

GERARDO GUZMAN

La condición romántica del arte

Música, pensamiento y persistencias



industrias
culturales

La condición romántica del arte

Música, pensamiento y persistencias

GERARDO GUZMAN



Guzmán, Gerardo

La condición romántica del arte : música, pensamiento y persistencias / Gerardo Guzmán. - 1a ed. - La Plata : EDULP, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1985-86-9

1. Historia. I. Título.

CDD 709

La condición romántica del arte
Música, pensamiento y persistencias

GERARDO GUZMAN



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2016 - Edulp

Impreso en Argentina

Agradecimientos

A Adolfo Suarez, por su invencible apoyo, colaboración, paciencia y cariño.

A Luis Menacho, Mario Carpinetti, Pablo Díaz, José Ielpi, Marcelo Passoni, Carlos Mastropietro, Andrés Vázquez, Alejandro Bonatto, Yolanda Metz y Mónica Claus por charlas, horas y desvelos sostenidos en pensamientos a veces tan erráticos, como fructíferos y reveladores.

A Homero Polenta, por iluminar algunas de mis ideas en su examen final.

A Silvia Malbrán, Juan Samaja y Roxana Ynoub, por sus aportes y valiosas aclaraciones en el devenir del estudio y la redacción del texto.

A Inés Costa por su entrañable afecto, y búsqueda conjunta en las ideas y los recorridos formales de este trabajo.

A Mercedes Reitano por los años de amistad, conocimiento, guía y asesoramiento como Directora de la Tesis de Doctorado.

A la Secretaria de Postgrado, Profesora Puli Larregle por su permanente contención y atención académica y personal.

A las Autoridades, Docentes y Personal de la Facultad de Bellas Artes, del Doctorado y la Secretaría de Postgrado, por la posibilidad de transitar una enriquecedora experiencia y viabilizar esta instancia de Tesis.

A las y los Sres. Miembros del Jurado:

Mg. María Cristina Fukelman (Facultad de Bellas Artes UNLP)

Dra. Analía Melamed (Facultad de Humanidades y Cs de la Educación UNLP)

Prof. Raúl Minsburg (UNLa - UNTREF)

A la Editorial de la Universidad de La Plata.

A todos los Estudiantes, Colegas y Amigos.

A mis padres

Índice

A manera de prólogo	10
<i>María Ángeles de Rueda</i>	
Prólogo y fundamentación	15
Lineamientos e Intenciones Generales	22
UBICACIONES Y CONSIDERACIONES HISTÓRICAS	
La Historia de la Música como Campo Científico y Sistemático de Investigación	25
Algunos Problemas en la Historiografía Musical Contemporánea	31
ENCUADRE TEÓRICO Y METODOLÓGICO	
Hipótesis y Líneas Investigativas	40
APOLO Y DIONISIO, UNA SIMBÓLICA INTRODUCCIÓN	48
Razón y Subjetividad	57
PRIMERA PARTE: LOS LÍMITES DEL ROMANTICISMO	
Revisiones de sus Marcos Epistemológicos	70
I. Mito, Razón, Ciencia y Arte	71
La Razón, la Modernidad y la Teoría del Conocimiento	73
La Razón y la Ciencia	83
La Razón y el Mito	89
La Ilustración. Razón y Mito	96
El Lugar del Arte	104
Pasados Reminiscentes	108
Pensamientos y Documentos Escogidos	110
En el Romanticismo	115
Una Nueva Mitología	119
Otros Aportes Anexos	121
Razón y Destino	121
La Intercepción del Lenguaje	122

El Mundo y la Mimesis a través del Lenguaje	123
Mitos y Religiones - Comunidades y Estados.....	129
II. Diversidad y Unidad	142
Las Ideas en torno a la Muerte	143
Las Religiones y la Muerte	149
Estilísticas Posibles: Romanticismo, Naturalismo, Simbolismo	152
Las Músicas Románticas y la Muerte	158
Metafísica y Metamorfosis	165
Diversidad y Unidad en la Música	169
III. Orígenes y Fundaciones	174
Territorios y Estados	178
Alemania y Austria	186
Francia	191
Primeros Exponentes	194
Visiones Románticas en el Cine	200
La Cuestión de los Sentimientos en el Arte del Romanticismo	201
Algunas Teorizaciones Iniciales	203
Los Sentimientos y un Posible Desarrollo Histórico. Objeto y Sujeto	216
Premodernidad: Edad Media y Renacimiento	216
La Modernidad: El Barroco. Los Sentimientos en la Esfera del Racionalismo	244
Clasicismo y Empirismo: Nuevas Mediaciones Sentimentales entre Objeto y Sujeto	258
La Ópera como Escenario Sensible y Simbólico de los Sentimientos. Mozart	271
El Romanticismo y los Sentimientos	346
Los Sentimientos en la Ópera Romántica: Idealismo y Naturalismo	354
Relaciones entre Subjetividad y Objetualidad	362
Otros Aportes Teóricos	368
IV. Las Nociones de Progreso e Innovación	381
Progreso y Moderno	383
Progreso y Vanguardia	397
La Actualidad del Progreso en el Arte	401
Progreso y Paradigma	404
V. Europa en el Debate entre lo Internacional y lo Nacional	412
Una Posible Caracterización y Periodización	430

SEGUNDA PARTE: TEMAS Y PROBLEMAS DEL ROMANTICISMO

Aportes para un Encuadre y Ampliación de sus Tópicos	
Técnicos y Estéticos	436
I. Una Reencontrada Presunción	437
Generalidades Musicales	452
II. Algunos Aspectos Técnicos	455
Materiales y Procesos. El Estilo	455
Tres Posibles Escuelas Hegemónicas	464
La Tonalidad	467
El Melos Romántico	476
Ritmo, Métrica y Temporalidad	490
El Nuevo Contrapunto	496
El Tema del Timbre	503
El Ruido en la Orquesta Romántica	528
Narración y Nuevos Procedimientos Formales	540
Principios Dialécticos, Orgánicos y Cíclicos	542
Los Principios Orgánicos	547
La Forma Cíclica	554
Brahms y su Discurso Formal	556
La Reexposición	561
Minuet y Scherzo	569
Liquidación, Culminación e Interpolación	582
Las Microformas Instrumentales y Vocales. La Ópera	589
Comienzos y Finales	595
Comienzos	599
La Organicidad en los Comienzos Mahlerianos	605
Finales	606
III. Otros Aspectos Centrales	616
Mundo Natural, Mundo Objetual; el Sujeto de las Cosas	
o del Lenguaje	616
La Obra de Arte como Símbolo y Espejamiento	622
La Música, los Destinatarios, la Crítica y la Moda	628
A propósito del Fausto de Gounod	656
La Historia de Género y la Historia de las Mujeres	686
El Nacimiento de la Historia y la Interpretación	698
Acerca de la Interpretación	707
La Interpretación y la Música	715
El Gesto Musical y la Interpretación	726
Acerca de la Historicidad del Gesto	731

Autor - Obra - Intérprete. El Permanente Dilema sobre el Sujeto y el Objeto	738
El Urtext y su Sanción Poética	744
Verdad, Mimesis y Verosimilitud	748
La Música y su Texto Original/Verdadero	784
Glück, la Ópera Seria y la Verosimilitud	792
Reflexiones a partir de una Representación Operística	798
IV. Las Concepciones Nacionalistas del Siglo XIX	809
Del Yo Personal al Yo Nacional. Subjetivismo, Poder e Identidad	809
Contextos Generales, Históricos y Culturales	824
América del Sur y Argentina en el Entramado Romántico y Nacionalista	837
Sobre el Vocablo Latinoamericano	838
Proyectos, Continuidades e Interrupciones	844
Ser, Estar o Hacer Latinoamérica desde la Contemporaneidad	853
Relatos, Tiempos y Espacios Fundantes	858
Recorridos Históricos y Estéticos	867
Sobre las Academias y la Música	874
La Generación del '80	888
V. El Lugar del Arte y la Música en la Filosofía del siglo XIX	898
Kant y el Lugar del Arte	904
Hacia el Idealismo Alemán	910
Hegel y la Postulación del Espíritu	912
Schopenhauer y lo Absoluto	915
El Positivismo y la Emergencia de la Objetualidad	921
El Pensamiento de Baudelaire y una Modernidad Urbana y Sensorial	922
Otros Cientificismos: Evolución y Crisis de la Razón	927
Lo Bello y lo Sublime	929
Palabra y Música	933
Aproximaciones Psicoanalíticas	937
La Canción de Cámara	940

TERCERA PARTE: CRONOLOGÍAS Y HERMENÉUTICA

Generalidades y Casuísticas Destacadas	944
Romanticismo Temprano	955
Beethoven y el Romanticismo Temprano	956

Romanticismo Medio o Pleno	983
Schumann y la Meditación Lírica entre el Pasado y el Presente	989
Acerca de las Guirnaldas	1015
Romanticismo de Medios de Siglo	1019
Los Conceptos de Absoluto y Programático	1019
Beethoven y el Romanticismo de Medios de Siglo	1033
Wagner y el Drama Musical. La Dialéctica entre el Pasado y el Futuro	1035
Aspectos Generales	1046
Mimesis Dramática y Leitmotiv	1047
Organización Dramática y Formal	1051
La Tetralogía	1057
De la Subjetividad a la Identidad del Héroe y de la Nación	1068
Parsifal	1079
Aspectos Técnicos	1080
Estructura y Organización Literaria y Dramática	1083
Wagner y su Contemporaneidad	1096
El Nacionalismo: Especificidades Técnicas y Estéticas - La Ópera	1100
Un Nuevo Sujeto en la Música: el Director de Orquesta	1113
Romanticismo Tardío/ Postromanticismo	1114
La Hibridación de Géneros y Formas	1115
El Eclecticismo	1118
En el Final del Siglo	1129
A MODO DE PROVISORIA CONCLUSIÓN	1135
Hacia una Postulación de lo Romántico en la Actualidad	1138
Bibliografía, audio y video citada y de consulta	1154

A MANERA DE PRÓLOGO

María de los Angeles de Rueda

Presentar el trabajo del Dr. Gerardo Guzman “La condición romántica del arte. Música, pensamiento y persistencias” es una tarea muy grata desde el punto de vista académico-artístico y también en un nivel interpersonal, dado que se trata de un entrañable colega y amigo. Con Gerardo Guzman nos une diálogo sobre los temas de artes y modernidades que se retrotrae a las clases que impartimos en Arte del Siglo XX en el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP, como las charlas conjuntas sobre vanguardias artísticas en las cátedras de Historia de la Música III e Historia de las Artes Visuales III en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, los encuentros y convergencias comparativas en ideas, percepciones, amistades.

En esta obra, resultado de su tesis doctoral y de un pensamiento sostenido durante muchos años de trabajo en las aulas enseñando teoría e historia de la música, Gerardo Guzman aborda la inmensa

tarea de trazar algunos rasgos del Romanticismo como estética, como movimiento cultural y como estilo musical, en la comparación entre Europa y América, como sus proyecciones en el siglo XX y en la actualidad a través de géneros derivados y usos del lenguaje en la cultura de masas. Romanticismo y Modernidad son dos grandes tópicos que permiten reflexionar sobre cuestiones metodológicas, perspectivas historiográficas, formas, autores, historias, miradas. Tomo una frase del autor que sin duda sintetiza un aspecto del movimiento: “El Romanticismo del siglo XIX aparece decididamente como el espacio tiempo en el que condensan con eficacia y contundencia, las introyecciones afectivas del sentimiento y la subjetividad del individuo occidental y moderno”.

La subjetividad es una invención de la Modernidad, en tanto se puede objetivar, poner en discurso, representarse, y experimentarse. La paradoja entre la asunción del yo y el despojamiento de la sacralidad del sujeto genera la conciencia de modernidad. Esta tiene muchas realizaciones o materializaciones históricas. En este libro se compara la Modernidad europea y los cruces, alteraciones y dicotomías con el escenario moderno latinoamericano y en particular argentino. Se sabe que el Iluminismo y la Ilustración generan unas representaciones del sujeto social e individual basadas en la razón, en las ideas de igualdad, fraternidad y libertad de la Revolución Francesa. Estas ideas son constitutivas de la estética romántica a la vez que interpeladas por el romanticismo. La estética romántica crea formas a través de la finitud, la desnudez, el caos, los fragmentos y despojos de un orden anterior definitivamente desgarrado.

La Modernidad inaugura la historia como disciplina, junto a otros saberes que conformarán el sistema de las artes y las ciencias humanas y sociales. El cambio epistémico moderno genera una pérdida de equivalencias entre las cosas, los seres y sus representaciones (Foucault, 1966) y el Romanticismo indaga las escisiones producidas en la representación y en las analogías entre humores

y estilos. La modernidad se constituye como una gran ópera, una puesta en discurso del mundo, en el que convergen los lenguajes; la representación, sus símbolos y signos, es una condición de posibilidad de su aparición y del surgimiento de las ciencias sociales y humanas, entre las que se encuentran la estética y la historia del arte. A través de una mirada dialéctica se puede decir que la modernidad revisa toda la tradición y la renueva. La historia se concibe desde el presente, con el montaje de temporalidades y narrativas. En este libro se sintetizan algunas de las ideas y caracterizaciones del arte en la modernidad como por ejemplo: las validaciones de los discursos científicos y los esfuerzos del arte por imitar sus lógicas; las paradojas y tensiones entre herencia, continuidad e innovación en los niveles estéticos y técnicos; las vinculaciones de la música con otros lenguajes del arte; la autonomía de la experiencia y producción estética; la dialéctica permanente entre racionalidad - sentimiento objetiva/o y subjetiva/o, entre logos y mito; las apelaciones colectivas y nacionalistas; las ideas de lo hegemónico y los consecuentes modelos de influencia, dominación, apropiación y/o novedad en la propia Europa, y en Sur América y Argentina; las relaciones y tracciones entre el arte popular, folklórico, urbano y originario, respecto del académico.

Para comprender estos tópicos es necesario recordar que la modernidad no se agota en el paradigma iluminista-positivista. Co-existen al menos dos caminos paralelos: el de la modernidad racionalista, de una “estética afirmativa” la del progreso indefinido y la razón instrumental (el clasicismo y el academicismo, si se permite la reducción ejemplificadora), que además se conforma dentro de una historia logocéntrica y lineal, y el otro camino, el de la sospecha, la duda, las bifurcaciones y los pliegues y repliegues, el del tiempo circular y ramificado, que naufraga entre la razón y el sentimiento del fin, entre el orden, la locura y la muerte, camino en donde el Romanticismo y los románticos van a realizar su viaje, su poiesis. Estos dos caminos forman un entramado de racionalidad, de grandes relatos y

cosmovisiones liminares (Casullo, 1999) pero también conforman la subjetividad moderna, el destino de las utopías.

El mundo de la Modernidad, a partir de la caída del Antiguo Régimen se torna materialista, instrumental, expansivo, tecnocrático, imperialista. Las contradicciones de la vida política y social se ponen en juego entre la moral del capital y la del espíritu y se conjugan en un escenario contingente, de sombras y luminarias, en las que aparece el héroe individual, el hombre moderno que se subyuga frente a las imágenes de lo sublime, o a los excesos del tabaco y el alcohol. Las artes del Romanticismo - Modernidad estarán atravesadas en sus condiciones de producción por la ambigüedad de adaptarse o criticar el orden burgués, sumergirse en el torbellino de la vida moderna, lo efímero y lo eterno, en una constante dialéctica. La orientación hacia las fuerzas del al vida moderna orienta a la creación artística romántica a la exploración de viejas tradiciones, mitos populares, orígenes mágicos y nuevos mitos, enmarcados en fantasmagorías derivadas de las máquinas modernas. Como señala Gerardo Guzman la búsqueda de los sustratos más íntimos del artista romántico - moderno, así como su frecuentación de tradiciones legendarias, pasadas o exóticas serán parte constitutiva del repertorio estilístico y a su vez formarán las bases de las innovaciones musicales y estéticas, en general de las vanguardias experimentales, en su necesario retorno a algún origen.

Se puede decir que la Modernidad y el Romanticismo se configuran como ideologías- estéticas anclando los dispositivos revolucionarios, tecnológicos y políticos de su época. El hombre tiene conciencia de la época revolucionaria en que vive, organiza y participa de barricadas y protestas hacia la conciencia identitaria a través del nacimiento de los nacionalismos. Orden y Caos, Mito y Logos, Apolíneo y Dionisiaco, Racionalidad y Empirismo [...], de estos opuestos surgen las diásporas, pero también los cruces y nuevas realizaciones entre una historia interna y una historia externa de las artes y las ideas. La subjetividad moderna forma parte de un proceso social mediatizado por tecnologías e instituciones, convir-

tiendo lo público y hasta lo privado en discursividades y abstracciones, regularidades, academicismos y homogeneidades. En la ciudad nace la incipiente cultura de masas y la lógica del capital genera un tipo de producción y recepción de la cultura y el ocio acumulativa (técnicas, tecnologías, saberes, instrumentos, clases, imaginarios ideológicos, instituciones). En este contexto la autoconciencia de las condiciones de producción (del Romanticismo a las vanguardias), conforma la clave de la modernidad.

El autor en este libro desarrolla diferentes análisis, tanto en lo que corresponde a una historia interna de la música del Romanticismo (es decir las cuestiones de formas, materiales, estilos y géneros) como también a una historia externa (las condiciones de circulación y recepción de las manifestaciones musicales románticas), traza aspectos sobre la estética del romanticismo, su relación con otras artes y, otros espacios geográficos. Aborda los temas centrales del Romanticismo y la Modernidad como la subjetividad, el orden/caos, los mitos, la idea de nación y las vinculaciones entre géneros “mayores” y menores”, desactivando tradiciones canónicas, para finalmente problematizar la vigencia de los componentes estilísticos y estéticos en formas y géneros de la cultura de masas contemporáneas y las clasificaciones que las instituciones y la industria cultural realizan sobre el o los llamados géneros románticos. Asimismo hay un trabajo interpretativo - historiográfico en el que da cuenta de cómo el uso del lenguaje y el psicoanálisis encierran, y a la vez liberan una serie de significados latentes y elementos que derivan en nuevas formas de fruición estética.

MAGÍSTER MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA
Facultad de Bellas Artes, UNLP/febrero de 2016

FUNDAMENTACIÓN

Este estudio acerca del Romanticismo surgió inicialmente como un texto de consulta, destinado a los alumnos de la cátedra de Historia de la Música III de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El propósito del mismo provino de una necesidad de indagación académica, sobre la que se venía especulando en el interior de la asignatura desde hacía varios años, en mi carácter de Profesor Titular.

La redacción buscó indagar en esas oportunidades, ciertas líneas de intervención, análisis e interpretación de temas generales y específicos del período romántico, esbozadas o perfiladas en la bibliografía sistemática de modo parcial, o en todo caso convencional y reiterado.

Estos itinerarios destacaban tres o cuatro aspectos centrales de observación:

- la consideración del Romanticismo musical como movimiento o tendencia innovadora pero no absolutamente opuesto al Clasicismo, sobre en el que se advierten continuidades paradigmáticas.

- las nociones de subjetividad e identidad espejadas o devenidas respectivamente de las de Nación y Estado.
- la irradiación romántica en la Argentina.
- la persistencia de algunos de sus elementos en la contemporaneidad.

El texto se transformó luego en Tesis Doctoral correspondiente al Doctorado en Artes de dicha unidad académica. La misma fue defendida el 8 de noviembre de 2014.

Y en un formato renovado se presenta ahora como publicación en Edulp, en 2016.

Luego de estas primeras ubicaciones, se infiere que deben mencionarse otras razones sobre la elección del tema y su desarrollo posterior.

Si bien la Historia Contemporánea rescata y reedita aproximaciones sobre variados pasados recientes o lejanos, no deja de parecer un tanto aventurado el compromiso de revisar al Romanticismo, estilo ya ampliamente discutido y analizado por la investigación en las Ciencias Sociales y en las Artes en general.

Desde esta perspectiva, un acercamiento al Romanticismo podría padecer de un rasgo de pintoresquismo, redundancia, anacronismo y desaprensiva huida del presente. De esta manera se revelaría un interés superfluo por una estética y un estilo que tal vez se prescriben pasados y superados, en términos de una urbanidad situada y contemporánea. No obstante se reflexiona acerca de si son estas razones suficientes, para evitar pensar el Romanticismo como una especie de condición genérica y persistente del arte y de la cultura, sus autores y obras, sus ideologías y sus impactos en la vida personal, social, artística, académica y educativa de nuestros antepasados cercanos, y aun en la de los actores actuales.

Sobre este último punto, pueden mencionarse algunos sondeos iniciales sumamente epidérmicos. Es habitual advertir en las palabras y actitudes cotidianas de críticos y gestores culturales, la mirada del arte y los artistas teñido de nociones (que parecen naturales y pertinentes), en las que se enfatiza una carga de emoción y sensibili-

dad “románticas”. O bien cuando se prefiere tal o cual versión de una obra por su sesgo “romántico”, cuando se piensa (y se actúa) sobre la enseñanza del arte desde una concepción que privilegia la libre expresión sentimental, o en ocasiones, cuando se atribuyen valores “románticos” a cualquier cosa que se presente como irracional, extraña o simplemente emotiva.

En estos casos se continúa ciertamente por un sendero fertilizado y diríase además, perseguido y contaminado por aquel período.

Esta observación, que recorta una posible continuidad de intenciones y evaluaciones, advierte inmediatamente sobre los argumentos y metodologías científicas que debieran utilizarse luego, para sostener o aplacar tales pesquisas y primeras informaciones: ¿cómo referirse al Romanticismo de Europa y América de aquella centuria, desde nuestro tiempo espacio, a fin de establecer una discusión revisada y legítima? ¿Es posible intentar alguna reflexión, que permita el encuentro de vínculos problemáticos novedosos? ¿Es pertinente cavilar, e incluso alentar la destitución de permanencias románticas que sostendrían algunas prácticas educativas e interpretativas en la actualidad, dada su posible praxis discrecional y su indiscriminada irradiación?

Por último: ¿resulta factible incidir desde la habitualmente considerada *periferia*, sobre ciertas ideas hegemónicas y arraigadas en los imaginarios históricos e interpretativos europeos, y también propios, acerca de este estilo, o es justamente el lugar *distante* el que anima a intentar un análisis renovado y sobre todo crítico?

Se abreva en esta última consideración, que inmediatamente conduce a formular nuevos interrogantes: ¿qué tiene de representativa y propedéutica la cultura americana en general, y argentina en particular para sostener y avanzar en esta especulación examinadora?

Se alientan algunas respuestas provisorias:

- a) Inicialmente el soporte diverso, heterogéneo, “impuro” y aluvional de la condición americana; aquel parece aflojar algunas ataduras y prejuicios de los ciudadanos de estas latitudes, respecto a ciertas ideologías.

- b) Por otra parte, el relato histórico europeo (presumiblemente no tan compacto y homogéneo como a primera vista su propia Historiografía lo ha presentado), revela insistentemente algunos imaginarios que se heredaron en América, y que resultaron naturalizados en ambos continentes. Los mismos se vinculan a numerosas y disímiles condiciones de origen, pertenencia, difusión, arraigo, significación y apropiación de los artefactos culturales. Estas ideas se enclavan en la definición del consabido, actual y esquivo concepto del “ser americano”, supuesto como diferente al “ser europeo”, conceptos ambos que alientan a efectuar una permanente reconfiguración conceptual y fáctica.
- c) Por último, y atendiendo a criterios más extensos que los anteriores, pueden señalarse ciertas tendencias tan diversas como generalizadas, que afectan no solo a la cultura americana, sino mundial, tales como los de globalización, hibridación, colonialismo, desterritorialización, cultura de frontera, periferia, otredad, emergencia de lo nacional o posthistoria. Estos conceptos imprimen no solo un grado de incertidumbre sobre definiciones y posicionamientos tradicionales relativos a la vida política y social, sino que decantan, promueven y habilitan a variados revisionismos estilísticos del arte en numerosos lugares. Asimismo dan cabida a nuevas voces, perfiles y líneas de análisis generales, tendientes a producir una reflexión elíptica e interpretativa de las tradiciones estilísticas europeas, en algún momento devenidas a estas tierras, y luego, persistentes en el mundo contemporáneo.

Desde estos supuestos, se esboza un aglutinante factor central acerca de un especial punto de observación del objeto de estudio: aquel que recorta a la condición americana y argentina como una franja compleja de individuos en un aquí y ahora.

Seres constituidos por las intersecciones ineludibles de la contemporaneidad, provenientes de una centónica circunstancia de americanos, devenidos de múltiples influencias.

Al mismo tiempo, nacidos y crecidos con la admiración, la crítica y aun el entusiasmo de sabernos finalmente “otros” del mundo europeo.

A partir de los primeros tanteos señalados más arriba, sería valioso insistir aun sucintamente, y en una inicial distinción conceptual, sobre las continuidades o reverberaciones del Romanticismo, producidas entre Europa y América en diferentes ámbitos de acción y temporalidad.

1) *La continuidad advertida durante el acontecer romántico del siglo XIX*

Más allá de posibles caracterizaciones americanas (que de hecho significan un continuo recorrido de ingentes dificultades de organización económica, étnica, política, cultural y social), la época del Romanticismo coloca en primer plano, al menos en ciertos ámbitos urbanos, a un modelo de individuo, dotado de nuevas entidades, o en todo caso explícitas asunciones: burgués, trabajador, consumista, visionario, inquieto, idealista y angustiado. Este promisorio habitante, europeo o americano, se ubica en el centro de una escena compleja en la que las relaciones centrales de Iglesia, Estado, Ejército, Derecho, Nación, Territorio, Cultura, Capitalismo, Ciencia, Arte, Belleza, Naturaleza, Sentimiento, Progreso, Tiempo, Sexualidad, Mercado, cobran una dimensión de fuerte gravitación y redefinición, en las dimensiones de lo público, lo privado y lo íntimo de todas sus acciones.

El poder soberano de varios países europeos marcará los destinos de estos principios rectores, que también en su traslado a América, construirá las nociones normativas de evolución, progreso, originalidad, teleología, causalidad, racionalidad y civilización, dejando “afuera” a todo lo que no responda a esta mirada: cuerpos conceptuales, objetos de estudio, hechos o personas. El mundo organizado fuertemente sobre aquellas dimensiones de la realidad y lo simbólico, necesitará además, de un testigo que no solo dé cuenta de su existencia, sino que fiscalice y redacte un relato explícito, convalidado y legítimo.

La fundación de la Historia Moderna como saber científico y metódico, direccionado desde los caminos de la deducción o la inducción y como nuevo relato omnisciente, se erige en el siglo XIX como la disciplina portadora de un elemento especular entre hegemonía, realidad y relato.

Cabe mencionar ciertos vacíos ideológicos, conceptuales y operativos.

Dentro del campo del arte y la música: ¿qué se relevó de las músicas urbanas, campesinas u originarias de esas épocas? ¿Qué sabemos de los no burgueses, los acomodados diletantes del arte o de las mujeres? ¿Qué conocemos de la naciente clase obrera, sus gustos y las obras y músicas que frecuentaban y escuchaban? Estas preguntas comienzan a tener progresivamente una respuesta nueva y hasta rectificadora en las actuales Historias de la vida privada, la Microhistoria o las Historias de género, especializaciones de evidente perfil poshistórico, en su búsqueda de una migración de los modelos totalizantes y generales, en su interés por lo incompleto, su visión analógica o abductiva, y en su atención en definitiva, hacia lo situado, particular y transversal.

El concepto de glosa, también afín al tiempo presente, permite de algún modo embarcar la mirada histórica hacia un estilo revisado y deconstructivo del pasado, en este caso, el del ayer decimonónico, para visualizar en él tramas, tránsitos y resonancias que iluminan no solo los fenómenos pretéritos, sino además la propia circunstancia.

2) La continuidad romántica de Europa y América supuesta en el contrato entre la sociedad y la cultura contemporáneas

Si como ha inferido a menudo la bibliografía específica, el Romanticismo representó la primera gran vicisitud del Proyecto Iluminista, y por extensión de la Modernidad, tal vez pueda entenderse y trazar desde él, una línea de parentesco y semejanza con el mundo de hoy, ciertamente crítico de muchos aspectos de aquel modelo.

Es decir, y en algún sentido, admitir en el presente la vitalidad de un particular romanticismo, en tanto vigencia cuestionadora

o al menos revulsiva, de una actualidad compleja. Diversos ecos y llamadas, argumentos, materiales, idearios, recuperaciones y reivindicaciones de saberes, creencias, pueblos o vínculos, postulan tanto incertezas como visualizaciones asequibles y plenas de vigor. Estos elementos no dejan de poseer también una cuota de anhelante y *romántica* aspiración por su impulsividad, carácter irruptivo, o bien por insistir en lecturas meramente estetizantes y deísticas de los fenómenos artísticos.

Los imbatibles procesos de modernización y tecnologización propulsados sin tregua desde la Segunda Revolución Industrial, pugnan por implantar los objetos y criterios de un progreso indiscriminado y mundialmente extendido, y si bien en algunos ámbitos sus logros resultan valiosos para la vida y su devenir, parecen actuar sobre un sustrato vital y filosófico al que puede hipotetizarse como magmático, hibridado, fragmentado, promisorio hacia lo inexplorado o bien y en cierto sentido, glosado hacia un profundo comentario del saber pasado.

Sin pretender aludir esta condición a un estado famélico o reticente del conocimiento actual, sí podría suponerse que su nivel crítico (posicionante y validante de aspectos altamente ritualísticos, emocionales, subjetivos, recepcionistas, individualistas y a su vez comunitarios y mediáticos), en algún punto recuerda al modo de ser romántico.

Afín al debate establecido entre sus grandes movimientos insurgentes, algunas prácticas artísticas contemporáneas se configuran como reminiscentes de ciertos lineamientos ideológicos o en todo caso, presentes en sus marcas fenoménicas.

Tanto las expresiones estéticas volcadas a lo masivo o a lo más íntimo, la crisis entre el desarrollo capitalista, urbano y tecnológico, y los estados de nihilismo y alienación mostrados por los individuos en contacto con aquel, ciertas continuidades en idearios románticos de la interpretación musical académica, o la producción urbano - popular, como las relaciones con la naturaleza, algunas formas de narrati-

vidad de los medios masivos, la reedición de fenómenos ritualísticos medievales u orientales (evocativos incluso de notas pre modernas que Walter Benjamin, entre otros, supo consignar en alguna de las manifestaciones del siglo XIX), parecen mostrar hoy una vigencia digna de atención.

Igualmente las luchas revolucionarias europeas y americanas junto a las vanguardias de los años '60 y '70, el rompimiento de paradigmas y pactos políticos cristalizados, la excentricidad y personalísima actitud de ciertos músicos urbanos, así como algunos paradigmas educativos, promueven interesantes continuidades con aquella centuria.

En el asentimiento de posibles condiciones románticas de nuestra actualidad, la misma cursaría por los reinstalados, o tal vez nunca perdidos territorios de la esperanza en reconquistar libertades, igualdades y fraternidades, no irradiadas desde un único y hegemónico foco, sino trasladadas a otras voces que reclaman por su visibilidad y legitimidad en todo lo extenso del planeta.

Lineamientos e Intenciones Generales

Desde el punto de vista de los contenidos y su organización, este trabajo en principio, no se apartará de las ideas ortodoxas ya conocidas y demarcadas por la bibliografía tradicional. El eje de la investigación se focalizará en Europa, atendiendo especialmente al estrato de la llamada “música clásica o académica”, es decir, aquella que se hizo eco de la ideología dominante de su tiempo por medio de los conceptos de progreso e innovación, y por lo cual fue habilitada a construir un relato histórico.

