43).

investigación, ni parece el propósito de Gadamer, tratar la formación en este sentido. Para la comprensión de las expresiones artísticas, la formación nos ayuda a entender cómo es que estas expresiones se integran en el horizonte de una sociedad, cómo se mantienen como válidas o no válidas, o cómo parecen ser olvidadas o reincorporadas durante ciertas épocas.

B) La apropiación en la formación

La integración y reconocimiento de la tradición musical en las comunidades se puede explicar, en primera instancia, atendiendo al modo de proceder y al modo de integración de la formación misma. Ésta se fue distinguiendo de la cultura en la medida en que la primera no es sólo un producto de cierto desarrollo de capacidades que responde a ciertos intereses de la vida de fines y objetivos (Gadamer 1977:40). La formación apela no tanto al producto sino al proceso mismo y a aquello a través de lo cual uno se forma, es decir, los modos de manifestación del ser estético se configuran en su aparición y configuran nuestra subjetividad; se podría decir que nos hacemos haciendo la música, nos hacemos haciendo la poesía. De este modo, las expresiones que pertenecen una comunidad, al mismo tiempo que son heredadas y actualizadas, quedan integradas en su horizonte (Gadamer 1977:40), se hacen comunes.

En este sentido es previsible cómo la música puede ser integrada en una comunidad. Es decir, la música que practica un grupo de personas, mientras sea practicada, será apropiada, o tal vez el planteamiento deba ser a la inversa: la comunidad se apropia de la música, la practica, la renueva y en otros casos la olvida. La recurrencia de los *gestos* musicales es lo que hace posible su apropiación, es decir, ningún gesto se arraiga sin su correspondiente práctica en la que, dicho sea de paso, su aceptación y validez ya van concedidas. En este sentido, nadie se atreve a afirmar que la así llamada «forma sonata» fue descubierta por tal o cual compositor en tal o cual siglo ¡No! La historia de la música nos ha enseñado que las prácticas específicas incrustadas en la tradición integran un

corpus y un modo reconocible de conductas musicales que, *a posteriori*, son discriminadas con un sello de autenticidad o desacreditación, ¿O qué, será que Bach se presentaba en las capillas diciendo: «Buenos días, deben darme el empleo de Maestro de capilla porque yo soy Johann Sebastian Bach y la fecha de mi muerte se identificará con el final del barroco musical en la 'historia universal de la música'»??

C) Carácter histórico de la formación a partir de la memoria y el olvido

Es complicado y arriesgado tratar de reducir el carácter histórico de la formación a un axioma o a una lista de categorías, sin embargo, en esta investigación bastará con mencionar que en este carácter de la formación intervienen la memoria y el olvido como las facultades que estimulan la incorporación de nuevos planteamientos, nuevos modos de experiencia y nuevas formas significación.

Gadamer explica que la memoria no es una simple capacidad o un lugar donde se almacenan cosas porque sí, nos dice, pues, que la memoria es un rasgo esencial del ser histórico y limitado del hombre; la memoria es así selectiva y limitada (Gadamer 1977:44-45). Es necesario aclarar que la memoria de la cual nos habla nuestro autor parece estar pensada como una memoria en el sentido común, es decir, la memoria que opera en la renovación del espíritu de un pueblo o de una nación. La memoria, como vemos, ya posee el rasgo de la simultaneidad, de la confluencia a *una* vez de la historia en lo actual.

Pensando en la experiencia de las artes reproductivas, también es posible encontrar a la memoria operando, no digamos, a una escala menor; digamos, más bien, en un caso particular en el que ésta y el recuerdo en la actualidad se hacen simultáneos. Pensemos en la experiencia de una puesta en escena. La memoria opera en el espectador, para quien la obra se representa, enlazando las posibilidades de significación en el sentido que acoge la experiencia misma. El espectador *voltea* a su alrededor, a su tradición, para buscar lo correspondiente entre su horizonte y el

de aquello que le ha salido al encuentro en esa forma estética específica. El espectador, a cada gesto estético (recordemos que para nosotros el gesto estético ya supone una completitud, algo así como una unidad de sentido irreductible), en virtud de su modo de comprensión, trae de vuelta el movimiento vivido cada vez, hace memoria de lo acontecido para acceder a la totalidad de sentido que es la obra. En este punto coincidimos con la lectura de Joaquín Ortega, para quien la memoria es un «hacer memoria» en la que lo vivido se nos hace como un símbolo. Es decir, al hacer memoria estamos unificando el símbolo de nuestra historicidad (finita) con la experiencia presente. Nos dice este autor:

Se pasa de la finitud biológica del tiempo vivido e inmediato que guarda en su recuerdo los estímulos de la experiencia natural, a un estado de toma de conciencia biográfica en el que la finitud resulta ser expresividad ontológica de la historicidad de la existencia (Ortega 1996:403-428).

En efecto, ya desde este punto es posible vislumbrar la conformación de la experiencia del tiempo propio, un tiempo no de la acción en la vida de fines y objetivos sino más bien un tiempo de lo vital.

Si sólo operara la memoria, en sentido estricto, sería difícil plantearse una tarea hermenéutica que no apelara sólo a una conciencia histórica; haría falta otra vía de posibilidad. Ésta es la posibilidad y el hecho de olvidar. Dice Gadamer que «sólo por el olvido tiene el espíritu la posibilidad de su total renovación» (Gadamer 1977:45). Sucede que cuando uno olvida, lo que de antiguo fue familiar se funda desde las nuevas percepciones, dando paso a una nueva variedad de posibilidades de significación (Gadamer 1977:45). De modo que esta memoria-olvido pasa a ser el depositario y campo de acción de la herencia, de lo que opera en el horizonte propio en tensión con el horizonte del pasado por virtud de la simultaneidad. El olvido permite el paso a lo nuevo y a la revaloración de lo establecido, nos otorga la posibilidad de mirar con nuevos ojos (Gadamer 1977:45). Siguiendo la referencia de

nuestro autor, es posible aclarar esta facultad citando un pasaje en el que Nietzsche concluye lo siguiente acerca de la facultad de olvidar:

Imaginemos el caso extremo de un hombre que careciera de la facultad de olvido y estuviera condenado a ver en todo un devenir: un hombre semejante no creería en su propia existencia, no creería en sí, vería todo disolverse en una multitud de puntos móviles, perdería pie en ese fluir del devenir; como el consecuente discípulo de Heráclito, apenas se atreverá a levantar el dedo. Toda acción requiere olvido: como la vida de todo ser orgánico requiere no solo luz sino también oscuridad (Nietzsche: 2002:21).

La memoria y el olvido tienen un impacto directo en la vía de interpretación o en la vía de creación que tome el artista en su caso particular. Pensando en las artes reproductivas, es posible pensar que el modo de ejecutar una pieza teatral esté influenciado de alguna manera por el modo en el que se conoce o se sabe que ya se ha hecho, es decir, la memoria opera trayendo al intérprete el registro de las ejecuciones pasadas, pero también como un filtro, a saber, el de la actualidad, el cual ayuda al intérprete a ir dejando fuera aquello que no se considera relevante para su representación en particular. La memoria no es un catálogo y esto se debe a que es gracias a la misma por lo que lo considerado relevante para la representación alcanza tal preeminencia. Así, la simultaneidad se patentiza en la tensión entre la memoria y el presente, en tanto la actualización en las representaciones. Por su parte, el olvido es aquello por lo cual las tradiciones van abriendo paso a nuevas interpretaciones y nuevas formas de ejecutar y comprender el ser estético. Lo que cae en el olvido, en el campo de la interpretación, no es aquello que se ha agotado sino más bien aquello que ha dejado de poseer relevancia en el horizonte o aquello que ha dejado de ser reconocido. Aquí se puede vislumbrar que la memoria y el olvido no son facultades privadas sino más bien compartidas; ambas gozan de cierta generalidad.

En suma, la formación es el producto del devenir histórico y la actualidad de una comunidad, y está ligada a la cultura por la fuerza del sentido. Este juego de tensiones, es decir, el de la apertura de las posibilidades de aprehensión, sentido o validez, nos dice Gadamer, es posible gracias a la memoria y el olvido, cuyos movimientos estimulan la movilidad de los modos de interpretación. Como se mostró más arriba, la primera posee el carácter histórico y el segundo el carácter actual en tanto que nos permite replantear la validez de lo entendido o que ha dejado de entenderse en el movimiento que Gadamer denomina simultaneidad. La música como epifenómeno del sentido en la formación se manifiesta en la vida práctica, los grupos se articulan y se conforman a través de su experiencia con ella, y a su vez la música se rearticula y se renueva en virtud de la tensión entre la historia y la vitalidad del acontecimiento. Partiendo de la relación que existe entre música y formación, sería posible pensar en una tradición musical conformada por las prácticas particulares, la herencia en los modos de ejecución y creación, la valoración de lo relevante y un olvido latente de lo inoperante.

2.1.2 *Sensus communis* (sentido comunitario)

El sentido comunitario o sentido común³⁷ es un modo de comprensión de la experiencia vital que se puede emparentar, de acuerdo con Gadamer, con un ideal práctico. Nuestro autor toma como punto de partida la noción de sentido común

³⁷ En este trabajo el concepto «sentido común» trata de desvincularse de los existencialistas de la cotidianidad tratados por Heidegger en *Ser y tiempo*. Sería posible pensar que, al referirnos a los modos de actuar en una vida práctica en las sociedades y los modos en los que se expresa esta vida práctica, nuestra noción de sentido común remitiera a la noción del «ser cotidiano del Ahí» y, en vista de ello, nuestro concepto nos remitiría a la habladería, la curiosidad y la ambigüedad. Sin embargo, como se verá, sentido común se entenderá aquí como un modo de comprensión histórico compartido por un grupo de personas; el sentido común implica la convergencia de generalidades y está formado por fenómenos heterogéneos que son encausados en el proceso de significación, proceso que goza de la misma contingencia y maleabilidad que el sentido mismo.

desarrollada por Vico³⁸ y la relaciona con la *phrónesis* aristotélica³⁹ con el fin de construir una vía para la autocomprensión⁴⁰ de las ciencias del espíritu (Gadamer 1977:48). En este trabajo se trata de vislumbrar un posible sentido musical inmanente a este sentido común. Es decir, se desea indagar si es posible que la música como acontecimiento esté o forme parte de la vida práctica y, también, comprobar que estas prácticas musicales no son fortuitas ni casuales, sino que se

³⁸ Es necesario señalar que la intención de Vico era fundamentar el sentido común en la Providencia. La propuesta de Vico está orientada a la revaloración del sentido común y la elocuencia como criterios para la vida práctica. Gadamer se aprovecha de modo parcial de la propuesta de este autor, ya que el planteamiento de Vico se funda en la capacidad humana universal del sentido común por gracia divina. La consecuencia de ello, en la lectura de González, sería que «la Providencia se manifiesta en cada ser humano por su sentido común individual» (González 2002:85). González y García, en sus respectivos ensayos sobre el sentido común de Vico en la propuesta de Gadamer, ilustran las consecuencias del pensamiento viquiano que Gadamer no cita en *Verdad y método*. Es necesario aclarar este punto debido a que, para efectos de esta tesis, resulta inaceptable que exista un presupuesto en todas y cada una de las personas en el planeta, el cual los dote de un cuerpo de directrices que determinen una vida práctica y una vida teórica. Aclarado lo anterior se puede decir que la preocupación de Vico era que «la argumentación era la validez de un criterio precartesiano de verdad, por el cual se habían orientado hasta entonces las humanidades» (González 2002:80). Frente a los límites de la ciencia moderna debería permanecer la prudencia y la elocuencia como criterios de la formulación de lo tenido por lo evidente, lo verosímil (Gadamer 1977:49-50). Vico formula su primera idea del sentido común como un tipo-de saber que nace del ejercicio de la imaginación, que se cultiva por la argumentación, y que resulta especialmente útil para tomar decisiones en la vida civil (González 2002:82). El sentido común, en el rastreo que hace Gadamer de la propuesta de Vico hasta los clásicos romanos, se yergue como forma de conocimiento fundado en las tradiciones de la vida estatal y social frente a la especulación teórica.

³⁹ La relación entre la filosofía práctica fundada por Aristóteles y la relación que finca Gadamer de ésta con su propuesta de hermenéutica filosófica debe tomarse con cierta distancia. Gadamer interpreta algunos aspectos, en particular de la *Ética a Nicómaco* en *Verdad y método*, que convienen a su programa. No es el objetivo de este pasaje reinterpretar o criticar la lectura que Gadamer hace de Aristóteles, sólo se trata de ir abriendo paso a los conceptos que son pertinentes para la conclusión de nuestra tesis. La dimensión práctica de la hermenéutica de Gadamer radica en que, en la vida, es cada uno el que debe sopesar las condiciones propias, aclararse en el contexto, es decir, interpretar. (*Passim* Dutt, Carsten [Editor], *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, 1998). En la lectura de María del Carmen López Sáez, en su ensayo *La aplicación gadameriana de la phrónesis a la praxis*, con respecto a la noción de *phrónesis*, nos dice: «en la *Ética a Nicómaco*, la *phrónesis* ya no sería una ciencia (*episteme*) de lo necesario e invariable, sino la virtud dianoética propiamente humana cuyo cometido es lo contingente, lo que puede ser de otra manera; ella permite al hombre dirigirse hacia el bien realizable en el mundo. El cambio de rumbo vendría marcado por la intención de centrarse en el ser en lugar de proyectar el deber ser en lo que es. *Phrónesis* designaría, pues, el saber sobre lo contingente sin el cual la libertad y la acción humana que se sigue de ella, serían imposibles» (López 2016).

⁴⁰ «El sentido común es una forma de conocimiento en tanto apela a un modo de actuar en la situación específica y consta de ir reconociendo y aprehendiendo imaginativamente las diversas experiencias humanas pasadas o presentes. En este sentido, marca lo común, lo compartido, es el sentido que funda la comunidad» (García 2007:113).

instalan en la comunidad por su aceptación y práctica. Se quiere decir que el sentido musical se forma en la vida comunitaria mientras existen prácticas musicales comunes. Primariamente, una comprobación de esta hipótesis, en sentido negativo, es el caso del artista «incomprendido». Se han visto casos en los cuales los creadores transgreden o trascienden las formas, los gustos o las costumbres de la comunidad en la que introducen y representan sus obras, teniendo como consecuencia, posiblemente, un rechazo que parecería casi instintivo. Podría ser el caso de que se esté asistiendo a un desconocimiento, podría ser que lo representado no esté siendo aprehendido, o no empaté a primera con el tipo de lo común, de lo que nos pertenece en el horizonte determinado; debemos recordar: los horizontes, como nosotros, son finitos. El ejemplo opuesto puede ser la aparente facilidad con la que las músicas que comparten formas y modos muy recurrentes en la práctica de un grupo social, son aceptadas y reproducidas.

Para poder justificar la inclusión de la música dentro del sentido común gadameriano, es prudente partir del carácter práctico del sentido común, y seguir con la tarea de esclarecer la noción de sentido. Esto se debe a que no es la intención de este apartado ahondar o desarrollar el *sensus communis* de Gadamer sino tratar de vislumbrar cómo la música yace en el horizonte desde el cual se experimenta el ser estético. Primero, la perspectiva de la *praxis* es importante debido a que aquello que hacemos es lo que nos hace comunes, nos hace pertenecer los unos a los unos y los otros a ellos mismos. Es decir, en la medida en que tenemos prácticas musicales determinadas nos podemos reconocer o desconocer. Segundo, la noción de sentido es importante debido a que es a partir de éste que se nos hace posible el reconocimiento de las cosas y de paso el reconocimiento de la música. Decimos que tal o cual «melodía» o pieza musical «no nos hace ningún sentido», cuando nos sale al encuentro una extrañeza que por momentos nos parece insuperable, cuando en nuestro haber previo no contamos con una experiencia concreta. Sin embargo, la experiencia presente, por virtud de la formación enraizada en una tradición, revitaliza, realimenta nuestro horizonte: lo otrora extraño empieza a asimilarse en nosotros gracias a que cogemos del sentido, que como

vimos es previo a la significación, las directrices y las señales necesarias para entrar en la *conversación*.

A) *Phrónesis* como ideal práctico

De la relación que finca Gadamer del sentido común con la *phrónesis* se puede presumir que este modo de comprensión compartida se manifiesta en el cumplimiento de una vida ética, es decir, de los baremos de usos y costumbres orientados hacia la circunstancia específica de una existencia histórica. Nos dice Gadamer: la «*phrónesis* es una forma de saber orientada hacia la situación concreta; en consecuencia tiene que acoger las circunstancias en toda su infinita variedad» (Gadamer 1977:51). De ello se infiere que el sentido común es, en principio, un modo compartido de obrar en la comunidad. La validez de este modo de conducirse radica en la razón práctica que interviene en la mediación de la situación concreta.

Gadamer entiende la *praxis* como la totalidad de los asuntos prácticos, la actuación humana, nuestra autoinstalación en el mundo; en fin, nuestra *praxis* es para Gadamer nuestra forma de vida (Dutt 1998:95). El autor observa que la vida civil está guiada por una razón o una forma de razón a la cual Aristóteles llamó *phrónesis* y es ésta la que hace posible la vida ordenada entre los hombres a pesar de que nuestro modo de relacionarnos no posea una garantía instintiva o esté aquel predicho (Dutt 1998:96). Aquí es posible ir dibujando el camino hacia el por qué Gadamer relaciona el sentido común con esta forma de conducirse civilmente. Lo que opera tanto en la *phrónesis* como en el sentido común es una razón práctica que no se limita a un estrecho margen de la *praxis* como contraria a la teoría sino como una práctica de la vida en comunidad guiada y «acreditada por el criterio de la situación concreta, un contexto vital de valoraciones, costumbres y convicciones comunes» (Dutt 1998:96). Lo que se quiere hacer notar es que las decisiones de una vida civil no tienen por qué ser irreflexivas, sino que, por el contrario, responden a una evaluación de criterios diferentes a conciencia. Es necesario agregar que esta

vida civil de la que se nos está hablando no se puede dar en un aislamiento o en un solipsismo, sino que debe hacerse en común; tiene que haber la tensión supuesta por la interpelación. No es posible pensar en una *praxis* privada porque de hecho en tal cosa no existiría sentido alguno.

La *phrónesis*, como se ha tomado hasta este momento, se nos manifiesta, por ejemplo, en la Novena por los fieles difuntos. Lo que se canta necesariamente pasa por una evaluación acerca de lo que resulta prudente para la ocasión. No es casual que no se entonen rondas infantiles durante la Novena, la música no sucede porque sí y porque no sabemos qué más cantar. De la tradición que nos acoge habrá un cuerpo de cantos que serán viables de ser entonados, de los cuales se hará una depuración por aquellos que en realidad nos resulten conocidos, es decir, de aquellos que de hecho sabemos cantar, y de allí, es posible, y es casi un hecho, que se entonen aquellos que caigan dentro del gusto de los que en la Novena se han congregado. En este ejemplo se observa cómo la *praxis* musical es en realidad un acto consciente orientado por el criterio de la vida común. Es común para nosotros hoy en día ir a una sala de conciertos a escuchar el *Requiem* de Mozart y tomar una actitud grave y severa no por el ambiente fúnebre de la obra, sino más bien por la experiencia de la sala, el silencio, los músicos, etcétera; aquí, la *phrónesis* de la experiencia musical sigue respondiendo a la mediación de la situación específica.

B) Sentido

Remitiéndonos a *Ser y tiempo*, Heidegger nos dice que «sentido significa el fondo sobre el cual se lleva a cabo el proyecto primario, fondo desde el cual puede concebirse la posibilidad de que algo sea lo que es» (Heidegger 2014:339). En este apartado Heidegger nos dice que el sentido es una serie de cosas en el mundo a partir de las cuales es posible orientarse en las situaciones. La posibilidad de ser de las cosas radica, para nosotros, en la totalidad de las cosas del mundo a partir de las cuales algo tiene significado, nos significa *algo*.

Teniendo por sentido⁴¹ esta forma de orientación, la cual se nos hace asible mediante la significación, se hace patente la necesidad de formación del sentido común, siendo este carácter comunitario aquello que le otorga su legitimidad como forma de conocimiento, es decir, el sentido común no es un modo de comprensión añadido como objeto extraño a los grupos sociales ni una capacidad natural en todas las personas sino, más bien, un modo compartido del reconocimiento del sentido, que se construye en y por las experiencias vitales de la comunidad, que se guarda en la memoria de ésta mientras los usos y las costumbres se encuentran vigentes. El sentido común, precisamente, funda la comunidad en tanto modo compartido de comprensión sobre las cosas que se muestran en una vida práctica. Por medio de la formación del sentido común se adquieren la sensibilidad y receptividad necesarias que fundan lo familiar entre las personas (García 2007:112). Hasta aquí, parece que la música puede entenderse dentro de la noción de sentido común. Como práctica aceptada y reproducida, y también como experiencia de sentido. Lo que se quiere hacer notar es que los fenómenos musicales se afianzan en aquello que está legado por la historia, aquello de lo cual se decide seguir participando y que sostiene su validez a partir del mundo de significaciones que la rodea.

Ahora bien, es necesario preguntarse sobre qué se está hablando cuando se habla del sentido de la obra de arte. En aras de aclarar esta ambigüedad es prudente

⁴¹ De la lectura de *Verdad y método* es posible inferir que «sentido» se erige en la hermenéutica filosófica de Gadamer como un término antitético a lo que sería la noción de «concepto», tomado como una unidad de representación prescriptiva del lenguaje a partir del examen científico. De acuerdo con la lectura que hace Carrillo en su ensayo *Verdad de la obra de arte y sentido en Gadamer*, lo que pretende encontrar Gadamer es, siguiendo a Heidegger, «la existencia de una verdad no conceptual y no predicativa» (Carrillo 1999). Al parecer aquí no se trata de un distanciamiento de la lingüisticidad de la experiencia del sentido sino de la diferencia, presente también en Heidegger, entre un lenguaje propio y otro impropio, entre un modo de ser del lenguaje que se asocia con la metodología científica moderna y otro modo de ser que permite una movilidad comprensiva y no determinada. Dora Elvira García, en su ensayo sobre sentido común en Gadamer dice en el espíritu de esta diferencia que: «A la generalidad abstracta de la razón se opone la concreción histórica y cultural de la sabiduría de los pueblos» (González 2002:87). Lo que se anuncia en este punto es que aquello que se nos ofrece en la experiencia del ser estético no es un contenido conceptual; no es un juicio a partir del cual la experiencia pueda ser reducida por una abstracción. El conocimiento traído por el ser estético es irreductible.

distinguir a qué se refiere en este caso específico la palabra «sentido». Es notable en nuestra experiencia que el sentido de una obra de arte no es aprehensible o estable en una configuración semántica estática, absoluta. Siguiendo a Gadamer, podemos decir que el sentido del ser estético no es el de una carta o el de una crónica; la noticia, al aprehenderse su sentido pasa a poder nuestro, uno pasa a lo que sigue, es útil y luego, satisfechos sus objetivos, es inútil (Dutt 1998:82). La importancia del sentido en la obra de arte se patentiza en cierto carácter de intransferibilidad de éste. En la insustituibilidad de la conformación se aprecia la importancia del sentido, de aquello a partir de lo cual las cosas significan algo para nosotros. Es verdad, se ha estado tratando de un sentido que se comparte, no hay sentidos privados, sin embargo, vale hacer la aclaración de que en la obra musical, como en cualquier obra de arte, es posible encontrar *un* sentido; en este caso el sentido con el que nos encontramos más bien atiende a una clase de orientación hacia la cual nos vemos arrastrados. Dice Gadamer: «No se tiene el sentido de manera tal que se pueda hablar de una transmisión de sentido. El sentido de una obra de arte no se puede transmitir. Una obra de arte tiene que estar *ahí*. [...] No puede [uno] parafrasear un poema» (Dutt 1998:82). Aquí vemos dos cosas, la primera es que, como se dice más arriba, el sentido y la obra en la experiencia del arte son inseparables. No podemos acceder al sentido de una obra a partir de la abstracción de la conciencia estética. Esto nos lleva a lo segundo, y esto no es que la obra se presente cada vez con una significación privada, sino que en la experiencia del arte y sólo en ésta, es posible el reconocimiento del contenido. El sentido en el que nos vemos inmersos no es susceptible de ser aprehendido de manera definitiva, aunque sí de manera compartida e histórica. Con respecto a esto, Gadamer nos dice que «la experiencia del arte es una experiencia de sentido, y como tal es un producto de la comprensión» (Dutt 1998: 80). Esto engloba aquello que se deseaba aclarar: el sentido en la obra de arte es compartido en tanto nos remite a un cuerpo de prácticas y modos de significación comunes a un grupo específico y requiere del acontecimiento del ser estético para que nos parezca asible.

C) Un sentido musical

De modo general, se puede inferir que el sentido común se forma y dicha formación es de importancia decisiva para la vida de las comunidades, es decir, el *sensus communis* no se forma de manera menos sintética que un juicio científico, aunque sí se funda como algo más *orgánico* porque tiene como criterio la razón práctica de aquellos que están contenidos en tal sentido; se forma en las experiencias vitales. Haciendo una ampliación del sentido comunitario, es posible pensar que se forme así un sentido musical. La formación del sentido musical se encuentra en el sentido comunitario fundamentado en la práctica y la formación de *nuestras* músicas. Lo involucrado en la formación de este sentido es lo que podríamos llamar una tradición empírica-musical y una tradición académica-musical⁴², que van desde lo que se toca, se canta, se escucha; hasta lo que se prescribe técnica y teóricamente, se documenta y se conserva, respectivamente. Sería también prudente decir que no hay en las sociedades prácticas musicales instaladas en el imaginario de un grupo social, en el sentido común, que sean privadas. La contradicción de un ejemplo tal se nos hace ahora más que evidente. Entonces, al hablar del sentido musical en una comunidad estaríamos pensando en la posibilidad de reconocimiento de las prácticas musicales específicas, esto incluye no sólo los modos cotidianos de entonación, los cantos (ya se ha aclarado que el canto no implica necesariamente a la palabra) y géneros populares diseminados en la vida corriente; también incluye a las tradiciones de creación e interpretación

⁴² En este punto se han planteado dos formas de comprender los modos de ejercer la práctica musical. Al hablar de una tradición académica-musical nos estamos refiriendo al modo de la enseñanza, ejecución y difusión de los fenómenos musicales por parte de las instituciones, gubernamentales o privadas, europeas o europeizadas. Sin embargo, cuando hablamos de una tradición o tradiciones empíricas-musicales nos queremos referir más al aspecto práctico, vital, incrustado en la vida cultural de una comunidad. Aparentemente se está planteando una redundancia porque los modos de sistematización y administración de la música de las academias y los institutos no pueden estar fuera de la cultura y de cierta facción de la vida práctica de una comunidad, sin embargo, a lo que se quiere apuntar con el adjetivo de «empírico» es a la totalidad de las experiencias musicales dentro y fuera de las academias. Estamos pensando, pues, en las experiencias que tenemos, *sabiendo lo que escuchamos* o no, *sabiendo* escribir y leer música o no, en las salas de conciertos, en los estadios donde se llevan a cabo los conciertos modernos o en cualquier sala privada en la que uno se disponga a escuchar.

musical concertantes⁴³ y a sus modos específicos de ejecutar las obras musicales, los géneros y los periodos de las diversas tradiciones. Las sociedades modernas se forman en tantas tradiciones musicales como lo permite la movilidad y el encuentro de horizontes musicales.

Pensar en un sentido musical es, pues, pensar la familiaridad de *nuestra* experiencia con la música. Esta familiaridad es alcanzada en la medida en que se han legado prácticas y saberes, los cuales se han actualizado en virtud de las necesidades que les han supuesto sus circunstancias específicas. La validez del sentido musical es soportada por la capacidad de adaptación histórica de estas prácticas y estos saberes en la medida en que ambos son tanto las herramientas mediante las cuales se forma un sentido musical, como el resultado de las experiencias vitales con la música; el sentido musical apunta hacia el proceso mismo de formación musical como al acontecimiento singular que supone una generalidad.

Remitiéndonos nuevamente al ejemplo de la Novena por los fieles difuntos, es posible observar cómo se manifiesta esta noción de sentido, es decir, cómo a partir de la experiencia con un mundo es que lo seleccionado para ser entonado posee significación para los dolientes. Se ha ido haciendo claro que las prácticas

⁴³ Con este término se está pensando en la música que es representada por sí misma y sin estar supeditada a una función, a un uso. Se diferencia de ciertas expresiones musicales cotidianas en tanto que éstas pueden o tienden a representarse como parte de un ritual o de una ronda infantil, por ejemplo, mientras que las aquí llamadas tradiciones concertantes se refieren a la música que es creada y ejecutada por su «valencia estética puramente musical». Es verdad que en el pasado se escribieron misas que ahora forman parte del canon musical europeo y que son representadas y se conservan debido, precisamente, a las cualidades musicales que ostentan, sin embargo, no hay que perder de vista que si bien estas músicas pudieron tener una utilidad primaria, también les son correlativas un cúmulo de situaciones específicas entre las que podríamos mencionar la finalidad supuesta del encargo musical y la creatividad y necesidad de expresión de los autores a quienes se encomendaban las obras musicales. Las cantatas sacras compuestas por Johann Sebastian Bach pueden ser un ejemplo. Estas obras estaban destinadas al oficio religioso, debían tener una duración más o menos específica y la orquestación y otros detalles tanto musicales como extramusicales debían adecuarse a las prestaciones y especificaciones técnicas tanto de los músicos de Bach como de la capilla en la cual se llevaba a cabo el oficio. Sin embargo, hace falta la experiencia de escuchar una de estas cantatas e imbuirse más o menos en la tradición musical alemana del XVIII para vislumbrar por qué estas obras han sobrevivido hasta nuestros días; debemos encontrarnos con las obras y dejar que nos *hablen* desde sus elementos «puramente musicales».

musicales no flotan en los ambientes y son aprehendidas por las personas por artes desconocidas, sino que en el actuar, en la ejecución de la vida se hace patente el legado de la historia y la actualidad en los modos de expresión que se tienen por adecuados, para lo que se trae a representación. Lo que van arrojando estas ideas es que, como nos dice González, «el sentido común es más bien un saber históricamente legado» (González 2002:88). Y se añadiría que tiene que ser aceptado y llevado a cabo; el sentido musical debe operar en las comunidades para poder llegar a ser parte de la formación del sentido común.

2.1.3 Capacidad de juicio

Para nuestra investigación se considera relevante el concepto de la capacidad de juzgar en la medida en que abre la posibilidad de subsumir la totalidad de la experiencia de la música, y además, de hacerla comunicable a otros, siendo esto parte de la posibilidad de la conformación de un horizonte de comprensión. Es decir, en la capacidad de juzgar, vinculada al así llamado «sentido musical», se puede vislumbrar una forma de comprensión del acontecimiento musical. En este punto no se pretende discutir si el horizonte y la tradición están conformados exclusivamente por los caracteres o la posibilidad misma de la lingüística de lo acaecido. Se verá en este apartado cómo nuestra experiencia con la música puede ser integrada en su totalidad más abarcante y comunicada a otros mediante un juicio al que denominaremos como alegórico, pero también se podrá apreciar, en sentido negativo, cómo la integración de las tradiciones de creación e interpretación musical, refiriéndonos al modo específico de crear (improvisar, escribir o registrar de algún modo) y ejecutar las obras (en el concierto o por medio de una grabación), responde primariamente a una *praxis*, y que posteriormente, a través de la tipificación lingüística de los elementos musicales, se hacen asibles, en juicios, dichos ideales prácticos.