Para ello se atenderá a los marcos filosóficos y estéticos generales, así como a otras líneas ligadas a la casuística, las técnicas productivas, el psicoanálisis y la interpretación. Estas se propondrán como corrientes no habituales en la elección de posicionamientos investi-

gativos románticos, atentos generalmente a destacar el devenir biográfico de los compositores.

Se indagará además la trayectoria de otras músicas, especialmente urbanas, definidas posiblemente desde otros intereses, otras estéticas, otros ordenamientos historiográficos y finalmente otros públicos de valores equivalentes a los académicos. Asimismo se referenciarán algunas obras plásticas y literarias relevantes, a los efectos de establecer una mayor contextualización, comprensión y completitud de los procesos estéticos estudiados, muchos de los cuales surgieron desde estas disciplinas.

Dentro del esquema metodológico, se intentará construir un desplazamiento itinerante con vistas a retornar a ciertas ideas de modo espiralado y hasta por momentos redundante, con la intención de establecer un tránsito revisado con distintos aportes que se encontrarán en el camino.

El sentido deductivo hipotético del texto igualmente se preserva: este se advierte en la generalidad temática de la Primera Parte hasta los estudios particulares de la Tercera Sección, en la que los elementos genéricos se vuelcan sobre autores y obras. Tal es el caso de los conceptos de mito, subjetividad, progreso, razón o innovación. Estos se analizan primeramente desde marcos filosóficos, luego son revisitados en la Segunda Parte en términos técnicos, y especificados por último en la Tercera Parte, en las obras de algunos compositores tales como Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann o Richard Wagner.

En otros casos los ejemplos particulares se proponen inmediatos al tema general, como ocurre con el estudio sobre el *Fausto* de Charles Gounod, respecto a los problemas de la Moda y la Historia, el análisis sobre Johannes Brahms y la forma, o las relaciones del sentimiento moderno con las óperas de Wolfgang A. Mozart o *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

De esta manera pretenderá definirse una especie de autor - buscador que se sitúa oscilante en este camino revisado, provisto de una

herencia europea que alimenta parte de su tradición cultural, junto a los aportes de una bibliografía actualizada, y desde el sentido de pertenencia propio de las irrenunciables Argentina y América.

Finalmente, en términos de plantear un amplio objetivo, se espera que este análisis acerca del Romanticismo, y en especial la música, no abandone su resonar artístico, y permita de algún modo extraer una sensibilidad que en su momento ostentó como la marca más intensa.

En sus intenciones estéticas y sus paradojas, se espera el asombro reeditado sobre un arte surcado de conflictos, inspiración y sugestión, y señalar que posiblemente para algunos, todavía tiene hoy mucho para decir, ya que pueden seguir interpretándose, incluso respirar, tanto su sonido como su sueño.

En esta perspectiva, y a modo de posicionamiento estrictamente personal, indagar el Romanticismo y detectar que existe un encuadre y rigor posible, dentro de un aparente caos y una volcánica aparición, es también un modo de indagarme a mí mismo.

UBICACIONES Y CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

La Historia de la Música como Campo Científico y Sistemático de Investigación

Se efectuará inicialmente una breve enumeración y descripción de algunas corrientes investigativas del campo de la Historia de la Música. Su desarrollo podrá sobrellevar una cuota de información reiterada, acerca de temas ya conocidos y articulados por los especialistas y tratados afines. Empero, dada la extensión del tema tratado, y en virtud de ponderar temáticas, recortes e ideologías posteriores, o bien validar ciertos marcos teóricos y propedéuticos de los contenidos a desarrollar, dicha explicitación se estima apropiada.

El estudio de la Historia de la Música se ha formulado tradicionalmente desde peripecias historiográficas diversas, atentas a recortar, describir, analizar, incluso evaluar, acontecimientos relevantes, vinculados a dos nociones básicas: progreso e innovación (Dahlhaus, 1997). Intervienen en este circuito, líneas epistemológicas, estratos culturales y cortes investigativos igualmente diferenciados, coetáneos a modelos generales de las Ciencias Sociales. Estos estándares

atendieron centralmente a líneas procesuales diacrónicas, propicias a destacar el carácter sucesivo y evolutivo de los hechos musicales.

Igualmente, desde el momento de la cristalización moderna de la disciplina, en el siglo XIX, la Historia de la Música ha sido recorrida por miradas contenidísticas, cercanas además a valorizar componentes y valores biográficos. Sobre todo cuando del Romanticismo se trata, la emergencia yoica y literaria del período convalidó una atención y asimilación a las vidas y anécdotas de los compositores, para luego recaer en las obras maestras, y finalmente en los estilos y los públicos.

Los primeros documentos modernos, a partir del casi inaugural texto *Historia General de la Música* de Charles Burney de 1775, los de Jean Jacques Rousseau en la *Enciclopedia* de 1751, o los escritos generales sobre cultura e historia debidos a Leopold Von Ranke, fueron realizados por filósofos - historiadores (en los que la disciplina cursa emparentada con la Estética y la Composición) incluso músicos, tales como el mismo Rousseau, E. T. A. Hoffmann, François Féty, Hector Berlioz, Schumann, Wagner, Jean Combarieu, o Edward Hanslick, articulador este último de una línea tendiente a la autorreferencialidad de los contenidos, de amplia influencia en el próximo siglo. Cabe agregar que esta Historia recalca en un repertorio específico, al que se designa provisoriamente con el nombre de *música clásica*, esto es, las producciones académicas de los compositores europeos situados en un rango temporal, a partir de las cronologías planteadas por la Historia General.

Durante el siglo XX se incluyen sobre los anteriores contenidos, aspectos filosóficos, interesados en una especie de estética y semántica general, en la que se añaden además, rasgos de productividad y atención a los asuntos, en algunos casos evolutivos del lenguaje, en otros, proclives a destacar una semiosis relativamente específica de la música, inserta y más o menos vinculante con un devenir social y cultural general.

Integran estas miradas los trabajos de Guido Adler, Theodor Adorno, Donald Tovey, Alfred Einstein, Arnold Schering, Paul Henry

Lang, Alfred Lorenz, Willi Apel, Arnold Hauser, Kurt Pahlen, Gustav Reese, Hugo Leichtentritt, Andrea Della Corte, Adolfo Salazar, Donald Grout, Ernest Newman, Marcel Brion, Carl Dahlhaus, Robert Stevenson, Leopoldo Hurtado, Massimo Mila, Susan Langer, Leon Plantinga, Enrico Fubini, Maynard Salomon, Joan Chissell, Derick Cooke, Claude Palisca, Ulrich Michels, Claude Lévi - Strauss, Guido Salvetti, junto a otras perspectivas de tipo crítico divulgativo como las de Mosco Carner o Harold Schoenberg.

Debe aclararse que el campo recién mencionado estableció un marco hegemónico proveniente, vía Adorno, de los Estados Unidos.

Ciertamente uno de los períodos privilegiados en la óptica de estos historiadores fue el Romanticismo. La “visión romántica” del arte fue un tema derivado y capital de esta selección, trasladada luego a estilos anexos, y aun a otros más lejanos en épocas e intenciones.

Dicha visión consistió básicamente en condensar y reducir los elementos y procesos constructivos y expresivos del arte, en una esfera eminentemente afectiva, original y personalista, afín a ciertos orígenes y otros aspectos supuestos como legendarios o míticos del período, así como en la explicitación de perspectivas anecdóticas e inefables de los artistas y sus obras. La insistencia en el plano biográfico, sostenida como un valor modélico, tanto como la comprobación de ciertas condiciones de continuidad cultural, social y política, dio pautas de entendimiento y acepción de lo romántico, como fuente y llegada insuperable de las condiciones materiales y estéticas de la producción moderna. Identificación, inspiración, inventiva, novedad, originalidad, ruptura, rebeldía y bohemia, fueron rasgos atribuidos y validados como paradigmáticos del arte y los artistas, y encontrados de modo prístino y ejemplar en el siglo XIX.

Los textos de Einstein, Tovey, Brion, Pahlen, Della Corte, Newman o Lorenz destilaron de alguna u otra manera las tendencias principales de corte hermenéutico recién referidas. Las mismas fijaron durante mucho tiempo, los relatos y los destinos de la interpretación, apreciación y crítica de la música romántica. En

ellos la obra se establece como el soporte que privilegia cualidades emotivas y expresivas.

A partir del año 1950 aproximadamente, el problema historiográfico principal se descorre hacia modelos lingüístico - estructuralistas (luego, por ejemplo de las prerrogativas de Heinrich Schenker) y más tarde semiológicos, principalmente interesados en abordar asuntos técnicos y lingüístico - operativos de la música.

Una preocupación nodal de estas perspectivas, se refiere a la indagación y en cierto modo resolución de uno de los problemas más acuciantes del estatuto musical, esto es la ponderación de la música como posible lenguaje.

Lentamente se esboza y perfila una especificidad de la Historia de la Música, supuesta desde un sustrato eminentemente técnico - textual y como tal, incluida en una lógica de la construcción musical inmanente. Se aísla básicamente el posible desarrollo de un lenguaje musical casi por fuera de cualquier componente historiográfico, distanciando u obviando de este modo, componentes sociales o culturales, en favor de una aséptica procesualidad técnico - sonora. Se reemplaza la cronología por el aspecto temático.

Historia, Musicología, Psicología y Hermenéutica, y Análisis musical e Interpretación, tienden a establecerse como miradas complementarias de asuntos similares. Ejemplos valiosos de estas perspectivas se presentan en los textos de Rudolph Rêti, Nicolas Ruwet, Jean Molino, Leonard Meyer, Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, Wallace Berry, Eero Tarasti, Jean La Rue, Raymond Monelle y Nicholas Cook.

Miradas más semiológicas, sociales y/o hermenéuticas se encuentran en las obras de Charles Rosen, William Weber, Michael Steinberg, Edward Said, George Steiner, Josep Soler, Nikolaus Harnoncourt, Carolyn Abbate, Zlavož Zizek, Pierre Boulez, Daniel Barenboim y Jean Jacques Nattiez, o inclusive Gilles Deleuze y Roland Barthes.

Además de situar el objeto de estudio en las coordenadas de definición, detección y explicitación de marcas autoconvalidantes de raíz

lingüística, estas corrientes intentan insertar las mismas en procesos constituyentes o emergentes de pertenencia productiva y contextual, política o cultural, y además vinculadas a la Teoría de la Recepción.

De algún modo, el desarrollo de la Historia sigue los caminos de una discursividad lingüística ponderada como *natural*. Se efectúa así un corrimiento metodológico que, partiendo de los elementos fonológicos avanza luego hacia el terreno sintáctico, semántico y luego pragmático, en las estéticas de la recepción.

Desde estas tendencias se desprende un importante campo que es el de la Psicología de la Música, regulado desde teorías perceptualistas, computacionales, cognitivistas y apriorísticas a otras, impactadas por los procesos de la recepción y la cognición corporeizada, en la que intervienen además, niveles de construcción musical prelingüísticos. En sus etapas fundadoras de los años '80, merecen citarse las figuras de Irene Dèliege, John Sloboda, Roman Ingarden, Gino Stafani, Eugene Narmour, Michel Imberty o François Delalande.

De todos modos, en estas posturas de análisis, el problema histórico recae en todo caso, en historicidades comprensivas o interpretativas, particulares o generales del hecho musical, pero no atienden especialmente a la formulación de un relato histórico abarcativo de contenidos sociales o estéticos.

En este aspecto, las corrientes etnomusicológicas se abren al estudio y tipificación de procesos complejos, en general efectuados sobre culturas originarias, sobre resabios o vestigios de culturas pasadas, y sobre fenómenos, objetos, repertorios o prácticas de diversos grupos étnicos, folklóricos o urbanos, que tienen perdurabilidad y vigencia en nuestros días. Desde esta línea se emparentan luego con los Estudios Culturales.

La aplicación de las teorías de la recepción, las premisas postestructuralistas, las indagaciones acerca de la interpretación musical, las diferentes orientaciones de la psicología y los estudios culturales situados y fragmentados, además de los cambios de paradigma que sufren los marcos históricos generales, promueven un importan-

te desvió en la disciplina histórica musical. Afín a esta óptica, el artículo o texto especializado tiende a reemplazar el carácter enciclopédico de las anteriores miradas, así como la difusión de actas y anales de congresos nacionales e internacionales, a través de la red, permite una circulación y acceso informativo, sustancial y altamente diversificado.

La posibilidad de una Musicología que contemple el estudio de diferentes niveles y estadios de concreción musical, junto con enfoques interdisciplinarios efectuados entre Análisis musical, la Semiólogía de la música, la Psicología de la música y la Historia, las Estéticas relacionales, la Sociología y la Cultura de medios, además de los procesos atentos a los sistemas de producción, mercado, género, informatización y comunicación, revelan una apertura de vistas y alcances considerables, amplios y valiosos.

En este ámbito se incluyen las corrientes más recientes, surgidas entre los años '70 y '90, de la Nueva Musicología o el Nuevo Criticismo, con autores tales como Joseph Kerman, Pilar Ramos, Rose Subotnik, Susan McClary, Lawrence Kramer, Gary Tomlinson, Bruno Nettl, John Blacking, Simon Frith, Margareth Khar-tomi, o Leo Treitler. Estas líneas se inclinan al tratamiento de los problemas históricos asociados a los criterios de microhistoria, historia de género, una renovada etnomusicología, músicas urbano populares, cultura queer, fuerte ideología, globalización, y son frecuentemente “recepcionistas”, interpretativos y revisionistas, por sobre una mirada neutra, positivista y objetiva del problema histórico. Vale aclarar que estas propuestas pueden padecer de ciertos desencantos en cuanto a logros y criterios metodológicos, dada su parcialidad. La incorporación a este mapa de los estratos académicos y urbano populares americanos y argentinos, así como las cuestiones atinentes a las culturas originarias, inciden en la consideración de otras posibles historicidades y relatos, es decir, diferentes paradigmas de observación y análisis que intentan construirse a partir de contenidos, parámetros, indicadores,

protagonistas, presupuestos estéticos y objetivos más o menos distintos o diversos, a los de la tradición historiográfica europea.

Atienden en nuestros días a estos tópicos los musicólogos Omar Corrado, Silvina Luz Mansilla, Federico Monjeau, Coriún Aharonian, Diego Fischerman, Sergio Pujol, Pablo Fessel, Melanie Plesch, Alcira Argumedo, Diego Madoery, Graciela Musri, y Ramón Pelinski, así como investigadores de diversos campos de la cultura, tales como Néstor García Canclini, Eduardo Galeano, Leonardo Acosta, Rodolfo Kusch, Osvaldo Bayer, Norberto Galasso o Adolfo Colombres. Sobre estos últimos cobra relevancia entre otros, el concepto de *universal situado*, que será tratado oportunamente en el cuerpo central de este trabajo.

Algunos Problemas de la Historiografía Musical Contemporánea

Conviene destacar que por fuera de la perspectiva de estudio particular o las tendencias investigativas aquí citadas (y que pudieren consecuentemente seguirse) (Hurtado, 1951), (Dahlhaus, 1997), la música, atraviesa para su consideración histórica actual, varios problemas diríase cruciales. Algunos de ellos además, se proponen como ejes analíticos en este texto por su vigencia fenoménica o historiográfica para el estilo estudiado.

Se enuncian a continuación estos problemas seleccionados, ordenándolos en una línea que parte de ciertos contextos y presupuestos sociales generales, para llegar a especificaciones estético - musicales.

1) Las tensiones entre los relatos históricos del centro y la periferia

La cuestión americana y argentina (incluida tradicionalmente desde las miradas hegemónicas), en el estudio general de las culturas “periféricas”, revela en nuestros días una crítica y revivificación, que es valiosa de destacar y reposicionar.

Como ya se mencionó, tiende a avanzarse hacia la redacción y organización de hechos y protagonistas, obras, modelos, indicadores y variables analíticas, propedéuticos a la construcción de una posible historiografía propia, seguramente descentrada en relatos paralelos, dada la diversidad de modelos, desarrollos, fuentes y mundos de producción e impacto involucrados. En este campo se filtran preguntas cruciales que interrogan por el origen y destino conceptual de las músicas americanas: ¿dónde y desde cuándo las mismas se ubican y se configuran como tales? ¿Con qué caracteres y objetivos se comportan, y para quiénes significan? ¿Cómo se historian en un relato adecuado? ¿Este debe ser específico, equivalente o tributario del europeo? En Argentina, el siglo XIX, define marcas y recorridos historiográficos que van desde la crónica descriptiva, al relato interpretativo, y que culminan en la existencia y redacción de la Generación del '80, primer proyecto nacional, ciertamente cuestionado por las nuevas y actuales miradas. Desde estos tránsitos, la factible identificación de lo argentino y americano, y a su vez, la intención que pregunta por el modo en que el Romanticismo se acodó en estas tierras, dejando marcas indelebles, culturales y pedagógicas, están de algún modo latentes y son dignas de revisión.

2) *Los problemas de orden cultural general*

La ardua discusión en la que se inserta hoy el estudio de la cultura, y dentro de esta, el panorama de las artes, oculta o en todo caso dificulta la acepción de este término, según varias razones y circunstancias. La desterritorialización de la acepción actual del término cultura, provee de interesantes abordajes, lejanos o al menos críticos de imperativos absolutos. Al mismo tiempo este estallido semántico, provocado entre otros factores, por el traslado lineal de los medios, a la multidirección de la red, genera una dificultad importante respecto a la focalización del concepto *cultura* como objeto de estudio genérico.

Bajo el valioso lema “todo es cultura”, el desafío epistemológico consiste en determinar una posible teoría general que valide esta afir-

mación con un rasgo de sistematicidad, completitud y rigor conceptual (Schröder, 2009). Dentro de ella, el Romanticismo, como concepto situado específicamente en el siglo XIX, podría mostrar tanto rasgos de pervivencia de este, como de especificidad, en las diversas culturas contemporáneas.

3) Las relaciones de la música con el nivel social y consecuentemente axiológico

Otra cuestión recae en cierta asignación de la música a pertenencias de clase, situación no tan acentuada en las demás artes. Esta alusión define campos de actuación precisos, por lo que a lo largo de los siglos XIX y XX especialmente, la música se dividió para muchas corrientes investigativas o productivas (y entre otras maneras), en música académica y popular.

La habitual y aun cotidiana adjudicación de elitista a la música académica clásico burguesa, compuesta y difundida desde los tiempos del Barroco hasta nuestros días, por un lado expulsa de antemano a un posible oyente, atento en primer término a los valores técnico - expresivos de una determinada pieza y por otro, condena a esta producción a un reiterado y circular solipsismo.

El elitismo musical, diríase que es inherente a la identificación de un determinado grupo cultural de pertenencia y referencia a un “objeto cultural” advertido y nominado como propio, cuyo contacto y circulación apela a factores de especificidad y discrecionalidad.

Puede haber entonces infinidad de elitismos: de autores, intérpretes y músicas de diferentes extracciones sociales, caracteres técnicos y genéricos, y demandas culturales.

Es innegable que la música clásica, fue embanderada habitualmente en los grupos aristocráticos, burgueses, oligárquicos y liberales, o bien por una intelectualidad de izquierda, como una producción y un proceso performático que no solo identificaba estéticamente a un grupo, sino que además venía fuertemente asociada a cuestiones de hegemonía política, económica, asimismo

convergentes con procesos de poder, exclusión y discriminación (Bourdieu, 2011), (Weber, 2011).

Para algunos medios, instituciones educativas y proyectos culturales, este imaginario alimenta aun hoy ciertos accesos de herencia o apetencia estética, signados posiblemente, por intereses principalmente económicos, proveyendo de este modo circulación identitaria y resguardo de clase.

Pero se insiste una vez más que los elitismos pueden verificarse en cualquier andarivel de la cultura. Los procesos de globalización, otredad, tribu y grupo de referencia, aspectan posibles y diferentes estadios de lo elitista, en algunos casos con nítidas y genuinas apropiaciones, en otros, escudando aberrantes casos de dominación y atadura a poderes económicos, políticos o mediáticos de diverso origen e incumbencia, que asimismo excluyen y discriminan (García Canciani, 2004), (Bauman, 2013).

La historia de las obras musicales y su pertenencia natural a una determinada clase social, y además, el poder simbólico que de ellas deviene, no sería un problema estrictamente técnico ni estético. Resultaría de una consecuencia intrínseca del desarrollo más o menos vacilante o imperativo de la Modernidad, por el cual se produjeron apasionadas luchas revolucionarias, en favor de los derechos inalienables de los altos burgueses, trabajadores, empleados, obreros y campesinos, efectuándose luego cortes y repartos de bienes materiales y simbólicos, de hecho no inocentes y no siempre democráticos. Puede decirse con énfasis que nadie es dueño de ninguna música; el problema radicaría en una cuestión de compleja identificación, en la que se incluyen aspectos innatos, contextuales y educativos, individuales y colectivos, obviamente recayentes en niveles afectivos de implicancia psíquica, enmarcados en diversas condiciones de subjetividad, poder, política, educación, mercado y difusión.

A esta idea de las élites musicales, finalmente marginadas en un territorio de pureza inaccesible, el propio Romanticismo, sus críticos y seguidores, las publicaciones de divulgación, los estados

imperialistas, los medios, el cine, ciertas concepciones pedagógicas y algunos filósofos tales como Lang, Adorno o Einstein, han contribuido notablemente.

Dichas instancias fundamentaron en cierto momento algunas adhesiones absolutas a prácticas académicas y vanguardistas, contrapuestas a los mundos de las culturas populares, urbanas o mediáticas, en su conocida diatriba de procesos técnicos y/o estéticos, progresistas y reaccionarios.

Sobre todo en estos tránsitos, la ideología, como sistema de creencias, regulaciones y apelación de un determinado poder, cursará un rol sumamente atendible, inclusive definitorio.

4) Las vinculaciones de la música con el progreso y las posibles cronologías de allí derivadas

El progreso de la música configura otro tópico interesante a transitar. Por él se han inferido falacias y valoraciones, se presume, sospechosas de legitimidad, al menos en un sentido abarcativo. Los conceptos de progreso, evolución o desarrollo se han empleado a menudo como sinónimos, signados todos por el estilo biologicista derivado de los postulados del Positivismo y las ideas darwinianas.

Dentro del campo del arte, la música académica ha sido uno de los sitios preferidos para la imposición y tratamiento de estos conceptos. Sus aspectos técnicos se han tomado como los indicadores preferidos de una posible mejora y superación, desde el momento incierto del nacimiento del estatuto música, hasta las producciones sonoras más enjundiosas y complejas. Los progresos técnicos por su parte, han sobrellevado análisis y acepciones parciales, atendiendo especialmente a lecturas morfológicas o fonológicas de su construcción, sin incluirlos luego en una dinámica procesual, discursiva, gramatical o semántica, de acuerdo a cada tiempo, lugar y oyente.

De este modo varias escuelas o estilos del pasado lejano quedan en una especie de limbo aberrante, pese a contar con materiales “avanzados”. La idea de progreso es también la del progreso de las

hegemonías y las linealidades. Por ello, para una historiografía evolucionista, cualquier fenómeno periférico, queda consignado al ámbito de la excepción que confirma la regla, o bien, en las márgenes de una procesualidad desviada y equívoca.

Leopoldo Hurtado (como autor de valor histórico y formativo en lengua española, en los años '50), da cuenta de estas cuestiones en su promisorio *Introducción a la Estética de la Música*. En este texto se desconfía fuertemente de la idea progresista, en especial de la música académica centroeuropea, respecto a las manifestaciones étnicas o de algún modo laterales (Hurtado, 1951).

En otros campos, no se ha efectuado a la fecha un relato histórico suficiente y orgánico de las músicas urbanas occidentales de tradición medianamente reciente (salvo tal vez, algunas manifestaciones como el jazz o el tango), excluyendo aquellas, consistentes en la demarcación y descripción técnica o social de solistas, grupos y compositores.

En estos casos, la sistematización, cronología y estilística general, parece quedar siempre ocluida en la resultante particular de tal o cual exponente.

Posiblemente, la dificultad central reside en el no encuentro y aplicación de un modelo de estudio operativo, completo y pertinente, toda vez que los criterios de desarrollo, progreso, complejidad creciente y otros, no se advierten en estas músicas con un claro sentido diacrónico, o bien, no forman parte articular de su programa. El carácter genérico de “reciente”, respecto a otros repertorios, cohibe además la organización temporal.

La adecuación de métodos estadísticos o descriptivos de tal o cual materialidad o procesualidad no resulta entonces, incluida en una estilística general.

Tanto en los estratos étnicos, folklóricos o urbano populares, ronda una cuestión inicial que interroga por la validación estética a priori de las obras, por el modo en que actúan los materiales, géneros y formas involucradas, cuáles son los intercambios que se proponen con los oyentes, qué tipo de organización, fines, significación y re-

levancia pretenden adquirir y quiénes son sus agentes productivos, interpretativos y difusores.

A partir de clarificar y categorizar estas definiciones podría establecerse una posible historicidad, afín con un método organizativo y explicativo (Pelinski, 2000).

Es importante indicar aquí que la historicidad (como relato explicativo o comprensivo), con sus rasgos y componentes articulatorios, no sería un resultado material, apriorístico o inherente “en sí” a las producciones, ejecuciones y recepciones, sino un proceso factual “posterior” que permite que dichos procesos, se encuadren y organicen en un determinado modelo epistemológico, axiológico y hermenéutico.

Esta cuestión define que el criterio de progreso en la música podría existir en tanto pueda analizarse un determinado fenómeno musical, desde un paradigma de actuación amplio de un corpus más o menos acotado en tiempo y espacio. Resultaría ingenua y deficiente la posibilidad de evaluar obras aisladas de un contexto de creación y significación, atendiendo únicamente a los materiales y procesos involucrados, y menos aun, atribuir a aquellas, un índice valorativo extendido por ejemplo, a todo el desarrollo de Occidente.

5) *Las relaciones de la música con la moda*

Como un corte muy importante del aspecto cultural, la situación de las validaciones u ocultamientos que la Crítica, los Públicos y la Moda ejercieron sobre obras diversas, actualmente situadas en “lugares” valorativos y fruicionales diferentes, cobra especial interés, dadas las impactantes condiciones de circulación, rescate de diferentes pasados y acceso mediático de obras e intérpretes.

Estos análisis no solo se promueven como estudios casuísticos sino que además, intentan examinar a la propia Crítica y a la Historiografía, en virtud de los parámetros consagratorios, limitantes o excluyentes que se utilizaron a favor o en desmedro de ciertas obras y autores. Los resultados obtenidos impactan en la cuestión axiológica,

respecto al sentido absoluto y atemporal de los valores, o en su defecto, al campo de las valoraciones relativas y epocales, condicionantes de triunfos, ocultamientos o desapariciones de autores y obras (Weber, 2011), (Bauman, 2013).

6) *Las formulaciones acerca de la interpretación y el sujeto de la Historia*

El nacimiento de la Interpretación y los criterios de Verdad y Mímesis, proponen situar y dirimir posibles marcas y deudas interpretativas que en el Romanticismo fraguaron y que hoy todavía se observan (especialmente en nuestro medio), en forma casi indiscriminada, a partir de prácticas educativas, evaluativas y performáticas. A lo largo del siglo XIX se formuló una teoría de la interpretación centrada en las nociones de sentimentalismo, pathos, sujeción a un autor como paradigma indiscutible (Dahlhaus, 1997), y expansión de elementos melodramáticos y éxtasis, que impregnó también las músicas anteriores a aquel. La interpretación musical como circuito de desarrollo histórico, se revela como una línea de gran importancia actual. Por ella pretende conocerse y definirse la capacidad, los atributos y la legitimidad de los criterios productivos en los instrumentistas, concertadores y cantantes del pasado, para referir y redefinir en el mundo presente, ataduras, cánones, mandatos, consignas, prejuicios, tabúes o habilitaciones, en tanto acercamiento hermenéutico a las obras y autores.

7) *El género y su incidencia en la producción, interpretación y los relatos históricos*

En el campo musical, la historia de las mujeres y del género, expone el valor no solo ya establecido por tales, como cantantes, instrumentistas, personajes históricos y literarios, o bien inspiradoras de artistas o intérpretes, sino que afirma su rol en tanto compositoras y redactoras históricas de importancia. Esta determinación, que no desestima aspectos reivindicatorios, tal vez se pondere en un cierto marco extemporáneo, toda vez que la figura del compositor de nues-

tros tiempos, se ha desplazado de su atributo magnético y culminante. Empero, en un sentido exploratorio, y a fin de echar luces nuevas sobre pasados soslayados, discriminados o ignorados, estos estudios de género resultan encomiables y necesarios.

8) *El nivel representacional de la música y sus alcances ontológicos*

Aquí se establece un problema específico para la música, consistente en la habitual consideración de su entidad como una “construcción” abstracta y/o ambigua, pero al mismo tiempo articulada por una simbología representacional propia, en ciertos casos, altamente definida, prescriptiva, y finalmente casi paradójica, respecto a aquel nivel de abstracción.

Esta condición, al menos para algunas músicas, proveería a su corpus de un estatuto complejo, condicionante del lugar y la axiología que ocuparía no solo en los estudios culturales, sino en el mismo universo de las artes, sus distintos integrantes y agentes de diversa competencia factual.

La música, al menos la aquí tratada, y como discurso sonoro y temporal, constituiría desde el vamos un arte un tanto hermético, “iniciático” y al mismo tiempo contradictorio: preciso a partir de su código escrito, y asimismo portador como metalenguaje, de informaciones eficaces, disfrutables y decodificables a nivel perceptual, emocional, degustativo y axiológico, formulado en un universo semántico de gran connotación, complejidad y amplitud.

La performatividad de esta ardua conjunción, implica tomas de decisión definitivas o parciales en términos de cercanías a distintos niveles de operatividad musical: poética, textual, o recepcional - hermenéutica (Nattiez, 1990).

ENCUADRE TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Hipótesis y Líneas Investigativas

El individuo, en su lugar intrínseco y en su espacio asignado para un otro, particular o colectivo, se posiciona luego de la Revolución de 1789 dentro de una sociedad renovada, burguesa, oligárquica u obrera, formante de varias acepciones teóricas y conductuales del ser, estar, hacer y tener en el mundo.

Desde esta formulación, han prosperado estudios y conclusiones relativas a ponderar al Romanticismo, sobre todo el musical, como una corriente casi transida por una absoluta innovación y en ciertos casos destitución, de las matrices productivas y a la vez socialmente circulantes en el período anterior, esto es, en el Clasicismo del siglo XVIII.

La Historia de los estilos, concebida y descrita a menudo bajo una dinámica pendular y oposicional, insiste aun en los estudios de este tipo, redactados desde transacciones únicamente lineales.

No obstante, una conjetura inicial anima la posibilidad de atender, y en todo caso adherir y desarrollar ciertos criterios sostenidos

por Meyer (2000), Steinberg (2008) o Grout (2001), por los que se interpreta al Romanticismo musical como un período paradójico, dual, y en algún sentido tributario de los movimientos filosóficos, artísticos y revolucionarios de aquella centuria, y en consecuencia no absolutamente divergente con ellos.

En resonancia con este supuesto, desde el presente trabajo se sostendrá la hipótesis que posiciona al corpus musical romántico, no como un nuevo y sustancial paradigma, sino más bien como una profunda brecha, denuncia, ampliación y crisis de diferentes aspectos sociales y culturales ya presentes en el contexto moderno, principalmente ilustrado, incluso en los períodos anteriores, los que también alimentarían su estilística.

De esta manera la carga material y semántica que promueve el Romanticismo, estaría impactada no solo por la atribución de los conceptos de descubrimiento y renovación, sino que buena parte de su programa incluiría continuidades con el pasado reciente, y además, contenidos exógenos a su modelo, recelosos del criterio de innovación lineal.