Por ejemplo, si deseamos comunicar cuál ha sido nuestra experiencia con una sonata de Domenico Scarlatti podríamos subsumir el acontecimiento, ejercicio en el

cual lo que se subsume es el tiempo mismo, en una expresión lingüística alegórica o metafórica; sin embargo, ¿cómo se llama ese *gesto* sutilísimo con el que el ejecutante ataca la nota tal que se escucha en el instante tal antes del acorde tal? ¿Habría que contabilizar y administrar todos esos instantes y llenarlos de significantes, de nombres, como si esos instantes estuviesen huecos y a partir de ellos reconstruir el sentido o significado de la obra musical? Nos atrevemos a decir, contundentemente, que el nombre no hace al *gesto*, y aún menos, este nombre le es previo; aún sin saber un céntimo de música, lo escuchamos, lo podemos distinguir si escuchamos con atención y podemos expresar cuál o cómo ha sido nuestra experiencia con esta obra en su totalidad. Se puede observar, al igual que en el concepto de formación, que la música, como el lenguaje, se va desarrollando como epifenómeno del sentido en la medida que se va haciendo, se va formando una tradición musical, mientras se la lleva a cabo.

Este concepto nos ayuda a vislumbrar, *a posteriori*, lo acontecido a través de una designación lingüística y aquello que se puede hacer comunicable sobre la experiencia de la música, lo cual es precisamente la necesidad de dicha experiencia. En este sentido, se considera prudente explicar la capacidad de juicio en función de la posibilidad de subsumir en una sola unidad de significación, que es el juicio alegórico, la experiencia con el arte en vías de la integración de un horizonte.

A) Subsunción del tiempo en el lenguaje alegórico

La concepción de capacidad de juicio⁴⁴ que plantea Gadamer consiste en «subsumir algo particular bajo una generalidad» (Gadamer 1977:62). En el programa gadameriano, la capacidad de juicio está íntimamente ligada al sentido común. Se lee al inicio del apartado: «El [...] entendimiento común [...] se caracteriza de hecho de una manera decisiva por la capacidad de juzgar» (Gadamer 1977:61). Para nuestro autor, pues, la capacidad de juzgar está ligada al sentido común en tanto uno es capaz de subsumir y aplicar en un juicio, en una operación particular de nuestra capacidad de juzgar, aquello en lo que uno se ha formado y lleva a cabo su vida práctica. Siguiendo con las características de la capacidad de juzgar, es necesario decir que ésta es una exigencia que se debe plantear a cada individuo que pretenda vivir en comunidad: «En general, la capacidad de juicio es menos una aptitud que una exigencia que se le debe plantear a todos. Todo el mundo tiene 'sentido común', es decir, capacidad de juzgar» (Gadamer 1977:63). Esto querría decir que es mediante la capacidad de juzgar, y las operaciones particulares de esta capacidad, que son los juicios, por la que el sentido de la comunidad se expresa de manera histórica.

La relación entre el sentido común y la capacidad de juzgar se manifiesta en que el «*sensus communis* [...] abarca siempre el conjunto de juicios y baremos de juicios

⁴⁴ El concepto sobre la capacidad de juzgar que desarrolla Gadamer involucra buena parte, y así lo indica el mismo autor, del así llamado juicio estético reflexionante que Kant plantea en su *Crítica del Juicio*, en la cual éste encuentra que la validez universal de esta capacidad no radica en el concepto sino en el sentimiento, el cual se presenta en un ambiente de significación preexistente y compartido de comprensión, dice Kant en el §21: «La universal comunicabilidad de un sentimiento presupone un sentido común, éste podrá, pues, admitirse con fundamento, y, por cierto, sin apoyarse en observaciones psicológicas, sino como la condición necesaria de la universal comunicabilidad de nuestro conocimiento, la cual, en toda lógica y en todo principio del conocimiento que nos sea escéptico, ha de ser presupuesta» (Kant 2011:155). Y en el §22: «Así pues, el sentido común, de cuyo juicio presento aquí como ejemplo, mi juicio de gusto, a quien, por lo tanto he añadido una validez *ejemplar*, es una mera forma ideal que una vez supuesta, permite que de un juicio que concuerde con ella, y esto sobre la misma ya expresada satisfacción en un objeto, se haga, con derecho, una regla para cada uno, porque el principio, si bien sólo subjetivo, sin embargo, tomado como subjetivo-universal (una idea necesaria a cada cual), en lo que se refiere a la unanimidad de varios que juzgan, podría, como un objetivo, exigir aprobación universal, con tal que se esté seguro de haberlo subsumido correctamente» (Kant 2011:156).

que lo determinan en cuanto a su contenido» (Gadamer 1977:63). Ambos, sentido común y capacidad de juzgar, parecen mantener una relación simbiótica en tanto el sentido común alimenta nuestra capacidad de juzgar por medio de un *acumulado* histórico efectual que se actualiza en la operación particular que es el juicio. En vista de lo anterior es que esta capacidad de juzgar obtiene su validez.

Resumiendo, capacidad de juzgar es, para Gadamer, la capacidad de considerar y expresar una particularidad en virtud de la red de relaciones que forman una generalidad, cuya validez radica en la exigencia de unanimidad, esto es, de conformidad con el principio de universal comunicabilidad⁴⁵, en virtud de la capacidad de expresar mediante una operación particular de la capacidad de juzgar aquello que *nos* sale al encuentro. Ahora bien, en este punto no debemos perder de vista que el objetivo de nuestro autor es la fundación de una hermenéutica más abarcante, es decir, que el compromiso de *Verdad y método* es con el entendimiento y la comprensión por mor de una hermenéutica filosófica más universal. Avanzando en dirección del problema que nos incumbe, es necesario pensar en qué forma se hace patente esta capacidad de juzgar cuando se trata de la obra de arte, y aún más precisamente, cuando se trata de expresar la experiencia de la obra musical.

En este punto se hace necesario desviarnos de la intención de nuestro autor debido a que, para éste, la relevancia de la capacidad de juzgar yace en su potencial epistémico y en cómo esta capacidad apunta a un modo de verdad. No es objeto de este estudio criticar dicho potencial y rendimiento.

⁴⁵ «Conocimiento y juicios, juntamente con la convicción que les acompaña, tienen que poderse comunicar universalmente, pues de otro modo no tendrían concordancia alguna con el objeto [...]. Pero si han de poderse comunicar conocimientos, hace falta que el estado del espíritu [...], con relación a un conocimiento en general [...], pueda también comunicarse universalmente» (Kant 2011:155).

B) La experiencia y la expresión alegórica

Entonces, en el entendido de que aquello que se encuentra en la experiencia de la obra de arte no se expresa en conceptos sino que expresa una significatividad *distinta*, es necesario pensar en un modo de hacer asible aquello que nos ha salido al encuentro para así poder comprenderlo. Es verdad que en el capítulo anterior se ha abordado qué es aquello que porta el ser estético, sin embargo, es necesario plantear cómo hacemos a esta conformación aprehensible.

En este punto cobra relevancia el uso retórico de la alegoría. Ésta es una de las formas particulares en las que se subsume cierta generalidad, sin embargo, en la expresión alegórica de la experiencia musical, lo que se subsume es el tiempo mismo. Es decir, queremos plantear el uso retórico de la alegoría como un caso específico de la capacidad de juzgar debido a que la alegoría, preeminentemente, cae en la esfera del logos; con ella se apunta a algo que está *más allá* de sí misma, posee una condición de posibilidad histórica y en su subsunción se aprecia también la cualidad de la simultaneidad. Lo que se quiere destacar en este punto es el hecho de que para lograr subsumir el tiempo vivido se requiere del acontecimiento de la totalidad de la experiencia. Por ello, en la alegoría sobre la experiencia musical se subsume el tiempo, porque para tales efectos, el ser estético debe haberse ya representado. Así pues, simultáneo es el tiempo vivido del pasado y el tiempo actual de la designación.

Para Gadamer, la alegoría es una figura retórica o hermenéutica (Gadamer 1977:110), esto ya le facilita erguirse como un modo histórico mediante el cual se hace posible expresar, a través de una significación, la experiencia de sentido que es el arte. Gadamer retoma la figura de la alegoría en su búsqueda por la objetivación de lo comprendido por las ciencias del espíritu. Nuestro interés es vislumbrar cómo la experiencia con la música lleva consigo la posibilidad de ser canalizada en un juicio alegórico para ser comprendida. La música muestra ya su propio significado en su presencia y, en tanto su modalidad simbólica, tiende hacia

una cantidad inagotable de interpretaciones. Podría decirse, incluso, si se nos preguntara cuál es el significado de la música en sí (si se nos permite la suposición de que hay tal cosa como una música en sí), que ésta es de hecho asignificante⁴⁶, en virtud de que ese infinito de posibles desarrollos se nos haría inabarcable, inasible, también en el mismo hecho de que la música en la que se está pensando en este trabajo deja atrás cualquier modo de significación predictivo y, por último, su condición de posibilidad en tanto acontecimiento. Es decir, la música como representación es irreductible a un proceso de abstracción por una conciencia estética. En vista de este problema es que nos vemos en la necesidad de pensar la música como este movimiento de formas que expresa lo que contienen en su representación. La obra musical, en este sentido, se nos hace como un símbolo, como una manifestación que de sí sería inaprehensible por nuestra comprensión.

Vale hacer un breve paréntesis para ejemplificar de qué modo es posible reconocer o identificar la relación entre lo que aquí se ha llamado el soporte simbólico del arte y la posibilidad de subsumir el tiempo vivido de la experiencia musical en un juicio alegórico. El filósofo francés Vladimir Jankélévitch, en su obra, *La música y lo inefable*, identifica estos cosmos simbólicos que contiene la obra musical con el concepto de lo inefable. Para este autor, lo inefable no es lo mismo que lo indecible. Lo indecible aloja un misterio infranqueable, inaccesible, indecible es porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, lo indecible es un enmudecimiento. Por el contrario, lo inefable es inexpresable por ser infinito e indeterminable cuanto sobre ello hay que decir (Jankélévitch 2005:118). Cuando este autor nos dice que «el misterio musical no es lo *indecible* sino lo *inefable*» (Jankélévitch 2005:118), nos trata de decir que aquello que hemos encontrado en este trabajo como una conformación-representación-movimiento de unas formas audibles articuladas bajo unas leyes desconocidas para nosotros todavía, pero que reconocemos en el acto,

⁴⁶ Jankélévitch no toma esta característica de la música como asignificante sino como inexpresiva, dice: «La música no es, pues, inexpresiva porque no exprese nada, sino porque no expresa este o aquel paisaje privilegiado, esto o aquel decorado que excluye a los demás; es inexpresiva porque implica innumerables posibilidades de interpretación, entre las que nos deja escoger» (Jankélévitch 2005:120).

es lo inefable, lo que no se puede decir con palabras y que, sin embargo, contiene la promesa de lo por-venir y de lo por-decir. El cosmos simbólico que es la obra musical es inefable por cuanto deja abierto y de infinito a los posibles desarrollos asignados en el horizonte de comprensión. Al traer este concepto a colación no se trata de decir que la experiencia musical es inefable o que aquello que nos ha salido al encuentro en el círculo de la comprensión es inefable, sino que la bastedad de aquello que llamamos música y su intraducible e irreductible contenido se ve encausado por la posibilidad y la apertura de la subsunción en el por-venir en la tradición.

Como se ha dicho, el ser estético requiere de un interlocutor para quien el sentido de la obra se revela en una dinámica circular. Ahora bien, lo que hace posible la circularidad entre la obra y el espectador es precisamente la capacidad de subsunción de la experiencia a través de un juicio, la posibilidad de hacer designaciones de lo acontecido. En virtud de esto es que el sentido de la música se revela a su audiencia, sin embargo, es necesario aclarar que no se está pensando en un sentido último y definitivo sino en un sentido de tantos como horizontes históricos se pueden contemplar. Se pretende decir que el modo en el que se patentiza la totalidad de sentido que revela *nuestra* experiencia con la música es mediante un juicio en el que se traicionan un cúmulo de posibles significaciones en virtud de la que *arrojamos* incrustados en *nuestra* tradición, en nuestra existencia temporal.

C) Un posible camino para la comprensión de la música

Algunas de las propiedades que Gadamer observa en la alegoría nos pueden ayudar a sostener nuestra hipótesis. Ahora se trae a colación el apartado que versa sobre la rehabilitación de la alegoría en *Verdad y método* para un breve desarrollo de las propiedades históricas de esta figura retórico-hermenéutica. Se nos dice, pues, que la alegoría es una referencia de significado que se agota en ella misma (Gadamer 1977:112-113) a diferencia de la cualidad polisémica que ya hemos

destacado en cuanto a lo simbólico: «El símbolo aparece como aquello que, debido a su indeterminación, puede interpretarse inagotablemente» (Gadamer 1977:112). Esta comparación puede dar la pauta para pensar a la alegoría como un ejercicio en el cual se hace una referencia lingüística en virtud de la vitalidad de la experiencia. En este caso, lo alegórico, en contraste con lo simbólico, permite al interlocutor de la obra de arte canalizar el tiempo y su disposición afectiva y, de este modo, hacerse de una comprensión.

En este sentido, la validez de la expresión alegórica recae en la misma posibilidad de comunicabilidad en la medida de que, previo al juicio mismo, lo que opera es el sentido incrustado en la tradición, es decir, en el horizonte específico que alberga el mundo de significados al que se recurre para encontrar el sentido de lo que nos sale al encuentro. De allí, se entiende que cuando Gadamer nos dice que la alegoría «reposa sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado y reconocible» (Gadamer 1977:118), se está refiriendo al hecho de que la operación de juzgar se hace en el tiempo, es decir, no es posible abstraer ni reducir lo aprehendido en la representación de la conformación estética; la validez objetiva del juicio, alegórico en este caso, está soportada por el horizonte desde el que se hace tal designación, formación y sentido común se patentizan en el momento de la subsunción de la historia.

En vista de lo anterior es que la alegoría posee la capacidad de, en palabras de Gadamer, dotar de representación a través de *imágenes* a aquello que carece de capacidad de representación. Nos dice: «La referencia retórica del concepto de alegoría [...] permite [...] emplear imágenes como representación de lo que carece de imagen» (Gadamer 1977:112). Esto no quiere decir que la alegoría como juicio sea capaz de traducir o incluso suplantar la función de aquello que no atraviesa los campos de la lingüística. Lo que se nos está diciendo es que la alegoría, como actualización histórica de la experiencia del arte, es capaz de fincar significatividad, formar una *imagen* mental acotada por el horizonte que puede ser traducida en lenguaje. En la alegoría se puede subsumir la formación y el sentido común, en los

cuales se lleva a cabo la representación de la obra de arte para un espectador. Y es en esta capacidad de integración de los horizontes en donde radica la validez, la objetividad del juicio alegórico, en tanto no se subsume una interioridad sino más bien la generalidad supuesta por la tradición. Así, de los inabarcables sentidos que pudiera tener la música, las designaciones, encausadas por el sentido, apuntan a la situación específica. De ello se infiere que es uno mismo el que apunta una referencia en función del acontecimiento musical, referencia que, aunque señala de modo distinto en la medida que ella no es el acontecimiento, no da cuenta del ser de lo que sea que ha sucedido en la música, es inmediatamente aprehensible, pero de manera que, a pesar de no ser una referencia de significado inmediato y no ser autoevidente, permita comprender aquello otro (Gadamer 1977:110).

En vista de lo anterior es posible pensar que las designaciones que surgen en la experiencia de la obra de arte señalan la necesidad de la experiencia misma. El juicio alegórico subsume el tiempo de la experiencia y lo apunta en la posibilidad de su expresión. Ya se ha dicho más arriba: la experiencia y el contenido del arte es intransferible. En este sentido se hace necesaria la fundación de un lenguaje alegórico, el cual sólo apuntaría hacia la necesidad de la experiencia. Así, la alegoría es una designación histórico-ontológica. Histórica en tanto que reintegra *nuestra* experiencia temporal en la música, y ontológica en tanto traiciona, por virtud de la designación misma, *constelaciones* de posibles desarrollos que se fundan en los elementos de la conformación, es decir, en la percepción del puro movimiento de las formas. La vía de la comprensión está tendida hacia la experiencia, es decir, parece que lo comprendido por el lenguaje alegórico es la experiencia misma en la que tiempo, obra y espectador están subsumidos; el posible desarrollo que cobra la experiencia musical no determina ni a la obra ni a la experiencia.

Hasta este punto se han expuesto tres conceptos del humanismo con el fin de tomarlos por los constitutivos de aquello que se denomina como horizonte musical. En este trabajo se trata de integrar las propiedades temporales de estos conceptos en uno solo por el cual sea comprensible el soporte histórico y ontológico del

acontecimiento musical. No se trata de reducir el horizonte de comprensión musical, más bien, siguiendo a Gadamer, los conceptos básicos del humanismo son el fundamento de esta noción de horizonte. El horizonte se nos presenta como la integración de la posibilidad de comprensión del acontecimiento musical en tanto se forma, yace incrustado en un modo de significación compartido y se hace comprensible y comunicable mediante la subsunción del tiempo y de las generalidades supuestas por nuestros conceptos base.

2.2 Un posible horizonte musical

Horizonte es «el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto [...] y [este concepto ha sido] empleado [...] para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinatividad finita y a ley del progreso de ampliación del ámbito visual» (Gadamer 1977:372-373). Gadamer explica que el concepto de horizonte alude a la situación en la que yace el intérprete respecto del *texto* no en un sentido geográfico primariamente sino en un sentido alegórico. El horizonte consta de poder ver por encima de aquello que se tiene a la mano, lo familiar y asegurado; y lo que queda más allá es lo extraño a lo que, aunque en última instancia no alcance a comprenderse del todo, uno será capaz de otorgarle validez y reconocimiento. La cualidad de finitud del horizonte es lo que nos resulta relevante en la medida en que horizonte, obra de arte y espectador están coligados. En este punto se vislumbra que la conformación del ser estético, como se dijo en el primer capítulo, resulta de la relación entre el espectador o intérprete, quien se supone ya en una posición comprensiva, y el ser estético en su representación; se nos hace ahora más evidente que la conformación musical es una estructura temporal en su modo más originario.

El horizonte se ve estimulado por los conceptos arriba desarrollados y a continuación veremos en qué medida estos pueden integrar un horizonte musical, o, mejor dicho, cómo la música es una parte inmanente del gran horizonte de comprensión de los sujetos en comunidad. La formación influye, como aquello

heredado por el individuo, en su contexto por su tradición. Formar es aprender y enseñar cuando estos se copertenecen y en el momento en que lo heredado se inscribe en la historicidad del individuo junto con las técnicas y los modos mismos por los cuales se ha formado. Es necesario recordar que Gadamer retoma parte de la discusión y de la utilidad del concepto de formación como lo constitutivo de los individuos de una comunidad, pero para este autor lo importante de este concepto no es su finalidad sino más bien la transitividad que supone. La formación puede estimular un modo de creación y de *lectura*, sin embargo, en la actualización, la formación misma es susceptible de *reformarse*; como se dijo más arriba, ésta nos forma y se forma a la vez.

Pensando en lo que sería una formación musical ahora resulta viable pensar en un horizonte musical, es decir, no parece un secreto que las tradiciones musicales, como el resto de las tradiciones artísticas, sean heredadas mediante procesos de enseñanza ya sea empírica o escrita, independientemente de si lo heredado se reafirma en las prácticas específicas o se desestima. Aquí es posible remitirse al ejemplo práctico de las escuelas de interpretación musical. Formación musical no implica la formación sólo en cuanto a un repertorio, sino que abarca también los modos específicos de llevar a cabo tales repertorios y los saberes desarrollados sobre la música en general. Las músicas que se escogen para pasarse de una generación a otra no son acogidas de la misma manera en tanto el proceso de enseñanza y recepción son históricos en virtud de la determinatividad del modo de comprensión de los individuos al interior de una tradición. Una formación musical demuestra cómo el acontecimiento del ser estético está subsumido en un horizonte en la medida en que la formación involucra necesariamente los contenidos históricos y las prácticas actuales de las comunidades. Formación musical implica, pues, una tradición musical.

La relación entre formación y horizonte se hace clara en la medida en que ambos integran y otorgan subjetividad, dice Gadamer: «El horizonte es [...] algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros» (Gadamer 1977:375).

De este modo, se dice que el horizonte es aquello en que estamos situados y desde donde comprendemos. En un sentido de práctica y formación musical, este horizonte musical son las prácticas, los saberes y los modos desde los cuales nos enfrentamos a la música en los conciertos, en las reuniones, en los ritos religiosos y en las aulas.

Por del lado del intérprete resulta evidente el hecho de que la formación de su horizonte musical determina el camino que sigue en la creación y ejecución de un repertorio determinado con el fin de hacer notar aquellas características que ha aprendido que deben sobresalir o que deben destacarse sobre otras, que también podrían destacarse o considerarse relevantes en otros momentos. Por el lado del espectador también es evidente que la educación musical que se ha granjeado éste, tanto en el ambiente académico como en el ambiente de la vida cultural, es la que determina en su finitud su comprensión de los acontecimientos musicales. En sentido opuesto, el enfrentamiento a una tradición musical en la cual el espectador no se ha ni ha sido formado puede suponer un enfrentamiento de rarezas, un proceso en el que los contenidos o las formas que trae esta música, ahora nueva, aparezcan como inaprehensibles a una audiencia. Al contrario de lo que se podría pensar, esta situación se puede dar más a menudo y no hace falta que un individuo se desplace miles de kilómetros o en el tiempo para poder observar o ser testigo de ello. Estos desencuentros se dan al interior de una misma sociedad. Pensemos en el caso de una persona que nació en México durante la primera década del siglo XXI y que ha sido instruido en la así llamada «educación básica», formado en un contexto ciudadano y que, sin embargo, al enfrentarse, por ejemplo, a una música proveniente de la tradición europea del XIX, ésta le resulta incomprensible, irrelevante y, en general, inaccesible. En este punto, Gadamer apuntaría hacia la necesidad de formación en tanto se tenga la apertura de comprender lo que nos ha salido al encuentro. En este sentido, el problema no es el encuentro con lo que a primeras es incomprensible sino más bien la cerrazón que supone la idiotez de quien no se presta a entrar en el juego del arte y así ocupar una posición desde la cual su visión sea más general. El individuo, como su sociedad, puede formarse en favor de un

horizonte más abarcante. Dicho sea de paso, la posibilidad de desplazarnos hacia otros horizontes se da mediante la conformación de lo que Gadamer llama conciencia histórica. Ésta nos permite conocer y movernos hacia otros horizontes, sin embargo, será nuestro horizonte histórico mediante el cual aquello que parecía lejano, extraño u oscuro, pase a formar parte del gran horizonte que nos integra. La relación que se guarda ahora con estos nuevos horizontes no será de empatía, sumisión o aversión, este desplazarse a otros horizontes es «siempre un ascenso hacia una generalidad superior» (Gadamer 1977:375).

Ahora bien, el juego entre la memoria y el olvido se hace presente en el hecho de que lo heredado posee la capacidad de moverse, de cambiar, dependiendo de las circunstancias específicas que rodean al proceso de desarrollo de los contenidos o de las formas. De esta manera el horizonte musical cobra cierta vitalidad en tanto supone la enseñanza y recepción de unas prácticas y saberes, y posee la posibilidad de renovarse o de reintegrarse a partir de nuevas formas de experimentar las obras mismas, ya sea destacando otras cualidades, necesariamente acústicas, de la obra musical, o abandonando modos de ejecución o repertorios en pos de lo que resulte más adecuado para la tradición en su actualidad. Así, una formación musical nos refiere a una configuración formal-temporal que se suscita dentro de y configurando un horizonte específico con miras a la apertura de perspectivas históricas y culturales. En este proceso de comunicación la obra de arte se juega su capacidad de ser aprehendida y su fuerza desveladora.

Para este punto ya se ha dejado ver el modo en el que el *sensus communis*, en tanto tradición heredada por la historia en forma de ideal práctico y de modo compartido de comprensión, se integra en el horizonte. Como se vio, una tradición musical está conformada no sólo por un acumulado de saberes y prácticas heredados sino también por los modos específicos de realizar y recibir la música misma; la tradición no es necesariamente un cuerpo estéril de recuerdos abstractos, la tradición es la actualización de *nuestra* herencia musical. Es en el terreno del

ejercicio musical en el cual se hace más claro el aspecto práctico del sentido comunitario, en tanto es debido a éste que se puede hablar de un sentido musical. El sentido musical por el que se aboga aquí es aquello por lo que dentro del horizonte existe la posibilidad de experimentar el acontecimiento musical. No sería posible pensar al ser estético como una experiencia de sentido, como lo dice el mismo Gadamer, sin atribuirle una autosuficiencia fundamentada en una formación y una práctica, incrustadas ambas en un mundo que les posibilite canalizarse a través de una experiencia y en una posible designación. En este caso, el sentido musical apela más al hecho mismo de escuchar, crear y ejecutar música que al hecho de comunicar a otros *nuestra* experiencia con ésta. En el primer caso se estaría pensando en las prácticas mismas, las cuales suponen ya un sentido, una cohesión, en el entendido de que están orientadas por los *gestos musicales* mismos. En el caso segundo, en el de la posible designación, el sentido, como se vio más arriba, se patentiza en una significación que puede ser metafórica (Levinas), alegórica (Gadamer) o simbólica (Lonergan), por ejemplo.

Al pensar en un sentido musical, efectivamente se alude a una serie de prácticas heredadas y actualizadas que pueden o no transitar por el lenguaje; ya se ha dicho más arriba, el nombre no hace al «*gesto musical*» en ningún sentido. Sin embargo, en la medida que se busca asir esta totalidad de sentido que es el acontecimiento musical, es que se va cayendo en la posibilidad de expresar, mediante un lenguaje alegórico, aquello que se ha congregado y retenido de la experiencia misma. Las posibles designaciones hechas por el lenguaje serán acotadas por la experiencia de mundo que se tenga en el tiempo que se experimente la obra musical. La importancia de esto para la comprensión de la música radica en la sola posibilidad de las designaciones con las cuales se alimenta la tradición, es decir, el horizonte se forma en los contenidos de una tradición en la medida que estos contenidos están solidificados tanto en cuerpos de significación como en ideales prácticos.

La expresión alegórica mediante la cual se hace posible integrar en una unidad de significado el tiempo de la experiencia que se ha tenido con la música, es de vital

importancia para la conformación de la tradición y el horizonte. No se pretende decir que la tradición musical sea, a final de cuentas, una tradición lingüística, sino que, en vista de lo explicado hasta este punto, tradición y horizonte musical están conformados primordialmente por formaciones y prácticas incrustadas en el sentido, y aunque el lenguaje se vea involucrado en la conformación de una tradición musical en tanto ayuda a comunicar la experiencia que se ha tenido, éste no determina la posibilidad del acontecimiento musical. Como se dijo más arriba, de acuerdo con las cualidades de la formación del horizonte es que es posible pensar a la música y al lenguaje como epifenómenos del sentido en tanto éste involucra no sólo lenguaje sino prácticas que le pueden ser ajenas. En esta medida es que se habla de un sentido musical, en tanto es una modalidad de la experiencia que es capaz de representarse a sí misma una forma unitaria y cohesionada de movimiento en términos meramente musicales. Así, la vinculación del pensamiento a su determinatividad finita es capaz de expresarse musicalmente, y cuyo modo más originario de representarse es temporalmente.

3. La música como acontecimiento

En el capítulo anterior se mostró cómo la comprensión de la música no puede ser determinada por la capacidad de juzgar, la posibilidad o el hecho de encausar la totalidad del tiempo vivido en una designación histórica, o cómo hacer comunicable nuestra experiencia con la música a otros no agota el potencial acontecimental de este ser estético. Así, queda aún la posibilidad de seguir explorando cómo se logra la comprensión de la música en un sentido más holístico, en una forma que apele más al modo de ser más originario de la música. Es necesario aclarar que no se trata de tener a la comprensión que proporciona la capacidad de juicio, por una comprensión atrofiada o defectuosa; la tradición está construida en buena medida por los acontecimientos asidos por la lingüisticidad. Sin embargo, Koselleck, a propósito de Gadamer, observa que hay que «diferenciar entre la historia efectual que madura en la continuidad de la tradición ligada a los textos y su exégesis y la historia efectual que, aunque posibilitada y mediada lingüísticamente, va más allá de lo que es asequible con el lenguaje» (Koselleck 1997:93).

Igualmente, se mostró cómo es posible pensar un *ethos* musical, cómo se forman las comunidades en y por las prácticas musicales específicas, mismas que se manifiestan en lo que aquí se ha denominado como «sentido musical»: una familiaridad de lo musicalmente comprendido. Es en esa otra historia efectual de la que nos habla Koselleck en la cual es posible pensar este otro sentido. En el espíritu de este trabajo podría pensarse en una historia de la facticidad musical, una historia del *ethos* musical mediada y posibilitada parcialmente por el lenguaje, pero ante todo por lo hecho, los modos específicos de hacer la música y su memoria. El objeto de este apartado no es proponer una nueva manera de hacer historias de la música, lo traído hasta aquí sobre Koselleck tiene la función de hacer notar la posibilidad de que no todo lo comprendido es necesariamente lenguaje en sus últimas consecuencias. Koselleck vislumbró esa posibilidad y nosotros, en vista de lo hasta aquí expuesto, podemos suponer que algo escapa al lenguaje en la

experiencia de la comprensión musical, aún mediada ésta por un lenguaje más abierto. Ya Gadamer, en *La música y el tiempo*, admite esta distancia preguntándose qué es lo que sucede en la música siendo que en ella el lenguaje no va por delante, sino que queda rezagado (Gadamer 2012:152). Es decir, para Gadamer es un hecho que la música se encuentra dentro del límite de lo comprensible, sin embargo, no parece del todo claro cómo esto se hace posible si se apela sólo al ámbito de la lingüística.

Como vimos, la fundación de un lenguaje alegórico no tiene por objeto sino la posibilidad de expresar la subsunción del tiempo vivido, del acontecimiento; nunca pretende suplantar *nuestra* experiencia. En este momento la capacidad de juzgar se nos aparece como una vía para la comprensión, pero su propio modo de ser, su propia apertura y su falta de necesidad de erguirse como un modo preeminente de significación, abre el paso hacia un ámbito distinto, hacia el ámbito de la temporalidad de la experiencia de la música.

En la música el lenguaje queda rezagado porque el lenguaje del que nos habla Gadamer no es prescriptivo sino más bien más abierto a la historia; más abarcante no sólo en un sentido geográfico como aquello a lo que se apela con la noción de horizonte, sino también en un sentido temporal. Lo dicho, plantear la comprensión de la música a partir del acontecimiento, no se debe a una precariedad del lenguaje, tampoco a las posibilidades propias de la lingüistización de la experiencia ni a la creencia de que haya algo oscuro e indecible en el experienciamiento de la música, parece que, más bien, se debe a la condición de posibilidad de la existencia tanto propia como de la música. Experienciar la música es temporizar el devenir en existencia afectiva. Es en este punto en donde se empieza a vislumbrar una respuesta por la pregunta de la comprensión musical. Lo que se desea hacer notar es que el acontecimiento de la música sobrecarga ya y por sí mismo la conciencia del tiempo, propiciando un vuelco sobre sí mismo a quien se vea inmiscuido en el círculo de ésta.

El acontecimiento musical, como ya se dijo, es irreductible a una sola fórmula de la comprensión debido a la condición de posibilidad de la música misma, que es, a saber, la temporalidad: cuando se cree que se ha comprendido algo, la música ya se ha movido. La música sabotea todo intento de determinabilidad debido a lo único seguro, que es su propio movimiento volcado hacia sí mismo y a su propia consumación. Así, lo que se propone es que la comprensión de la totalidad que sea la obra musical no puede suceder sin su acontecimiento. Es decir, lo fundamental es la experiencia con la música, hacer la música en cualquiera de los sentidos: componer, ejecutar o escuchar recreando implica ya un modo de comprensión. Lo que se advierte en este punto es que la música sólo es comprensible en la participación drástica.