La rehabilitación de indicadores premodernos, tales como los criterios de analogía y mito (efectuados además, desde una revisión contemporánea de los vocablos Europa, razón y ciencia), o los principios formales clásicos, constituirían una parte sustancial de estos avistajes y del programa decimonónico. Aun los aspectos más innovadores se enrolarían en el orden de una *nueva tecnología* y no necesariamente en la línea de un *inédito modelo* a descubrir.

La condición clásica o romántica del arte, analizada desde perspectivas absolutas y estancas, resulta extraída de un recorte posible de otros estratos estéticos que pudieron prosperar simultáneamente en la Europa de los siglos XVIII y XIX.

Para analizar esta situación, se prescriben habitualmente aproximaciones diacrónicas o sincrónicas.

La perspectiva diacrónica (posiblemente la más utilizada en los relatos históricos clásicos), opera como un posible y valioso camino

investigativo, pero de ningún modo, como el único o el más eficaz. Por este enfoque se avanza hacia la consideración lineal y abarcativa de un determinado proceso, supuesto desde la vigencia de un poder absoluto que religa a la hegemonía política, económica y cultural, con la posterior irradiación indiscriminada de un estilo general, dejando de lado manifestaciones anexas.

En el mundo contemporáneo, y en referencia a las condiciones vitales y también teóricas de desterritorialización, red o globalización, los estudios en sincronía permiten avizorar y consignar la delimitación de hipótesis vinculantes con la anteriormente citada, es decir, con la de la sospecha acerca de la innovación permanente del Romanticismo. De esta forma, pueden estudiarse fenómenos situados y particulares, desestimados y agolpados *al lado* del camino diacrónico.

Las miradas sincrónicas tienden a enfatizar posibles alteridades, oposiciones o criterios diversos de producción y circulación de bienes estéticos, enmarcados en ciertos espacios, tiempos y actores, con alto valor microhistórico, asimismo ejemplares y potentes.

Igualmente, respecto a esta primera hipótesis, es necesario aclarar que la misma será legitimada o bien desplazada, en tanto puedan señalarse rasgos diferenciados de pregnancia operativa o perceptual.

Esta situación induce a reflexionar sobre el valor, emergencia e importancia de los elementos estructurales de un determinado estilo o discurso, en relación a aquellos convalidados con similar preponderancia por el nivel perceptual, y por qué no, performático, atento y especular con este último. La relevancia acerca del aspecto pragmático y demostrativo de obras, intérpretes y *actings*, otorgada desde hace varios años por las estéticas de la recepción o las estéticas relacionales, hace vacilar a veces las continuidades estructurales por debajo de las saliencias fenoménicas.

Por ello, se propondrá establecer una tensión entre dichos niveles, entendiendo que en su posible diálogo, estos no solo presentarán equilibrios metodológicos, sino posiblemente ciertas certezas epistemológicas, esto es, la ponderación de la obra de arte como un com-

plejo mecanismo que opera en profundidad sistémica, más o menos regulada, sosteniendo a la par, una superficie altamente móvil, sugestiva, plena de aristas, accidentes y efectos, que por su especial atractivo perceptivo, se transforma ciertamente, en una zona pertinente de la mayor atención y legitimación.

De esta manera, el nivel estructural no deberá anular conceptual y axiológicamente al plano fenoménico, a tal punto de dejar a este en una explicitación anecdótica e inocua. Por lo contrario, en tanto que se hablará de un objeto de estudio signado y recorrido por emergencias estéticas, se supone que en este dominio (se habla de la música), se enfrentarán permanentemente las historicidades de un posible discurso estético, con la historicidad del sujeto que las percibe en un aquí y ahora. En este circuito tomarían partido las emergencias y latencias de ambos términos, a su vez planteadas tanto en los niveles paradigmáticos como en los superficiales.

Ya es sabido que la estructura opera con frecuencia en un nivel subliminal, no reconocible por los sentidos. Por esta razón y en virtud de lo recién expuesto, el campo superficial (a nivel estrictamente constructivo o bien perceptual de una obra), no deberá desestimarse, cuando provea de elementos valiosos y determinantes de una determinada estilística, pieza o comportamiento musical.

Por lo tanto, el tema de la innovación o continuidad específicamente romántica, devenida o suscripta a un paradigma general, tendrá a lo largo de este trabajo una mirada oscilante en su descripción de estructura profunda o de emergencia superficial.

Desde otra óptica, se introduce el concepto de subjetividad.

La subjetividad, en tanto condición singular del individuo o de la nación, que funda e instituye principios productivos y hermenéuticos, se revela también como una de las marcas más fuertes de la Modernidad. En este sentido, orienta particularmente la creación y la interpretación del mundo romántico.

Pero aquella trasciende la habitual oposición objetivo - subjetivo, y consecuentemente racional - emocional. Su cualidad se encabal-

ga por sobre las capacidades de la razón intelectual o las intenciones emotivas. El desarrollo de la subjetividad estará marcado por sus relaciones con los niveles personales y sociales, en tanto pueda confrontarse con el concepto también nodal de identidad.

A partir de estos presupuestos, surge otra línea hipotética por la cual se infiere que el desarrollo del estilo romántico, resulta acuciado y definido por las nociones de Estado y de Individuo. Las mismas, en una oposición de tipo dialéctico, establecen corrimientos desde perspectivas subjetivas, a otras de tipo identitario. Impactan y germinan en ciertas acepciones del arte popular y académico, y se verifican igualmente en numerosos modos de producción, enseñanza y difusión.

Esta situación devendría de los cambios efectuados en el marco de dos hechos sustanciales verificados en Europa a lo largo del siglo: la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, y luego, el surgimiento de los Estados autocráticos en Inglaterra, Francia, Italia y Alemania. Dichos fenómenos de alcance social, político y cultural, moldearían a un tipo de individuo centrado en las coordenadas territoriales de Estado, Nación y Cultura, viviente en el marco de una concepción capitalista y mercantil de la economía, protegido en las dimensiones de la ciencia y la tecnología como *aparatos* dadores de progreso y evolución, inmerso en el proyecto de un arte superior, original, emocional e inspirativo, y finalmente, actuante desde las trayectorias de un psiquismo centrado en las nociones de angustia, teleología operativa, bienestar y deleite estético.

Ciertamente un individuo cuyas marcas centrales, no podrían abandonarse tan fácilmente, aun en nuestro mundo posthistórico. En esta línea, se analizará también el peso que pudieron tener las organizaciones políticas y sociales de América del Sur y Argentina en la continuidad o construcción de un movimiento estético cultural en el siglo XIX, respecto a los elementos propios y foráneos.

Se ha tomado como fuente de consulta, un corpus bibliográfico y musical considerable. Dentro del primero se encuentran textos clá-

sicos del período, así como autores y obras actuales de diversa adhesión estética o musicológica, centralmente social y hermenéutica.

En algunos casos, se seguirán los lineamientos planteados por Leonard Meyer en su tratado *El Estilo en la Música*, texto de valiosa indagación acerca de tópicos propios del siglo XIX (Meyer, 2000).

Los niveles de análisis musical derivan de investigaciones propias en curso, así como de textos específicos. Los contenidos filosóficos recaen asimismo sobre autores y tendencias vigentes y aceptadas por las comunidades científicas en el campo investigativo académico. Se citan o comentan a menudo conceptos de autores de tendencia estructuralista o postestructuralistas, cercanos estos últimos al psicoanálisis, o en todo caso, afines a la Teoría de la recepción, o la Estética Relacional. Se generan de este modo tensiones que se admiten abiertas, así como productivas.

Los aspectos relativos a músicas latinoamericanas o argentinas provienen de líneas de investigación reciente, inclinadas a una búsqueda de posicionamientos revisionistas de las culturas originarias, folklóricas, urbanas o académicas del continente.

Partituras, grabaciones musicales o videos se han utilizado como elementos de escucha y visualización, no en tanto logro interpretativo, sino como adherencia mayor o menor a un supuesto texto original. Algunas de ellas se mencionan en la bibliografía.

Resulta pertinente además, destacar algunas variables que se han tomado en cuenta en el tratamiento de ciertos contenidos a lo largo del texto. Su registro tiene contacto directo con los problemas explicitados recién, presentes en la Historiografía Contemporánea. Estas variables constituyen elementos de control y monitoreo para la continuidad y/o comprobación de las ideas hipotéticas. Se enumeran las siguientes:

- El lenguaje natural como estructura validante de diversos enunciados y discursos, en relación al arte y la música.
- Las distinciones entre subjetividad e identidad, personal y nacional, referenciadas a partir del aporte de diversas disciplinas. Su vigencia en la contemporaneidad.

- La idea de Europa y América en el proceso de una perspectiva estético - musical revisada.
- Los proyectos filosóficos, ideológicos y estéticos explicitados en marcos lógicos y/o lo míticos; campos de la diacronía y sincronía.
- Los niveles miméticos de las obras de arte respecto a referentes histórico - culturales.
- Las continuidades o discontinuidades del Romanticismo con paradigmas históricos del pasado reciente o lejano; su proyección en el propio siglo XIX. Diversas cronologías para su estudio.
- Los componentes del discurso psicoanalítico en la interpretación de algunos problemas y contenidos estéticos y creacionales.
- El índice de progreso y desarrollo del lenguaje musical romántico en el marco del devenir histórico general.
- Las cuestiones de saliencia¹ del estilo en relación al texto musical y la interpretación; continuidades o novedades posibles en las matrices interpretativas actuales.
- Los aspectos de moda, clase, identitarios y axiológicos: aristocracia, oligarquía, burguesía, clase obrera, grupos originarios, géneros; diversidades y supuestas correspondencias con diferentes estratos y exponentes musicales, junto a la tradición y la vanguardia.

Estas variables alcanzan diferentes tratamientos en los diversos capítulos tratados; por esta razón, no son absolutamente específicos para cada uno de ellos.

¹ En el campo musical se entiende por saliencia a la determinación del rasgo (material, gramatical) emergente y/o preponderante de una composición o fragmento de ella (el análisis se centra en el *objeto*). Pero de hecho puede aplicarse la acepción a la percepción del mismo (como atributo del *sujeto*) en la recepción musical. Para la música es crucial la delimitación del objeto en términos de definir al mismo, como una manipulación entre diversas corporeidades y agentes fácticos: la obra, su intérprete y su auditor.

La saliencia entonces, se define como un atributo variable e interpretable entre estas instancias.

Por último, y en relación al aspecto estilístico y formal general, debe aclararse que este trabajo está guiado centralmente por una intencionalidad pedagógica, afin con la primera motivación que lo promovió. En efecto, y por ello, adquiere el estilo de una redacción (si bien no menos científica), interpretativa, próxima, y con vistas a recuperar además, cierto estilo coloquial y ensayístico, supuesto globalmente como un extendido estudio del Romanticismo. Dentro de esta voluntad de diálogo, se contempla no solo el tránsito por una sistematicidad hipotético - deductiva, sino también cercana a la inferencia abductiva y a la digresión.

Aclaración:

Se han efectuado algunas modificaciones del contenido y estructura de Tesis, en virtud de la presente publicación, y a los fines de completar y/o ampliar diversos aspectos, temas y conceptos.

APOLO Y DIONISIO, UNA SIMBÓLICA INTRODUCCIÓN

Nos situamos en Europa. Y en este espacio anclamos en ciertas cuestiones modélicas de origen cultural, que pretenden iniciar un rastreo confirmativo de las hipótesis planteadas, en especial, las relativas a la situación del Romanticismo y sus niveles de continuidad e invención, respecto a pasados recientes y lejanos.

En la mitología griega existían dos divinidades primordiales, que simbolizaban una de las tantas dualidades sobre las que se construían los conocimientos compartidos por toda la sociedad: eran estas los dioses Apolo y Dionisio (o Febo y Baco respectivamente para los antiguos romanos). Entraremos en contacto con dichas deidades a fin de solícito prestamo, para recorrer algunos tramos de este trabajo y apoyar la investigación propuesta. Lo haremos desde una perspectiva posiblemente reduccionista, próxima a considerar sus influjos desde la mirada instalada y consagrada en Occidente (debe decirse, no del todo precisa en cuanto a su vivencia en la an-

tigua Grecia), por el arquetípico estudio que Friedrich Nietzsche realizara en *El Nacimiento de la Tragedia* (1872).

En Grecia, las entidades mencionadas estaban entre otras, en directa vinculación con el concepto de manía. La cuestión de la manía o “locura”, operó como un factor medular y fundacional en dicha cultura, para la determinación de interpretaciones y consecuentes dualidades expresivas. La manía griega (sobre la cual se retornará), implica según Platón en el *Fedro*, una instancia superior y divina, dadora de inspiración y aliento, pese a su acción desestructurante, equívoca y peligrosa para el equilibrio del logos (Platón, 1996). Manía, sugestivamente sería el origen del vocablo *mántica*, adivinación, elemento propiciante para el ingreso al plano de lo místico. El filósofo distingue cuatro tipos de manía: profética, misteriosa, poética y erótica. La locura o manía profética y la misteriosa estarían inspiradas confusa o indistintamente por Apolo o Dionisio, aunque más precisamente por el primero, toda vez que la disciplina adivinatoria e inspirativa se conjugaba en el misterio apolíneo del culto de Delfos.

Por tanto, no solo hay que ampliar la perspectiva de Nietzsche, sino que, además, hay que modificarla. Apolo no es el dios de la medida, de la armonía, sino de la exaltación, de la locura. Nietzsche considera que la locura corresponde exclusivamente a Dionisios, y además la limita como embriaguez. Con respecto a esto, un testimonio de la talla de Platón nos sugiere, en cambio, que Apolo y Dionisios tienen una afinidad y dualidad fundamental, precisamente en el terreno de la “manía”; juntos abarcan completamente la esfera de la locura, y no faltan apoyos para formular la hipótesis - al atribuir la palabra y el conocimiento a Apolo y la inmediatez de la vida a Dionisios - de que la locura poética sea obra del primero, y la erótica del segundo (Colli, 2010: 21-22).

Hecha esta aclaración, y siguiendo nuevamente a la parcial discriminación de Nietzsche, se hablará igualmente de Apolo como el dios del orden y la armonía, de la claridad, de la luz, de la proporción y de la razón (*ethos*) y de Dionisio, como aquella efigie que representa al

impulso vital, el regocijo, la oscuridad y turbulencia sensorial, el desenfreno y la irracionalidad (pathos), atendiendo y reconociendo una vez más que ambas entidades se complementaban en una conjunción de opuestos en la vida pública y privada.

El continente europeo parece estar marcado por la presencia explícita o implícita de estas dos figuras, las que (a modo de ideologías, tendencias o espíritus de época), han impregnado los diferentes tiempos, estilos o movimientos. La idea no es ciertamente una invención europea; en todo caso acusa una transformación adaptativa de otros principios duales absorbidos de Oriente. Su vigencia ha sido analizada frecuentemente, de acuerdo a un criterio de vaivén e intermitencia.

No se rechaza aquí la idea de una Europa apoyada en una concepción dualística.

Interesa señalar que posiblemente, lejos de presentarse como bloques totalizadores y de modo oscilante (como algunas corrientes historiográficas han postulado tal vez por cuestiones metodológicas), estas apariciones de lo apolíneo y dionisiaco se verificarían más bien en estratos con frecuencia superpuestos con mayor o menor grado de pregnancia para determinado tiempo y lugar, de acuerdo a variables contextuales de distinta pertenencia.

Al mismo tiempo y en todo caso, privilegiarían aunque no completamente al modelo opuesto; es decir que toda época en cuya marca dominante se revele un “espíritu apolíneo” podría detectarse la existencia de otro corredor o andarivel (paralelo, simultáneo, subyacente, revulsivo y/o contestatario, tal vez de menor fuerza cuantitativa, pero cualitativamente poderoso), de “naturaleza dionisiaca”, y viceversa.

De este modo, los períodos históricos incluirían en sus contenidos la presencia - ausencia de un “lado inverso”, habitualmente acurrucado, escondido, o conscientemente desplazado por la tendencia dominante, y expresado a veces en arbitrariedades, excepciones o profundas dudas acerca del por qué de su existencia en un determinado proceso. Esta situación señalaría finalmente que la dualidad de

la que se habla, actuaría en el sentido de lo *complementario*, y por otra parte, comunicaría al estilo “oculto”, un estado pleno de su vigencia y funcionamiento para un momento dado.

Meyer, respecto a los relatos históricos no solo musicales supone:

La conexión histórica ha sido generalmente suministrada por modelos culturalmente sancionados y asumidos tácitamente como universales. Estos modelos involucran por lo general algún tipo de cambio lineal generado internamente; por ejemplo el desarrollo orgánico (nacimiento, juventud, madurez y muerte), estados sucesivos (arcaico, clásico, manierista) o procesos dialécticos (tesis, antítesis, síntesis) (Meyer, 2000: 256).

Como observa el autor, ninguno de estos paradigmas incluye elementos de desvío, relativismo, discontinuidad, encabalgamiento o superposición. Por ello, desde una mirada inicialmente lineal pretende preguntarse: ¿qué divinidad de las dos nombradas, surcó las aguas y los fuegos del Romanticismo?

Inmediatamente se intuiría a decir: ¡Dionisio!

De hecho, existe desenfreno, pasión, irregularidad, fantasía y oscuridad en muchas producciones del período, caracteres que han designado atributos definidos genéricamente como “espíritu byroniano” o “mal del siglo”, entre otros. Empero, el Estilo Napoleónico Neoclásico de comienzos del siglo XIX, las relaciones matemáticas con funciones articuladoras y unitarias, presentes en autores como Schumann, la severidad y estereotipo de algunas formas sonatas de los compositores del mismo siglo, el impecable orden brahmsiano y por qué no, la depuradísima escritura de Frederik Chopin, remiten a una cierta búsqueda de orden o proporción clásica en un acentuado, o bien pleno Romanticismo.

Igualmente numerosos antecedentes del movimiento romántico, se instalan con similares características en pleno estilo anterior, el del Clasicismo, a menudo ponderado como opuesto a aquel.

Obras capitales como el *Werther* de Wolfgang von Goethe, el movimiento *Sturm und Drang*, el estilo hiper expresivo de Carl Philipp

Emanuel Bach, las poesías de los lakistas ingleses, las pinturas de Henry Fuseli y William Blake, algunas sonatas de Domenico Scarlatti y ciertas piezas pianísticas de Mozart, las primeras novelas de amor burgués y fantásticas, entre otras manifestaciones, “romantizan” el universo de la más pura y hegemónica Razón del siglo XVIII. ¿Cómo es posible? ¿Son únicamente antecedentes o son obras románticas en pleno Clasicismo?

Ernesto Sábato comenta: “El hombre está hecho de dualidades... sueño y vigilia, cordura y locura... Y en el espíritu del hombre cuando una de esas fuerzas parece ganar la otra se agazapa y tarde o temprano salta con mayor fuerza.” (Barone, 1974: 194).

¿De qué manera pueden interpretarse estas ocurrencias? ¿Son suficientes estas excepciones para afirmar que las obras nombradas son efectivamente clásicas o románticas?

Se verá de qué modo los aspectos temáticos, argumentales o finalmente estéticos en cada época están sostenidos por andamiajes técnicos convencionales o innovadores, o por situaciones de poder político, que confluyen a perfilar estilos específicos y situados, más allá que sus marcas generales puedan corresponder a lineamientos también genéricos de una determinada tendencia. Podrá distinguirse así un nivel *estético social* y otro de rigor *técnico*, los cuales establecerán tensiones arduas, coincidentes o no en intenciones y logros. Es decir, se tratará de establecer la pertinencia romántica del siglo XIX, distinguiéndola estilísticamente de otros *romanticismos* que pudieron coagular como ideología y fenómeno en diversos períodos históricos de Occidente, sin inferir por ello una regularidad pendular, sino una alteridad superpuesta y/o complementaria.

Sobre este punto podrá concluirse provisoriamente por ejemplo, que el tematismo romántico de Goethe o la armonía romántica de Scarlatti o Mozart en tal o cual obra, se revela finalmente superada o subsumida, en una superestructura de orden “clásico”.

De esta manera, los elementos románticos detectados, operarían finalmente como signos o experiencias de superficie, si bien enfatiza-

dos y pregnantos, inmersos en un discurso regulado *sistemáticamente* por otro orden estético. Incluso la pieza podrá ser efectivamente romántica, pero de un modo especial, distinto y peculiar, respecto a las condiciones y caracteres propios, permeados en el siglo XIX.

Otro argumento central y cohesivo, remite al análisis de la situación general de Europa, sobre la que se establece gran parte de los estudios históricos pertinentes a este trabajo. Dentro de ellos, los aspectos de hegemonía e ideología filosófica y política (propiciantes o dependientes de condiciones de validez y aceptación estilística), tendrán también un lugar destacado en la comprensión de los procesos artísticos aquí abarcados.

En este sentido debe referenciarse el concepto de Modernidad, cosmovisión central por su aspecto fundacional, complejidad de contenidos e irradiación totalizante. A la luz de ciertas ideas actuales del mundo, el tema de la Modernidad se reviste de diferentes acepciones y alcances teóricos y vitales. Vive todavía y principalmente en el territorio europeo, rodeado de los estatutos de Cultura, Historia, Razón, Ciencia y Sentimiento.

Desde los mitos griegos y el cristianismo, integradores y originarios nutrientes del destino de las culturas del Oeste, el desarrollo de Occidente, sus explicaciones, legitimaciones y certezas, se formularán en el enclave de variados modelos que combinarán de modo renovado, o al menos distinto, aquellos conceptos vectoriales recién enumerados, como asimismo las dualidades apolíneas y dionisíacas.

El pensamiento moderno tendrá sus propios relatos, aglutinados en el que posiblemente será uno de los más cohesivos: el de la Historia; historia de un *logos* que pretenderá apartarse lentamente del *mito*, un *logos* - razón que se compensará a menudo y dialécticamente con este último, de modo de establecer una enlazada y no siempre sencilla visión sintética, atenta a delimitar y explicar un determinado tema o momento.

Por ello, la Modernidad se funda sobre una condición básica, que es centralmente *dual* y *oposicional* de todas las cosas, esquemas

o principios del hombre y el mundo, como se decía, revistiendo los conceptos clásicos apolíneos y dionisiacos de nuevos contenidos.

En consecuencia, a partir de estas ideas contrastantes se diferenciarán sustancialmente Cultura y Naturaleza, se escindirán los universos particulares entre Oriente y Occidente, y se establecerán nuevos objetivos básicos que regirán la existencia de este último.

A tal fin se especificarán relatos históricos para legitimar y promover, tanto la cultura de los países europeos, como para la validación de heterogéneos dominios cognoscitivos, provocando la instrumentación de argumentos supraintegradores que justifiquen su operatividad.

Las teorías oposicionales señalan diferencias a menudo antinómicas de estructuración y sentido. Tales son, por ejemplo, los principios óptico y táctil (Alois Regel); idealista y naturalista (Konrad Lange); proyección anímica y abstractividad (Wilhelm Wörringer); ideoplástico y fisioplástico (Max Verworn); imaginativo y sensorial (H. Kuhn); apolíneo y dionisiaco (Nietzsche); realismo e idealismo (Max Dvorak); espacio y tiempo (Erwin Panofsky) (Hurtado, 1951: 146-147)².

Para Peter Burke, la Modernidad no es un concepto tan evidente y neto. Según el autor, su entidad ha sido empleada al menos desde el siglo XII casi sin interrupción con significados diferentes. Al decir de Burke: “No se puede esperar que un término o un concepto lleve tal carga de significado sin que se quiebre bajo semejante peso”. (Burke, 2009: 26).

El historiador, en su artículo *El Renacimiento Italiano* presente en *Teoría de la Cultura*, del cual se toma la anterior cita, menciona al que se supone el más evasivo período histórico de Occidente (en el que tendría lugar el anclaje de origen más cercano de la Moder-

² En un avistaje más amplio, las acciones de Occidente tendrán consecuencias externas, hacia recorridos y conquistas extracontinentales efectuadas con el concurso del Imperialismo. Se ampliarán estas ideas en capítulos posteriores.

nidad), justamente como un momento pleno de dudas y caminos
atravesados y simultáneos

Dice el autor:

La perspectiva tradicional del Renacimiento italiano como el origen de la modernidad, que se hiciera famosa gracias a Jacob Burckhardt, es muy vulnerable a las críticas. ¿A cuál modernidad dio origen el Renacimiento?

Desde los tiempos de Burckhardt solemos asociar la modernidad menos con el nacimiento del individualismo, al que Burckhardt adhería, que con la industrialización, los ferrocarriles y la democracia, a los que odiaba. (P. Burke, *op. cit.* pag. 27).

Modernidad, progreso y linealidad conforman una relación inexcusable de sujeto y atributo, que definirá las oposiciones antes mencionadas en un esquema siempre diacrónico, desatento a cualquier posibilidad de simultaneidad procesual.

Más adelante Burke infiere la presencia de una condición general de extrañeza, viviente en el seno de las culturas antiguas de Grecia y Roma, inclusive en la Edad Media, con lo cual, la indagación de este concepto de Modernidad, se movería en permanentes redefiniciones, revisiones y reversiones, y no en un proceso pleno de continuidad, unicidad y linealidad.

Sin invalidar los conceptos anteriores, surge la pregunta igualmente, acerca de algunas tópicas definitorias que pudieron recorrer y delinear este pensamiento moderno, esta manera particular de construir, comprender y vivir el mundo europeo en un extenso segmento temporal y espacial.

Este período que se rastrea desde el Gótico, pero que adquiere un certero impulso en el Renacimiento y su marca sistémica a partir del siglo XVII (alcanzando estilísticas diversas como el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, hasta buena parte del siglo XX) enarbola una idea clave, que permite posiblemente sintetizar y aunar muchas de las características que se instituyeron lentamente, como elementos estructurantes de su corpus ideológico (y también de su funcio-

namiento), luego tendientes a condensar variados contenidos en un paradigma completo y “absoluto”.

Se habla aquí de la englobadora idea de la RAZÓN, instancia que generalmente está asociada al pensamiento objetivo, intelectual, incluso laico. La razón, parece instalarse como el registro definitivo en el que se detienen o resuelven las paradojas, un punto de partida y/o llegada inseparable de su objeto de atención, una explicación que no admite contrastación, que solo irradia y absorbe pensamiento lógico.

Empero, a la luz de la investigación histórica actual, lejos de concebirse y presentarse únicamente con marcas intelectivas, científicas y/o matemáticas, el pensamiento racional adquirió en su desarrollo formatos y existencias que también incluyeron a la fantasía, el conocimiento mítico, la intuición, el azar y la imaginación (y hasta ciertos corredores esotéricos, provenientes de líneas pitagóricas o alquímicas presentes no solo en el arte, sino en pensadores científicos de extrema condición racionalista como Robert Boyle, Johannes Kepler o Isaac Newton), provenientes de la implementación de otros caminos lógicos, que más adelante se intentarán explicitar³.

³ La última obra del irlandés George Berkeley, *Siris* (1744), derivación de un concepto griego vinculado a “cadenas”, “series”, presenta varios andariveles teóricos entre los cuales ciertos tratamientos médicos curativos, se encadenan con principios químicos acerca de las diversas sustancias, el hombre y la naturaleza.

Lo peculiar e interesante del texto reside primeramente, en el apartamiento del estilo científico de escritura, sobre el que se impone una prosa casi literaria.

Por otra parte, en plena época ilustrada, la cuestión racional - científica retoma aspectos del misticismo medieval (recuérdese que Berkeley era clérigo) entre ellos: la alquimia, el valor del fuego como hálito y fuente universal y original, reconocimientos pitagóricos y neoplatónicos, sentidos evolutivos analógicos y consideraciones de un cuño oscilante entre la mirada cartesiana (aun teñida de ciertos elementos clericales) y la pura razón inductiva del pensamiento iluminista, particularmente empirista.

La búsqueda de una especie de metafísica a partir de criterios evolutivos, eidéticos y progresivos, concluyente en una teología del mundo, resulta realmente inédita por sus relaciones tanto con filósofos premodernos, como con el pensamiento decimonónico finisecular.

Razón y Subjetividad

Esta Razón, como patrimonio del ser humano (especialmente del individuo moderno), estuvo abonada y formulada sobre la base de una *Subjetividad* totalizadora, inicialmente indistinta entre un modo lógico o una presentación extremadamente emocional, o bien equidistante en la decisión de asentarse sobre bases realistas o idealistas⁴.

La subjetividad es un rasgo central de la constitución psíquica; en la Modernidad, se diferenciará del tipo de conciencia individual que detentaba por ejemplo el habitante medieval, respecto de su destino, autonomía y alcance racional o afectivo.

⁴ Al respecto, la actual Neurociencia o las Ciencias Cognitivas más radicales (disciplinas que heredan influencias positivistas, al menos en su nivel explicativo) hablarían de *mente*, como el “lugar” en el que todos los edificios sensoriales, perceptivos, intelectuales, emocionales o afectivos tienen ocurrencia y validación. Este estatuto (de hecho no incluido ni investigado en los términos contemporáneos en las lógicas científicas, filosóficas o artísticas del pasado), estaba discriminado desde la Antigüedad en diferentes instancias, y como tales, Razón y Sentimiento se recortaban como los dos corredores más importantes y aglutinantes, depositarios de distintos diseños, atributos, dones o comportamientos de la estructura psíquica humana. Desde los últimos años, las Neurociencias de una segunda o tercera generación, han sostenido, aun experimentalmente, que la emoción no es una función independiente de la cognición. Por lo contrario aquella se revela como “uno de los canales en condiciones de informar al sistema nervioso sobre importantes aspectos de la realidad externa y de las relaciones entre el organismo y el medio ambiente.” (Oliverio, 2013: 92).

De acuerdo a estas posiciones, en autores como António Damásio o Joseph Le Doux, citados por Oliverio, se informan los caracteres e indistinciones marcados entre los niveles emotivos e intelectivos.

De este modo habría un inconsciente cognitivo que poseería una profunda conexión con los niveles emotivos, tradicionalmente fijados en un sustrato consciente o volitivo. No habría cognición posible, sin una instancia emocional, emotiva o sensorial que conecte las informaciones de ambos universos. Es más, la experiencia emotiva sería anterior, más veloz y automática, mientras que el aspecto cognitivo revelaría una procesualidad más lenta y consecuente de aplicaciones, derivaciones, categorizaciones y síntesis.

Afin a las disquisiciones freudianas, Oliverio comenta citando a Le Doux:

Gran parte de nuestras acciones derivan de motivaciones de las que no somos conscientes, por cuanto la conducta es el producto de sistemas cerebrales que operan de manera inconsciente: sistemas preponderantemente subcorticales, antiguos desde el punto de vista de nuestra historia natural, menos transparentes respecto de las lógicas de la corteza cerebral. (Oliverio, 2013: 97).

En el mundo moderno la subjetividad implica (no seguramente como estructura intrínseca vinculante con lo humano, pero sí como vivencia y descripción teórica de una época), una introspección del yo, inédita, asequible, única e independiente.

Supone además una clara distinción de lo que está “fuera” de ella: el objeto, y a su vez, una duda decisiva en el juego de tensiones entre dicho “adentro” y “afuera”, es decir la definición acerca de cuál es el propio sujeto - objeto del mismo pensamiento⁵.

Cuando se habla de subjetividad se enfatiza no tanto la existencia de una acción o una propiedad absoluta del sujeto, sin más bien el resultado de la interacción permanente entre un juego intra y extra psíquico, configurado desde indicadores genéticos, innatos y/o contruidos en la propia estructura individual, a partir o mejor, en el *devenir* de los datos del mundo y los datos del propio sujeto, que interactúa con otros entes: humanos, animales o cósmicos. Es sabido que esta noción de subjetividad se atuvo a principios de diferente orden. En todos estos casos su entidad y significación no son equivalentes.

Metafísica: sujeto entendido como Sustancia.

Filosofía/Gnoseología: sujeto incluido en la dinámica Sujeto - Objeto.