La importancia de distinguir entre una comprensión mediada por el lenguaje alegórico y una comprensión inmediata, drástica, es que hacer la música es representación, es la facticidad del tiempo que vivimos ella; su comprensión mediante la capacidad de juicio es, aunque co-originaria, posterior, mientras que la comprensión drástica, dramática, en la duración, apela sólo a la experiencia y a la conciencia de la propia finitud existencial. Para animar y sobrecargar la experiencia en el canal de la significación alegórica, o hacer comunicable *nuestra* experiencia con la música a los demás, es necesario que la música termine, que se haya representado ya en su unicidad ante nosotros para así poder ser aprehendida en alguna designación histórica. Lo que se quiere hacer notar es que el hecho y la necesidad de que «la música termine» para poder llevar a cabo una señal de significación, implica que la conciencia del tiempo acontecido durante la experiencia musical haya cedido para entonces. Es decir, el espacio-tiempo fundado en el movimiento de la música ya se ha cerrado para cuando una conciencia histórica o estética está habilitada para hacer cualquier clase de señalización por abarcante e histórica que sea ésta. La comprensión en la duración musical, como el mismo instante musical, está volcada sobre sí misma y hacia su propia consumación, ya y cada vez; la comprensión musical en la duración del instante es la temporalidad.

En este capítulo se abordará, pues, la comprensión de la música como el experienciamiento drástico de ésta, es decir, como temporalidad, o, dicho de otro modo, se vislumbrará la posibilidad de tener a la música dentro de un modo de comprensión condicionado por *nuestra* duración existencial. Heidegger nos dice que la temporeidad *temporiza* (Heidegger 2014:343), nosotros diremos que la música *musicaliza*, en donde musicalizar es el tiempo vivido en el movimiento de unas formas acústicas cohesionadas por sus dimensiones formales-temporales en virtud del vuelco del «*gesto* musical» hacia su propia consumación.

En vista de lo anterior, parece prudente resolver el problema de la comprensión de la música a partir de la conciencia del tiempo, partiendo de la filosofía de Gadamer y de su concepto del tiempo propio y, a partir del cual, formularemos los conceptos de «instante musical» y «hacer la música», con los cuales esperamos arrojar algo de luz sobre la discusión que nos incumbe.

3.1 Tiempo propio en la música

En *La actualidad de lo bello*, Gadamer nos explica que existen dos diferentes conciencias del tiempo, una de las cuales es propicia para cualquier intento de comprensión. Éstas son el tiempo propio y el tiempo hueco. El tiempo hueco es el tiempo infinito, es aquel que está conformado por una cantidad incontable de instantes sucesivos, es el tiempo de la negación vital, del *ahora no*. Este tiempo hueco es el tiempo de la cotidianidad, el tiempo de hacer, el tiempo que se «aprovecha», el tiempo útil (Gadamer 2015:103-104). En este modo del tiempo no se puede llevar a cabo el proceso de comprensión musical en tanto este tiempo corre de un punto a otro dejando hueco o lleno de objetivos y fines su transcurrir. Se trata de la preeminencia de lo presente fundado en la facticidad de lo «a la mano». En la música, el tiempo hueco es el tiempo de una gratuidad, del porque sí, en la medida en que «comprensión» se dice del experienciamiento y aprehensión de una totalidad. Este tiempo es el tiempo de la reproductibilidad del fragmento, de lo disuelto y lo ya digerido en paquetes por un lenguaje predictivo. En el tiempo hueco

no hay cabida para la experiencia porque en el ir de un punto al otro en el tedio se le niega a la música la posibilidad de volcarse sobre sí misma hacia un afuera.

El tiempo propio es el tiempo de la duración, el tiempo de la conversación⁴⁷, el tiempo de la música. Para Gadamer, este tiempo es aquel al que aquí hemos tomado por «tiempo vivido»; y es precisamente aquella experiencia drástica la que da cuenta de nuestra experiencia vital (Gadamer 2015:104-105), pues, en la expresión «tiempo vivido», lo tenido por «vivido» no mienta la estructura gramatical que nos remite al pasado como un «fue pero *ahora no* lo es más», sino al tiempo por-venir y que ya se vive porque se ha vivido. El tiempo propio no es una inversión simple del tiempo hueco, no se trata sólo de un abandono inconsciente en la falta de una espera o en la nihilidad, en el tedio de un «no saber qué hacer con el tiempo». El tiempo propio es una conciencia de la unidad experiencial. Este tiempo tampoco es un tiempo subjetivo, aunque sí es el tiempo de *una* interioridad extática. Tenemos, pues, un tiempo vital que brota como condición de posibilidad de la comprensión de las cosas en tanto acaece a través de esta experiencia temporizadora. De modo que la diferencia entre la duración de un tiempo vivido y el emplazamiento temporal infinito se padece como una discontinuidad del tedio de la cotidianidad.

Ahora, siguiendo lo expuesto en el primer capítulo, es posible plantear que el tiempo propio en la música se refiere a la sincronía en la que se congregan espectador y ejecutante en virtud de unas dimensiones musicales. Es decir, no es posible pensar en una «duración musical» sin una sincronía, ni en una sincronía sin «unos *quienes*», ni en «unos *quienes*» para quién y por quien se lleva a cabo el acontecimiento musical sin la representación que es siempre ya participación drástica. La fundación del espacio-tiempo musical parece ser la sincronización de

⁴⁷ En el espíritu de la conversación de la que nos habla Gadamer, la interpelación por la pregunta provocará una respuesta que siempre tiene la posibilidad de ser pregunta para el interlocutor. En la conversación se vive un éxtasis tempóreo: cada oración trae a la presencia aquella oración de la cual la presente nace con la apertura de las oraciones que están por venir. Gadamer nos explica que las respuestas no están solas, arrojadas al vacío; en cada una se encuentra el germen de la pregunta inicial y la expectativa de las venideras.

todos los elementos en cuestión. Debemos recordar, no se trata de una sincronización cronométrica (medida sintética y absoluta de emplazamientos) o metronómica (medida sintética y relativa de emplazamientos), se trata de una sincronización provista por la circularidad precomprensiva, por la ida y venida de las expectativas y acreditaciones con la «cosa».

En el apartado sobre el movimiento se trajo igualmente a colación la cualidad de lo viviente en la obra de arte y ahora podemos pensar en cómo también en ello se haya la experiencia de temporalidad propia. Se vio que cuando decimos «esto o aquello se mueve», a lo que se está asistiendo es a la fundación de una conformación estética, en este caso musical, que encierra una economía propia en sus dimensiones formales-temporales: lo moviente, en virtud de una energía generativa y la resistencia de unos materiales (en el caso de los instrumentos musicales) o unos órganos (en el caso de la voz humana), guarda en su éxtasis un tiempo que le es propio. Es decir, el tiempo es propio en la música debido a las cualidades de lo moviente en tanto esas fuerzas, expresadas en esas formas acústicas específicas, fundan el espacio-tiempo que congregan tempóreamente al ejecutante y al espectador. Entonces, el tiempo se hace propio en la conformación, pero también se hace propio en la representación, en la cual el espectador se ve arrastrado hacia el tiempo del ser musical. El tiempo propio es, pues, el tiempo de la música y la música sólo es en su acaecimiento. Este tiempo es el tiempo de la autorrepresentación de lo moviente, el tiempo de la existencia propia.

La conciencia del tiempo en la música es la conciencia del tiempo del llevar a cabo el movimiento expresado en algo que aquí hemos denominado como «instante musical». Es decir, suponemos que el modo en el que se hace comprensible el ser estético musical es un modo temporal en el que «instante» apela a una sincronía, o dicho en términos gadamerianos, a una simultaneidad, y en el cual «musical» mienta unas dimensiones estéticas formales-temporales cohesionadas por unas

leyes y unos elementos puramente musicales⁴⁸, y por la conciencia del tiempo propio en su acontecimiento.

3.2 Instante musical

«Instante musical» es una duración en la que se congregan, en virtud de la simultaneidad, la facticidad de lo presente-sido y su proyección hacia el futuro; es el tiempo vivido en la representación de la obra musical. Ahora bien, simultaneidad es la presencia de la historia, es decir, que en la experiencia del ser estético no sólo hay lo presente de «lo a la mano», sino que dicha presencia sólo es posible mediante el reconocimiento de la memoria e historicidad de aquello que nos ha salido al encuentro. A ello se refiere cuando hemos dicho que el aspecto ontológico se hace inmanente con el aspecto histórico; lo simultáneo son la ontología y la historia.

Para Gadamer, simultaneidad quiere decir «que algo único que se nos presenta, por lejano que sea su origen, gana en su re-presentación una plena presencia» (Gadamer 1977:173). Esta simultaneidad en tanto representación es co-originaria con el ámbito fenoménico. Simultaneidad no es un estado de la conciencia sino algo que se le exige a ésta. Ahora bien, ¿qué es simultáneo? González, en su obra *El arte develado*, explica esto a través de la ontología de Heidegger; dice:

La obra de arte tiene la estructura temporal de simultaneidad en la medida que es una conformación que *está-ahí*, al estar ahí tiene el carácter de algo pasado y de alguna manera fijado de modo tal que es traído a este presente a través de la re-presentación (González 2005:90).

⁴⁸ Propuestos en el 1.6.

Esto no sólo quiere decir que la obra de arte, necesariamente, ha de mostrarse: trayendo al encuentro a la tradición que la sostiene con el horizonte *nuestro*, sino que en el acontecimiento se está asistiendo cada vez a la fundación de la conformación en la que el movimiento de las formas y la historia de la prolongación se vuelven co-originarias y co-tempóreas o sincrónicas de *nuestra* finitud existencial en virtud de una expectativa de lo por-venir.

En términos musicales, remitiéndonos a lo expuesto en el primer capítulo, es posible pensar el «instante musical» como *una* conciencia durante la experiencia que nos permite volcarnos sobre lo experimentado siempre-ya-cada-vez. Es decir, la comprensión de la música no exige la habilitación de la conciencia histórica para formular un juicio, sino que necesita de la constante vuelta sobre lo que se vive en el tiempo en el que se lo vive. Lo que planteamos aquí querría decir que si, por ejemplo, uno se dispone a escuchar atentamente o a ejecutar una pieza musical cualquiera, no es suficiente abandonarse a un devenir misterioso y fortuito en la pérdida de la conciencia y la inflamación de unas pasiones que sólo la música sosiega para luego, pasados los minutos o las horas, gritar «¡listo, lo he comprendido todo, esta música y mi vida significan...!»). No, «instante musical» es una conciencia plena de la temporalidad y de la finitud; a cada momento se reconoce lo que ha dejado de ser por lo presente en la medida que esperamos que la música siga y finalmente termine en algún momento. Entonces, podría ser el caso de que, cuando uno se dispone a hacer la música, aquella autorrepresentación exige la vuelta a sí misma en cada pliegue del movimiento. Nadie se sube a un escenario esperando no bajar de él nunca. Aunque sí podría tener la ilusión de que ese momento, esa fascinación terminase nunca, sin embargo, esos deseos, de acuerdo con lo que hemos encontrado hasta ahora, se deberían a la conciencia de la finitud del acontecimiento musical. También nos parece verdad que quien ha estado en un concierto ante una música que lo ha llevado a unas profundidades insospechadas podría tener el deseo de que aquello jamás terminara o, por el contrario, terminara ya, ¡de una sola vez!; las dos, son volcaduras hacia la experiencia de la finitud más radical.

Parece, pues, que nuestro «instante musical» se refiere a la duración que se experimenta al interior del espacio-tiempo fundado por las fuerzas extáticas musicales. Aquí se puede plantear un ejemplo (probablemente fallido). Es posible pensar en un pasaje musical cualquiera que, para nosotros, posea cierta cohesión o unidad. Es decir, podemos pensar en una duración en la que se congreguen diferentes movimientos, cada uno con unas propiedades musicales diferenciadas. Bueno, lo que hace posible que exista tal duración integrada por cualesquiera diferencias, es la historia de lo moviente en *nuestra* memoria. El «instante musical» es irreductible no porque sea imposible su abstracción, sino por la necesidad de la prolongación, una especie de arrastre en la memoria de las diferencias inmanentes al «instante musical». Esas diferencias se yerguen como tales porque cada una posee la cualidad de ser-sido en la expectativa de los movimientos venideros; de no poseer esta cualidad, no existiría la mínima sospecha de cambio, y aún menos, la mínima posibilidad simultaneidad. Lo que se quiere decir es que «instante musical» no es un tramo de tiempo en términos absolutos, no es estar en un momento y sumar momentos posteriores, para llegar al otro momento que debemos llegar para completar unos objetivos. Es decir, el instante en el que estamos pensando no se trata de la operación de ir sumando o poniendo sonidos con unas duraciones absolutas, uno después del otro y así sucesivamente; el instante en el que estamos pensando es la experiencia vital manifestada musicalmente, en donde musicalmente se refiere a que el modo en el cual se patentiza la existencia es el de la vuelta hacia la finitud.

Ahora bien, ¿cuáles son esos elementos inmanentes al instante?⁴⁹ Ya hemos hablado del movimiento de unas formas acústicas, de la representación, de la circularidad que propicia la expectativa de lo venidero en función de lo sidopresente y, en fin, se ha hecho mención superficial de unos elementos a través de los cuales el «instante musical» alcanza el éxtasis y logra esa unicidad de la que también hemos hablado. Es arriesgado, pero podríamos decir que lo moviente musical se refiere a un rango de eventos acústicos audibles para la especie humana en virtud de sus órganos, eventos que, necesariamente, poseen una duración específica (pero no absoluta y sí relativa) y pueden estar relacionados isocrónicamente o asincrónicamente para conformar el acontecimiento musical.

Comprender la música es la participación drástica de lo que se vuelca hacia afuera en unas dimensiones musicales. Esto quiere decir que la comprensión de la música por *su* experiencia no se da *a posteriori*, como en el caso de la expresión alegórica, ni *a priori*, como en el caso de las posturas científicas o en el caso de tener la creencia de conocer la obra en cuestión, sino más bien en algo que se diría *in tempore*, «en tiempo» y esto no pese a las expectativas sino gracias a éstas.

Si seguimos la conexión encontrada por González entre la ontología de la obra de arte gadameriana y la ontología de Heidegger, es posible pensar que la estructura temporal de la obra musical, pues, evidencia la estructura tempórea del «*fuera de*

⁴⁹ Por ejemplo, Deryck Cooke, en su obra, *The language of music*, propone un modelo el cual, nos asegura, explica la totalidad de lo que él llama el «aparato de expresión musical». Cave destaca que este tratado se refiere sólo al ámbito de la tradición tonal, misma que se desarrolló en Europa a partir del siglo XVI [vid. Brian Hyer, *Tonality, Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press. Web. 9 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102>>.] y que sobrevive hasta nuestros días. Nos dice que todos los elementos de la música se reducen a un material básico, a saber, notas con una afinación definida y la tensión generada entre éstas. Ahora, las tensiones entre las notas con una afinación definida son el tono, el tiempo y la intensidad. Asimismo, estas tensiones generan una nueva subcategoría llamada «agentes de caracterización» que son el color-tono y textura. Lo que nos quiere decir este autor es que de una nota con altura específica (para la cual ya se presupone una duración específica en el tiempo) a otra, y de ésta a otra y así sucesivamente, se genera la música. Cualidades tales como la intensidad (volumen), el *tempo* (medida isocrónica a partir de la cual se relacionan las duraciones específicas de cada nota con altura específica) o el tono (efectos psicológicos establecidos en una jerarquización de consonancias y disonancias) son efectos colaterales de la relación primordial de sucesión de notas con altura específica. (Cooke :1959:34-39).

*sí» en y por sí mismo*⁵⁰ heideggerianos, la música es extática, ello hace posible su comprensión, es decir, está puesta, volcada, hacia afuera en el tiempo de un encuentro. Esta conformación que se vuelca hacia afuera es lo que hemos llamado «instante musical». Previamente se ha hecho la distinción entre la abstracción de la que es susceptible la música, por ejemplo, en un sistema de signos, y la duración del aquí llamado «*gesto* musical». Este *gesto* es la duración del movimiento irreductible e indivisible en el tiempo del acontecer, este *gesto* es la dimensión formal-temporal de la existencia en la música, este *gesto* funda nuestro «instante musical». Ésta es una experiencia de futuro, haber-sido⁵¹ y presente en la que son co-origenarios⁵². Lo futuro del «instante musical» se funda en la apertura a la posibilidad de un movimiento *venidero*, la posibilidad de la configuración de la existencia propia en *un* tiempo vivido en la música. Lo haber-sido es la condición de posibilidad de lo que *futurientemente* se vuelca hacia sí mismo, sólo en el haber-sido cabe la posibilidad de proyectar una existencia venidera; la música se vuelca hacia sí misma en su dimensión formal-temporal y ello la dota de *por-venir*. Lo presente del instante musical brota de la facticidad en la apertura por lo venidero que se funda en lo haber-sido en tanto aquello es sido-siendo. A lo que apunta esta explicación es que, para nuestro «instante», su temporeidad propia es su propio sentido.

La música está volcada hacia su propio fin como participación drástica de los involucrados en un movimiento circular comprensivo. En la música parece algo menos opaco cómo es que el haber-sido emerge del futuro en tanto acontecimiento. Es posible poner como ejemplo la experiencia del ejecutante: ¿cómo es ese primer *gesto*?, ¿cuánto tiene que durar? Diremos, pues, que aquel primer *gesto* dura lo que

⁵⁰ «Futuro, haber-sido, presente, muestran los caracteres fenoménicos del 'hacia-sí', del 'de-vuelta-a' y del 'hacer-comparecer-algo'. Los fenómenos del 'hacia...', del 'a...', del 'en medio de...' manifiestan la temporeidad como lo Ἐκστατικόν por excelencia. *Temporeidad es el originario 'fuera de sí' en y por sí mismo*. Por eso, a los fenómenos de futuro, haber-sido y presente ya caracterizados los llamamos *éxtasis*» (Heidegger :2014:344).

⁵¹ «'Mientras' el Dasein exista fácticamente, jamás será algo pasado, pero será siempre algo ya *sido*, en el sentido del 'yo *he* sido'. Y sólo *puede haber* sido, mientras está siendo» (Heidegger :2014:343).

⁵² *Vid.* Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, §65.

tiene que durar en tanto lo venidero, es decir, en función de los *gestos* a los que está abierto a sucederse el primero. Pero justo cuando esta disposición de apertura se hace presente se vuelca-sido; para cuando se lleva a cabo el *gesto*, aquella disposición ya es sido y, de este modo, es como se hace presente en toda su sonoridad. Ya, cada vez, a cada *instante*, el *gesto* se vuelca sobre sí mismo abierto al *por-venir* que es inminentemente su propio fin, hacer la música parece así un anhelo de finitud⁵³.

Siguiendo con nuestro ejemplo, ¿cuándo y cómo debe comenzar la música?, ¿cuánto debe durar ese primer *gesto* que rompe el silencio estéril y da paso al silencio originario?, ¿y cómo será que deben desdoblarse las formas, los *gestos* subsecuentes? ¿Quién toma tales decisiones?, ¿será el ejecutante, en función de los signos puestos en la partitura?, ¿el azar? Sin duda, algunos pueden alegar que ese primer acorde, esa primera nota, puede ser producto de una coincidencia, de una subjetividad sorprendida por el devenir, sin embargo, este trabajo versa sobre música y no sobre el ruido⁵⁴. De este modo, tratándose de música, suponemos legítima una apertura y una disposición consciente, voluntaria o no, a lo que está por-venir.

⁵³ «El tiempo es originariamente temporización de la temporeidad, y en cuanto tal posibilita la constitución de la estructura del cuidado [El cuidado es estar vuelto hacia la muerte]» (Heidegger : 2014:344)].

⁵⁴ Es necesario hacer algunas acotaciones tratando de evitar la penosa habladuría y la patética voluntad de saber y dictar: «la música es...». Sin embargo, es prudente admitir que en el «hacer la música» se busca algún sentido; lo que acaece guarda una cohesión interna más allá de la obvia sucesión temporal de unos eventos acústicos cualesquiera. En el sentido más primario se puede esperar, siguiendo a Gadamer, por lo menos, la disposición de entrar en el juego, entrar en el movimiento de la obra de arte. Gadamer, en *Verdad y método*, nos habla de «entrar en el juego del arte», sin embargo, esto no debe malinterpretarse. La seriedad implícita en el «entrar en el juego del arte» radica en la apertura hacia un estado del espíritu más general; al entrar en el juego del arte, en la disposición y no por una voluntad, se está asistiendo a la experiencia incrementada de la comprensión de las cosas. En este sentido, hacer ruido no se funda en la búsqueda del juego, ni siquiera en lo «sin sentido» que ya siempre puede fundar para sí una forma de sentido, hacer ruido corresponde más a *un* tránsito de emplazamientos en el tedio de la cotidianidad, en el aburrimiento de un «no saber qué hacer con el tiempo».

Lo congregado en el «*gesto musical*» desvela la promesa de lo venidero en la facticidad de su presencia por la virtud de haber-sido. Podemos ser más concretos. Ese primer acorde, esa primera nota, ese primer silencio, con todas sus propiedades acústicas, se hace presente no por una «disposición temporal horizontal» que *nos haya traído* hasta tal o cual emplazamiento, sino por la conciencia y el desdoblamiento de las duraciones y propiedades de los acordes, y las notas y los silencios venideros; así, la presencia es para ese momento su propio haber-sido, y en virtud de esa facticidad es que se vislumbra la posibilidad de los movimientos musicales venideros. Lo que se quiere destacar es que en la duración del «instante musical» lo futuro-sido-presente son a *un* tiempo, se llevan a cabo «en tiempo» ya y cada vez, a cada vuelta de las duraciones sobre sí mismas.

Hasta este punto se han expuesto el vuelco en la conciencia del tiempo que emerge durante el acontecimiento y el modo en el que se experimenta éste en forma de «instante musical». Durante de la experiencia con el arte se vive cada vez un retorno hacia lo vivido mismo. La dificultad a la que nos enfrentamos es que este vuelco se lleva a cabo cada vez, pero ¿cada cuándo es cada vez? Diremos que en cada presencia de la singularidad⁵⁵ en virtud de su condición de haber sido fundado en la apertura a las singularidades por-venir, en donde el círculo de comprensión hace posible la sincronía y simultaneidad de los eventos singulares.

3.3 Hacer la música

De acuerdo con Gadamer, el único modo en el que la música llega a comprenderse es logrando que llegue a *hablar* la obra que tenemos a la *vista* (Gadamer 2012:154)⁵⁶. En esas páginas⁵⁷ se pregunta nuestro autor cómo un intérprete puede

⁵⁵ En este caso se tiene por singularidad a un tipo de eventos acústicos, siguiendo lo que se expuso en el capítulo primero, subíndice número seis (§1.6).

⁵⁶ Las cursivas son mías.

⁵⁷ En lo subsecuente este trabajo se desarrollará a partir del último ensayo citado; entiéndase, pues, que cuando traigamos a colación a nuestro autor, se tratará de lo incluido en dicho texto.

llevar tal empresa a cabo. No se trata de lo que el intérprete, el ejecutante, deba hacer, nosotros no pretendemos elaborar un manual de ejecución musical, aunque debemos admitir que, efectivamente, lo que haga el ejecutante determina el modo en el que es comprendida una obra musical en particular ya inserta la ejecución en un contexto específico. Y en este caso por modo de comprensión, nos referimos a lo que sus escuchas finalmente comprenderán. Es decir, las acciones emprendidas por el ejecutante determinan lo comprendido pero la comprensión no está en él sino en aquel para quien la representación se lleva a cabo, es decir, el curso que toma la música a manos del intérprete musical es aquello en lo cual se congregará la audiencia en sincronía. Podría darse el caso de que se tuviera en la memoria el recuerdo de experiencias previas con una o varias obras, las cuales uno está por presenciar nuevamente. En ese caso nos encontramos con la posibilidad de cerrarnos al juego de la música y recordar aquellas otras experiencias que tenemos por mejores por alguna razón cualquiera, o es posible disponerse a escuchar atentamente y abrirse a la experiencia del reconocimiento⁵⁸. Ello podría prestarse para pensar que lo que se debe hacer, pues, es un manual sobre cómo escuchar la música, sin embargo, ello tampoco es de nuestro interés. De lo que se trata es de pensar la totalidad de los *quienes* congregados por el juego de la música, como se dijo desde un principio. Entonces, la pregunta acerca del cómo se lleva a cabo la comprensión de la música, en última instancia, por virtud de qué, nos remite a la condición de posibilidad que hemos encontrado en el fondo de los elementos inmanentes al acontecimiento y aquello por lo que permanecen coligados: su temporalidad.

Hasta este momento hemos tratado la temporalidad como unas dimensiones que se patentizan por el movimiento de unas formas acústicas, como tradición y como propiedad inmanente de lo viviente, todo, en la discontinuidad en la conciencia del tiempo cotidiano hacia una experiencia del tiempo que Gadamer denominó como tiempo propio, tiempo propio de lo moviente y de los *quienes*. Pues bien, en aras de

⁵⁸ Este concepto fue abordado en el capítulo 1 de este trabajo.

vislumbrar en virtud de qué se comprende la música en su acontecimiento y ya que lo que se busca es una posible respuesta más comprensiva en cuanto a los elementos inmanentes del ser estético en su acaecimiento, nuestro trabajo se inclina hacia un concepto que no sintetiza ni reduce todo lo dicho hasta ahora, sino que concierne a todas las partes involucradas y es el modo en el que la temporalidad del acontecimiento se patentiza: la demora.

Gadamer nos dice que la música no se expresa en la vertiginosidad de llenar los emplazamientos del tiempo infinito, uno tras otro, dejando huecos por donde pasa (Gadamer 2012:155), sino en la demora del tiempo pleno, en aquella duración que es como abismosa. El tiempo pleno es también, pues, el tiempo de la demora, el tiempo de saber esperar: «quien comprende sabe esperar» (Gadamer 2012:155). Esa espera se yergue contra la dialéctica del tiempo que transcurre y se consume (Gadamer 2012:155), no de forma objetiva o conceptual sino más bien como creatividad⁵⁹ y afectividad⁶⁰.

Ahora bien, ¿qué es lo demorado? «Lo que se demora es el tiempo mismo» (Gadamer 2012:155), sin embargo, ¿qué significa que el tiempo se demore? No se trata de un cesar del paso del tiempo absoluto en el que todo se torne inamovible. Siguiendo a Gadamer, es posible pensar la demora como un abandono: «Quien se abandona a algo, olvida el tiempo» (Gadamer 2012:155). Ahora bien, retomando lo expuesto hasta este punto, el abandono del que nos habla Gadamer, no parece ser un abandono en la nihilidad del tedio de «no tener nada mejor que hacer con el tiempo» o de «no saber aprovechar el tiempo en algo más». Este abandono parece más un abandono de la subjetividad en virtud de la originariedad sincrónica que se experimenta con la música. Se dijo en el primer capítulo: no hay

⁵⁹ «[...] el sentido del sentido que la música revela es un misterio de positividad» (Jankélévitch 2005: 119). En esta cita, el autor de *La música y lo inefable* tiene por positividad al acontecimiento creativo en su forma del «hacer».

⁶⁰ «En la *disposición afectiva*, el Dasein se sorprende a sí mismo como aquel ente que él, mientras es, ya era, es decir, que constantemente *ha* sido. El sentido existencial primario de la facticidad radica en el haber-sido» (Heidegger :2014:343).

subjetividad que sobreviva a la experiencia con el arte mientras se tenga la apertura a ser interpelado.

Ahora bien, ¿cómo el abandono de la subjetividad estimula la apertura hacia una conciencia del tiempo más vital? De los primeros dos capítulos se concluyó que de la experiencia con la música lo que permanece es la historia de las formas movientes y que lo que acaece en última instancia es la musicalización de la existencia, es decir, lo que nos queda es el tiempo, un tiempo no que transcurre, sino que brota por virtud de lo que se vuelca hacia afuera durante el encuentro sincrónico de intérprete-obra musical-espectador. En este caso, la música es el *ahí* de lo que trae a representación a través de sus dimensiones por medio de unas fuerzas y unos materiales proporcionados por un ejecutante. Mientras que el espectador también es un *ahí* pero un *ahí* del tiempo⁶¹. Por ello González admite que la obra es una estructura simultánea que está *ahí*; ello querría decir que lo fundado y a lo que se asiste en la experiencia de la música es a la disolución de la subjetividad en la temporalidad propia de la existencia. En este sentido es que nos dice: «La obra es, antes bien, la re-presentación de un mundo común que nos reúne y nos consagra a todos. La obra es [...] comunidad y no singularidad» (González 2005:98). Con ello es posible pensar que demorar es congregarse en el tiempo; una sincronía vital que se guarda con las cosas en el éxtasis.

La demora, además de acaecer como abandono, es aquello que favorece una permanencia, un «quedarse detenido». «Quien comprende algo, lo retiene en una configuración del tiempo en medio de la tendencia, del discurrir» (Gadamer 2012:155). No se trata de una inmovilidad en la que se cae por una perplejidad ante el devenir sino una volcadura sobre la confluencia sincrónica del movimiento.

⁶¹ «[...] el Dasein es tiempo, no porque esté en el tiempo, sino porque él mismo es el *ahí del ser que es tiempo*» (Gilardi 2013:136). Parece ser que al dejar de lado los fines y objetivos de una vida útil lo único que queda es aquella disposición afectiva de la que nos hablaba Heidegger, y en la cual lo que hay del *Desein* es tiempo.

Esta permanencia es más clara en el orden de la poesía y de la prosa en tanto el sonido deviene un sonido articulado en palabras. Nos dice Gadamer: «En cualquier otro lugar siempre hay algo que queda detenido dentro de esa prolongación, ya sea el significado terminante de las palabras o el sentido perceptible del discurso. Así ocurre en la poesía y también en la prosa del pensamiento» (Gadamer 2012:156). En el segundo capítulo, éste se desarrolló como modo de comprensión, incluso para la música, en un acto *a posteriori*, a través de un lenguaje más abarcante pero con designaciones histórico-ontológicas acotadas por la tradición y la experiencia. Ahora bien, por prolongación debe entenderse la tendencia de las formas; Jankélévitch, en la música, le llamó devenir. Este autor nos dice:

[...] la vibración, la cual prolonga los sonidos anteriores en los sucesivos y realiza la fusión de presente y pasado (la supervivencia o resonancia del pasado a través del presente), en una palabra, aquella inmanencia que denominamos «devenir» (Jankélévitch 2005: 80-81).

En esta cita están presentes los tres elementos inmanentes al acontecimiento extático que planteamos desde el comienzo en forma de devenir. Nos parece que no se debe interpretar este concepto como una fenomenología del tiempo transcurrido de un punto a otro en instantes infinitesimales sucesivos, susceptibles de ser cronometrados. Devenir en la música y siguiendo a nuestros autores en cuestión, se trata de la simultaneidad de lo moviente en tanto futuro-sido-presente; la simultaneidad de la historia de lo moviente y de lo presente fundado en las expectativas de la consumación de la música.

Entonces, ¿qué permanece? Consideramos legítima la necesidad de la permanencia de *algo* en tanto, como se dijo más arriba, es la memoria y el recuerdo lo que estimula la percepción de la diferencia; no hay cambio en lo moviente sin la presencia de la historia de aquellas formas en juego. Lo que permanece es el devenir, la comprensión, sólo en la música, discurre como pura prolongación

(Gadamer 2012:156). Nos parece que esto es viable en virtud del soporte simbólico de significación al que se accede en la experiencia de volcarse hacia la consumación musical. En los capítulos uno y dos se nos reveló el velo simbólico con el que se nos hace aprehensible la música, es decir, se vio que la experiencia es asignificante en virtud de sus elementos alingüísticos, en su modo más originario, y a la articulación asignificante de los mismos como manifestación epifenoménica del sentido. Nuevamente, con este respecto, Jankélévitch nos dice:

La música no es, pues, inexpresiva porque no exprese nada, sino porque no expresa este o aquel paisaje privilegiado, este o aquel decorado que excluye a los demás; es inexpresiva porque implica innumerables posibilidades de interpretación, entre las que nos deja escoger (Jankélévitch 2005:120).