Lingüística: sujeto establecido como Ente efectivo de la acción.

Psicología: sujeto como Subjectum, lo que está por debajo.

Sociología/Ideología: sujeto como entidad inscripta, sujeta y encadenada a un Orden.

Desde el sujeto como sustancia, al sujeto cognoscente en relación a un objeto (en el que se diferencia un rasgo y alcance propio respecto a un universal), el sujeto como acción eficiente, como imperativo reglado, y finalmente la asunción psicoanalítica freudiana del sujeto en términos de provisión hacia el individuo (de un des-

⁵ Es obvio aclarar que la subjetividad es mucho más que el juicio particular, privado de universalidad, teñido de presunciones, prejuicios, atravesado por sentimientos que nublan su rectitud, lejano a coherencias argumentativas, meramente centrado en la doxa, y finalmente opuesto a la objetividad.

centramiento *por fuera, por debajo* o tangencial a la razón, incluso *lejano* del lenguaje), estas interpretaciones recorren buena parte del pensamiento moderno.

En términos psicoanalíticos, la subjetividad supone una primera y cualitativa hominización. Las etapas basales de su estatuto se regulan desde una disrupción inconsciente y tendrían por tanto vinculaciones con el mundo, si bien autónomo del individuo, profundamente interior, mediado entre consciente e inconsciente, de algún modo casi marginal con el nivel racional intelectual, aunque de hecho no opuesto a este.

Por esta presunción, el verdadero ser del sujeto no se encontraría en el *lugar* de la razón, sino en un plus ultra de marcas, instancias y recorridos de diverso orden y estructura, incluyentes de lo racional, pero superadoras de su mera procesualidad.

Las regulaciones establecidas podrán ser tradicionalmente supuestas desde y hacia una instancia intelectual o afectiva, a su vez en forma general o particular. (Se diría que en el estudio y hermenéutica de estos procesos se debate la historia de la filosofía de Occidente).

Se ampliarán estos conceptos en próximas páginas⁶.

Desde la perspectiva filosófica clásica, igualmente valiosa para los intereses de este trabajo, el sujeto es en primer lugar *sujeto moderno*. Su primera subjetividad recae en su entidad autofocal, originaria de todo constructo posterior.

Este sujeto es como se ha dicho, racional, y resulta inaugurado definitivamente en Occidente a partir del metódico *cogito* cartesiano.

Desde René Descartes y el Racionalismo, el Empirismo Inglés de David Hume, el Criticismo de Immanuel Kant, y luego durante el devenir idealista romántico, el fenómeno del sujeto racional cursa

⁶ Por ello podría hablarse además de una especie de *vida* del sujeto, en tanto el concepto subjetivo alude a una proyección teleológica e histórica del yo, teleología una vez más interna y/o externa, hacia otras cosas y entes del mundo, pero siempre en un sentido dinámico y a su vez autorreflexivo y crítico del propio sujeto. Conformaría esto un sujeto internamente experiencial, en movimiento entre el *en sí* y dicho mundo, concepto que tendrá amplia vigencia en el siglo XIX.

una definitiva vigencia intelectual, y si bien su primera adherencia será la Ciencia Matemática, pronto los territorios de lo perceptivo, la sensibilidad, el espíritu y del hacer y/o saber cultural y artístico, se entroncarán en su desarrollo teórico hasta alcanzar estos, un inusitado empuje en los siglos XIX y XX.

En algún sentido, el desarrollo de la subjetividad podrá asimilarse al propio de la razón.

El *cogito* cartesiano se revela deductivo, único e integrador del hombre: en este ámbito, razón y experiencia estarán identificadas en la operación psíquica que el individuo realiza y concluye a partir de la unificación de ambas intervenciones.

Estamos acostumbrados a representarnos al sujeto como una realidad psíquica sustancial, como una conciencia en cuanto lugar de procesos psíquicos. Y olvidamos que, en el momento de su aparición, el carácter “psíquico” y sustancial del nuevo sujeto no era algo obvio. En el instante en que se hace evidente en la formulación cartesiana, de hecho no es una realidad psíquica (no es la *psyché* de Aristóteles ni el *ánima* de la tradición medieval), sino un puro punto arquimédico que justamente se ha constituido a través de la casi mística reducción de todo contenido psíquico, excepto el puro acto de pensar (Agamben, 2011: 21).

Sujeto y palabra (verbo) parecen identificarse en Descartes a la manera de un ente/ecuación lingüístico - funcional. De allí la confianza en la matemática como saber transparente y eficaz, para explicar sus marcas y su funcionamiento.

Más adelante el sujeto cartesiano se tornará sustancia inmaterial, procesual y psíquica, incluyente de aspectos vinculados al alma, la sensación y los afectos.

Y este yo sustantivado, en el cual se realiza la unión de *nous* (intelecto) y *psyché* (alma), de experiencia y conocimiento, suministra la base sobre la cual el pensamiento posterior, de Berkeley a Locke, constituirá el concepto de una conciencia psíquica que sustituye, como nuevo sujeto metafísico, al alma de la psicología cristiana y el *nous* de la metafísica griega (Agamben, 2011: 23).

Descartes infiere al sujeto como sustancia pensante; el método empleado para validar su existencia y procesualidad se formulará a partir de la duda. Y más que la promisorio concepción de sujeto racional (que puede decirse, se funda en Occidente desde los griegos a San Agustín), lo inaugural de Descartes radica en la potencia de su instalación metódica. La experiencia de lo sensible, o la experiencia devenida de un saber mítico, se pondrá fuertemente entre paréntesis.

Se avanzará sobre el problema experiencial en los próximos capítulos⁷.

En Descartes, la cualidad inédita y racional, no suprime ciertas herencias del pasado grecolatino.

Debe advertirse que en el vocabulario técnico de la filosofía medieval, *cogitare* designaba más bien el discurso de la fantasía y no el acto de la inteligencia.

Entre el nuevo *ego* y el mundo corpóreo, entre *res cogitans* y *res extensa*, no hace falta ninguna mediación. La expropiación de la fantasía que resulta de ello se manifiesta en el modo de caracterizar su naturaleza: mientras que en el pasado no era algo “subjetivo”, sino que era más bien la coincidencia de lo subjetivo y lo objetivo, de lo interno y externo, de lo sensible y lo inteligible, ahora emerge en primer grado su carácter alucinatorio y ficcional, que la Antigüedad relegaba al fondo.

De sujeto de la experiencia, el fantasma se transforma en el sujeto de la alienación mental, de las visiones y de los fenómenos mágicos, es decir, de todo lo que queda excluido de la nueva experiencia racional (Agamben, 2011: 26)⁸.

⁷ Así como en el filósofo hay una definitiva certeza en la duda, hecho que permite el desarrollo del pensamiento crítico y la facticidad de un posible conocimiento, Freud se aproxima desde otra óptica al mismo problema. Por una operación deductiva, el psicólogo define la duda como índice indisoluble de la represión, confirmando de este modo la existencia del inconsciente; estos dos términos son finalmente los garantes del sentido de unidad psíquica del sujeto, y los que permiten el equilibrio de su vida en la cultura (Freud, 1978).

⁸ Por lo tanto las adherencias y/o exclusiones del rol de la imaginación en el saber científico, tendrán importantes validaciones en el campo del arte, en especial en el arte de la Modernidad.

En una posible continuidad, es interesante sumar los pensamientos empiristas y kantianos a los análisis de la subjetividad, en los que se legitiman aspectos sensibles. Bowie comenta:

Con Kant, especialmente, la única fuerza cognoscitiva y ética que la filosofía puede proporcionar pasa a encontrarse en nosotros, no fuera de nosotros. Posteriormente, sin embargo, con el fin de indicar posibles vínculos entre el mundo exterior de la naturaleza y el mundo interior de la autoconciencia, Kant se ocupará de aquello que nos hace apreciar la belleza (Bowie, 1999: 13).

Esto permitirá anclajes importantes en la filosofía empirista y en el campo científico perceptual como vías válidas hacia otros conocimientos posibles, y al mismo tiempo tendientes a una definición general de dichos campos cognoscitivos, ampliatorios del discurso cartesiano.

Del mismo modo, Steinberg, remitiéndose a Ernst Cassirer quien efectúa un análisis kantiano, señala: “[...] el concepto kantiano de lo subjetivo expresa un fundamento en un procedimiento necesario y una ley universal de la razón. La subjetividad es así la capacidad de razonar, universal de toda la especie humana y, por lo tanto, construida sobre un fundamento ético y también epistemológico”.

Y más adelante propone:

Entiendo la subjetividad como un modo de experiencia en primera persona que resiste la articulación o la representación implícita en la mera categoría sujeto.

En la medida en que es experiencia antes que posicionamiento del “yo”, la subjetividad desplaza el paradigma de

Efectivamente, el sentido excedente que remarca Agamben, así como el campo del inconsciente freudiano, constituirán buena parte del sustrato y motor impulsivo, fundante y ponderable de la vida productiva de artistas, intérpretes y públicos, y por extensión, de cualquier individuo.

El sujeto moderno y su subjetividad, tendrán como base de sus sucedáneos más asequibles el sentido fantasmático de la imaginación, que podrá a su vez transparentarse en deseo y necesidad.

un sujeto autónomo que enfrenta al mundo exterior, a favor de una experiencia vivida inherentemente dependiente de la cultura.

La subjetividad es, de esta manera, un modo de experiencia interna en el que yo y el mundo son difíciles de distinguir [...] La interminable tarea de la subjetividad implica la renegociación constante de las fronteras entre yo y el mundo, mientras que el mundo y la historia reaparecen continuamente en la textura del yo en forma de lenguaje, de prácticas culturales, y de ideas e ideologías recibidas (Steinberg, 2008: 28)

Como puede inferirse el concepto de subjetividad trasciende aquí la dicotomía ya señalada entre *objetivo* (racional) y *subjetivo* (emocional, sentimental, perceptual). Esta distinción, a menudo apremiante y dificultosa para el arte (en tanto conocimiento impactado con elementos de lo sensible), fue promotora de excesos y equívocos conceptuales, actuantes de algún modo como reemplazos científicos de la dualidad clásica Apolo - Dionisio.

En rigor de verdad y durante la Modernidad, la subjetividad destacó las *esencias* y *caracteres totales* de un determinado individuo, en términos de acciones y proyecciones tanto internas como externas, en continua conjunción con aspectos vinculados a determinados imponderables o marcas culturales, de variado dominio y poder⁹.

⁹ En esta perspectiva, la cualidad racional del ser humano se posicionaría como una instancia de validez estructural, irradiante de niveles operatorios diversos, como ya Kant desde un modelo clásico, se encargaría de definir y categorizar. Intellecto y sentimiento representarían de este modo, estratos y cortes distintos del genérico estatuto racional, conformantes de la noción superadora de subjetividad. Los aportes de las inteligencias múltiples, la psicología sistémica, los recortes de Lacan, Deleuze y Foucault, o la inteligencia emocional y corporal, se destacan como posibles explicaciones actuales de una subjetividad totalizante y compleja.

De acuerdo a ello, la religión, la ciencia, el Estado, la sexualidad, el arte, el trabajo, organizaron edificios compactos sobre los que esta subjetividad, ejerció complejos procesos de sujeción, identificación y conflicto, cercanos a otros conceptos que más tarde se abordarán: los de poder e identidad.

El giro de la filosofía hacia la subjetividad acompaña a los disímiles y contradictorios cambios aportados por la Modernidad: el surgimiento y cristalización del individualismo burgués capitalista, el creciente control sobre la naturaleza desarrollado por métodos científicos, las revoluciones sociales e industriales, el ocaso de las autoridades tradicionales, los imperialismos hacia América y el mundo, la tendencia laica y estatal del desarrollo político, cultural y social, y la autonomía de un saber sobre el arte que se denominará Estética. Su estatus no podrá asignarse solo a cualquier objeto o producto natural o humano *agradable*, sino específicamente a algo que se priorizará como arte: suma de elementos afectivos, intelectivos, formales, tecnológicos, comunicacionales, incluso y de algún modo, míticos.

Adelantando algunos contenidos a desarrollar más adelante, puede acordarse que los primeros pensadores románticos, Friedrich Schelling y luego George W. F. Hegel, intentan redefinir el ideal universal kantiano en términos de *cultura* y más adelante *proceso histórico*. Se reformula así la idea de subjetividad; de hecho dichos autores reasignan la problemática a un campo más extenso, con lo cual, el sujeto a priori y racional, es ahora pensado en términos de una nueva concepción.

Ella será la del *espíritu del mundo*, por cierto ardua y extensa. En su demanda conceptual, definitivamente la materia sensible y emocional se entroncará con lo inteligible y racional. En base a esta razón revisada, se establecen desde niveles generales de actuación humanas, las condiciones de operatividad de los artistas.

En principio, podría decirse que ningún artista “moderno” (y aquí se incluye obviamente al creador romántico), buscó una sub-

jetividad *irracional* en términos de *caos* en su producción; en todo caso, derivó en él por limitaciones o inhabilidad de su oficio, pero se presume, no por voluntad¹⁰.

De este modo, en gran parte de los grandes artistas del siglo XIX, frecuentemente arrojados a la visión y al supuesto general de una total arbitrariedad y desorden en su labor creativa, se persiguen las ideas de unidad, cohesión y coherencia, más allá que sus métodos o logros resulten dispares en objetivos, materiales y procesos, tanto en los creadores como en los auditores. Es más, podría arriesgarse que ciertos dispositivos “azarosos” o incluso alienados, se encuentran en algunos andariveles creativos, instancias de compleja construcción psíquica en la que confluirían elementos intuitivos, inconcientes y no causales, de manera casi desmagnetizada y rizomática, hallados por una imprecisa aunque tal vez oculta y lúcida certidumbre. No por ello dejan de ser *objetivos*, en tanto rigor conceptual; y por lo tanto su subjetividad no implica como se dijo, desorden y caos.

O expresado de otro modo, esta cuestión no formula excusa para la consideración de un producto “final”, tendiente a mostrar una “lógica” discursiva inclinada al logro de una totalidad semántica¹¹.

Por lo descrito, la existencia de estos procesos en modo alguno implica el corrimiento de una intención conductora, que es el de la búsqueda de la *inteligibilidad de la idea*, idea que en el Romanticismo, como tema central de este trabajo, tendrá ciertamente múltiples formas de ser diseñada, compuesta, transmitida, percibida, intuita, dictada y decodificada. Los procesos de empatía, identificación, analogía y comprensión emocional e individual, se encauzarán por cami-

¹⁰ Según Steinberg (2008), la subjetividad en el mundo moderno se aplica y se encuentra fundamentalmente en la música. Las ideas de temporalidad, abstracción, más allá del mundo, introspección, música absoluta, posibilidades narrativas y discursivas, renuncia a lo visual, entre otras características, otorgan a la música el sitio dilecto de lo subjetivo. Y aquí lo subjetivo entendido como suma sintética de eventos internos, profundos y autorregulados, especie de máxima decantación intersubjetiva efectuada por el individuo entre su yo profundo y el mundo.

¹¹ Para Goethe, la locura a veces no era otra cosa que la razón presentada bajo diferente forma.

nos de una razón diferente a la planteada por una especie de factual *universalismo estético*, que proponía el Clasicismo anterior.

Se daría cuenta entonces de una “renovada” razón y de una subjetividad tensa entre intelecto y afecto, siempre ordenadora, aunque sus marcas estén atravesadas por aristas un tanto paradójicas bajo la lente de las teorías o miradas más tradicionales.

Numerosas producciones se presentan abigarradas, ambiguas, confusas, erráticas o inciertas: las últimas composiciones de Beethoven, las propias de Héctor Berlioz, o Schumann, las últimas sonatas de Schubert, o aun ciertas músicas como *La Flauta Mágica* de Mozart (1791), creación que en plena época racionalista circula por los senderos del misticismo, con datos numerológicos, fantásticos y maravillosos, propiciados por la masonería en tanto orden secreta y esotérica.

En esta obra mozartiana la habitual perfección del autor deviene inmersa en una significación peculiar, encontrada entre varios contenidos y perspectivas, en el *número*, como cifra de diferentes simbolismos, como proporción superior que regula y organiza conceptos vastos y profundos tales como la hermandad, la sabiduría, la inocencia, los reinos humanos y divinos y la naturaleza, incluso niveles de implicancia técnica, observados siempre desde la óptica de una cultura hegemónica y finalmente moderna.

Aun las obras más depuradas, “clásicas”, perfectas del Romanticismo, desde diversos programas más o menos asociados a los conceptos recién mencionados, podrán ofrecer un sustrato peculiar, que consiste en la instalación de un nuevo orden de procedencia y arraigo mítico (o en todo caso operación poética formulada desde un espacio - tiempo *inconsciente*, personal o colectivo), reemplazo, sustitución o proceso dialéctico efectuado con la razón moderna.

El arte, en especial el del Romanticismo, se posicionará como una construcción sólida toda vez que su autor, operación productiva y entidad factual requieran para ser aprehendidos cabalmente, de una admiración, comunión y/o revelación.

Por medio de la aceptación teórica que tiende a proponer la existencia de una nueva concepción y sensibilidad acerca de renovados criterios racionales y en consecuencia constructivos, (que pudieron manejar los artistas románticos) puede comprenderse la diversidad y además aparente contradicción de muchas obras y/o autores realizadas en este período. Las mismas accionan desde estos mundos apolíneos y dionisiacos, provienen de un “orden”/ “desorden” actuantes en un mismo momento, decantan desde una subjetividad en ciertos casos sintética, y en otros, en permanente juego de dominaciones mutuas.

Dicha circunstancia, de acuerdo al pensamiento coagulado y sistematizado de la Modernidad (vale decir el de la Ilustración), ubica a estas producciones momentáneamente en un comprometido lugar, en el *casí* “fuera de la Historia”.

Su apartamiento de los modelos centralizadores, de los estándares estéticos y culturales de turno y en fin, de las ideologías dominantes, instala como experiencia preponderante un estatuto paradójal y por ende, inocente o buscadamente trasgresor u opositor.

En última instancia Apolo y Dionisio (a los que se ha requerido presencia simbólica, como licencias de estas intenciones historiográficas), se manifiestan nada más y nada menos, como las dos caras de una misma moneda; están presentes en los momentos tanto “clásicos” como “románticos” de todo el Occidente europeo, o mejor dicho *constituyen* ambos momentos, los que al menos en el gran arco de la Modernidad, se unen, cada uno con su identidad en una estrecha empatía.

El historiador norteamericano Glen Haydon, citado por Hurtado y cercano a la corriente denominada Pluralismo Histórico, define a la misma y supone:

La historia de la música debe ser considerada como consistiendo en varios estratos de sucesos superpuestos, más o menos independientes y contiguos. Las varias especies

de estilos, instrumentos, compositores y áreas geográficas y culturales representan estados potenciales de sucesos que deben ser investigados por el historiador. En realidad, cada categoría comprendida bajo el rubro de la musicología sistemática representa un estrato de sucesos que deben ser considerados históricamente a diferentes niveles de generalidad y preponderancia de diferente dominio.

Y más adelante: “El concepto de ‘época histórica’ se referiría siempre a uno de los estratos dominantes, que no coincide y a veces estaría en pugna con otros estratos secundarios y coexistentes” (Hurtado, 1951: 151-152).

Para finalizar este apartado, en el mismo sentido aunque desde otro encuadre, acuden las ideas de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin, pensadores europeos altamente críticos de la Modernidad.

En estas líneas puede decirse sucintamente que desde el análisis que efectúan de la historia de Europa los mencionados filósofos, interpretan al gran período moderno en términos centralmente dialécticos, como oposiciones iniciales entre civilización y opresión, entre mito y logos, entre positividad y negatividad, entre arte y mercancía, finalmente dualidades implícitas y presentes en el momento de implantación y funcionamiento de un determinado orden explicativo, en este caso el citado paradigma (Adorno - Horkheimer, 2007), (Benjamin, 2003).

Esta posición, encuadrada en el pensamiento hegeliano y marxista, propone una historicidad estructuralmente lineal, aunque resuelta en permanentes sincronías, desplazamientos de poder, y provista de diferentes contratos implícitos y autoexcluyentes entre sí, entre pasados y presentes.

De este modo la *subjetividad* asoma una vez más desde trazos emocionales e intelectivos, como un permanente y simultáneo encajamiento de ideas y acciones.

En próximos capítulos se volverá a discutir el tema de la subjetividad, entroncando su estudio dentro de la órbita del sentimiento en el arte. Se lo diferenciará del concepto de identidad, para lo cual serán pertinentes de efectuar ciertos prestamos y aportes de la Psicología y la Filosofía.

**PRIMERA PARTE:
LOS LÍMITES DEL ROMANTICISMO**

Revisiones de sus Marcos Epistemológicos

I. MITO, RAZÓN, CIENCIA Y ARTE

*“¿Dónde está lo real: en el cielo
o en el fondo de las aguas?”*

GASTON BACHELARD

Para avanzar sobre las hipótesis del presente trabajo, pueden ya decantarse algunos contenidos nodales, recién consignados en la Introducción. Al respecto, los conceptos de Modernidad, Razón y Subjetividad se promueven como marcos e ideaciones potentes. En aquella sección, se advirtió además y especialmente, cómo dentro de la noción de Subjetividad, habitan elementos superpuestos de racionalidad y afectivización del individuo y del mundo.

En este primer capítulo de la Primera Parte se efectuará una revisión de ciertas regulaciones históricas y filosóficas sobre los conceptos que dan título al mismo, atendiendo también al modo en que se constituyeron, concentraron o proyectaron.

El núcleo conceptual anclará en el edificio racional (ya planteado también en la Introducción), y en los conflictos teóricos generados entre este y los sistemas y procesos que le otorgaron transparencia teórica y fáctica.

Dentro de este nuevo capítulo, los estatutos de Mito, Razón, Ciencia y Arte (tal vez como las maneras modernas de concebir los lineamientos apolíneos y dionisíacos), serán formulados y analizados en términos de debatir, incluso rebatir, ciertas constantes y certezas atribuidas a sus entidades. Se tenderá a la delimitación y explicitación de dualidades o paradojas posibles, tanto dentro de un marco filosófico general, como histórico y estético, abarcativo del período aquí estudiado. Se pretenderá señalar la vacilación de los dictámenes absolutos, en favor de la postulación de ambigüedades, de ciertos relatos invisibilizados, y de los elementos de encabalgamiento estilístico y opacidad en las identidades.

Se analizarán por último los modelos de pensamiento lógico que identificaron los principios de la razón, el lugar general del arte en las circunstancias históricas tratadas, y algunas relaciones lingüísticas con los procesos artísticos.

Para esta tarea se considerarán dos líneas de análisis, a veces interconectadas.

1) La atención y ordenamiento histórico cronológico.

Este tránsito centrará la atención en el período Moderno, revisitando categorías de los pensamientos racionalistas ya planteados en la Introducción, para avanzar luego sobre otros modelos o en todo caso, variaciones de estos. Un foco importante recaerá sobre el siglo XVIII, acatando el nivel de hegemonía conceptual y fáctica que a este se le atribuye. Sobre su estructura de pensamiento se analizará el mayor o menor anclaje que tuvieron los estatutos de razón, ciencia y mito, en términos de sembrar o prever proyecciones o desvíos para con el siglo XIX.

Podrá analizarse de qué modo aquella centuria constituyó posiblemente, no solo la sede del universo *clásico e intelectual*, sino el origen vital no autorizado del elemento *romántico y mítico*. Entre ambos, se rastrearán rasgos de continuidad, complementariedad y también oposición. Razón y Mito, jugarán todo el tiempo roles emergentes y

subyacentes, de acuerdo a diversas hegemonías del poder. Por ello se efectuarán señalamientos sobre ideas contradictorias, no asociadas tradicionalmente a ambos siglos, en cuanto a los elementos clásicos o románticos presentes y/o cuantificables en sus respectivos corpus.

Las así llamadas “dualidades románticas” propuestas por Grout (2001), por ejemplo, se basarían en esta continuidad crítica del Romanticismo respecto al Clasicismo.

2) La mención de modelizaciones de corte epistemológico.

En este caso se consignarán algunos aportes de varios pensadores contemporáneos respecto a las temáticas planteadas, no siempre atentas a un ordenamiento histórico, volcadas sobre diferentes momentos de la historia de Occidente, y fundamentalmente referidas a cuestiones conceptuales y fenoménicas relativas a aquellas.

En ambas líneas, y por respeto a su tratamiento metodológico, las citas abundantes y heterogéneas, no estarán ajustadas necesariamente al rigor de un único marco teórico o epocal.

La Razón, la Modernidad y la Teoría del Conocimiento

La Razón como ya se ha dicho, se posiciona como el estatuto central, constante y autorizado de la condición humana en la Modernidad. Además de poseer mecanismos lógicos precisos, aparecerá explicada (como también ya se adelantara en la Introducción), desde fuentes de variado origen, esto es, ámbitos perceptuales, intelectivos o afectivos, y se desplazará luego hacia diferentes formulaciones y modelos teóricos. Sobre estos encuadres se perfilará de manera promisoría, una de las relaciones más anudadas y continuas de la razón: la que sostiene con la ciencia moderna, que es ciertamente su creación privilegiada. A los fines de este capítulo, la transparencia entre estos dos dominios será difícil de evadir o distinguir, de modo tal que las sucesivas ideas

se mostrarán alcanzadas por una trilogía casi indefectible: Razón - Filosofía - Ciencia.

En esta cadena conceptual, la Teoría del Conocimiento, se postula como el gran problema de la Modernidad. Tenderá a reemplazar al conflicto mayor del medioevo, equivalente en fuerza y proyección, que es el debate entre Fe y Razón, de algún modo saldado primariamente por Santo Tomás al comentar que los asuntos del Hombre son atributos de la Razón, y los de Dios de la Fe. Recuérdese que en la Teoría del Conocimiento, y a partir de Descartes, se distinguen dos campos sobre los que recae el estudio de la realidad: el Sujeto y el Objeto; el ente cognoscente y el ente conocido.

A partir de las relaciones de emergencia y autonomía de ambos, se debatirán buena parte de los asuntos cognoscitivos y metafísicos de la Modernidad. Se establecen así preguntas cruciales que de algún modo repautan el pensamiento clásico: ¿qué se puede conocer, por medio de qué instancias y con qué métodos?

Es menester reiterar como ya se ha prevenido (aunque desde una óptica diferente), que los modelos de pensamiento racionales acuciados por una innovadora potencia de la razón científica, hasta llegar a la Teoría del Conocimiento moderna, no se realizaron en un absoluto y súbito proceso.

Desde la Edad Media, la fe estaba anclada en un dispositivo canónico y preciso, por el cual las conexiones de dogma y exégesis resultaban transparentes e invulnerables.

La razón en cambio, obedecía a ciertos mecanismos de procesualidad mental, en los que las nociones de iluminación, éxtasis, pulcritud, experiencia o imaginación cursaban por habitáculos, no del todo disímiles. En algún sentido el concepto de emanación platónico o la revelación cristiana se confundían en la razón deductiva y abarcativa. Para la Edad Media el intelecto no era una facultad del alma; su existencia era de algún modo independiente y se comunicaba con ella para transmitirle su conocimiento.

Por consiguiente, para la Antigüedad y aun para el medioevo, el problema central del conocimiento no residía en la relación entre el sujeto y el objeto, sino en los estudios entre lo uno y lo múltiple (Agamben, 2011).

Más importante que las operaciones experienciales o deductivas de los entes del mundo, su cuantificación en plazos acotados e individuales, su formulación axiomática y general, era develar los modos de participación de las cosas en un devenir de ideas y objetos, de universales y singulares, entre aspectos inteligibles, y otros acaecidos por lo sensible. De allí que los conceptos de semejanza (dada por diferentes modos: emanación, derivación, transparencia), fueran los más apropiados y convalidados para tratar estos problemas. Se volverá sobre ellos en las próximas páginas.

Otro aspecto importante a destacar se manifiesta en el principio organizativo del conocimiento en el mundo premoderno. En este sentido y a propósito de las presentes discusiones, Foucault admite que la posibilidad de desarrollo social, y especialmente de los criterios de razón, verdad y conocimiento de la ciencia moderna, vienen acompañados por el abandono o desconfianza en la trilogía griega, y también patrística y escolástica: bueno, bello, verdadero. Este anudamiento condicionaba el valor y ejercicio de las operaciones del individuo, en una especie de conocimiento confesional y totalizante, a partir de la conciencia de una *triple sanidad*, cuerpo, mente y espíritu.

Si bien es cierto que la filosofía griega fundó la racionalidad, siempre considero que el sujeto no podía tener acceso a la verdad si primero no realizaba consigo mismo una especie de trabajo que lo hiciera capaz de conocer la verdad - un trabajo de purificación, de conversión del alma por contemplación del alma misma -.

En la cultura europea, hasta el siglo XVI, el problema permanece: ¿cuál es el trabajo que debo realizar conmigo mismo para tener la capacidad y ser digno de ser introducido a la verdad? En otras palabras: la verdad siempre tiene un precio; no se permite el acceso

a la verdad sin ascesis. En la cultura occidental, hasta el siglo XVI, el ascetismo y el acceso a la verdad están siempre más o menos oscuramente vinculados.

Descartes, según pienso, rompió con este orden cuando dijo: “para llegar a la verdad es suficiente que yo sea *cualquier* sujeto que pueda ver lo que es evidente [...] Lo evidente sustituye a la ascesis en el punto en que la relación con el yo, intersecta la relación con los otros y el mundo [...] Por lo tanto yo puedo ser inmoral y conocer la verdad” (Foucault, 2009: 83-84).

Esta destrucción de la relación simbiótica: bueno, bello, verdadero, autoriza al avance independiente de cada esfera, a la división de las especialidades científicas, y a la búsqueda de disciplinas específicas que puedan formular sus contenidos y axiomas acerca de los diferentes discursos que representan y explican¹².

En el Renacimiento y en los primeros años del siglo XVII, tuvieron lugar momentos de debate, cuestionamientos y dudas acerca del nuevo arquetipo exegético y cognoscitivo que venía a destronar la escolástica, o bien, la mística.

El cambio de paradigma, eje y/o problemática del Hombre y el Mundo promovió tanto la imposición de territorios contemporáneos, como referenció ideas ambiguas y teñidas con diversos resabios del pasado.

Durante la Modernidad, el desarrollo de la razón hasta alcanzar una formulación completa de Conocimiento, puede ser explicitado de acuerdo a este veloz y esquemático diseño, proveniente del campo filosófico, ya esbozado en la Introducción:

- 1) El pensamiento cartesiano, subjetivista, mecanicista y dinámico, y aun en algún sentido deísta del siglo XVII.

¹² Según Foucault, en el siglo XVIII, la idea kantiana de una razón englobadora, y la ponderación de un sujeto universal, como síntesis del proyecto iluminista, tenderá a poner de nuevo en una posible armonía, la relación de la verdad y la belleza, con la ética. Se reforzarán estas ideas en las próximas páginas.

- 2) La Ilustración, el Empirismo y la culminación, distinción, autonomía y especialización kantiana, desde mediados del siglo XVIII.
- 3) El despliegue romántico bajo la forma de la espiritualidad, idealismo y movilidad en Hegel y Karl Marx, atenta a un criterio procesual dinámico, histórico y dialéctico, hasta mediados del siglo XIX.
- 4) Las estructuras orgánicas en la época del Positivismo de Auguste Comte, conjuntamente al desarrollo tecnológico y de las ciencias sociales y biológicas, desde 1850 en adelante.
- 5) El pensamiento de Soren Kierkegaard, o Nietzsche que dejará huella recelosa respecto a una sistematización del conocimiento, y una fuerte adherencia a elementos existencialistas y nihilistas de la sociedad, la historia y la cultura, ya en las últimas décadas del siglo XIX.
- 6) Igualmente en los finales del mismo siglo y comienzos del próximo, la formulación intuitiva de Henri Bergson, la metafísica de Martin Heidegger, o bien la Fenomenología de Edmund Husserl. Estas se posicionarán como caminos opuestos o disyuntivos respectivamente, al modelo positivista.
- 7) Por su parte la Psicología, aproximadamente desde 1860, invade lentamente y de algún modo desvía y desarticula el territorio hegemónico filosófico, con las descripciones y avances freudianos, hacia una mirada inédita y de alcance intra y extrasubjetivo. Se estudiarán sus avances en próximos capítulos¹³.

Debe adelantarse que esta línea de transformaciones filosóficas y también psicológicas que se ha trazado, es además, la que tenderá a distinguir o aunar con adhesiones o más bien sospechas (y de manera

¹³ El pensamiento bergsoniano resulta interesante, al proponer una dialéctica procesual alternativa y al mismo tiempo innovadora, respecto al modelo de razón intelectual y su vinculación con la creación artística. Su esquema podría reducirse a la siguiente ecuación: principio de intuición global - disquisición analítica racional - intuición sintética final y recuperada.

más o menos enfática), la razón del mito, mito entendido en términos de origen clásico, anclado en otros orígenes y discursos, o incluso, el mito del cristianismo.

Al mismo tiempo, se establecerán diversas superposiciones entre todos estos modelos.

Las consideraciones y especificaciones anteriores impulsan a la determinación de un asunto que se presume medular, posicionante de la Teoría del Conocimiento en el campo paradigmático y motivacional del pensamiento moderno: esto es, la progresiva voluntad de racionalizar la realidad (externa o interna del individuo), de acuerdo a principios, axiomas, leyes o constructos, privilegiados y normatizados.

Dicho de otra forma, *Conocer* será entonces, y según aquella teoría, aplicar los instrumentos de la razón sustancialmente intelectual y científica, a discursos equivalentes, o posibles de inducir a tal instrumentalidad, provistos con métodos coherentes con aquella, para obtener resultados acordes con el modelo implementado.

Se sostiene en general que los momentos más duros y hegemónicos de la Teoría del Conocimiento (posiblemente el Racionalismo y la Ilustración), fueron también los más recelosos de la validación de cualquier sustancia mítica (no habría un desarrollo organizativo equivalente en la Modernidad del pensamiento mítico, respecto al de la razón, entre otras cosas, por su tendencia inmóvil y endogámica), y al mismo tiempo actuaron como idénticamente simétricos al objeto de su aplicación. De este modo y tautológicamente, la realidad y el mundo se ajustarían en su *ser y funcionamiento*, al paradigma aplicado.

Estas operaciones como se verá más adelante, mostrarán asimismo fidelidad y andamiaje inexorable, con las dimensiones lingüísticas o paralingüísticas, constituyendo lenguajes o metalenguajes posibilitantes de su existencia en el nivel de la oralidad, la escritura, y atentas a un objetivo comunicacional de sus resultados.

Por ende, y dentro de una perspectiva epistémico y explicativa de raíz psicoanalítica, circularán alertas y tensas en el devenir pen-

dular de la “realidad de las cosas” o la “realidad del (un) lenguaje”. Al mismo tiempo podrán notarse ciertos “restos cognoscitivos”, dificultosos de articularse totalmente en su estructura epistemológica. Este “sobrante”, a menudo adjudicado al campo del arte, será también inherente a la propia ciencia o la filosofía a través de las nociones de paradoja o antinomia, o bien directamente incluido en otros territorios de lo esotérico.

Se retomarán sucintamente algunos tópicos relativos al pensamiento filosófico moderno (ahora investido de cualidades epistemológicas), a los fines de plantear ciertos rebasamientos y “zonas grises” de sus concepciones racionalistas.

Al volver sobre Descartes, es dable consignar que el concepto fundante de sujeto y de *cogito* revestía cualidades vinculadas a la imaginación, instancia o atributo que en la Antigüedad clásica se postulaba como *medium* del conocimiento.

La suma de conocimientos tradicionales y casi míticos (y de nuevos ensambles deductivos y centrados en la duda) tales como la alquimia, la astrología, la especulación neoplatónica, de algún modo no fueron desterrados, como sí asumidos en el universo de la razón, por mediaciones de otros saberes, tales la astronomía o la geometría.

A menudo se habla de Descartes como el gran matemático, pero no tantas veces como un gran místico de la modernidad. Aun para este, quedó un importante lugar para la fe y la relación divina. En el autor, la noción de *esprit*, tiende a resumir varias de estas cualidades cognoscitivas que lo conectan con el pasado.

Y justamente porque el sujeto moderno de la experiencia y del conocimiento - así como el concepto mismo de la experiencia - tiene sus raíces en una concepción mística, toda explicitación de la relación entre experiencia y conocimiento en la cultura moderna está condenada a chocar con dificultades casi insuperables (Agamben, 2011: 19).

Desde esta oscilación, se marcaron los derroteros más profundos, destinados a la ubicación y la relación efectiva, incierta, o bien ausen-

te, entre mito y logos: es esta la consideración de los individuos como depositarios de una razón explicativa, lógica y crítica, y al mismo tiempo la mirada del hombre introyectado por el elemento divino, a imagen y semejanza de un Ser creador, demiúrgico o absoluto (de incontestable influencia cristiana y escolástica).

Por la fuerza de estos conceptos surgen los propios objetivos de la razón - ciencia (al decir de Morin) (y aun del arte, sostenido por diferentes teorizaciones científicas), centrados en la voluntad de convertir y posicionar a aquella dualidad, en el modelo interpretativo no solo del pensamiento, sino de la sociedad en *ese* pensamiento. La misma resulta conflictuada con sus ideas y valores acerca de Dios y la Iglesia, esta última afanosa por reconquistar los terrenos espirituales casi perdidos durante el proceso de la Reforma, desde el siglo XVI en adelante (Morin, 2009).

Ya en una Europa apartada del medievalismo y aun de las influencias arabistas en todo el sur del continente, las argumentaciones de Blas Pascal a los exordios cartesianos acerca de una prueba matemática de la existencia del Ser Supremo, buscan proponer un nuevo rol para el desarrollo filosófico.

Del mismo modo las asociaciones técnico - estéticas del arte, vacilantes entre su respeto a un espíritu religioso - católico, subsumido y posibilitado por nuevas técnicas, y a su vez impactado por una "imagen" absorbida de la Grecia clásica, arcádica e idealizada (piénsese simplemente en la pintura barroca, la ópera o el oratorio del siglo XVII), operan hacia el despliegue de una naciente visión del mundo.

Empero, hasta una separación definitiva en el siglo XVIII, no habrá absolutas exenciones, sino frecuentes contaminaciones de lo científico - racional, con lo espiritual, religioso y devocional. Comenta Morin:

El pensamiento moderno está marcado por una gran disyuntiva, muy bien formulada por Descartes, entre dos ámbitos convertidos en inconmensurables: el del espíritu, el sujeto de la filosofía, y el de la materia, lo extenso, la ciencia, la realidad empírica. No solo hay una

separación, sino un doble desarrollo de cada uno de *estos* ámbitos por separado (Morin, 2009: 21).

Sobre el mismo tema Hans Georg Gadamer expresa:

Su exigencia (la de la razón) principal es la exigencia de unidad en que se coordina lo disparate de la experiencia. La mera multiplicidad del “esto y esto” no satisface a la razón. Esta quiere examinar qué produce la multiplicidad, donde la haya, y cómo se forma y se reduce a una ley. De ahí que la serie de los números sea el modelo, del *ens rationis* (Gadamer, 1997: 19).

Esta distinción cartesiana no congela necesariamente dentro de una acepción cerrada, la vinculación única entre la ciencia y la *res extensa*, y la filosofía con la *res cogitans*, así como señala también, la continuidad de ciertos debates entre lo uno y lo múltiple.

A menudo las interrelaciones entre estos campos fueron permeables a ciertas tangencialidades, límites borrosos o directamente intercambios.

De hecho la ciencia matemática frecuentemente ocupó sus preocupaciones de rigor estrictamente objetivo e intelectual, más que en problemas atinentes al mundo sensible, en elucubraciones de índole absolutamente teórica.

Igualmente la Filosofía abarcó por ejemplo los aspectos estéticos, en cuyo estatuto se verificaron y contemplaron (como instancias iniciales o decididamente determinantes), niveles o soportes materiales constitutivos de las actividades productivas, externas a cualquier discursividad *mental* acerca de estos.

Más adelante, y atento a los problemas recién mencionados, en el ámbito del Empirismo inglés, por ejemplo, se dará cuenta también de alguna de estas situaciones de cierta inconsistencia entre realidad y explicitación teórica de la misma, en cercanía a una de las preocupaciones más fuertes del cientificismo moderno.

En efecto, el caso de la noción de causalidad junto a otros conceptos afines, tales como las condiciones de teleología y vectorialidad de determinados procesos racionales, aplicables a disquisiciones y ex-

plicaciones de variada procedencia y dominio, motivan interesantes juicios por parte de los filósofos de dicha escuela.

Se ha comentado el *Siris* de Berkeley.

Por su parte Hume, citado por Walter Cenci considera:

La causalidad no es algo del mundo, es un principio de asociación que está en el sujeto, es una arbitrariedad fruto del encuentro de la imaginación y la memoria, no un dato proveniente de la realidad exterior.

Sería la *contigüidad* de la percepción la que supone una *continuidad* en el mundo; las condiciones de posibilidad del vínculo causa - efecto estarían más en el sujeto que en el mundo, en todo caso la objetividad sería una creación de la subjetividad, que piensa el mundo como un estado ilusorio o deseado propio del mundo mismo. (Cenci, 2009: 73)

Del mismo modo y sobre el mismo tema, Bowie recurre a la posición kantiana, heredera en buena parte de los presupuestos del Empirismo, y escribe:

Para Kant está claro que solo podemos conocer el mundo tal como se nos *presenta* a través de las categorías constitutivas de la subjetividad, que sintetizan los datos sensibles y les otorgan una significación, su propia significación.

El mundo como objeto de verdad se encuentra en la estructura de la conciencia que tenemos del mismo. Esto significa que no podemos saber cómo es el mundo “en sí”. Toda posible garantía del conocimiento, la necesidad mecánica de la ley de causalidad por ejemplo, depende del sujeto, no de los datos empíricos que llegan a este o de la relación inherente entre distintas partes de la naturaleza.

En lugar de considerar que la cognición sigue al objeto, es el objeto en cuanto tal objeto el que viene a depender de que el sujeto lo constituya. (Bowie, 1999: 28)

Y aun el autor abunda en el tema, apelando a la reflexión de Martin Heidegger. Comenta Bowie:

Para Heidegger el *Neuzeit* (el término que utiliza para referirse a lo que nosotros hemos llamado modernidad) empieza con Descartes, cuando la “certeza de todo ser y toda verdad se funda en la autoconciencia del ego individual.” La filosofía se convierte en expresión de la “subjetivación” del Ser, en la que todo se ve en términos de su relación con nuestra conciencia.

Para Heidegger esto es especialmente el caso del idealismo alemán, que intenta probar que sujeto y objeto son idénticos, de forma que la manera en que pensamos el mundo y el mundo en sí mismo quedan unificados por esa subjetividad en el mismo proceso general. (Bowie, 1999: 20)

El resultado de estas citas parece arrojar dudas y cuestionamientos acerca de la realidad y los modos en los que esta es traducida filosóficamente. La razón, como poderosa herramienta explicativa de aquella, centrada en la Teoría del Conocimiento, parece tener algunas debilidades en cuanto a su alcance no solo metodológico, sino epistemológico.

La Razón y la Ciencia

El mundo moderno como se ha expresado, decanta a partir de una cruda división del hombre en una instancia dual. En ella se separan las aguas entre otros ámbitos, en contenidos religiosos, junto a

otros de procedencia crítica racional. Esta ruptura arroja al ser humano a un principio de duda y vacío, insistente no solo de explicación, sino en ciertos casos de angustiosa reconciliación. Consecuente con ello, la divergencia ocurrida en la Modernidad entre *religión, ciencia y política*, acusa también un alto grado de conflictividad y acomodamiento de la sociedad a nuevas pautas de organización.

Esta primaria secularización indica nada menos que la pérdida de la inmortalidad del individuo, particularmente en el plano de su existencia contingente. El inexplorado rol venía acosado por un orden político y social que demandaba del habitante ciertas obligaciones y derechos.

Por otra parte la religión, cuya estructura mostraba altos grados de crisis, permanecía fiel a la dádiva de promesas y paraísos, aunque su exordio en muchas regiones de Europa, no era ya del todo aceptado y creído, en especial, luego del movimiento reformista.

La noción de dualidad y los desacuerdos epistemológicos y metodológicos que se formulan sobre estos campos al inicio de la Modernidad, y en los siglos subsiguientes, determina los ejes y criterios fundacionales de varios niveles, así como los “lugares” en los que se ubicarán luego, los aspectos racionales y afectivos de las sociedades, junto a las nociones generales de creencia, divinidad, o naturaleza.

El Renacimiento y los diferentes hitos que marcan el posicionamiento paulatino, pero firme y definitivo de la Modernidad (sean estos la Caída de Constantinopla en 1453, la Invención de la Imprenta en 1455, el Descubrimiento de América en 1492 o bien la postulación de Copérnico acerca del corrimiento de la Tierra como centro del universo en 1520, incluso la arquitectura italiana de Brunelleschi o la pintura de Piero de la Francesca, Durero, Rafael o Leonardo), definen un momento vertebrador de la cultura europea: aquel en que Dios, la Naturaleza, el Hombre y el Mundo, se convierten en *problemas*. Y problemas que aun estando en la órbita de la fe, deben ser rescatados de ella para ser explicados por la razón. No puede haber misterios o revelaciones: solo problemas.

Para Europa, el sentido inaugural del Renacimiento comentado por Burke en la Introducción (esto es, la afirmación del concepto de lo “moderno” como oblicua restitución de un saber eterno y fundacional de la cultura de Occidente ocurrido en la época grecolatina, o bien, como supuesto campo de lo innovador e inédito), ordena muchas nociones que justifican el arraigo de un nuevo saber intelectual.

Se ha hablado también en páginas previas, de la noción de sujeto que inicia los debates de la Modernidad. En estos intercambios, los conceptos de experiencia y conocimiento, junto con aquel, debieron afectarse por un nuevo corpus, por un método científico, afín y deseante de certezas, leyes y principios matemáticos.

No obstante, tal como se decía antes, ciertos aspectos de la antigua gnoseología no se ausentaron del promisorio modelo.

Agamben sostiene que

la gran revolución de la ciencia moderna no consistió tanto en la defensa de la experiencia contra la autoridad, sino más bien en referir conocimiento y experiencia a un sujeto único, que solo es la coincidencia de ambos órdenes en un punto abstracto: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia (Agamben, 2011: 17)

Sin el plan determinista del Creador, internalizado y proclamado en la Edad Media, en tanto única causa y consecuencia, el *nuevo* ser humano buscará otros principios para explicar su paso en la Tierra y su Conocimiento diverso acerca de ella. Y sobre el encuentro de estos problemas, la filosofía elaborará *conceptos*.

Sobre la ciencia, Morin comenta: “A partir del momento en que Dios deja de constituir el fundamento de toda verdad, los filósofos y los científicos se ponen a buscar la base de cualquier idea posible” (Morin, 2009: 20).

Y respecto al conocimiento filosófico, Bowie afirma:

La filosofía moderna comienza cuando la base sobre la que se sostiene la interpretación del mundo deja de ser una deidad cuya huella ya está grabada de antemano en la existencia, y pasa a ser, por el contrario, nuestra propia reflexión sobre nuestra forma de pensar el mundo (Bowie, 1999: 13)

Al tratar el tema de la razón por fuera del ámbito filosófico, debe recordarse que muchos fueron los territorios por los que aquella diversificó su influencia y poder.

A partir del nacimiento de la Modernidad, el estatuto predilecto de la razón fue el de la ciencia, saber coagulado desde aproximadamente finales del siglo XVI, y consagrado durante el siglo XVII. Muchos de los problemas recién mencionados, fruto de la crisis de la fe, serán explicados centralmente por la filosofía de la razón o por la ciencia.

La ciencia, transformará y nutrirá el conocimiento ancestral antiguo o medieval, con una dimensión contemporánea, justamente sobre una base centralmente intelectual y lógica.

El afán descubridor del hombre pone palabra, signo, axioma, código o ley a este encuentro de una *voz* que en un primer momento habla otra lengua, y que el científico luego traduce. Los modos de traducción inclinarán al asunto estudiado hacia una dependencia mística, a una *creencia*, o a una plasmación intelectual y carente de cualquier elemento extra racional, o *ciencia* (Samaja, 2006).

Asimismo este procedimiento posee, como función, algún correlato con la inspiración artística, pese a que sus normas, modos, fines y resultados de la representación puedan ser ciertamente otros.

Rápidamente debería decirse que la ciencia (en tanto red cognitiva estructurada en un paradigma totalizante y metódico), no es una construcción privativa de Occidente o en todo caso de Europa. Es más, dos de los conocimientos distinguidos por aquella: la matemática y la astronomía, derivan o se adaptan del impresionante edificio

diagramado por los imperios indio y árabe, y/o los Estados presocráticos y clásicos de Grecia, tal como se ha destacado en páginas recientes. En estas culturas se establece una fusión y primera articulación básicamente *lógica* de saberes, anclados a su vez en fuentes mesopotámicas y egipcias.

A partir de las influencias del saber matemático indio, luego trasladado al Islam (en el que se realiza definitivamente la invención del álgebra como saber autónomo de la geometría), las relaciones e impactos europeos de estos mundos asiáticos, sobre todo desde Italia, y por la actuación de matemáticos como por ejemplo Fibonacci, se revela una lenta licuación del pensamiento mítico, o en todo caso como abandono de una relación legitimada, entre lo que podría denominarse *los números*, las proporciones y las lógicas del pensamiento, con una *mística de las cifras*¹⁴.

La Ciencia Moderna, anudada íntimamente con la Filosofía, construyó su estructura cognitiva sobre una Razón, como se definía, modélica, identificada primera y sustancialmente con la porción matemática, saber sin contradicciones y abarcativo de “cualquier” empresa que aquella pretendiera iniciar.

Se reitera el objetivo: la exégesis del mundo por medio de Criterios de Verdad.

Sujeto Razón y Sujeto Ciencia se identificaron a través de criterios y mandatos de poderosa libertad cognoscitiva. Estos elementos constituyeron la base de la ya mencionada Teoría del Conocimiento.

Las proporciones iniciales y referentes fueron básicamente dos: el propio ser humano y luego la Tierra, como portadores de escalas y atributos de mensurabilidad constantes y genéricos.

¹⁴ El arte árabe, fusión perfecta entre el sentido abstracto matemático y la devoción litúrgica, expresa en sus retablos, paredes y salas, la filigrana de un tejido ornamental expandido al infinito. Además de ser consecuente con el dogma, por el cual debe regir el desprecio y negación por la representación sagrada, sus figuras mandálicas metaforizan la naturaleza y la divinidad, a través de un discurso interior y simbólico. Este modelo casi nunca adoptado en Occidente como propio, refleja las íntimas asociaciones de una proporción matemática ligada fuertemente a un problema religioso.

Podría decirse que la ciencia *descubre* y la técnica *inventa*. Se hablaría así de un paradigma y su consecuente herramienta de operatividad. Por esta presunción, el saber científico no deja de tener por un lado, un deber iluminado y “sagrado”, al llevar a la razón contingente y fáctica, los secretos que posee el universo, que descifra con sus métodos y en ciertos casos, pone en actos con la técnica.

La Ciencia Moderna, como estructura de implicancia lógica, y como modelo explicativo, estuvo basada en dos procedimientos básicos: la Deducción y la Inducción, con dos submétodos anexos: la Reducción y la Disyunción.

Los dos primeros como es sabido, constituyeron la base de las disquisiciones racionalistas/idealistas y empiristas/objetuales del Racionalismo y el Empirismo, respectivamente.

Por ellos, el conocimiento se establecía como una metódica búsqueda, tendiente por un lado a la simplificación de los fenómenos a un todo integrador, y por otro, a la parcialización y segmentación de los estudios acerca del cosmos, la naturaleza y el hombre en campos absolutamente diferenciados. De este modo surgieron herramientas verídicas para estudiar y dirimir un mundo que comenzaba a ser descrito y sentido como contradictorio, opuesto, dual, áltero y diverso.

La Analogía medieval buscará ser reemplazada por la *especificidad de los entes*, y la relación entre estos, se producirá por inferencias de índole axiomática y reversible: en la causa estará el efecto y por el efecto se conocerá la causa, proceso a menudo contabilizado como único, posible e intransferible en grados de ocurrencia, propiedad y jerarquía.

De igual manera, Razón, Ciencia, Sentimiento, Conocimiento, Ser, se esgrimen como conceptos de gran extensión, complejidad y a su vez adaptabilidad a condiciones diversas por las que la sociedad occidental atravesó desde los orígenes de la articulación del paradigma moderno, hasta sus primeras estribaciones críticas, no solo en el siglo XIX, sino en el momento de su mayor apogeo.

La Razón y el Mito

Se promoverá a continuación la posible relación entre los términos que dan título a este apartado; relación a menudo considerada y tratada de manera antinómica. Pese a la dificultad ya comentada de establecer en el mundo moderno, un desarrollo taxonómico del mito respecto al de la razón (dificultad sospechada no solo por una imposibilidad intrínseca, sino por una decisión hegemónica e ideológica de privilegios intelectivos), la vinculación entre ambos conceptos, resulta andamiada y de alguna forma saldada, a través del principio de la Subjetividad.

Como se expresara en la Introducción, esta noción posee acepciones distintas en diversos dominios, promoviendo así diferentes alcances. La subjetividad como instancia genérica de lo humano, incluye a la razón intelectual, pero asimismo se nutre de niveles psíquicos de otro orden, formantes de un núcleo teórico y operativo de tramas diversas y complejas.

En este campo, la razón y el mito se estructuran como otra posible mirada y construcción del mundo.

Debe aclararse además que la relación Razón - Mito planteada aquí, está enunciada de un modo general y abarcativo, y diríase más histórico y metafórico, que meramente epistemológico. Es claro que la razón logos, la razón ciencia, la razón mito, o la razón sentimiento, conformaron más que dominios específicos (o mejor, divergentes u opuestos) de la constitución neuronal/ mental /cerebral del ser humano, modos o metodologías paradigmáticas en las que las sociedades han intervenido, y dado construcción sistémica y cognoscitiva a aquellos.

Cuando se hable aquí de razón mito, se pensará fundamentalmente en una asociación de la razón con ámbitos extraintelectivos, no priorizados por la razón en tanto ciencia moderna. En este sentido la noción de mito no será únicamente la correspondiente a los relatos de ese orden, sino que se referirá también a un tipo de acceso

racional, sobre instancias efectivo - emotivas, estéticas y por qué no, a atribuciones míticas que los propios relatos de la razón más lógica pueden aceptar, cuando los mismos adquieren una relevancia casi devocional por las comunidades que las practican, o sobre las que su influencia se extiende.

Se dedicarán primeramente unas líneas al pensamiento mítico desde algunas descripciones generales, para luego incluir las mismas en los desarrollos históricos de los siglos XVIII y XIX, tal como ocurriera recién en el tratamiento de la razón y la ciencia.

Como es sabido, el estatuto mítico inicialmente abreva en un conocimiento o palabra originaria, relato esencial que en su primaria narratividad, cuenta antiguas hazañas de dioses con humanos o de héroes con fuerzas de la naturaleza.

En su desarrollo narrativo se impone un saber revelado, construido a partir de señales y susurros, pero al mismo tiempo, pleno de imperativa contundencia.

Desde sus bases particularmente grecolatinas, mito y logos constituirían una unidad discernible más que por esencias, por modos relatantes, los que pasaban de una instancia particular, situada, a una referencia modélica, atemporal y permanente.

Paradojalmente, suele asociarse el mito a un relato estático, perenne, que aventura la inmovilidad del conocimiento, congelado este en una revelación y al mismo tiempo consagrado en un ritual que le es propio y obligatorio para el cumplimiento de su repetición y restauración.

Durante el siglo XX los relatos míticos han tenido examen paradigmático en pensadores tales como Claude Lévi - Strauss y Émile Benveniste. De sus vastos estudios, se abordarán aquí apenas algunas cuestiones concurrentes con intereses historiográficos.

Para ambos, por fuera de otras construcciones propias atinentes a sus respectivas teorías, resultan claramente pregnantes las nociones de diacronía y sincronía, suscriptas por Ferdinand de Saussure en su inaugural *Curso de Lingüística General* (1916).

Citado por Agamben, Benveniste establece una correspondencia eficiente entre los tres componentes claves del relato mítico: el mito, el rito y el juego, aplicados sobre culturas del pasado (Agamben, 2011).

El juego deriva de formas comunitarias en las que los objetos utilizados, los juguetes, performaban y simbolizaban elementos derivados de los rituales propios y sagrados, como modos de entamar una creación originaria en el terreno de lo intersubjetivo.

Elementos de la ritualidad, como las reglas, la repetición, los roles, las estructuras binarias, y el azar, en tanto instancia inherente al conflicto lúdico, se formulaban en términos de recreación de lo oracular, lo adivinatorio, lo invocativo o lo propiciatorio. Algo no solo interesante, sino además inquietante, sobre todo en lo que al arte performático respecta, es la idea por la cual todo juego remite a una sacralidad mortuoria.

En el triunfo y derrota de un enemigo real o virtual, una regla o un territorio, el vencido de algún modo *muere*, y el juego se transparaenta en un ritual de conmemoración fúnebre.

Con las salvedades de esta digresión puede preguntarse: ¿quiénes vivirían o morirían en el juego de la música, del teatro o de la danza? ¿Los autores, los intérpretes, las obras, los públicos? Por esta riesgosa consecuencia ¿Los diversos performers juegan o ritualizan? La excitación, la euforia, el vacío, la latencia, la desolación, la extrañeza, la melancolía, restos y resabios frecuentes de los supuestos finales lúdicos de estas representaciones ¿No se asociarían con estados de vida o muerte? ¿Hay una posible resurrección? ¿De quién o de quiénes?

Freud admite y cimienta las bases de la pulsión erótica concebida y anudada a una instancia de muerte, a un juego de finales y desintegraciones.

Por su parte Benveniste, comentado por Agamben comenta desde otra óptica:

La potencia del acto sagrado reside precisamente en la conjunción del *mito* que enuncia la historia y del *rito* que la reproduce. Si se compara dicho esquema con el juego, aparece la diferencia esen-

cial: en el juego solamente sobrevive el rito y no se conserva más que la *forma* del drama sagrado, donde cada cosa resulta a su vez invertida. Pero se ha olvidado y anulado el mito, la fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido, su sacralidad y eficacia (Agamben, 2011: 97).

En el mismo texto, Lévi - Strauss es mencionado en una descripción equivalente al señalar:

Mientras que el rito transforma los acontecimientos en estructuras, el juego transforma las estructuras en acontecimientos. Desarrollando esta definición a la luz de las consideraciones precedentes, puede afirmarse que la finalidad del rito, en tanto mito actualizado, es resolver las contradicciones entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo todos los acontecimientos en la estructura sincrónica. El juego en cambio ofrece una operación simétrica y opuesta: tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo y desmigajando toda la estructura en acontecimientos renovados.

Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía. (Agamben, 2011: 104)

Estas citas, tomadas por Agamben de *El Pensamiento Salvaje* de Lévi - Strauss, pretenden conferir a sus aseveraciones un valor genérico, por fuera de las aplicaciones de aquel, respecto a los estudios de comunidades originarias de diversas partes del mundo.

Como han acordado el Psicoanálisis, la Sociología y la Antropología en general, estas estructuras fundacionales se replican en diversas sociedades de acuerdo a intercambios particulares, nuevos artefactos y dispositivos comunitarios, aunque sin abandonar sus marcas de identificación y topicidad específicas.

Del mismo modo, las diferencias entre los términos planteados no se efectúan en todos los casos con una totalidad excluyente de las otras. Sincronía y diacronía se presentan como niveles en permanente tensión, y como estructuras operativas vigentes en un mismo momento.

Por estas definiciones podría arriesgarse que las sociedades históricas, modernas, progresistas y vanguardistas tienden a la diacronía, mientras que las tradicionales, estacionarias y aun las totalitarias a la sincronía. Por ello, en las primeras, las acciones lúdicas tendrían prevalencia, mientras que en las segundas, los ritos tenderían a expandirse como fenómenos de replicancia y fortalecimiento de un modelo autoritario y estático. En unas, la conciencia mítica y el rito las mantendrían en una ahistoricidad inmóvil, en una especie de tiempo presente y apelativo; en las otras, el tiempo y el juego jerarquizarían una especie de devenir perpetuo, de inconsistencia de acciones *solo* simbólicas, fugadas siempre con o mayor o menor lógica o experiencia destinal, hacia un futuro incierto.

Mito y logos, ritualidad y juego se postularían así como los contrincantes sobre los que se posibilitaría el proyecto progresista e histórico de Europa.

Si se acuerda con estas distinciones, el sentido diacrónico parece sobreponerse en Europa, conforme se abandona el paradigma místico medieval (sincrónico), y se adelanta en consecuencia, el posicionamiento de la razón moderna y los Estados republicanos y democráticos. Esta supuesta renuncia del mito europeo y su reemplazo por el logos, tendría inexcusables obediencias con los conceptos recién enunciados. Luego, podría arriesgarse que el Movimiento Ilustrado, se formula como apogeo del proceso europeo moderno, como la instalación de una sociedad diacrónica, móvil y progresista. Este discurso político, lógico - racional, está basado en un recorrido operativo, alcanzado por una especulación en principio de tipo deductivo o bien inductivo, y propicia ser dinámico,

teleológico y siempre lanzado a la formulación y resolución de nuevos e “irrepetibles” núcleos problemáticos.

El Romanticismo en cambio, parece contaminar el modelo diacrónico y lúdico con elementos rituales y sincrónicos. Su nueva aristocracia burguesa, el endiosamiento de las artes y los artistas, y los estados nacionales, establecerían ciertas marcas apelativas y emergencias autoritarias que convivirían con el carácter innovador del período.

Al respecto resulta apropiado citar también a Gadamer, quien sostiene el valor cotidiano del concepto de mito, respecto a la religión griega. El filósofo busca encontrar una posible traslación de esta al pensamiento moderno, dentro del cual no está tan seguro de verificar la contraposición entre mito y logos, a pesar del empeño distintivo que el discurso científico ilustrado pretendió signar entre ambos términos.

Ahora bien, en cuanto a la religión griega tiene su esencia en el culto público y la tradición mítica no pretende otra cosa que la interpretación de esta estable y permanente tradición cultural, el mito está expuesto constantemente a la crítica y a la transformación. La religión griega no es la religión de la doctrina correcta.

No tiene ningún libro sagrado cuya adecuada interpretación fuese el saber de los sacerdotes, y justo por esto lo que hace la Ilustración griega, a saber, la crítica del mito, no es ninguna oposición real a la tradición religiosa.

Solo así se comprende que en la gran filosofía ática y, sobre todo, en Platón pudiesen entremezclarse la filosofía, la religión y hasta la ciencia. Los mitos filosóficos de Platón testimonian hasta qué punto la vieja verdad y la nueva comprensión son una (Gadamer, 1997: 17).

Se observa cómo las linealidades de la Historia y del conocimiento mítico recién expresado están lejos de ser opuestos, al menos en el momento de la Grecia Clásica.

Mito y Logos, Dionisio y Apolo se interpenetran y se refundan permanentemente, y como se decía en párrafos anteriores, su ver-

dadera existencia cobra sentido en la medida que de alguna u otra manera ambas instancias están presentes en un mismo momento, en una supuesta y unívoca visión, en una mutua aclaratoria y exégesis que sombrea o ilumina con mayor o menor perfilación la “otra” cara.