Aquí, este autor hace evidente la posibilidad casi infinita de desarrollos de los que es susceptible la experiencia con la música en el acto de subsunción ontológico-histórico que es el juicio alegórico tratado en el segundo capítulo como una vía legítima para la comprensión *a posteriori* de lo acaecido en el acto drástico musical. Es en este sentido que este autor sigue siendo clarificador: «En el encantamiento no hay anda que pensar o, *lo que viene a ser lo mismo*, hay que pensar hasta el infinito» (Jankélévitch 2005:135).

En la demora, pues, está el tiempo musical; la demora de la prolongación de las formas musicales son éxtasis. Por prolongación de las formas nos referimos a ese arrastre, a esa simultaneidad, en el tiempo vivido mismo; prolongación de las formas se refiere a la historia presente de una totalidad compuesta por elementos puramente musicales traídos a representación y de lo cual se tiene alguna expectativa. En la demora está el tiempo musical, la demora de la prolongación de las formas movientes es éxtasis.

Habiendo llegado hasta este punto y teniendo al acontecimiento musical como una demora de la prolongación en un instante de duración vital, consideramos prudente el planteamiento de un concepto con el cual referirnos a la particularidad de este experienciamiento. «Hacer la música» es una expresión a la que se ha llegado a través de la lectura de la obra de Gadamer, pero también siguiendo la lectura de Jankélévitch en la obra citada a lo largo de este trabajo (*La música y lo inefable*). Nos dice el autor francés: «La obra del encantamiento [...] no es un Decir, sino un Hacer» (Jankélévitch 2005:127). Esto no quiere decir que las artes en las que interviene el sonido devenido palabra, sea unas expresiones ilegítimas. Nos dice más adelante:

La música tiene esto en común con la poesía y el amor, e incluso con el deber: no está hecha para que se hable de ella, sino para que se *haga*; ni para ser dicha, sino para ser «tocada» (Jankélévitch 2005:129).

Con ello, este autor nos está recordando el sentido originario no sólo de la música sino de las artes y de la filosofía en general, en términos del mismo: palabras de hechizo, en donde hechizo nos remite a la acción inmediata y drástica para sugerir, cautivar, aludir, en fin, crear. En este sentido es que planteamos el concepto de «Hacer la música», con el cual no nos referimos burdamente al acto de ejecutarla sino al acto de crearla en cualquiera de sus modos de participación drástica que ya hemos citado el primer capítulo. Nuestro «Hacer la música» apela a la disposición afectiva y creativa en el encuentro con la música en su representación, encuentro que exige una apertura no sólo a lo presentado en vista de una obvia presencia traída hasta *nosotros* por unas coordenadas espaciales y temporales absolutas, sino a la historia de lo moviente por el sólo hecho de esperar la consumación de lo que nos está saliendo al encuentro. Tal espera se funda originariamente en el futuro, sin embargo, no se trata del futuro lingüístico del «ahora no», sino de un futuro-por-venir sincrónico siempre ya *con nosotros*. Incluso, nos arriesgamos a decir que es precisamente esa expectativa el origen del movimiento en tanto desata las

posibilidades que terminan por musicalizarse: el primer acorde, el primer silencio, la primera nota, todos eventos primigenios, suceden en favor de unas expectativas y de unos arriesgados eventos singulares venideros. Así, la comprensión musical sería entendida como el acontecimiento creativo durante el cual el misterio, o el hechizo, se expresen musicalmente, es decir, en los elementos propios a los que llegamos en el primer capítulo. Entonces, creador no es sólo el compositor o el ejecutante, creador es quien se detiene en la música no a hablar sino a vivir: «A menudo, el creador sólo tiene una manera de reflexionar sobre la creación: crear» (Jankélévitch 2005:131).

Hacer la música es demorarse en el movimiento de la obra musical, en esa prolongación permanentemente-cambiante. Ahora bien, ¿es determinable? Nos parece que no, el mismo Gadamer admite la insondabilidad del ser estético, en la medida que ese «quedar detenido» provoca una disolución de la subjetividad y un vuelco hacia la temporalidad propia, que es finita; y es que sólo así es posible asistir, en disposición y no por voluntad, al nacimiento del arte, nos dice nuestro autor: «la comprensión experimenta en el *ser-ahí* de la obra la profundidad e insondabilidad de su sentido» (Dutt 1998:83). Aquí, lo insondable no es un indecible, sino una cualidad de indeterminabilidad de la experiencia.

La conformación, siempre ligada a un ejecutante, y el espectador, se copertenece al interior del círculo de comprensión. En este sentido, Gadamer nos dice: «la obra es un acontecimiento [...] nos produce un vuelco por cuanto presenta un mundo propio hacia el que, por así decir, nos vemos arrastrados» (Dutt 1998:83). La consecuencia última de entrar en el va-y-ven de las formas musicales es la disolución de la subjetividad en las dimensiones formales-temporales propias de este modo del ser estético. Al interior del juego de las formas, en su duración, confluyen obra musical, ejecutante y espectador.

En la experiencia de la música, a lo que se asiste es a la temporización de la existencia, en tanto el vuelco hacia la temporalidad propia del ser estético en su

acaecer. De modo que volcarse sobre la música es volcarse sobre el tiempo de lo viviente, es volcarse sobre la experiencia de finitud primordial de *nuestra* existencia. Volverse sobre sí mismo hacia afuera en la música es volverse hacia la muerte. Tiempo propio es, pues, *una* plenitud experiencial. No se trata de la experiencia sucesiva de momentos sino de la confluencia, en sincronía cooriginaria, en la temporalidad de lo que acaece; esta congregación es la conformación formal-temporal que es la música. No se trata de una coordinación sino más bien de una cooriginariedad y sincronía.

II. Excursus

En virtud de nuestra metodología y de las posibilidades que nos otorga el formato del texto al que nos adherimos, es necesario recurrir, de nuevo, a una de las formas mediante las cuales se hace posible la preservación y la comunicación del patrimonio musical: la partitura. Hecha esta aclaración, se traerá a colación el segundo de los tres números del concierto para clavecín, escrito en tono de fa menor, del compositor Johann Sebastian Bach con número de catálogo BWV 1056 (Bach 1869:142-143). En este caso, nuestro ejemplo será planteado desde la perspectiva del ejecutante, sin perder de vista que lo congregado en la música es inmanente a su llevarse a cabo. En este punto se trata de vislumbrar el espacio de juego de algunos de los conceptos que aquí se han tratado. Debemos recordar que el modo más originario por el cual consideramos que lo contenido en la partitura citada es comprendido, lo sería sólo mediante su éxtasis. Por lo tanto, no se pretende que con este ejercicio se dé por entendida *a priori* la obra en cuestión; sólo se espera lograr ilustrar, aunque de modo deficiente, lo tenido por acontecimiento musical con ayuda de este modo de *contención del tiempo*.

La partitura no es la música, como el papel impreso o manuscrito no es el espacio-tiempo poético, pero a partir de su actualización drástica, en este caso específico, lo llevado a cabo por unos *quienes* y para algunos a los cuales se representará esta música, es que el acontecimiento acaecerá. En las imágenes se aprecia la *totalidad* del *Largo* del concierto citado, se debe aclarar que este fragmento, al ser ejecutado, se vería inscrito a un momento específico con unas coordenadas geográficas específicas; no hace falta, pues, traer hasta aquí toda la obra de Bach para nuestros fines.

Más allá de hacer una *lectura* y expresar en un código facilitado por el lenguaje aquello que nos parezca *ser* este fragmento, habría que pensar que «hacer la música» exige la actualización de todo lo dibujado y de todo aquello que no ha sido

capturado por el lápiz o la pluma sobre el papel. En el «hacer la música» nada llega por «artes ocultas», cada «*gesto* musical», cada «instante musical» es traído a representación por la facticidad de lo hecho-sido y el volcarse sobre los pliegues de las formas movientes. Hasta el detalle más pequeño tiene que ser atendido por el ejecutante, y aquello no escrito debe ser conocido mediante el ejercicio y la recreación constante; siempre y de forma necesaria, inscritos en una tradición. «Hacer la música» es una operación performativa que exige proyección-presente-vuelta a los *sido* constantes. Se tiene una expectativa alingüística de lo venidero, es alingüística porque es musical y lo proyectado se proyecta sonoramente con aquella voz cantante interna. Luego se ejecuta el *gesto*. Los modos de realizar cada una de las particularidades atendiendo a lo que sucede en el *entre* de aquellas, es un lugar de excesos: unas fuerzas, hasta un momento antes aletargadas, arremeten contra unas cuerdas, unas membranas; todo por vivir esa evanescencia, todo por aquella «ciega necesidad de Hacer» (Jankélévitch 2005:132). El despilfarro de energía y de fuerzas que se presencia en la música no tiene justificación. En el ejemplo 2a se aprecian ya desde el principio unas indicaciones sobre el modo aproximado en el que deben ser atacadas las singularidades en los instrumentos que acompañan al clavecín: *pizzicato*. Cada vez se llevan a cabo todas estas operaciones: proyectar-ejecutar-vuelta a lo *sido* en diferentes momentos y diferentes dimensiones. La proyección no es del tipo infinitesimal, sino que se adhiere a unas dimensiones formales-temporales estimadas; con cada *gesto* se vuelve sobre lo inmediatamente *sido* pero también sobre toda la historia de lo moviente, hasta aquel silencio primigenio, para así probar y disprobar las expectativas con lo acaecido. Allí está nuestro círculo de comprensión gadameriano; en esta circularidad se comprueba la existencia propia.

Entonces bien, nos disponemos a participar de la música y entramos en su silencio circundante que ya es música. Jankélévitch y Heidegger ya lo sabían, el silencio musical no es una nada hueca y estéril. El silencio en el que *nos* congregamos es un silencio primordial, es la demora desde la cual brota *nuestro* «tiempo vivido». En el silencio ya se mueve la música, aunque de un modo insensible; es puro proyecto.

Pero cuando se decide dar el paso y se suscita ese primer choque, ya no hay lugar para el arrepentimiento. La música *versa* de lo irreversible porque ella misma lo es, lo que fue ya no será y lo que no se hizo ya no se hará jamás:

El acontecimiento huidizo e irreversible, la evanescente cualidad, la ausencia, la circunstancia transcurrida y que ya nunca más será: éstos son los objetos privilegiados de la dulce melancolía musical (Jankélévitch 2005:153).

Es posible que a ello se deba la experiencia de finitud que azota a la conciencia y a la intuición en el «tiempo vivido». Desatadas las fuerzas, sólo queda volcarse sobre lo que acaece hasta que cesa, hasta que se acaba. El devenir se musicaliza y de este modo temporiza la existencia. La música termina, y así se cierra el círculo sincrónico vital del arte. Entonces ¿qué *nos* queda? ¿Luego de darse ese espacio-tiempo de excesos nos quedará un producto, un objeto, un logro siquiera? Nada sobrevive a la experiencia de la música salvo la presencia de la historia.

Cuando el círculo musical se cierra, cuando se alcanzan al fin las dos barras en la partitura reconocidas como «barra final», lo que queda es la historia y la posibilidad de canalizar la experiencia con la significación. El lenguaje puede facilitar el asimiento de lo sucedido en la circunscripción de *nuestra* tradición. No habrá unas designaciones erradas y otras más afortunadas, simplemente la posición que se ocupa en el horizonte cuando se hacen las señales. El juicio alegórico subsume *nuestra* historia efectual. Por ello hay que pensar al infinito cuando se hace memoria sobre lo sucedido durante aquella demora. La memoria es un hacer memoria⁶², no un «almacén» al que se acude cuando se le necesita. Por ello es que los juicios alegóricos tendrán siempre un significado reconocible, lo que habla a través de ellos es la tradición. En lo dicho sobre la música se subsume el tiempo, pero en el «tiempo vivido» en la música se temporiza musicalmente la existencia.

⁶² Vid. Joaquín Ortega: *La revitalización hermenéutico-lingüística de la memoria en H. G. Gadamer y E. Lledó*, en *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, Vol. 52, Nº 204, España: Universidad Pontificia Comillas, 1996.

142

Largo.
pizzicato

(pizzicato)
(pizzicato)
(pizzicato)

BACH W B

Ejemplo 2a. *Largo* (Bach 1869:142).

143

Largo

(coll. 1^{ma})
(coll. 2^{da})
(coll. 1^{ma})
(coll. 2^{da})
(coll. 1^{ma})
(coll. 2^{da})

BACH W B

Ejemplo 2b. *Largo* (Bach 1869:143).

III. Conclusiones

Ahora podemos vislumbrar que la totalidad de lo que puede ser comprendido no está mediada por el lenguaje, tanto como, necesariamente, por el tiempo⁶³; en este sentido, ¿qué tanto es la música una forma de experiencia de la finitud última? Suchla, en su ensayo sobre la música en Gadamer, se pregunta si la fascinación de las personas por la música radica en la posibilidad de hacer a los seres humanos capaces de tener una experiencia del tiempo vivido en el espacio, una experiencia de historicidad y, especialmente, de finitud y mortalidad (Suchla 2010:226). Es decir, la pregunta ya no radica en si es por el cursar de la música en el tiempo propio, aquello por lo que se hace comprensible, sino que, de hecho, es por la música que se nos hace dimensionable nuestra determinación última. Demora y prolongación musicales son la manera en la que parece enfrentarse el final del destino último en virtud, quizá, de la *naturaleza* inasible de esta forma de ser estético. La participación drástica en la música implica su comprensión y puede *conducirnos* a encarar una faceta de la muerte, en la medida que se comparte una *limitante* ontológica fundamental: la finitud.

Con este respecto, la pregunta que queda abierta es si es plausible una investigación acerca de si la referencia primaria, a partir de la cual la comprensión musical y *uno* se anclan en estado afectivo, es capaz de dar cuenta de un estado alterno al mundo conformado por la tradición lingüística. Es decir, si ese misterio de formas movientes nos *habla* desde una esfera, la cual nos acoge y nos exilia, nos da y nos quita, nos inscribe y nos des-escribe en un algo que por tradición o imposibilidad no logramos desvelar.

Incluso cuando oímos música absoluta tenemos que «comprenderla». Sólo cuando la comprendemos, cuando es «clara»

⁶³ Es necesario destacar que esta *limitante* no atañe únicamente al modo de comprensión existencial de esta forma del arte, sino que aún en una comprensión facilitada por un lenguaje no prescriptivo, el horizonte desde el que *nos* situamos para interpretar tiene un límite.

para nosotros, se nos aparece como una construcción artística. Aunque la música absoluta sea como tal puro movimiento de formas, una especie de matemática sonora, y no existan contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene no obstante una referencia con lo significativo. Es la indeterminación de esta referencia la que constituye la relación significativa específica de esta clase de música (Gadamer 1977:132).

En este pasaje Gadamer admite lo inasible de esta referencia primaria, que para nosotros es el acaecimiento del espacio-tiempo de la música. La solución a esta indeterminabilidad, como se vio arriba, reposa, primero, en el horizonte hermenéutico y la apertura hacia unos modelos de conocimiento premodernos, y, segundo, en la condición de posibilidad de la congregación en la música. Sin embargo, ¿esa abismosidad es portadora de algún *mensaje* más allá de la posibilidad de cualquier desarrollo histórico o debemos conformarnos con lo hasta aquí obtenido? En este punto es posible preguntarse si, para la ontología, resulta plausible admitir a esta evanescencia como una referencia de este abismo que parece desdoblarse en dimensiones cuya exploración no nos está permitida. Para tales efectos, nos parece que esta área de la filosofía tendría que aceptar abiertamente a la percepción acústica como modelo de conocimiento y esto, hasta el momento, no parece una vía del todo desacreditable, ya que, para Gadamer, la percepción no se vale de unas señales estáticas e inequívocas de aquello que se tenga por autoevidente, propone, más bien, que ésta ya arroja luz sobre la verdad, en la medida que se percibe circunscrito en unas dimensiones reconocidas y aceptadas. Sin embargo, esta vía sería inadecuada, en la medida en que, aquello que sea el ser de la música, perteneciera o viniera hasta nuestra presencia desde unos pliegues de la creatividad que para nuestra razón e intelecto resulten insondables. Es probable que, por esta razón, el autor haga la comparación entre las matemáticas y la música en al menos dos ocasiones, ya que, aunque ambas son *resultado* de la creatividad, parecen *caminar* con sus propias reglas.