Gadamer, realiza en otro pasaje del mismo texto un breve e interesante análisis, ahora centrado en la Europa moderna, respecto al criterio de mito y logos (no sin tintes hegelianos o marxistas), este último como discurso triunfante en la Ilustración y posiblemente concordante con las ideas de Jauss:

La Ilustración radical del siglo XVIII resulta ser casi y finalmente un episodio. Así pues, en tanto que el movimiento de la Ilustración se expresa a sí mismo en el esquema reconocido “del mito al *logos*”, también este esquema está menesteroso de una revisión.

El paso del mito al *logos*, el desencantamiento de la realidad, sería la dirección única de la historia solo si la razón desencantada fuese dueña de sí misma y se realizara en absoluta posesión de sí.

Pero lo que vemos es la dependencia efectiva de la razón del poder económico, social, estatal. La idea de una razón absoluta es una ilusión. La razón solo es en cuanto que es real e histórica (Gadamer, 1997: 20)

En este contexto, prosigue el pensador:

[...] la imagen científica del mundo se caracteriza por hacer de él algo calculable y dominable mediante el saber; cualquier reconocimiento de poderes indisponibles e indomeñables que limitan y dominan nuestra conciencia es considerado, en esas circunstancias, como mitología.

Pero esto significa que cualquier experiencia que no sea verificada por la ciencia se ve arrinconada en el ámbito

no vinculante de la fantasía, de modo que tanto la fantasía creadora de mitos, como los propios mitos, y la facultad del juicio estético ya no pueden erigir una pretensión de verdad. (Gadamer, 1997: 18)

Aun con cierta salvedad por la relación planteada entre estética y verdad, el sentido de Gadamer resulta esclarecedor.

En todas estas disquisiciones, América elabora importantes conceptos para declarar y sobre los cuales reflexionar. Dado que se dedicará un apartado específico a la situación americana en el contexto de este trabajo, por ahora, solamente se hará referencia a un pensamiento de Adolfo Colombres, quien considera que en el continente americano, las estructuras míticas han jugado y juegan un rol estructural. Comenta el investigador:

Mito y razón no son elementos absolutos ni alternativos: se dan en grados y combinándose en distinta forma, según el tipo de mentalidad y de sociedad.

Ambas conciencias poseen su propia argumentación. Dice Lévi - Strauss que la lógica del pensamiento mítico le ha parecido tan exigente como aquella sobre la cual reposa el pensamiento positivo y, en el fondo, poco diferente, por lo cual tal vez descubramos un día que en el pensamiento mítico y el pensamiento científico racional opera la misma lógica y que el hombre ha pensado siempre e igualmente bien (Colombres, 1987: 190).

La Ilustración. Razón y Mito

Las vinculaciones del pensamiento mítico general con el desarrollo sistémico e histórico de la Modernidad muestran diversas peripecias. Razón y Mito, jugarán todo el tiempo roles emergentes y subyacentes, de acuerdo a diversas hegemonías del poder.

Para dirimir estas relaciones se hará centro inicialmente en el siglo XVIII, justamente en la consideración de un nivel de hegemonía racional, conceptual y fáctica que a este se le atribuye. Empero, como se adelantara, podrá analizarse también de qué modo este siglo constituyó posiblemente, no solo la sede de este pensamiento, sino el promotor encubierto de ciertos lineamientos míticos, en algún sentido clásicos y románticos, respectivamente. Entre ambos, se articularán elementos de continuidad, complementariedad y obviamente oposición. Por ello podrán señalarse ideas contradictorias, no asociadas tradicionalmente a ambas centurias, respecto a los elementos clásicos o románticos, sobre ellas presentes o cuantificables.

Se recuerda como marco fáctico, la situación desencadenada entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, esto es, la dualidad básica consignada en páginas previas, ocurrente entre los mundos religiosos y laicos. En la escritura que sigue, se señalará la vacilación de los dictámenes absolutos, en favor de la postulación de paradojas, de ciertos relatos invisibilizados y de los elementos de encabalgamiento estilístico y opacidad en las identidades.

Como es acordado, el Proceso Moderno culmina su búsqueda de sistematización, entre mediados y finales del siglo XVIII, esto es, la época de la ya mencionada Ilustración, Siglo de las Luces o Iluminismo, que de hecho ya ha sido presentada. Los elementos provenientes de diversos dominios del Conocimiento convergen en este modelo, y se sincronizan en una equilibrada convivencia entre las instancias “pensadas” y “sentidas” del individuo. La relación con los distintos “objetos de estudio” que la capacidad de aquel puede abarcar, explicar, manejar e interpretar, aparece permeada de una prístina y concordante teorización y facticidad. En las numerosas áreas que se organizan en el pensamiento ilustrado, se explica cómo las tendencias predominantes ocurridas en los países más desarrollados de Europa, son concurrentes a una articulación nuclear, equidad de lo subjetivo y objetivo, de lo deductivo e inductivo, de lo real y lo ideal.

Además, cómo se destilan a su vez en formas, obras y pensamientos de imbatible proximidad factual, operatividad y regularidad, de aspiración enciclopédica y finalmente, de factura y alcances “clásicos”.

Con este fin, se consigna inicialmente la ya conocida trilogía básica que el Modelo Iluminista propuso en relación a los conocimientos posibles, y sus respectivos “atributos”, modelo retomado de la Grecia Clásica, referenciado en páginas previas.

Esta trilogía se impone nuevamente como resguardo común del progreso y la felicidad.

¿Qué diferencia semántica guarda este modelo con la antigüedad? Allí se vinculaba con un logos/mito. Ahora, se inserta en un logos intelectual/emocional/ subjetivo.

Ciencia----- Verdad

Arte----- Belleza

Ética----- Bien Común

A propósito informa Jorge Glusberg:

Este movimiento, fruto de tantas causas, obra de tantos autores, se caracteriza ante todo por un optimismo en el poder de la razón y en la posibilidad de reorganizar a fondo la sociedad sobre principios racionales... ve en el conocimiento de la Naturaleza y en su dominio efectivo, la tarea fundamental del hombre.

No niega la historia como hecho efectivo, pero la considera desde el punto de vista crítico, y estima que el pasado no es una forma necesaria de la evolución de la Humanidad, sino el conjunto de los errores explicables por el insuficiente poder - y ejercicio - de la razón. Por esta actitud crítica, la Ilustración no sostiene un optimismo metafísico, sino, como precisa Voltaire frente a Leibniz, un optimismo basado única y exclusivamente sobre el advenimiento de la conciencia que la Humanidad puede tener de sí misma y de sus propios aciertos y torpezas.

Fundado en esta idea capital, el Iluminismo acometió en todas partes la posibilidad de realizar semejante *desideratum*: en la esfera política y social, por medio del *despotismo ilustrado*, que, a pesar de su nombre, buscaba mitigar el capricho absolutista del soberano, sujetando el gobierno monárquico a normas racionales, de cuño liberal, de manera preliminar a introducir la noción de los derechos del pueblo.

En la esfera científica y filosófica, por el conocimiento de la Naturaleza como medio de adquirir su dominio; en la esfera moral y religiosa, por la *aclaración* de los orígenes de normas y leyes, único medio para llegar a un deísmo que, sin negar a Dios, lo relegase a las funciones de *creador* o *primer motor* de la existencia, y en la esfera del arte, por la elaboración de un discurso autónomo, propio de la época (Glusberg, 1994: 26)

Al mismo tiempo se diría que la época iluminista, se revela como la más fuertemente reactiva respecto a la cuestión del mito en relación a un logos - razón, dominante y descrito como antes se decía, en términos de una perfecta ecuanimidad, no solo *argumental* o *temática*, sino además y centralmente *argumentativa*, en cuanto a su rigor y eficacia morfológica. En todo caso, dicho logos busca definir un individuo en cuya esencia circule con imparcialidad perfecta, un universal racional y un universal afectivo.

En ese marco se dirimiría su subjetividad. Podría adelantarse que algunos aspectos de este nivel de lo mítico, sospechados en principio por la Ilustración como endebles o renuentes a cualquier valoración o legitimación cognoscitiva, establecieron paradójicamente y como ya se dijo, las bases para el futuro Romanticismo.

Sus marcas se difundieron en tanto elemento “restante” de la razón ilustrada, bien como tópico equivalente y complementario que las mismas producciones del Iluminismo soportaron, también como

cimiento medular de algunas culturas, o finalmente (y aquí lo más interesante), como ideario paralelo gestado en la misma época, a modo de conformación superpuesta o en todo caso dialéctica (diríase además apolínea y dionisiaca) con el programa dominante de la razón meramente intelectual.

La llegada de su propia hegemonía necesitó de variables políticas y culturales específicas para germinar y crecer con mayor o menor fuerza e irradiación, o en todo caso con una modelización particular.

Al respecto Hans Robert Jauss comenta:

Ninguna época se nos parece tan enemiga de los mitos como la Ilustración europea. Ante la razón crítica caen tanto la autoridad poética de la antigua Mitología como la verdad simbólica de la revelación cristiana. Así parece a primera vista. Es cierto que la crítica racionalista e histórica desenmascaró los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos y propiedades de la naturaleza indómita, y así desmitologizó el edificio de la teología cristiana hasta las simples propuestas del deísmo. Sin embargo, ello sucedió al precio de que con la disolución de los viejos mitos pronto surgieron otros nuevos acompañados por un vivo interés científico por el origen de la Mitología (Jauss, 2004: 27)

¿Dónde se ubicarían los elementos míticos en la época de la Ilustración?

Los conceptos dieciochescos de fábula y el mantenimiento de la Ópera Seria, como escenarios palpables y modélicos de los conflictos de dioses y héroes grecolatinos, dan cuenta inicialmente de este nuevo lugar (“aunque” sea de orden metafórico), que ocupará el mito.

El casi furor por el apoderamiento de la cultura clásica encarada desde el Renacimiento por Alemania, Francia e Inglaterra, e incrementada notablemente en los siglos XVIII y XIX, a través de traduc-

ciones y ediciones de poetas y filósofos, o de la incorporación no siempre “docta” de los patrimonios arquitectónicos, escultóricos, o artísticos en general a los museos europeos, habla de la necesidad de abreviar y refundar ciertas tendencias no solo estéticas, sino míticas del conocimiento antiguo.

En este ámbito Jauss reafirma las ideas de este trabajo, al recordar cómo la Iglesia Católica, autoriza o al menos tolera el uso didáctico y estético de los mitos paganos en el campo de la ópera o el teatro, por fuera del ámbito sagrado.

Tal licencia se fundaba en el argumento ortodoxo de que las fábulas del politeísmo, cualquiera fuese él, podían enseñar al cristiano lo que eran los hombres antes de la llegada de Cristo, a saber, servidores de ídolos, que caían de rodillas ante el oro, el mármol, los animales y las plantas.” “Si, nuestros pueblos son cristianos en la misa y paganos en la ópera: así se burlaba Voltaire en su “*Apología de la fábula*” (Jauss, 1994: 28).

En el mismo escrito, el autor se refiere al capítulo *Mitología* (presente en la Enciclopedia 1751-1765/77 de Denis Diderot), en el que con cierto rigor sistemático pretende articularse una nueva ciencia sobre este extenso campo de estudio, con la esperanza de que sus configuraciones fantásticas puedan agruparse con una temporalidad e historicidad fehaciente, verdadera, y no deformada por la superchería.

En este aspecto pueden citarse varios comentarios:

Fíjese, Borges, lo que pasó en Europa en pleno auge del enciclopedismo, cuando el espíritu ilustrado comenzó a reírse de los sueños y de los mitos y de la magia.

En ese mismo momento y no a pesar de eso, sino por eso mismo, se produce el más grande brote de ocultismo en Europa.

Sociedades ocultistas, esotéricos como Claude de Saint - Martin y Fabre d’Oliver, taumaturgos como Cagliostro,

masones, místicos como Swedenborg...” “Venían de Egipto, desde Caldea. Cuando la razón quiso desconocer a las Furias y echarlas por la puerta, volvieron a entrar por la ventana. No solo con la magia, también con la novela, que es un fenómeno moderno (Barone, 1974: 194)

Asimismo, y a propósito de Diderot, Ernesto Sábato recuerda: “Sus obras de ficción son terribles. Es decir, que los demonios, esos demonios que la ilustración proscribe o ridiculiza, aparecen en las novelas como una especie de venganza inconsciente de las furias. Cuando más racional se volvía el pensamiento, más se cobraban venganza” (Barone, 1974: 32).

Y Borges respecto a Kant: “Hay otro argumento de Kant, que tampoco me gusta. Dice que en la vigilia los hechos tienen consecuencias que incluso pueden durar años. En los sueños no. Es como si hubieran ocurrido; son más vale pasado” (Barone, 1974: 142).

Es evidente que el psicoanálisis aun no había abierto ninguna mirilla.

En dos trabajos centrales del siglo XX: *El Método* de Morin, y el propio de Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (dos perspectivas por cierto diferentes), se explicitan también los reemplazos en el siglo XVIII del *conocimiento* mítico por el *saber* científico, este último particularmente efectivo en el desarrollo tecnológico, aun el artístico y filosófico, como instauración de una “nueva” adoración por un “nueva” creencia (Morin, 2007), (Adorno/Horkheimer, 2007).

El respeto reverencial por la ciencia recaería según estos pensadores, en el carácter esencialmente mítico y creativo de sus especulaciones y logros. La relación de este saber con un artificio desconocido, cuyo mecanismo de acción solo el científico o el adiestrado conoce, formularía una especie de maquinaria intelectual de visos mágicos.

Por otra parte los autores infieren que tanto las instancias racionales y afectivas, estarían íntimamente relacionadas y actuarían como fases dialécticamente operativas, tanto en la ciencia como en el arte.

El concepto de una dialéctica de la Ilustración se propone como una condición ineludible acerca de la interpretación de este especial período de la historia de Europa, perfilándose además como un argumento sólido y amplio, respecto de esta convivencia de elementos “opuestos”, pero “complementarios”, presentes aun en nuestra contemporaneidad.

La formulación adorniana de una estética *negativa* marca una condición que, planteada en la mencionada “*Dialéctica*”, provee una definición y caracterización emblemática del período ilustrado. Por ello, el concepto de lo *negativo* puede ser visualizado en numerosos aspectos del mismo, incluso en toda la Modernidad, sin que su verificación implique una contradicción a su eficacia normativa, búsqueda de sistematicidad y tendencia al universalismo.

Por el contrario, reafirma estas nociones en tanto que también dichos elementos (permitidos gracias a la nueva orientación subjetivista y el impulso hacia lo general, devenido de lo particular), unifican en vasos comunicantes entre otras dualidades, un oscilante y complementario nivel de intelectividad y afectividad. De hecho (y es altamente pertinente esta aclaración), no todos los aspectos relativos a una “contradicción” del modelo racional ilustrado se encuadran en el terreno de lo mítico. Es este *solo* uno de los aspectos a considerar, formante, entre otros, de dichas estructuras cognitivas lindantes y o “tangenciales” con lo hegemónico del período, esto es, su razón lógica.

Se mencionan a continuación varios tópicos, estilos o corrientes en los que coaguló una supuesta contradicción ilustrada, algunos de los cuales desarrollaremos más adelante.

Los movimientos preclásicos en la música - con atisbos o contendencias románticas -, el estilo pictórico del Rococó y su cargado erotismo, los personajes malditos perversos y altamente sexuales como Casanova, Sade, Valmont o Don Juan, el nacimiento de la novela sentimental o gótica en Inglaterra y Francia, el paisajismo, los retratos y la tendencia hacia lo íntimo luego de la pompa barroca,

el sentido de lo sublime y la afectación de nuevas pasiones del alma, las recurrentes valoraciones por la Antigüedad grecolatina, el estudio de pueblos extreauropeos como comparativas instancias de desarrollo y con acentos míticos, resultan ejemplos operantes de estructuras discursivas tanto vigentes de una Europa contemporánea, como de un espacio tiempo álder, respecto a un paradigma supuestamente unificado, compacto y unívoco.

En acuerdo con estas ideas reafirma Jauss:

Es un proceso opuesto a la crítica oficial de los mitos de la Ilustración, que se puso en marcha en la medida en la que la fe desaparecida dejaba sentir un vacío en la organización de la razón, y en la que el evidente progreso del saber no parecía colmar las ansias de felicidad humana en un mundo desengañado, desigual, y una naturaleza desdivinizada.

Voy a hablar aquí de una de las fuentes de las que se alimenta la nueva Mitología de la Ilustración: su nostalgia del comienzo, de un nuevo inicio de la historia, de la que finalmente podría surgir una sociedad de libres e iguales (Jauss, 2004: 27)

El Lugar del Arte

El arte, en tanto *otro* gran complejo corpus que integra el Mundo Moderno, si bien vinculado a su paulatina y discutida función de producir no Verdad científica, sino Belleza estética, sostuvo una difícil empresa que fue la de constituirse, tomando el modelo científico y su reglamentación normativa, en una estructura que pudiera detentar también un fundamento de orden formal y lógico matemático, una actividad productiva y hasta una performática anclada en la Razón, lejana también del mito, con el fin

de promover un Conocimiento fundado, teorizado e irradiado a partir del ámbito de lo Bello.

Dentro del campo musical, Jean Philippe Rameau (al menos en un sentido actual y moderno) estableció el primer gran “logro”, consistente al asociar el arte de los sonidos al saber científico, diríase cartesiano, en esta necesidad de basar su ontología en un discurso equivalente de lógica y posible conocimiento, e igualmente basado en principios matemáticos, propedéuticos a una explicación deductiva de su comportamiento privativo y empírico.

Debe recordarse aquí que la música, posiblemente la actividad estética más intrínsecamente comprometida con la proporción numérica (como temporalidad sonora que se “desplaza”, se escande en duraciones diversas y varía en su altura, intensidad o fuente sonora), adviene en Europa y seguramente como resabio de Oriente, con una larga tradición en este sentido, es decir en su asociación con un “número” que la define o bien la actualiza e interpreta y en Occidente incluso, la representa con una grafía propia y para ciertos parámetros, con precisión cada vez más discreta.

El recorte y selección de los sonidos de la naturaleza reunidos en un corpus denominado “música” sea este entendido como *tekné* o *arte*, como forma o como contenido, como razón o emoción, recorre enorme trazos temporales, investido (con seguridad y aceptación, con sospecha y recelo o con escepticismo e incredulidad científica o incluso estética) en mayor o menor grado de una resonancia, una correspondencia o una analogía básica que diría lo siguiente: “hay algo musical en el cosmos y algo cósmico en la música” (Godwin, 2009: 15).

Esta premisa, afirmativa en algunos períodos de una completa visión epocal, o desterrada como fraude y falacia en otros, se mantiene en todo caso como una extraña, intuita y lejana línea en el horizonte en la obra de pensadores y artistas, aun en aquellos contagiados o convencidos de un espíritu de época fundamentalmente intelectual y deductivo, tal como se señalara en páginas anteriores.

No es tan cierto o en todo caso totalizante que el arte de la Modernidad y la música especialmente, con esta larga tradición de combinatoria entre magnitud, proporción y divinidad, se identificaran únicamente con un “objeto” dotado de propiedades racionales matemáticas, centradas en la deducción o la inducción. El arte “hablaría” de otra cosa, otro sería su posible Conocimiento.

Al decir de Kant, (quien de hecho no es un pensador particularmente atento ni afecto a lo artístico) - imbuido ya en la lógica de Alexander Baumgarten -, su entidad sustancial no vendría dada ni por un saber apriorístico intelectual, ni por la sola experiencia sensible, a lo que se agregaría, que a su vez su captación y decodificación o en todo caso cognición y significación, sobrevolarían por sobre las inferencias deductivas o inductivas. Diríase que el camino del arte remite a un proceso indicado como, de lo particular hacia lo particular¹⁵.

La regla (si aún puede hablarse de regla) no es una generalidad que preexiste a los casos singulares y se aplica a ellos, ni algo que resulta de la enumeración exhaustiva de los casos particulares. Más bien es la mera exhibición del caso paradigmático la que constituye una regla, que como tal, no puede ser aplicada indistintamente ni enunciada (Agamben, 2009: 29).

Desde esta perspectiva, la posibilidad de formulación de un paradigma estético y abarcativo general (base o matriz de las experiencias específicas “posteriores”), se desliza hacia la comprensión modélica de una serie de elementos escandidos, y siempre dables de análisis y consideraciones particulares, constituyentes de una factible e incierta *regla*. El modelo resulta así del discernimiento aplicado sobre casos aislados y privativos. Los mismos, a partir de su validación propia, o en todo caso, desde su redundancia procesual, y solo desde allí, conformarían según Kant, un probable arquetipo a seguir.

¹⁵ Se piensa aquí en el tratado de *Estética* de A. Baumgarten, publicado en 1750 - 1758, texto inaugural de la estética moderna, que se comentará luego con mayores precisiones.

Ante esta cuestión sobrevienen las preguntas acerca de los múltiples niveles en los que se construye y actúa la obra de arte de la Modernidad, en especial, las que decantarían en la posibilidad de otorgamiento cognoscitivo. Por ello, este supuesto conocimiento: ¿podría operar en un posible campo semántico? Dicha semanticidad, de existir, ¿sería transparente y especular con las condiciones racionales de la obra? ¿Cómo se define el nivel estético del arte y de las obras de arte, en términos de acceder a su mera materialidad física y su autonomía? ¿Dónde se ubican los aspectos sensoriales, emocionales y sentimentales en el arte? ¿Son pertinentes de existir? ¿De qué manera se incluyen, despliegan, perciben y categorizan? ¿Qué enseñan o modelizan las obras de arte? ¿Son equivalentes los niveles cognoscitivos de las diferentes artes?

Las diversas clasificaciones (condensadas en el modelo ilustrado de las Bellas Artes), sufrieron diversas peripecias epistemológicas.

Los modelos de la palabra y de la imitación de la naturaleza, se constituyeron en los referentes más importantes para definir una posible entidad y clasificación de aquellas. De esta manera, hasta la llegada del Romanticismo, las artes configuraron un espacio axiológico que en general derivó desde la literatura, las artes visuales hasta la música, como un camino de paulatino empobrecimiento sistémico y valorativo.

Algunas respuestas nuevas se encuentran en el pensamiento iluminista de Jean Jacques Rousseau y también en los primeros filósofos románticos, en especial, en lo relativo a ciertas reivindicaciones de la música. En los mencionados pensadores, se ubica al saber o contenido matemático racional de esta en un cono de sospecha, o en todo caso, se lo propone como elemento intrínseco a su construcción. El verdadero sentido de la música comienza a transitar por su nivel relacional, evocativo de mundos afectivos, intuitivos, y transparente entre estos y la naturaleza. De alguna manera, como símbolo de todas estas *cosas* de la realidad externa e interna del individuo.

Del mismo modo Bowie se manifiesta en relación al pensamiento kantiano:

El arte en la modernidad puede considerarse como el lugar en que encuentran expresión aquellos aspectos de la autoconciencia excluidos por los propios procesos cognitivos dominantes de la modernidad. La constitución de la disciplina filosófica de la estética constituye un importante factor subversivo en el desarrollo de la filosofía moderna. Baumgarten y Hamann ya habían indicado por qué: la estética presta atención a aquello que no puede reducirse al conocimiento científico y, sin embargo, innegablemente forma parte de nuestra relación central con el mundo (Bowie, 1999: 34)

En consecuencia, y desde el mismo Rousseau, o el promisorio Johann G. Herder, la atención puesta al cuento popular y la leyenda, el exotismo, la intuición y el sentimiento, la presencia de Oriente, así como el valor del arte como discurso general destacado, como fuente de “otro” conocimiento distinto al de la Ciencia (que también inaugura su propio mito: el del progreso en la tecnología), postulan esta validación del desarrollo de una nueva mitología. En estos autores, el fundamento o anclaje visceral de un hecho o actividad humana constituye la mayor garantía para alcanzar lo divino.

Pasados Reminiscentes

Los descubrimientos en el año 1748 y 1738 respectivamente, de las ciudades de Pompeya y Herculano, arrasadas en el año 79 D. C. por el volcán Vesubio, irrumpieron no solo en el mundo científico como sorprendentes e invaluable restos arqueológicos y datos históricos, sino en el sistema de la moda (Jones, 1992).

Un nuevo mito por la antigüedad clásica se reeditó, a la manera de un segundo Renacimiento, en todo caso menos sólido como programa general, aunque con una impactante irradiación.

El teatro, la novela y la ópera se nutrieron de estas tópicas generales de lo “romano” que dieron nueva luz sobre esta antigua y en su momento de extinción, floreciente cultura.

La sensación de una tradición mítica se reinauguraba, y el estilo Neoclásico, como desplazamiento del Rococó, se adoptó fuertemente en la pintura y la arquitectura, en sus temas, materiales y elementos.

La historia de estas ciudades destruidas por la naturaleza, contagió al espíritu ilustrado de inspiraciones paradójicas: por una parte el respetuoso estudio arqueológico e histórico alimentó la noción del proyecto de progreso y vectorialidad que el Iluminismo promovía. Pero al mismo tiempo lo descubierto ponía en evidencia ciudades, urbanizaciones en tal estado de conservación, que permitían una lectura no solo de elementos objetuales, sino la reconstrucción y aun visualización de un sentido de vida privada, de cotidianeidad que impactó por su proximidad en las propias sociedades de ese momento.

Como es conocido, el arte representativo de Pompeya, al menos en el tiempo de su catástrofe, era principalmente naturalista y afecto al retrato y a las escenas de costumbres. La comparación para con el momento presente fue sin dudas percibida como un extraño y sugestivo paralelismo, vinculante de ambos tiempos por medio de una línea de identidades insólita, misteriosa y a su vez sumamente atractiva. Su potencia fue poderosa, al punto de ser imitada en el ámbito de las artes visuales, el vestuario y el mobiliario dieciochesco en el denominado Estilo Imperio, transicional entre el Neoclasicismo y el Romanticismo Temprano.

Tanto la marmórea majestad de esculturas y personajes heroicos, como la intimidad del mundo cotidiano, la moda de las vestimentas, objetos ornamentales y aun obras artísticas, en correspondencia con los estilos vislumbrados en las impactantes excavaciones, se

manifestaron como marcas estilísticas complementarias de la Europa hegemónica del siglo.

De hecho, se desprendió de aquí una general fascinación por las ruinas, sean estas romanas, griegas, románicas, celtas o góticas, cultivado en la literatura, así como en la pintura y el grabado, por ejemplo en las obras de Giovanni Piranesi, Francesco Guardi o Giambattista Tiepólo, o en los ejemplos prerrománticos y románticos.

El influjo misterioso de su presencia no solo implica una atención a una historicidad teórico procesual, sino una *romántica* asociación y degusto por lo lejano y legendario, una vez más lo mítico. Las ruinas como evocación persistente de lo sagrado.

Pensamientos y Documentos Escogidos

Algunos filósofos como el caso de Friedrich Schlegel o Johann G. Hamann (este último verdadero místico y cabalista en plena época ilustrada), abrevaron en el concepto mítico, vinculándolo con lo sublime, esto es, en principio, lo desproporcionado e ilimitado. Para Schlegel particularmente, mitología y arte se derivan de una misma fuente. Esta premisa proviene de una intuición acerca de un proceso continuo de articulación de todos los niveles de la naturaleza y de la actividad humana, encadenados en una serie de instancias de formulación y regeneración en las que el sujeto no es del todo consciente o, mejor, “racionalmente” consciente de su infinitud y accionar, sino que cursa más bien una literal *confusión* con lo real y lo imaginario, por medio de un *pérdida* de la identidad¹⁶.

Asimismo en el pensamiento de Friedrich Schiller, presente en esta carta enviada en 1793 al duque de Augustenburg (año de la eje-

¹⁶ Las relaciones con el concepto trágico dionisiaco, así como con las constantes que viven los personajes en estado de amor de las óperas wagnerianas, se relacionarían fuertemente con el ideario del autor, así como con las futuras obras de Nietzsche, incluso con algunos pensadores post estructuralistas, cuyas nociones al respecto se estudiarán al abordar el tema de la Muerte en el Romanticismo.

cución de Luis XVI y del consecuente ascenso dictatorial de Maximiliano Robespierre) de la cual se transcribe un breve fragmento, se refleja por un lado el espíritu revolucionario, sus primeras y complejas consecuencias en la sociedad, así como la fe en el arte en tanto posible destello de verdadera concreción, y elemento valorable y liberador para el hombre. Comenta el escritor citado por Jauss:

Si fuera cierto el hecho, si fuera cierto el caso extraordinario de que la legislación política se ha trasladado a la razón, de que el hombre se respeta y trata como fin por sí mismo, de que la ley ha ascendido al trono y la verdadera libertad es el fundamento de la construcción del Estado, en ese caso diría adiós para siempre a las Musas y dedicaría toda mi actividad a la más soberana de todas las obras de arte, la monarquía de la razón. Pero ese hecho es más que dudoso. Estoy tan lejos de creer en el principio de una regeneración de lo político, que los acontecimientos de la época más bien me quitan todas las esperanzas para siglos (Jauss, 2004: 109)

Las palabras de Schiller, desplazadas bajo la forma de un esperanza fraterna en la *Oda a la Alegría* de Beethoven en la *Sinfonía Coral*, manifiestan una desilusión (a la que su compañero músico se sumó en relación a la figura de Napoleón), que condujeron al autor a la escritura de extensos dramas históricos, en los que el héroe protagonista simbolizó y justificó, precisamente, el desvío de sus pensamientos políticos a la esfera de la metáfora artística. (¿El período heroico de Beethoven tendrá un explicitación equivalente?).

El dilema del escritor respecto al lugar de la razón, en este caso adherida o supuesta en el devenir de las contingencias sociales y políticas de la época, y su preferencia al posible lugar de la “sin razón”, el espacio de las Musas, resulta significativo por dos razones: la primera por inferir que en el campo del arte reina un conocimiento que no

es solo racional, al estilo de la “razón pragmática” y operativa, cuya materia (aplicada al concepto histórico de *musas*) estaría vinculada a la inspiración y la emotividad.

Por otra parte, en tanto los conocimientos de aquel orden, legitimados y específicos a la hora de dar cuenta de los desarrollos sociales y libertarios del hombre, se revelan ya en ese momento y en ese mismo campo de aplicación, como falibles y ambiguos, en su concreta aplicabilidad y logros. Otros filósofos más especulativos tomaron el mito y lo redujeron en todo caso al concepto, ya fuera reconociendo en él un estadio preparatorio y valioso para la razón, como integrante central del relato cristiano, o como instancia vinculante en estadios de juegos dialécticos, tal como ocurre en el sistema hegeliano entre Arte, Religión y Filosofía.

La misma Revolución Francesa, detonada el 14 de julio 1789, es según Jauss, un proceso que por su significación intrínseca en un tiempo y lugar, y su irradiación y consecuencias, está relacionado con un accionar y valoración míticos. El autor, dando cuenta de un oscilante estado que sostenía el mundo ilustrado, en la fluctuante relación entre razón normativa, ordenadora y pragmática, y afectividad e idealismo optimista, ensoñado y febril, y pese a que desde un discurso totalizante el mito devenía desvalorizado, cuando no condenado y ausente, comenta: “Si hay un proceso de la historia que se preste eminentemente a testimoniar la formación de los mitos en la era de la Ilustración, ese es la Revolución de 1789” (Jauss, 2004: 51).

La concepción tan sentida por los protagonistas del acontecimiento: teóricos, políticos y ciudadanos en la idea de valorar el hecho como único, fundante e iniciador de un nuevo tiempo, y como tal, definitivo tránsito a “otro” estadio de la sociedad, marcó pautas volitivas, tendientes a instaurar su consumación y constitución, con un halo de trascendencia y cuasi divinidad.