Con este respecto, ¿por qué en este trabajo no se ha versado, al menos de manera incipiente, sobre las leyes bajo las cuales, suponiendo que las hay, funciona la música? Es necesario aclarar que consideramos que esto se refiere más a la música como un lenguaje y a sus procesos de objetivación referencial, es decir, en sus soportes ónticos o lingüísticos. Pues bien, en el caso de la música, cuando observamos con detenimiento alguna de estas referencias objetivas como la partitura, por ejemplo, ya sea en la situación del intérprete o del estudioso analítico, o del compositor que vuelve sobre lo *escrito*, ¿no pasa que nos encontramos con recovecos, con entres, en los cuales tenemos la sensación de descubrimiento?, ¿acaso no cabe la posibilidad de iniciar *uno* tales investigaciones en el espíritu de la exploración como si se tratase de terrenos desconocidos? No estamos afirmándolo, sólo nos preguntamos si cabe tal posibilidad. Ya antes se ha mencionado que en el encuentro con las obras no hay nada que se nos presente por artes ocultas, sin embargo, es probable que durante los procesos creativos no todo lo dispuesto sea susceptible de objetivación.

Luego de las elucidaciones hasta aquí presentadas hemos llegado a la conclusión de que, en efecto, parece ser que la música, como cualquier otra de las artes que requieren de su experiencia en el tiempo, se nos hace comprensible por las fuerzas fundadoras de esas dimensiones estéticas mediante las cuales nos vemos arrastrados hacia la intimidad de aquello que acaece, dentro de la cual se nos revela un mensaje que permanece velado y que, sin embargo, nos conduce a un reconocimiento por medio de un proceso multidireccional y discontinuo en el que el ser de lo que nos arrastra *nos* recibe y *nos* despide de su verdad oculta.

Por otra parte, en este trabajo no se discutió sobre la legitimidad y la obsesión que parece haber en ciertos ámbitos de la vida cultural con la palabra «arte». Es decir, *leer* o comprender una construcción estética como «artística», fuera del terreno de la ontología, pero no fuera del terreno de la filosofía, puede responder a la pelea por la legitimidad de una conciencia estética impuesta por intereses del mundo de fines y objetivos. En esta medida, es plausible pensar que, para nuestro autor, lo que tilda

«arte» al proceso de la interpelación por las formas estéticas es una convención y una licencia que *nos* otorgamos para facilitar la comunicación de una clase experiencias a los demás y no, terminantemente, la prescripción de una conciencia estética en los límites de la vida corriente. La palabra «arte», pues, puede formar parte de los imaginarios en la vida de las comunidades o no, sin embargo, en la confrontación a la que se asiste en el rito, en el juego, en la comunión, en las fiestas y en cualquier otra cosa en la que se congregue la comunidad y en donde lo que se disuelve sea la subjetividad, se es partícipe del nacimiento de una realidad o verdad incrementada.

Ahora bien, ¿qué es o cuál es aquel incremento de ser del que nos habla nuestro autor a lo largo de su obra *Verdad y método*? Es posible que esto se refiera a la experiencia de una totalidad desde la generalidad de nuestro horizonte. Entregarse a la contemplación de una pintura, por ejemplo, o seguir las imágenes (imágenes-movimiento de Deleuze) y sonidos en una sala de cine, no requieren de una percepción fragmentada. Las imágenes, la música, los colores o los blancos, negros y grises, las acciones de los personajes y todos los elementos cinematográficos se intuyen, es decir, se aprehenden, se les tiene por unidad. Lo que queda después de que las luces se encienden, cuando el espacio-tiempo cinematográfico se cierra, es el sentido, el significado o la comprensión total de lo acaecido, y las experiencias que uno comunica a los demás o para sí mismo con la propia voz interna sobre tal o cual detalle, sobre tal o cual *instante*, implicarán siempre (si se ha hecho una correcta subsunción como lo exige Kant) el sentido total de la obra, de aquello que traemos a la presencia por la virtud de haber sido y que, por tanto, sigue siendo. Quizá, entonces, no es que el ser de las cosas, sin importar lo que sean, se incremente en la esfera afectiva en un sentido vulgar, parece, más bien, que lo incrementado es *nuestra* experiencia vital con las cosas, en tanto las dejamos «hacer cosa».

Una pregunta, que hasta ahora se ha presentado sólo de manera tácita puede recaer sobre las dimensiones generadas por el espacio-tiempo fundado en la

música. Es decir, si hemos concluido que en el momento de la experiencia se asiste a un desdoblamiento de la realidad que sobrepasa las capacidades del pensamiento racional y que requiere de un abordaje intuitivo, ¿cuál sería una vía metodológica adecuada y cuáles serían los conceptos que tendieran menos a fijar, sino más a reflejar esta movilidad aparentemente errática de los canales que se abren en la creatividad? Ya la misma «creatividad» supone una controversia. Es posible que si vivimos sólo desde la esfera de la cotidianidad nos inclinemos a pensar que ésta se resiste a los procesos de abstracción y mediación que supone su estudio. De modo que, pensada desde la discursividad clásica, no parece tener sentido. Quizá no se sea capaz de comprender a *razón de qué* funciona la creatividad y más bien nos parece que ésta se posa en un pedestal o un trono desde el cual se expresa por encima de toda lógica y comprensión. Y el hecho, no es que la creatividad se niegue a la razón, sino que ésta, afianzada en el lenguaje normativo, es incapaz de comprenderle.

La pregunta por el reconocimiento de la conformación que produce el acontecimiento creativo podría estar en las reflexiones en torno al desencuentro con la propia subjetividad durante el proceso compositivo, en el cual parece expresarse para sí un multiverso que tiene que ser abandonado en ese ámbito como de lo virtual, por la necesidad de la toma de una decisión en la perseverancia de traer a la presencia una obra. Porque ¿qué de todas las formas, los modos, los mundos posibles, es lo que finalmente llevamos a cabo?, ¿cómo expresar la oscuridad que nos habita? Es probable que estas preguntas conduzcan a una mayor apertura y a una mayor comprensión sobre las actividades, así denominadas, artísticas.

IV. Bibliografía

Directa:

Dutt, Carsten (Editor), *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, Tr. Teresa Rocha Barco, España: Editorial Tecnos, S.A., 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Acotaciones hermenéuticas*, Tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, España: Editorial Trotta, S.A., 2002.

- *Arte y verdad de la palabra*, Tr. José Francisco Zúñiga García (caps. 1-5 y 7-8) y Faustino Oncina (cap. 6), España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1998.

- *El elogio de la teoría*, Tr. Anna Poca, Casanova, España: Ediciones Península s.a., 1993.

- *El giro hermenéutico*, Tr. Arturo Parada, España: Ediciones Cátedra S.A., 1998.

- *Estética y hermenéutica*, Tr. Antonio Gómez Ramos, España: Editorial Tecnos S.A., 1996.

- *La actualidad de lo bello*, Tr. Antonio Gómez Ramón, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2015.

- *Mis años de aprendizaje*, Tr. Rafael Fernández de Maruri Duque, España: Empresa Editorial Herder S.A., 1996.

- *Verdad y método*, Tr. Manuel Olasagasti, España: Ediciones Sígueme, 1977.

- *Verdad y método II*, Tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, España: Ediciones Sígueme, 1992.

- *Warheit und Methode*, Alemania: Ediciones Mohr Siebeck, 2010.

De comentario:

Bentolila, Héctor R., *La estructura hermenéutica de la experiencia en Gadamer*, en, *Revista colombiana de filosofía de la ciencia*, vol. XI, núm. 22, Colombia: Universidad del Bosque, 2011, pp 9-21.

Carrillo Canán, Alberto J. L., “Verdad de la obra de arte” y “Sentido” en Gadamer, en, *A Parte Rei*, núm. 6, España: 1999. <<http://www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz/page14.html>>.

Catoggio, Leandro, *El principio de indisponibilidad del lenguaje y la fusión de horizontes en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*, en *Ideas y Valores*, vol. 57, núm. 137, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, agosto 2008, pp. 113-129.

Smith, P. Christopher, *Hermeneutics and human finitud*, EE. UU.: Fordham University, 1991.

Stambaugh, Joan, *Gadamer on the beautiful*, en *The philosophy of Hans-Georg Gadamer*, EE. UU.: The Library of Living Philosophers, 1997.

Suchla, Beated Regina, *Gadamer, en Music in German Philosophy. An introduction*, Ed. Stefan Lorenz Sorgner y Oliver Fürbeth, Tr. (al inglés) Susan H. Gillespie, EE. UU.: The University of Chicago Press 60637, 2010.

Ortega, Joaquín Esteban, *La revitalización hermenéutico-lingüística de la memoria en H. G. Gadamer y E. Lledó*, en *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, Vol. 52, Nº 204, España: Universidad Pontificia Comillas, 1996, págs. 403-428.

Díez Fischer, Francisco, *En la cuenta del tiempo. ¿Qué le debe Gadamer a Husserl?*, en *Contrastes: revista Internacional de filosofía*, núm. 17, Argentina: Universidad Católica Argentina, mayo, 2012, pp. 139-157.

Esguerra Lozada, María del Mar, *Comprensión y autocomprensión en la hermenéutica de Gadamer, y algunas perspectivas para el humanismo*, en *Universitas Philosophica*, vol. 31, núm. 63, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre, 2014, pp. 97-117.

García, Dora Elvira, *El sensus communis gadameriano, concepto base para el humanismo. Acercamientos y coincidencias con G.-B. Vico*, en *Gadamer y las Humanidades Filosofía, Historia, Ciencias Sociales*, Volumen II, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pp. 107-122.

González, Catalina, *Sensus communis: De la imaginación en Vico a la tradición en Gadamer*, en *Ideas y valores*, núm. 120, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 79-93.

González Valerio, María Antonia, *El arte develado*, México: Editorial Herder, S. de R.L. de C.V., 2005.

Grondin, Jean, *Introducción a Gadamer*, Tr. Constantino Ruiz-Garrido, España: Herder Editorial S.L., 2003.

- *Gadamer's Basic Udenstanding*, en *The Cambridge companion to Gadamer*, EE. UU.: Cambridge University Press, 2002.

Gutiérrez, Carlos B., *Gadamer y Nietzsche*, en *Ideas y Valores*, núm. 127, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2005, pp. 55-71.

Herrera de la Fuente, Carlos, *Habla o lenguaje en Heidegger y Gadamer*, en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 9, México: Universidad Autónoma del Estado de México, julio-diciembre, 2005, pp. 11-24.

Krieger, Peter, *Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 78, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, primavera, 2001, pp. 255-258.

López Sáez, María del Carmen, *La aplicación gadameriana de la phrónesis a la praxis*, en *Hans-Georg Gadamer en español*. Página de Luis Enrique de Santiago Guervós, España: Universidad de Málaga, 2016. <<http://www.uma.es/gadamer/styled-10/page14/index.html>>.

Mancilla Muñoz, Mauricio, *Experiencia e historicidad, en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer*, en *Ideas y Valores*, vol. LXII, núm. 152, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, agosto, 2013, pp. 183-197.

Complementaria:

Bayón Martín, Fernando, *La herencia de Hegel en la hermenéutica de la historia de Hans-Georg Gadamer*, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 6, núm. 15, Venezuela: Universidad del Zulia, diciembre, 2001, pp. 44-67.

Benedito, María Fernanda, *Heidegger en su lenguaje*, España: EDITORIAL TECNÓS S.A., 1992.

Bergson, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Tr. Juan Miguel Palacios, España: Ediciones Sígueme S.A., 1999.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Tr. Irene Agoff, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1983.

- *Memoria y vida*, Tr. Mauro Armiño, España: Alianza Editorial S.A., 2004.

Gadamer, Hans-Georg y **Koselleck**, Reinhart, *Historia y hermenéutica*, Tr. Faustino Oncina, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997.

Gilardi, Pilar, *Heidegger: la pregunta por los estados de ánimo (1927-1930)*, México: Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V., 2014.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *La fenomenología del espíritu*, Tr. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

- *Propedéutica filosófica: Teoría del derecho, de la moral y de la religión (1810)*, Tr. Laura Mues de Schrenk, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Herder, Johann Gottfried, *Historia de la filosofía, Para la educación de la humanidad*, Tr. Elsa Tabernig, España: Ediciones Espuela de Plata, 2007.

Heidegger, Martin, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, Tr. Dina V. Picotti C., Argentina: Biblioteca Internacional Martin Heidegger y Fundación Centro Psicoanalítico Argentino y Editorial Biblos, 2011.

- *Conferencias y artículos*, Tr. de Eustaquio Barjau, España: Ediciones del Serbal, 1994.

- *De camino al habla*, Tr. Ives Zimmermann, España: Ediciones del Serbal, 2002.

- *Ser y tiempo*, Tr. José Eduardo Rivera C., España: Editorial Trotta S.A., 2014.
 - *Ontología (hermenéutica de la facticidad)*, Tr. Jaime Aspiunza, España: Alianza Editorial S.A., 1998.
 - *Tiempo e historia*, Tr. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Jankélévitch**, Vladimir, *La música y lo inefable*, España: Ediciones Alpha Decay, S.A., 2005.
- Kant**, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Tr. Manuel García Morente, España: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2011.
- Levinas**, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, Tr. Daniel Enrique Guillot, México: Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 2013.
- Lonergan**, Bernard, *Método en teología*, Tr. Gerardo Remolina, España: Ediciones Sígueme S.A., 1988.
- Nietzsche**, Friedrich, *Consideraciones intempestivas 1873-1876*, Tr. Andrés Sánchez Pascual, Argentina: Alianza Editorial S.A., 2002.
- *El nacimiento de la tragedia*, Tr. Andrés Sánchez Pascual, España: Alianza Editorial S.A., 2014.
- Pöltner**, Günter, *El lugar de la música en el pensamiento de Heidegger*, en *Thémata, Revista de Filosofía*, no. 34, España: Editorial Universidad de Sevilla, 2005, pp 369-390.
- Sadzik**, Joseph, *La estética de Heidegger*, Tr. J. M. García de la Mora, España: Editorial Luis Miracle, S.A., 1971.
- Sapó**, Ángel María, *El concepto hegeliano de formación*. Una aproximación, en *Revista Logos*, No. 12 pp. 39-47, México: Julio-Diciembre 2007.
- Schopenhauer**, Arthur, *El mundo como voluntad y representación. Vol. 1*, Tr. Roberto R. Aramayo, España: Fondo de Cultura Económica S.L., 2003.
- *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, Tr. Pilar López de Santa María, España: Editorial Trotta, S.A., 2003.

Musical:

Bach, Johann Sebastian, *Clavier-Concerte in F-moll mit Begleitung von Zwei Violinen, Viola und Continuo. No. 5*, Alemania: Ed. Wilhelm Rust-Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 17 Plate B.W. XVII, 1869, pp.133-150.

Cooke, Deryck, *The language of music*, EE. UU.: Oxford University Press, 1959.

Lindley, Mark, *Temperaments*, *Grove Music Online en Oxford Music Online*, Reino Unido: Oxford University Press, consultado en febrero 5, 2017, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27643>>.

Pryer, Anthony. *Notation*, *The Oxford Companion to Music en Oxford Music Online*, Reino Unido: Oxford University Press, consultado en febrero 5, 2017, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4761>>.