A tal efecto, tanto las proclamas específicas, como las músicas e himnos celebratorios, las asociaciones efectuadas entre el accionar y destitución del Antiguo Régimen con la regeneración de una “edad

de oro” recuperada y nutrida con los saberes ilustrados, la instalación de la sangrienta ritualidad en la repetición de la muerte en la guillotina, y hasta el cambio de calendario, que establecía una nueva cronología y una renovada fundación de la República, forjaron acciones entendidas como originarias y necesarias.

El espíritu de una flamante era, de un tiempo de heroicidades y desafíos, reclamaba un relato originario, de allí su carácter mítico.

De este modo la Revolución es entendida como la definitiva articulación de lo radicalmente nuevo, de un nuevo y legendario combate de dioses y hombres. Se muestra como testimonio basal y modélico del combate entre la razón y la pasión, entre las fuerzas apolíneas y dionisiacas, entre el juego que aun la Ilustración con su fachada pulcra y clasicista emana por sus costados no del todo cosidos, en los que el magma febril de un lado oscuro se presenta, no solo irrefrenable, sino posiblemente deseado.

Pero la Revolución no es solo mítica por su voluntad fundadora. El nuevo combate de la razón republicana, las citas de griegos y romanos de Robespierre, la Enciclopedia y aun el imperio napoleónico, testimonian esta permanente idealización de lo antiguo.

En relación al movimiento de 1789 y sucesivos, Jauss reflexiona:

Aquí nos interesa sobre todo el notable cambio de significado que se muestra en el paso de la palabra, del plural al singular. En la cumbre de la Ilustración europea no hay muchas historias sino *una* historia, no hay bellas artes, sino *un* arte autónomo, no caracteres naturales o sociales, sino *un* carácter individual - incluido en la razón totalizante de Kant - , y no hay revoluciones, sino *una* sola Revolución, grande e incomparable (Jauss, 2004: 52)

El concepto de proceso histórico unificado para una Europa total, impacta en la frase de Jauss como una síntesis entre objetivos y logros. Se volverá sobre el proceso de la Historia en la Segunda Parte.

Varios textos fundacionales recorren este período efervescente. Los mismos no son excluyentes de Francia, sino también surgen en el seno del Idealismo alemán. Entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se plasman fulgurantes escritos e ideas, tales como las ya nombradas de Schlegel y Schiller.

En 1797 justamente Hegel, aun joven y promisorio pensador (similarmente con Goethe o Beethoven), muestra una actitud, que como suele ocurrir en épocas juveniles de un gran creador, lo conectan con aspectos de un “idealismo” que luego, en sus años de madurez, tienden a opacarse o en todo caso moderarse, en pos de un rigor y una sólida sistematización.

El filósofo suscribe un texto, a modo de manifiesto (más que redacción de validez argumentativa), que sorprende por su arrojado estilo, propio tal vez de un pensador decididamente romántico, incluso de un artista del período.

El *Primitivo Programa Sistemático del Idealismo Alemán*, confiere a su autor y al estilo de escritura el sesgo característico de un momento apasionado, que recuerda al *Werther*, a un poema de Novalis o de Friedrich Hölderlin, alguna canción exaltada de Schubert o a una sonata de Beethoven escrita en su temprano y vital estilo *Sturm und Drang*.

Las asociaciones platónicas con la consideración de una Estética como conocimiento integrador y supremo, la noción de libertad y un extremo idealismo, son algunas de las tópicos de este escrito casi confesional del autor alemán.

Se transcribe a continuación el segmento final:

Primeramente hablaré aquí de una idea que, hasta donde sé, aun no se le ha venido a las mientes a ningún ser humano; hemos de tener una nueva mitología, pero esta tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que llegar a ser una mitología de la razón.

Hasta que no hagamos las ideas estéticas, es decir mitológicas, estas no tendrán ningún interés para el pueblo; y a

la inversa, hasta que la mitología no sea racional el filósofo tendrá que avergonzarse de ella.

Así finalmente han de darse la mano ilustrados y no ilustrados, la mitología tiene que tornarse filosófica y el pueblo racional, y la filosofía tornarse mitológica para hacer sensibles a los filósofos. Entonces, imperará entre nosotros eterna unidad. Nunca más la mirada despreciativa, nunca más el cierto temblar del pueblo ante sus sabios y sacerdotes. Solo entonces nos aguarda una formación pareja de todas las energías, tanto del individuo como de todos los individuos. Ninguna será ya reprimida.

¡Que impere entonces la libertad e igualdad general de los espíritus! Un espíritu superior enviado por el Cielo tiene que fundar esa religión entre nosotros, esa será la última gran obra de la humanidad! (Bowie, 1999: 280)

En el Romanticismo

Los conceptos y citas finales del anterior punto pretenden situar el problema de la Razón y el Conocimiento en la encrucijada temporal del pasaje del siglo XVIII al XIX. En este momento, el mismo resulta de la aceptación o al menos duda acerca de cuál es el grado de verdad y consistencia ontológica que ofrecen la ciencia o la filosofía, como saberes privilegiados por la razón.

¿Hay categorías a priori por fuera del hombre, o lo que regula el Conocimiento es una invención o creencia de preceptos humanos, factibles de dar cuenta del mundo y de su posible explicitación? ¿Hay una esencia cognoscible por *detrás* del fenómeno sensible?

Las antinomias generadas entre estas dos posiciones no serán fracturadas y aventajadas hasta la llegada del Romanticismo.

No se “descubrirán” nuevas instancias psíquicas en el género humano, superadoras de las ya aceptadas y categorizadas. Los mismos

atributos y facultades sufrirán en el siglo XIX, al menos en sus primeros cincuenta años, una subversión y acomodamiento.

Las categorías basales indicativas en la época de la Ilustración, de los caminos iniciales para el logro del Conocimiento, se valorarán como las más importantes.

Intuición, Sentimiento, Sensación y Espíritu resonarán ahora como las mediaciones que pueden saltar por sobre las parcialidades entre hombre y mundo, entre ser y estar, y lograr de este modo una superación no solo gnoseológica, sino además, ontológica.

La subjetividad de un Yo fuerte podrá poner entre paréntesis su propia entidad, apelando y en consecuencia generando paradojas fácticas.

Por un lado el sujeto romántico se apropiará como gestor ineludible (a través por ejemplo de la noción de la *creatio ex nihilo*), de las operatorias productivas; se autoevaluará como infalible juez, como autónomo degustador del arte; su mundo creativo se espejará con el mundo en su totalidad. Tendrá una presencia dominante sobre la realidad de acuerdo a su propia interioridad, sobre todo emocional.

Pero al mismo tiempo muchas veces, desmaterializará su voluntad, se evadirá de sus aspectos cognitivos en pos de una pérdida de identidad, de confusión y falta de límite entre su yo y otra instancia por fuera de él. Buscará la fusión y la despersonalización en aras de una consustanciación en la que su calidad de sujeto cursará una incierta constitución. En estos casos, la avidez por esta ausencia de materia yoica, no es contradictoria con la instancia anterior; se manifiesta simplemente como la manera *distinta*, de una unívoca y poderosa Subjetividad. Esta fusión huirá a la interioridad profunda del individuo, o bien al espíritu genérico de un colectivo.

De todas maneras, considérese con una licencia epocal, y en vistas a establecer las presentes indagaciones en una perspectiva histórica situada en el momento de estos estudios, el valor y poder “constructivo” de la ciencia, y otórguese a ella el crédito validante para que en la Modernidad se instituya como el gran edificio cognoscitivo, que de hecho representó,

en virtud tanto de la importancia de su entramado, como por la potencia irradiante que imprimió a casi todos los fenómenos del mundo.

En base a esta legalización, se avanza en el análisis, y corresponde ahora preguntar por el sentido epistemológico de otros saberes, prácticas o entidades del conocimiento humano.

Por ello se alude al interrogante acerca de si el *saber científico* se fundamentaba sobre el ya también mencionado *saber lógico matemático*, aportando un conocimiento verdadero, genuino, y en algunos casos comprobable fácticamente.

¿Cómo podían otras praxis, operar y validarse en el mundo, sin un fundamento de características homologables?

Para abreviar este análisis, puede decirse que otras operaciones lógicas son posibles de entamar y discernir justamente en el vínculo referido por Bowie: Analogía y Abducción, aquella primera, a través de sus dispositivos miméticos.

Ambas proponen otros métodos de razonamiento, que en realidad no solo aluden a una disquisición sobre un problema físico, biológico o matemático, sino que constituyen también modos de explicar y de interpretar la totalidad de la realidad sensible y suprasensible.

A través del vasto continente estético filosófico de este período, se observa por un lado la dificultad de “entender” al arte en la lógica moderna; por otro, los intentos por caracterizar los elementos particulares que lo identifican y distinguen del saber científico y por último, la necesidad de responder al inquietante enigma acerca de: ¿en qué consiste ese saber o conocimiento aportado por el arte?

¿Existe alguno? ¿De qué modo accedemos a él, por medio de qué instancia de nuestra constitución humana? ¿Cómo lo bello se conecta con el Conocimiento?

¿Cómo los sentidos pueden proporcionarnos datos valorables respecto de lo bello? ¿De qué modo se logran definiciones generales a partir de la enorme particularidad de las experiencias artísticas?¹⁷

¹⁷ El Período Clásico musical posiblemente pudo dar respuesta a estos interrogantes a partir del desarrollo de un arte en algún sentido prescriptivo en géneros,

Por su parte se reparará en como en el Romanticismo (y se insiste en pensar inicialmente en el dominio del arte), se promueve un paulatino corrimiento de los modelos lógicos antes mencionados de la Modernidad más estable y radical.

En el siglo XIX se reinstalará y apelará frecuentemente a la Analogía, al concepto de correspondencia para “explicar” y legitimar desde otra perspectiva la “esencia” y operatividad del mundo, así como también se reflotarán más abiertamente aquellas ideas atinentes finalmente a una visión si se quiere más mística o espiritual, que conectan al artista y su obra, y por extensión al mundo en una concepción más integradora entre intelecto y sentimiento.

Diríase primeramente, que se intenta plantear que la relación causa efecto, no es la única conexión válida y/o explicativa entre dos acontecimientos. No es el azar absoluto, pero tampoco la inferencia deductiva o inductiva, o una proposición matemática ineludible.

El hecho es que este “Pensamiento Analógico” ostenta y discurre por otra *discursividad*, tiende a conectar hechos, espacios, tiempos, personas en ámbitos que pueden ser en un comienzo lejanos por su entidad intrínseca, por sus cualidades, por sus acciones o por su vigencia pragmática.

El renacimiento del mito en el siglo XIX, se emparenta con esta cuestión, así como con la recién mencionada duda por la matemática y la razón pura. Igualmente los personajes, elementos y temas alienantes, crípticos y/o psicóticos, encuentran en el Romanticismo un incierto y por momentos legitimado lugar, un territorio vacilante entre las dimensiones de lo mismo y lo otro. La medida de *lo normal*, se torna imprecisa.

Del mismo modo que para el saber científico o filosófico la Analogía cobra una nueva existencia y validación, o el lenguaje es analizado desde la perspectiva foucaultiana como un complejo sistema de espe-

formas y procedimientos, que consiguió llegar a generalizaciones unitarias desde diversidades fenoménicas. Se estudiarán estos aspectos con mayor detenimiento en próximos apartados.

jamientos, brillos y opacidades, el sendero de lo mítico, cuya entidad guarda relación con aquella, vuelve a destacarse con preciso trazo, en toda la experiencia del siglo XIX.

Fialmente, según Gadamer, la relación entre mito y razón es un problema del Romanticismo. (Se remite al apartado La Razón y el Mito).

En este escenario el vocablo cobrará una nueva significación.

Los acentos son completamente distintos si por “romanticismo” entendemos todo pensamiento que cuenta con la posibilidad de que el verdadero orden de las cosas no es hoy o será alguna vez, sino que *ha sido en otro tiempo* y que, de la misma manera, el conocimiento de hoy o de mañana no alcanza las verdades que en otro tiempo fueron sabidas. El mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo.

En vez de ser ridiculizado como mentira de curas o como cuento de viejas, el mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio. (Gadamer, 1997: 15).

Una Nueva Mitología

En un sentido equivalente, si puede hablarse de una nueva mitología en *todo* el período romántico, esta reside también en el reemplazo de la mimesis o imitación del arte respecto a los modelos grecolatinos y su reemplazo por la inspiración en los discursos míticos o legendarios de los países europeos hegemónicos. Del mismo modo desde mediados de siglo, en la voluntad proveniente de la música programática, atenta a cierto endiosamiento de los conceptos de Obra de Arte Total wagneriana, o la Unión de las Artes en la Música, no exentos, cabe aclararlo, de cierta pátina positivista.

En los primeros años del siglo XIX, contrariamente, el concepto mítico cursa por una especie de abstracción sumamente marca-

da, esquivando de otros aspectos que no sean los atinentes al propio ámbito de la expresión de sentimientos particulares, tal vez específicamente individualista y autorreferencial del mundo interior del artista, o en todo caso, transferida como expansión personal de un espíritu colectivo.

Esta tendencia será manifiesta principalmente en el Idealismo alemán y más allá de su especificidad, se extenderá como materia presente en todo el siglo XIX, al menos como un ideario supra-articulante de filósofos y artistas.

Opuesta al universalismo de la Ilustración respecto al encuentro de un entorno general y común, mimético a todos los hombres, el pensamiento de Schlegel, por ejemplo, propone que el arte moderno carece de un centro del cual extraer imágenes y símbolos colectivos comunes, tal como fue la cultura del pasado grecolatino, (o bien como espejamiento, la propia cultura del Siglo de las Luces). De este modo el arte no apelará a los elementos contingentes y compartidos de los individuos, sean estos hechos o entidades, sino que su “imagen” provendrá de lo más profundo de la intimidad del espíritu (aunque este proceso luego se manifieste en una obra de implicancia o representatividad colectiva). La creación resulta ser entonces, una obra si bien artificial y autónoma, plena de condiciones de *abstracción* e incerteza mimética, como para abarcar todas las artes y todos los sentidos.

El propósito tanto subjetivista como eminentemente “gestual” e imperioso del interior afectivo del individuo, aparece en el filósofo alemán como marca fuertemente romántica. Su estatuto será habitual en artistas y pensadores, y definirá la identificación de un *potencial sagrado* dentro del individuo. Su propia mitología se condensará en la riqueza, abarcabilidad y profundidad de un Yo más extenso y universal, cuanto más introspectivo y fiel a su interioridad (o a su nación) pueda ser.

Como se advierte, el problema del arte, no solo se incluye plenamente en estos debates sino que deviene en principal elemento rela-

cionado con esta “nueva mitología”, como conocimiento privilegiado por la razón, en términos subjetivos, en una perspectiva intelectual, emocional y espiritual.

Otros Aportes Anexos

Resulta valioso completar las indagaciones de este capítulo, con el pensamiento, seguramente fragmentario de algunos filósofos del siglo XX, varios de ellos ya citados, cuyas perspectivas aportan elementos de reflexión y de alguna forma, elíptica interpretación de los temas planteados.

Razón y Destino

Al respecto, un breve comentario de Walter Cenci sobre Jean Baudrillard, y la visión de este respecto a la razón y las nociones de necesidad o causalidad, propias de sus argumentos. En el fragmento se proponen dos maneras de concebir el mundo y la realidad, afines a dichas nociones: “[...] una de orden racional, y otra de un nivel más originario, simbólico al modo en que él concibe este término, en donde las cosas no dependen de la sujeción causa - efecto racional o en todo caso, esta forma racional no sería más que una de las múltiples alternativas del juego ceremonial del mundo” (Cenci, 2009: 73).

Igualmente Baudrillard se refiere a la visión intelectual en estos términos: El hombre moderno ha inventado literalmente estos conceptos neutros, estas simulaciones de ausencia: (la razón) y el azar, el vacío - un universo sin vínculo, sin forma, sin destino, un espacio sin contenido - ; dos abstracciones formales, fundadoras de una modernidad de la que la fatalidad (el destino) y la gracia comenzaron, en el siglo XVII, a retirarse, dejando su sitio a una

demiurgia experimental y a la determinación estadística (Baudrillard, 1984: 163)¹⁸.

La Intercepción del Lenguaje

A propósito de este ítem, se tomarán como referencia algunos conceptos que Foucault puntualiza en su texto *Nietzsche, Marx, Freud*, obra en la que se analizan inéditos marcos interpretativos del mundo, de acuerdo a diferentes miradas, tanto de su emergencia fenoménica, como ontológica.

Se introducirá aquí otra variable de análisis: el lenguaje, como soporte articulador de la realidad, o en todo caso como único vehículo posible del conocimiento discursivo.

El escrito del autor francés actúa de alguna manera como un anticipo de lo que propondrá más adelante con mayor rigor y formalización en *Las Palabras y las Cosas*, si bien el carácter inaugural de estas concepciones interpretativas atribuidas a los mencionados pensadores, resulta en aquel texto (en virtud de una conceptualización más general de sus ideas), menos perfilado.

En *Nietzsche, Marx, Freud*, Foucault señala al lenguaje como el “primer” intérprete del mundo, cuya significación explica, resulta inquietante por dos instancias. En principio, porque “el lenguaje no dice exactamente lo que dice”, entendiendo por ello que su sentido se comprende en una dimensión menor que protege y encierra otro sentido que “está por debajo” y que seguramente detenta mayor relevancia, y por otro lado porque el lenguaje verbal no es el único por el cual se nos comunican cosas del mundo o de nuestra interioridad.

“Después de todo se podría decir que la naturaleza, el mar, el susurro de los árboles, los animales, los rostros, las laderas que se cru-

¹⁸ Las nociones de gracia y destino que menciona Baudrillard, junto al de “experiencia” de Agamben, que se estudiarán más adelante, se subsumen en ciertas cualidades generales encontradas en la base del pensamiento mítico - analógico.

zan, todo esto habla; puede que haya lenguajes que se articulen en formas no verbales.” (Foucault, 2010: 28).

Estos conceptos aluden respectivamente a las ideas de *alegoría* y *signo*, que los griegos y la Filosofía Tomista del Gótico ya habían establecido en su gramática.

Y en el período de estudio aquí centralmente analizado, se entiende que los mismos, lejos de perderse, continúan fortaleciéndose o en todo caso reencuentran un sendero de validación.

El siglo XIX, manifiesta entre otros asuntos, el momento en el que la ciencia matemática y el racionalismo más drástico, vehiculizados por un lenguaje objetivo y sin pretendidas fisuras, comienza ineludiblemente a perder su dominio epistemológico.

El Mundo y la Mímesis a través del Lenguaje

El tema del lenguaje coloca las temáticas tratadas en un vasto territorio, cuyo análisis específico, no sería materia central de este trabajo. De todos modos parece pertinente tratar mínimamente su entidad y alcances, a propósito de los conceptos analógicos que se han mencionado, con los cuales según Foucault, tendría aquel relaciones basales.

Si como recién se dijo, el lenguaje actúa como un inicial *traductor sígnico del mundo*, su construcción revela cuestiones de analogía, pero no de identidad absoluta con aquel, por lo que su función estaría ubicada en la órbita de lo simbólico.

En opinión de Foucault, el sistema premoderno interpretativo, sistematizado en el siglo XVI, fundamentó sus ideas en el concepto ya aludido de *semejanza*.

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las

cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre.

La pintura imitaba el espacio. Y la representación - ya fuera fiesta o saber - se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar (Foucault, 1997: 26).

Allí donde las cosas se parecían, aquello en lo que *esto* se parecía, algo que quería ser dicho, y podía ser descifrado; se sabe suficientemente el importante papel que jugaron la semejanza y todas las nociones que giran como satélites a su alrededor en la cosmología, la botánica y la misma filosofía (Foucault, 2010: 30).

Dicha concepción, diferenciada en numerosas sub categorías como las de conveniencia, emulación, simpatía, paridad, consonancia y analogía entre otras, por un lado estuvo conectada con aspectos místicos en los que la realidad resultaba aun teñida con elementos pitagóricos o alquímicos. Al mismo tiempo, reforzó seguramente otra idea que en el campo del arte tendría importantes consecuencias.

La noción de mimesis, sobre la que volverá a reflexionarse en otras secciones de este texto, es un concepto de larga data y que desde el pensamiento griego, circuló por diferentes teorizaciones y legitimaciones estéticas. Su conexión y atribución al campo artístico obviamente no es casual, ya que no deja de reforzar la idea que se alienta, esto es, que para el lenguaje del arte la justificación existencial más profunda, no proviene de la aplicación de procedimientos de índole deductiva o inductiva, sino analógica, aun presentes en los esfuerzos realizados por las teorías más duras, ávidas de explicitar esta mimesis desde matrices lógico - matemáticas.

La distribución y formalización del concepto de mimesis representó un problema de generalización para la teoría estética occidental, irradiado además a los criterios afines de verdad y verosimilitud. (Se estudiará aquel con más detalle en la Segunda Parte).

Inicialmente, considerando una fundación capital de la disciplina en el siglo XVIII a través del texto de Baumgarten ya mencionado, la misma establece dado su nivel de autonomía, una prescindencia y crítica al menos teórica, de los marcos miméticos atinentes y asociados desde antiguo a su estructura propia. Por lo expresado, las diferentes artes tendrán con la mimesis vínculos más próximos o lejanos.

De esta manera, y con el poderoso interregno de los períodos más fuertes del Racionalismo de los siglos XVII y XVIII recién rápidamente consignados, se renuevan aquellos criterios analógicos, vinculantes de un mundo conectado de múltiples maneras y organizado con resonancias y correspondencias¹⁹.

La diferencia sustancial entre las ideas del siglo XVI y las del siglo XIX, radica según Foucault en lo siguiente: En el siglo XVI los signos se remitían entre sí simplemente, porque la semejanza no podía ser más que limitada. A partir del siglo XIX, los signos se encadenaron en una red inagotable, también infinita, pero no porque reposaran en una semejanza sin límite, sino porque ellos mismos tenían una amplitud y apertura irreductibles (Foucault, 2010: 38).

El problema hermenéutico es sin duda aquí el factor medular. Se trata tanto de una cuestión cuantitativa como *comprensiva*. En virtud de ello y por una cuestión de orden y pertinencia, se dejará para más adelante el desarrollo de algunas ideas al respecto.

Si se ha planteado, siguiendo provisoriamente a Foucault, que el inicio de las racionalidades analógicas están en el lenguaje, parece significativo dar cuenta de los motivos por los cuales el proceso ra-

¹⁹ La música en particular, con otro componente anexo que es su relación con la palabra, cursará un complejo tratamiento toda vez que será arduo para una estética abarcativa de la totalidad del desarrollo artístico, la articulación no representativa y no conceptual de su discurso. El estatuto musical se comprenderá tanto como un caso especial de arte, con juicios de oscilante desvalor, como una poderosa estructura que conecta y representa desde sentimientos (de la misma forma que el lenguaje representa conceptos), a ideas estéticas puras, hasta alcanzar alusiones a lo no representable, a lo inefable y sublime, imposibles de lograr por otro aspecto, nivel o mecanismo de la actividad humana, aun sus supuestos modelos referenciales sean externos al artista, tales como la naturaleza o la historia.

cional moderno (cuya búsqueda de objetividad y neutralidad se afirma como la marca más evidente en el pensamiento científico extremo, por lo que su influencia tendió a reemplazar el lenguaje natural por el matemático), fue altamente elogioso de los mecanismos de la Deducción y la Inducción.

Los mismos fueron posicionados como los instrumentos discursivos más eficaces para “borrar” incertidumbres, explicar la realidad, parcelar, distinguir y precisar límites.

En algún sentido la Modernidad reemplazó la analogía por la equivalencia, hecho que parece decir que el mundo tiene también identidades, acciones, causas y efectos que se replican entre diferentes campos y fenómenos del hombre y la naturaleza; más su repetición equivalente deviene de la aplicación de constructos lógicos, matemáticos y precisos, conducentes deductiva o inductivamente al logro de axiomas, reglas, gramáticas o métodos invariables y no de secretas, augurantes e intuitivas señales, que apuntan al detectamiento destinal o incluso causal de diversas correspondencias.

Por el mismo razonamiento podrá observarse a su vez, de qué manera en el siglo XIX se inscribirán con fuerza las inferencias ya nombradas: Analogía o Abducción, reinstaladas y refundadas como vías lógicas de interpretación de un mundo, si bien también moderno y racional, mucho más complejo y menos unidireccionado y causal.

Desde el modelo iluminista - empirista y con la asunción posterior del Positivismo, el sentido biologicista, observacional y experimental del conocimiento científico, posiciona el *rasgo* o el *síntoma* como un factor decisivo para el logro de diversas argumentaciones, definiciones y leyes.

En relación a los tres autores que dan título al texto aquí comentado, detalla Foucault como cada uno desde su propio ámbito, detecta y promueve esta idea por la cual, las significaciones de las cosas, no son inmediatas ni transparentes, y necesitan por tanto de una interpretación que las “saque” del lugar de la apariencia, en las que viven cotidianamente para nosotros. Los conceptos de “salario”, “mercan-

cía”, “bueno”, “malo”, “dolor” o “alegría”, superan su mera enunciación y primera significación, y proponen para Nietzsche, Marx y Freud, el desafío de internarse en la profundidad de una zona recóndita y difusa, descubierta por una *práctica científica*, no del tipo objetivo, sino hermenéutico, que incluirá a menudo los recién mencionados criterios abductivos y analógicos.

Corresponde en base a estas últimas consideraciones, dar cuenta del cambio que el estatuto Ciencia sufre desde finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, a fin de situar su entidad y en consecuencia su irradiación e interpretación hacia el campo de la sociedad y el arte. Esta idea se centra en la ponderación del pensamiento científico como forma de acceso al conocimiento, validado en otros posibles andariveles de la experiencia humana, y recayente en otros objetos de análisis.

Se piensa concretamente en el surgimiento y afirmación de las Ciencias Naturales y Sociales, las primeras de larga data en el mundo europeo, aunque igualmente sistematizadas y en vías de permanente desarrollo, a partir de un equivalente fortalecimiento y sofisticación de la tecnología.

Estos datos convergen a una propedéutica indiscutible para su instalación como saber efectivo, hecho que ocurrirá con imparable perfeccionamiento durante y a partir del siglo XIX, durante el ejercicio de la Segunda Revolución Industrial (1850). Los inaugurales dominios generales se alinearán con fuerza al lado de las ciencias formales (las matemáticas y anexos), y buscarán en algún sentido tomar sus métodos y organización, o bien embarcarse en procesos de búsqueda y organización propias.

Las *nuevas ciencias* (Medicina, Biología, Historia, Derecho, Sociología, etc.) adoptarán como modelos (tal como se decía anteriormente), los criterios experimentales, la observación, las inferencias inductivas, pero también y aun tangencialmente, la analogía y la abducción²⁰.

²⁰ El sentido de lo vital, no será un tema menor, ya que aunque parezca evidente, en los siglos anteriores la vida y lo inanimado no distinguían campos ontológicos

Sus objetos de estudio, de hecho de validez no solo fonológica o sintáctica (diríase así desde una perspectiva lingüística), otorgarán un posicionamiento y consideración diferente al concepto de *realidad*, posiblemente el “non plus ultra” de los “objetos” sobre los que las ciencias en su conjunto, operan y pretenden incidir o explicitar.

De este modo, tales objetos de estudio: un fenómeno físico, el crecimiento de un organismo vivo, la conducta humana, sus comportamientos conscientes e inconscientes o un proceso histórico, postularán *realidades* no necesariamente por cumplimiento de una validación de sus signos taxonómicos y explicativos, ni tampoco en todos los casos por desarrollos únicamente causales y categóricos, y comprobables en el mundo sensible.

La realidad podrá significar y comprender distintos territorios, contenidos y entes, y como tal, dicha instancia se constituirá de “objetos” diversos, palpables, metafóricos o simbólicos. En consecuencia, la ciencia que de ellos se ocupe buscará descubrir, categorizar, explicar, interpretar, aplicar y transferir sus componentes, conductas y relaciones, permitiendo la confrontación entre las hipótesis o las teorías que formule en cada ámbito y la *realidad* que de acuerdo al dominio implicado, se considere legítima como tal.

En estos contextos, la Psicología, la Historia, la Botánica o la Antropología, entre otros, se encabalarán a un friso de nuevos y legitimados saberes científicos, en los que el lenguaje y la emergencia de una desplegada convivencia y apertura de signos (al decir de Foucault), convertirán el pensamiento decimonónico en un caleidoscópico estallido de nuevas formas y modos de explicar al mundo y sus diferentes niveles de realidad.

Más que el progreso de las ideas las nociones decimonónicas de saber se congregan en una nueva relación de signos. Si bien habría

representativos o cualitativamente distintos, y el mundo se ordenaba más por categorías eminentemente materialistas que por cualificaciones atentas a este factor medular. Se mencionarán más adelante, en la Segunda Parte, las opiniones de Foucault al respecto.

una especie de ininterrumpida línea de desarrollo de la razón occidental, según Foucault, la *desaparición* de la razón como sustento de la representación del mundo en tanto órdenes posibles, se articula como uno de los cambios más importantes de la Modernidad.

La vacuidad y opalescencia del lenguaje, la historicidad de los hechos encabalgados sobre un relato que los supera como entes aislados, los principios de la producción y la biología, cambian sustancialmente, no al paradigma racional, sino al lugar que este ocupa en la explicación de las cosas del mundo.

En este contexto Foucault señala:

La historia de la locura, por ejemplo, podría ser la historia de lo Otro - de lo que, para la cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir su alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo - de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse irrevocablemente mediante señales y recogerse en las identidades que al menos lo representan (Foucault, 1997: 9)

Mitos y Religiones - Comunidades y Estados

Por último interesa efectuar una referencia más nítida a lo ya esbozado, respecto a los orígenes míticos específicos que alimentaron particularmente al Romanticismo del siglo XIX, aunque también a otros *romanticismos* posibles que pudieron existir en Occidente y por extensión, a la totalidad del mundo moderno, aun estos contenidos míticos se hubiesen presentado en forma soterrada, tal como acaba de verse.

Si el Romanticismo destila buena parte de su “esencia” productiva desde un nivel considerado originario, sapiente, no lógico ni

discursivo, debería preguntarse cuáles fueron las fuentes históricas de este *modo* no solo estético, sino también epistemológico de concebir el mundo.

En el capítulo referido a los “Orígenes y Fundaciones” se estudiarán algunos aspectos territoriales, así como obras que inauguran el período romántico.

Por ahora importa decir que la estructura mítica de Europa propondría esencialmente de dos grandes fuentes: la grecolatina y luego judeocristiana, y la nórdica - germana.

En este reduccionismo metodológico quedan subsumidas otras fuentes: árabes, o incluso normandas y celtas, más allá que estas últimas se confundan en ciertos casos, con los elementos y comportamientos del norte.

La cuestión imperial y hegemónica reviste central atención a la hora de establecer recorridos culturales, modos productivos, influencias y datos hermenéuticos de estos procesos.

Cuando los mitos se modifican y se tornan en *religiones oficiales* afinadas en Estados, repúblicas, reinos o imperios, indefectiblemente se disciplinan en una serie de dogmas de tipo paradójicamente racional, equivalentes a las leyes cívicas que rigen en el propio Estado.

De algún modo destituyen una cualidad imperecedera, inmediatea, atávica o arcana del creyente en su relación con el dios, generándose intercambios con los discursos *científicos* o *cívicos* toda vez que parecieran adquirir de estos su dispositivo sistemático, o sus mediaciones instrumentales y burocráticas.

De todas formas el misterio no se explica *racionalmente*, permanece siempre en el espacio de la fe, en todo caso en la analogía o la abducción, pero su acceso se regula por acciones ejemplares y precisas, volitivas y en general ascéticas, o contrariamente, articuladas con el comportamiento ordinario por medio de una serie de cláusulas, diezmos o acciones penitentes, a fin de salvaguardar o “limpiar” posibles trasgresiones.

El caso del Imperio Romano respecto a Grecia plantea ejemplarmente esta situación.

En el mundo latino, el panteón de dioses y divinidades se transforma en una serie de entidades, muchas veces solo protectoras, asociadas fuertemente al mundo cotidiano, al bien común, a los aspectos materiales y al reaseguro vital conformante de una especie de oferta y demanda *divina*.

El relato originario y la extrema complejidad de las luchas y peripecias entre Titanes, Dioses, Héroes y demás divinidades, con los hombres, queda reducido a estereotipos y simplificaciones. No es que está exenta la orgía y el desenfreno, pero hay siempre una manera de contraponerlo o bien, de purgarlo de acuerdo a una *Ars Erotica*, difundida con mayor o menor precisión y respeto, de acuerdo a la clase cultural o social. En Roma será la ablución o la purificación del baño, en el marco del Cristianismo: la penitencia, la confesión o el flagelo. En algún sentido, Dionisio se torna en Apolo.

Igualmente el Cristianismo no es lo mismo que el Catolicismo.

La Iglesia Católica, emblemática invención jerárquica y ministerial de Italia (país que hereda naturalmente la estructura estatal del antiguo imperio), ordena el mito de la Creación, la historia de Israel y la vida y pasión de Jesús en una serie de reglas y cánones tan ajustados y coercitivos que en algún punto desconectan el sentido divino inicial y fundante, por un ejercicio y adiestramiento litúrgico pautado y tensamente viviente entre la fe espontánea y vívida, y el ritual que conmina a la consecución de pasos ineludibles y esquematizados para acercarse y ser merecedor de la gracia.

La fe, es fe en tanto conocimiento de reglas establecidas y fielmente respetadas. La creencia está anclada en nociones represivas, en una ética indisolublemente ligada al comportamiento, al panóptico moral y a la regulación permanente del pecado original. El Testamento es un texto de fe, a través de una *palabra escrita*, no solo dotada de sacralidad, sino de legalidad jurídica.

No es casual que durante tantos siglos y a través de esta jurisprudencia sagrada, la Iglesia Católica haya sido la base regulatoria de los nacientes Estados europeos, así como la que detentaba no solo un poder religioso, sino temporal, sobre territorios, señores, monarcas y pobladores.

Es sabido que el respeto por las normas y pasos rituales garantiza la consumación justamente del acto de fe, de la presencia divina, así como finalmente la salvación y la resurrección.

Pero la articulación de ellos pareciera apartarse de una espontánea cercanía; la mediación tan severa y pautada de una sintaxis, alude a una distancia no solo entre persona humana y persona divina, sino entre una empatía inicial y libre entre fiel y dios.

Al respecto refiere Georges Duby:

Cuando, en los umbrales del siglo IV, y por decisión del emperador Constantino, la Iglesia dejó de ser una secta clandestina, sospechosa, de tarde en tarde perseguida y ramificada en rituales diversos, cuando se convirtió en una institución oficial del Imperio, se introdujo enseguida en los altos niveles del poder establecido, adquiriendo una posición dominante, calcando su jerarquía de la de la administración imperial (Duby, 2011:19)

Los mitos de Escandinavia, Alemania o inclusive los celtas de Irlanda, Francia o España del norte, interrogan y construyen su edificio litúrgico de manera diferente. Sus dioses están más cerca de un imaginario *arcaico*, similares tal vez, no a los de la Grecia clásica, sino más bien a los vigentes en los tiempos prehoméricos y micénicos.

Si bien estas deidades pueden tener una correspondencia inicial con las propias de Grecia y Roma (Zeus - Júpiter - Odin o Afrodita - Venus - Freia), inclusive establecer relatos similares (lo que informa de un origen común de raíz indoeuropea), las posteriores emanaciones ritualísticas y su lugar en las sociedades, expresan una fuerza pri-

migenia y un aparato expresivo de profunda devoción e inmediatez, así como cierta desorganización performática.

Su ardua estructura oral y narrativa, sus vinculaciones con las experiencias de la naturaleza, el lugar más endeble que ocupa el hombre en relación al pedestal máximo que ostenta en el discurso creacional católico, sus ceremonias no del todo condensadas en actuaciones estáticas y reiteradas, descorre una vigencia siempre actualizada.

La ausencia de poder hegemónico (alcanzado más tarde y justamente cuando los pueblos bárbaros se convierten al cristianismo y adoptan su lógica y su fe estatal), preserva la mística de sus rituales en el terreno de lo secreto, el misterio, lo mágico y hasta lo fantástico, pero sobre todo *lo inmediato*.

En estos grupos humanos parece pervivir el sentido comunitario y tribal, acrisolado, estático y fundante, que relaciona encadenadamente dioses y hombres en complejas relaciones sincrónicas, eminentemente afectivas, directas y extremas²¹.

Este relato, así como el propio del protagonista en el final de la ópera, respecto a su llegada en un cisne, su identidad desconocida y expresamente oculta, y su procedencia desde las altas regiones del

²¹ Recuérdese en *Lohengrin* de Richard Wagner (1850), la presencia de Ortrud, la sacerdotisa - hechicera de las religiones paganas, oficiante de intrigas y encantamientos en un reino como el de Brabante, aun incierto entre el dominio político religioso y racionalmente organizado del Sacro Imperio Romano Germánico, y los orígenes mágicos y analógicos de las creencias germanas y nórdicas.

La ópera (en algún modo como también *Tannhauser*, en este caso con la disputa entre Venus y la Virgen María), se instala en un mundo *romántico* medieval, atravesado por diferentes andamiajes místicos, diríase por diferentes ritualidades: 1) el del Catolicismo y su sacramento del casamiento, 2) la instancia maravillosa del Caballero del Grial, y 3) el sustrato oscuro y potente de los antiguos ídolos heréticos. Sobre estos temas, el compositor poeta avanza además sobre ciertas cuestiones atinentes a los conflictos románticos, entre subjetividad e identidad. Pese a la anterior tripartición, las acciones entre lo oficializado y lo espontáneo en términos de creencia, no evaden ciertas ambigüedades.

Wagner introduce al personaje divino de Lohengrin desde una visión casi onírica de Elsa, especie de anhelo y presagio unívoco, vinculado a su deseo de amor, erotismo místico, histeria y salvación, pero de ningún modo promovido como de origen litúrgico legalizado.

Grial, redundan en sospechas, inconsistencias con la verdad e íntimas angustias, en algún punto fundadas.

Los pobladores, caballeros, el mismo rey, y de hecho sus detractores Telramund y Ortrud, actúan como testigos, acuciantes interrogadores y fiscales, sobre estas acciones y ritualidades altamente sentidas e incuestionables en tanto signos de pureza y realidad espiritual y afectiva, pero siempre faltantes de dogmática certidumbre.

Para la religiosidad oficializada y para la comunidad, Lohengrin, pese a su aura de etérea sustancia, sus nobles intenciones y sus palabras pacíficas, no puede eludir la duda de quienes observan simultáneamente el alejamiento de los cánones y de los modos en los que la *santidad* debe aparecer, confirmarse, consagrarse y adorarse.

El sacramento de su casamiento con Elsa, parece no ser suficiente para legalizar su divinidad.

Lohengrin ofrece su *subjetividad*, pero Elsa reclama por el nombre, por su *identidad*. Cuando este la confiesa públicamente, la acción, la vida y el amor de ambos se despeña por un caos generalizado. La vuelta del joven príncipe convertido en cisne: el futuro rey, culmina la misión de Lohengrin en la Tierra. Esta devolución de la identidad de la nación, constituye la muerte de su propia identidad; por lo tanto solo le resta partir y abandonar este mundo hacia las regiones de lo transparente e inefable.

En la ópera se alude frecuentemente a Dios. De las acciones y palabras se infiere un dios católico, una divinidad cristiana; más esta confirmación nunca es decididamente mencionada.

En su lugar se nombra al Grial, al Castillo de Monsalvat y a Parsifal, (entidades del catolicismo un tanto tangenciales y hasta crípticas), pero a ninguna deidad primaria de la Iglesia.

Igualmente es importante recordar que el rito oficial del matrimonio, es demorado, interrumpido y cuestionado, como duda de legitimidad. Asimismo la consumación matrimonial resulta abortada.

La invocación de Ortrud en el 2do. Acto, arrastra a otros nombres, a los *verdaderos* dioses rectores de su paraíso: Wotan y Freia.

Este pasaje refleja en un instante confesional de profunda y aterradora sinceridad, no tanto la maldad del personaje, como la apelación definitiva a un mundo visceral, eterno, inmovible y seguro, dador de fe y reclamante de fidelidad y reverencia.

De igual modo su intriga para con Elsa, introduce la sospecha por la que se reviste de mágica y sombría entidad a Lohengrin, en tanto este no sería un enviado de Dios, sino el mercenario de alguna fuerza destructiva. Tal vez el deseo de Ortrud, o su castigada entidad y resentimiento personal, se trueca en actuante duda, especie de metáfora del escepticismo del mundo germano respecto al catolicismo latino. Después de todo, las religiones oficiales, no son nada más y nada menos que magia legalizada en dogma, mito devenido en logos.

Es por ello que los románticos serán afectos más que al catolicismo, al protestantismo, o a lo grecolatino, al cristianismo exangüe y puro, o bien a la leyenda “paganá”, que proveerá sus rituales de un aura mística abarcante de otras religiones áteras y para ellos tanto exóticas, como menos dogmáticamente perfiladas. Se sentirán siempre más cerca del ritual remoto, oral, atávico, no congelado en fórmulas apriorísticas y fatalmente reiteradas. Lo instituido como rigor normado de fe, será para ellos causa de desapego y desilusión. Lo griego, o lo latino los fascinará como una idealizada perfección, presente como evocación en el perfume de los tiempos, en ánforas, esculturas, tallas o antiguos códices.

Pero al menos en la música, no tendrá una influencia discursiva o temática radical²².

²² El rechazo decimonónico de las óperas, por los argumentos mitológicos e históricos de la antigüedad grecolatina, implantará una de las primeras formas de apartamiento normativo desde el Barroco (como instauración de lo pagano, al decir de Josep Soler en *“La Música”*) y durante todo el período de la Ópera Seria, esto es, en el Clasicismo (Soler, 1982). En el siglo XIX, estos temas se presumen inflamados de un rigor dogmático, mimético y ejemplificador, asociado a una estructura racional que es sospechada en tanto esquematización de una emoción espontánea y propia. En Francia, el Estilo Napoleónico y los primeros años postrevolucionarios pudieron sostener y aun admirar estas ritualidades neoclásicas, como lejana correspondencia de Estado republicano o monárquico barroco, muchas veces bajo la forma del héroe romántico perviviente en la antigua e idealizada Roma (recuérdese el ya mencionado

Los argumentos y resoluciones redentoras de obras tales como *Norma*, *El Trovador*, *Fausto*, o *La Batalla de los Hunos*, respecto a los enfrentamientos no solo de asuntos personales sino religiosos entre celtas, gitanos, demonios o bárbaros, con los poderes romanos y católicos, dan cuenta del triunfo hegemónico de una creencia, de la victoria de un dogma instaurado, en tanto *fe* metaforizada casi en *razón*.

Es también llamativo el Cisma provocado por la Reforma, cuya presencia convoca a los Estados del Norte, Alemania, Francia, los Países Bajos e Inglaterra.

Además de los problemas de poder y de imperialismo político: ¿en estos países la fe católica cursó un derrotero siempre menos firme?

El magma de elementales religiones, aquellas que invocaban y conectaban al ser humano con lo divino a través de un verbo - acción más directa y relajada: ¿se sobreponía al rigor católico con una fruición más interior, reflexiva, sí tal vez más austera y escéptica, pero también más inquieta y móvil?

Por esta razón el mundo latino proveerá a los románticos ciertamente de fuentes inspiradoras, pero no habitualmente de datos vinculados a lo mítico, porque tal vez en estos credos dogmatizados, los artistas perciben la carencia de lo *místico*.

Solo España por su legendaria actualidad y su fidelidad católica, expresará un mundo cristiano que les será sencillo admirar.

Desde la inhóspita y caballeresca Edad Media, hasta la Inquisición, tremendo y explícito acto fallido invocante del fuego, el demonio, el encantamiento, la tortura y la experiencia religiosa al límite, (a la manera de una antigua ceremonia de germanos, celtas o druidas), la manera española, particularmente la castellana o la mora, constituirá para la sensibilidad romántica un tópico atractivo

impacto proveniente de las ruinas de Pompeya y Herculano), o incluso con las debidas adaptaciones simbólicas, en el cristianismo medieval o renacentista. Igualmente se mencionan a modo de contraejemplo, piezas musicales consecuentes con una fidelidad por lo aceptado en términos de divinidad estatal.

mucho mayor que el ejercido por la fidelidad y la armonía de santos o respetuosos fieles.

El Barroco español abrumará a los artistas del siglo XIX en la presencia de ensangrentados cristos y mártires, en las tramas pictóricas de luz perlada, encantada y perfecta, en los exangües rostros y manos implorantes, en las artificiosas y angustiantes palabras de versos y novelas, o en las escenas costumbristas de verdad implacable.

De Italia, el Renacimiento se sospechará como vacilante urdimbre de tradiciones paganas, perfumes orientales y contaminado catolicismo, mientras que el Barroco será valorado, en tanto dinámica y violenta direccionalidad, vértigo, dramatismo y patetismo, conflicto de luces y sombras, y teatral y espasmódica expresividad.

La mítica romántica por ende se filtrará desde aquellos relatos, países y acciones *dejadas* en el olvido o en una tangencial alteridad. No abrevará en las prácticas de imperios y religiones legalizadas, sino se sentirá afín a las cercanías con la magia, lo maravilloso o lo siniestro y fantástico (Schumann), lo excedente, lo exótico, lo sombrío, lo puramente místico y arrebatado, buscará la presencia divina de seres encantados, escurridizos y esquivos, a las fuerzas en las que el hombre es obligado a mostrar límites, y a lo que la razón - religión no puede acceder.

En la Modernidad la dominancia del Catolicismo o el Protestantismo como religiones oficiales, en consecuencia normadas estatalmente, ocultará a los mitos de otro origen: latinos o bárbaros.

El Romanticismo, si bien con adhesiones a los cultos dominantes, será cooptado fundamentalmente por los relatos originarios del norte, o al menos, por lo que estos pretenden evocar. De todos modos, la cuestión no es tan simple y lineal, por lo que se retomará esta idea más adelante para contrastarla con otros contenidos.

En la zona de influencia francesa y germana, la preeminencia de los dogmas hegemónicos que dividieron sus estatutos de fe, junto con la cuestión judía (compleja y ardua de estudiar en composito-

res como Giacomo Meyerbeer, Félix Mendelssohn o Gustav Mahler), conformará un estado de situación dual.

Por este se diferenciarán en términos generales, por un lado, rasgos celebratorios, teatrales, mundanos, exteriores, descriptivos y aun cercanos a permisividades con otras ritualidades en las prácticas cercanas al ideario católico, y en otra línea, una tendencia introspectiva, estrecha, afiancada en técnicas de data tradicional, en el territorio simbólico protestante (Steinberg, 2008)²³.

En Italia, esta discusión fue completamente soslayada, rindiendo lealtad a una concepción musical “católica”, ritualizada en total cercanía con el melodrama.

Como puede verse, aun en una devoción hacia lo cristiano, los países europeos efectuaron pactos diversos con la religiosidad estandarizada.

Si bien se expresa que por sobre estas tuvieron eficacia las adherencias a los mundos antiguos, originarios, y radicalmente místicos, cuando se trató de proximidades con lo dogmático, el catolicismo, paradójicamente sospechoso a una primera cercanía epidérmica, impulsó por su barroca emergencia teatral y escenográfica, proximidades y logros estéticos afines con lo espectacular, y hasta un erotismo más desenvuelto, mucho más que la ascética tendencia protestante. En este campo, el artista romántico estará inmerso en una nueva contradicción, por la cual a la hora de alcanzar una acción musical y ritual, la ópera, preferirá las impactantes mediaciones de la iglesia católica, antes que el estilo autoconfesional y directo del imaginario protestante, pese a que sea este una restitución de los antiguos y atávicos ritos barbáricos del norte. El caso de Wagner, resulta paradigmático.

²³ Desde estas perspectivas se dispararían modos y cercanías de los artistas músicos a diferentes géneros y poéticas. La iglesia católica se vincularía con una teatralidad autorizada y básica, espectacular y objetual, externa, provocante de la formulación de óperas y músicas programáticas. El ideario protestante conduciría el valor de la música, hacia lo instrumental y absoluto. (Se recuerda la cita de Jauss respecto al comentario de Voltaire, en la pag. 51). Se volverá sobre este punto con un análisis más detallado en la Tercera Parte del trabajo.

Se ha hablado del Arte, la Filosofía, el Mito, la Religión, de la Ciencia y del Lenguaje, refiriendo a este último y según Foucault, en términos de “materia” en la que el nivel metafórico, aun en sus circuitos más transparentes y asépticos, guarda una especial y nuclear significación. Si en el mismo lenguaje existe la advertencia de un estado de ambigüedad o estatus equívoco respecto de su señalización del mundo, y del mismo modo estas nuevas ciencias y saberes de las que también hemos dado cuenta, se expanden en numerosas formas de conocer e interpretar este universo fáctico y conceptual, el campo de lo artístico estaría fuertemente signado por estas características de lo opaco, o en todo caso lo multívoco.

Umberto Eco consigna en *Obra Abierta*, que la existencia del arte se revela intrínsecamente como una “metáfora epistemológica”, una explicitación propia de esta misma *compleja realidad* oscilante entre lo interior y lo exterior, entre lo biológico y lo psicológico, entre el hombre particular y la sociedad, entre el planeta y el cosmos, entre lenguaje que designa y lenguaje que metaforiza (Eco, 1990).

Esta dimensión desplazada en el Romanticismo del Ser humano hacia el Mundo, y situada luego en el plano estético, específicamente artístico, potencia una serie de asociaciones como se ha analizado, no del todo nuevas, pero ahora fuertemente “sentidas”: el hombre y el universo, los seres de la naturaleza en una especie de despliegue panteísta.

Piedras, plantas, animales, hombres, ángeles, Dios, tonalidades, timbres, colores y formas, figuras retóricas, son elementos o condiciones del Ser y el Estar, que aparecen conectados sutilmente (aunque con una fuerza vigorosa) por un hilo invisible de vínculos racionales, pero no únicamente intelectivos sino imaginativos, intuitivos, sensoriales, emocionales, espirituales.

No se intenta proponer que los fenómenos artísticos del siglo XIX puedan reducirse a intencionalidades misteriosas, de orden esotérico, o puramente inspirativas de comuniones o limbos de los creadores con diferentes entidades, o bien, que exista una dimisión a las ideas de razón intelectualiva u ordenadora.

Esta renuncia posiblemente recaería en un caos productivo, que como se expresara en la Introducción, los artistas modernos/ románticos rara vez admitieron como categoría poética a priori.

Pero sí puede decirse que hay particularmente en estos últimos, una nueva percepción o en algunos casos extremos, una innovadora construcción de la realidad “interior”, a menudo más intensa, posiblemente cuanto más se verifiquen en el “afuera”, las emergencias de un racionalismo encarnado en las tecnologías industriales y en la progresiva “cosificación” del individuo.

El mundo no estará únicamente definido, percibido y absorbido por la más pura razón matemática, sino que en todo caso su modo de aprehensión provendrá antes que nada de una indagación de facetas *internas* de la subjetividad, intelectuales, afectivas y sensoriales, vinculante a su vez con un afuera que tiende a espejarse a partir de dicha y emocional subjetividad del creador.

Seguramente en el siglo que convoca nuestra atención, existe una acepción de un hombre y mundo que se autodefinen nuevos (a al menos nuevos, como *renovada* codificación racional y afectiva). La caída del Antiguo Régimen y la instalación de un orden y un modelo social culturalmente más móvil, asequible con mayor factibilidad, permeable y corrido de las estrictas estratificaciones que promovía el universo político recientemente derribado por la Revolución Francesa, reinauguran una especie de visión completa del territorio vital, literal o simbólico de y para todos, una posibilidad de analogar o clasificar las cosas que comienzan a aparecer en el horizonte del deseo, la necesidad o la posibilidad.

De alguna manera, el individuo naciente de este proceso, ciudadano, trabajador y/o burgués, asoma la cabeza sobre un muro desde el que se avista un panorama infinito y extendido, que puede recorrerse hacia varias direcciones, que relaciona los seres y las cosas de un nuevo modo y que promete alcanzarse y hacerse propio, aunque no sin una importante cuota de lucha, angustia y alienación.

En próximas páginas se examinará la dimensión tal vez definitiva de este cosmos romántico, aquella en la que confluyen los espec-

tos racionales y espirituales, la que sintetiza los conceptos analógicos entre el hombre, la naturaleza, la divinidad y el mundo y que puede otorgar transparencia y peculiar orden a la creación estética: la dimensión del sentimiento.

II. DIVERSIDAD Y UNIDAD

Por otra parte las inferencias citadas, tales como la Abducción o la Analogía conducen a aquel territorio en el que viven la Identidad y la Diferencia, nociones que por sus complejidades y derivaciones solo se mencionan aquí en forma parcial, a los fines de ponderar sus rasgos como contenidos andamiados a los ejes centrales de este trabajo.

Lo análogo, lo parecido, lo idéntico a sí mismo; lo diferente, lo heterogéneo, lo disímil.

Se efectuará en este apartado un análisis de las condiciones de diversidad y unidad, centrado en las marcas supuestas sobre las discursividades del arte ilustrado y romántico, atribuidas las primeras de distinción, especificidad y regularidad, y las segundas de opacidad, homogeneidad y ambigüedad.

Los conceptos propuestos, posiblemente no configuran un foco nuclear general. En cierta manera los mismos alcanzan un ítem lateral y digresivo. Se valora consecuentemente una emergencia fenomé-

nica, que impregna a las condiciones de habitabilidad contingente y simbólica del mundo, en las épocas en las que se sitúa el recorte de este texto. Las ideas de diversidad y unidad tendrán efectos sobre los aspectos materiales, formales y estéticos del período romántico, cuyas características se estudiarán en la Segunda Parte de este trabajo.

El sentido de unidad decimonónico fecunda en una primera idea general que ya se inicia con Goethe en *El Diván de Occidente* (1819/1827), y continuará con Johann G. Fichte o Arthur Schopenhauer: es la unión fraternal de Oriente y Occidente, posiblemente sesgada todavía por una mirada intencionada y cargada de ciertos elementos que Europa necesitó para diferenciarse. De allí se deriva hacia otras voluntades particulares e interpersonales.

Se piensa en Wagner y particularmente en *Parsifal*: la idea de reencarnación y fusión con una divinidad entre cristiana, hinduista o budista; la búsqueda del Paraíso, o el Nirvana. En un plano equivalente, el propósito de unión y continuidad que se presenta modélico en *Tristán e Isolda*. El planteo sublimante del tema del amor y la transparencia de las almas, el intercambio del nombre del amado, la renuncia a la identidad personal en pos de una nueva entidad que es la del amor consustanciado en los dos protagonistas, el “reconocimiento” mutuo y simultáneo, sin mediación deductiva o inductiva, sino por una profunda analogía y comunión con el “otro” encontrado y/o elegido, establece una unidad indivisible y permanente, la disolución al fin del personaje de Isolda en una eternidad sin tiempo ni espacio específicos, solo placer, solo *ello*.

Las Ideas en torno a la Muerte

Y también en conexión con esta idea de la unidad, el tema de la muerte y el cambio sutil ocurrido al respecto en el siglo XIX, se agolpará como tópico emergente, igualmente teñido con estas marcas analógicas.

A continuación se intentará abordar alguna de sus asociaciones e impactos sobre la música y el Romanticismo.

La muerte irrumpe como interés problemático en la vida, el pensamiento y el arte a partir de la paulatina separación que realiza Occidente del mundo cristiano medieval, y por extensión, de todo Occidente con respecto a Oriente.

La noción de una Razón inquisitiva, explicativa, argumentativa y en permanente duda, (en relación al diseño vital apriorístico de un Dios omnisciente), asociada a la postura de un Yo en tensión con otro ente de iguales o diferentes atributos ontológicos, fomenta la internalización de una visión fatal e irrevocable de la finitud vital.

La valoración del cuerpo y el alma particular del individuo, es-cindido de una entidad total, eterna y unívoca, entendida como dios, iglesia o credo, resquebraja la noción de resurrección o de continuidad de la vida *post mortem* en términos espirituales.

El desarrollo de la Modernidad incluye también el crecimiento de la autonomía personal, el escepticismo y la autorreflexión crítica de la muerte.

Introspección, soledad, pavor, indefensión, alienación, incertidumbre y desasosiego, serán las frecuentes y a veces secretas denuncias o confesiones del individuo moderno ante la muerte.

La vida es un don entregado al hombre por Dios o la Naturaleza, que se crea desde su embrionario estado hasta la plenitud del Ser y que de algún modo estatuye un origen “visible”: el propio ser humano, mediante el acto de la cópula y el proceso de la gestación. Aun la fecundación aluda a un culpógeno estado causal de pecado original, en ningún constructo religioso se desplaza de aquella, la primicia de una vida venturosa que se abre al mundo.

La muerte en cambio, si bien prescribe un simétrico y trascendente interrogante respecto al: ¿de dónde venimos?, inquiera al hombre en la autoconciencia desarrollada en su tránsito vital, con una pregunta que no solo no puede responder, sino que se asimila a una idea opuesta, introyectada a lo largo de su existencia.

La muerte parece entenderse no como un don equivalente al de la vida, sino como el fin definitivo de esta, su pérdida, su anulación y su vacío, sin que nada se “gane” a cambio.

La vida viene de la luz, no de la putrefacción. La muerte ofrece un camino diferente. La oscuridad, la quietud, la descomposición del cuerpo, el silencio y la ausencia física dan testimonio sensorial, perceptual y fehaciente de esta finalización.

Pareciera que no hay certeza de otra cosa. La espera por el nacimiento (de la “nada” al ser), es esperanzadora y simétricamente percibida en la muerte: del ser a la “nada”.

Las ideas platónicas o cristianas respecto a un mundo superior, a la encarnación o un recorrido ascético del cuerpo y el alma hasta alcanzar nuevamente la luz son casi nulas.

Antes de examinar ciertos anclajes históricos de este tema en el desarrollo de Occidente, parece oportuno recalar brevemente en el pensamiento de Sigmund Freud a través del *Comunicación y Deconstrucción*, texto del investigador mexicano Fernando García Masip.

En este, (a propósito del análisis del concepto de deconstrucción de Jacques Derrida), se realizan importantes indagaciones acerca de los procesos lingüísticos comunicativos, afines, según el criterio y el contexto de este trabajo, a los propios de la producción y performatividad artística.

Como es sabido, Freud desde sus estudios provenientes del modelo psicoanalítico, plantea y sitúa de modo inédito, y casi en términos filosóficos, algunos elementos vertebradores del tema de la muerte.

Su cita aquí remite a destacar un recorte, entiéndese, de gran complejidad y extensión, que puede sobrevolar (tal vez) ciertas coordenadas temporales y estilísticas.

Los argumentos de Freud, podrán tener mayor o menor adherencia y validación con los devenidos de otras instancias “externas” al hombre: la religión, el arte, la ciencia, o cualquier sistema de creencias que la Historia ha generado, o sería mejor decir que el hombre ha producido y volcado sobre la Historia como forma de

metaforizar su estructura psíquica, según Freud, exenta de específicos “accidentes” epocales.

El psicólogo habla de un concepto clave, al menos para Occidente, que es el de *pulsión de muerte*, advertida en diversos entramados psicológicos, tales como ciertas sintomatologías neuróticas, el *dèjà vu* y los comportamientos masoquistas.

Según Freud, la pulsión de muerte se asocia a la repetición, conducta verificada en las circunstancias recién listadas, y en las que la reactualización de dichos actos repetitivos garantiza una permanencia de experiencias psíquicas. Por ellas el sujeto se reconoce como tal y se *reconstituye* continuamente... creyendo de este modo, saldar el tiempo y evitar la muerte, su muerte.

Y mucho más originariamente, la vida solo aparece patentizada en el sujeto por la muerte. La vida solo insiste porque la pulsión de muerte la repite. O porque la *repetición* es la muerte. Entonces, la vida es la *insistencia* de una *repetición*. Pero si la vida es dominada por un mecanismo de repetición, esto es, de muerte, la vida está estructuralmente *enlazada* con ella. Por lo tanto, la vida solo tiene “sentido” si la muerte la “ronda” para *marcar* el existir del propio ser.

La vida eterna no es vida, al menos humana; es casi vida divina, porque no deja huella, no se inició con un rastro que la detenga y la repita, huella que pelagra todo el tiempo con desaparecer, morir. La vida sin límite no es vida, eso es lo sin - vida: lo *borrado* de la vida (García Masip, 2008: 108).

De estas aserciones del autor, se extraen numerosas ideas fuerza de aplicabilidad a las instancias creativas y reproductivas del arte, en especial aquellas ligadas a condiciones de repetición, diríase inherentes y obligatorias para su explicitación fáctica.

Interesa aquí asociar estos conceptos a determinados presupuestos que el arte (y de hecho no solo) pudo prever, como actos *salvadores* ante la inminencia de la muerte.

Si se expresan a menudo elementos ritualísticos repetitivos en la producción e interpretación (no únicamente como acciones constata-

tivas, sino performativas), si la consecución de determinados patrones o elementos constructivos se verifican en obras a lo largo de tiempos y estilos diferentes, si las lecturas de una *misma* obra se reiteran y multiplican, si el proceso de analogía suele estar presente en muchas producciones, si los artistas en su genio y obras cursan a veces una dimensión de eternidad, se estaría posiblemente ante circunstancias genéricamente *repetidas*, evasoras y dables de contrastación con un inexorable final.

La repetición en la vida o en el arte genera forma, expande el espacio y discrimina el tiempo. Pero su especial tratamiento, como existencia de simetrías, regularidades, identidades, desvíos provisorios o bien constantes (hacia conformaciones opuestas a las anteriores), evocaría mundos complejos de latencia, inmovilidad y quietud. La repetición en estos casos es también la muerte; muerte que se instala como nulidad del tiempo, como informe caos, como saturación de escansión y de contraste.

De esta manera el proceso vida - muerte, mediado por la repetición, se entiende en una dialéctica compleja y permanente en el devenir de lo humano. Se reintroduce así, en términos de aplicabilidad, la ya mencionada noción de juego, como bifurcación y reemplazo parcial del rito, como posibilidad de modificación y por ende, como corrimiento y metáfora distanciada de la absoluta repetición.

Las ideas de Hegel o Nietzsche enunciadas en torno a la “Muerte de Dios o del Arte”, el “Ser para la Muerte” de Heidegger, la muerte como transfiguración o como contundente final (tópicos a menudo tematizados en las artes), o las ya referidas aserciones de Agamben y Lévi - Strauss, explicitan esta paradoja originada en un círculo primigenio, integrado íntimamente entre vida, muerte, rito y repetición, juego y creación.

Desde estas miradas surgirá un concepto existencial y sustancial, en especial para el ser de Occidente: la angustia. La angustia como marca vital, como miedo irreductible a la *nada*²⁴.

²⁴ Para los músicos románticos, tanto el problema de la muerte como el de la angustia (aun esta temática se instale mucho antes en Europa), conformarán temas capitales y a menudo traumáticos, a desarrollarse en el repertorio de la música instrumental

Se efectuará ahora, un recorrido sucinto por algunas condiciones coyunturales que Occidente tramitó en concordancia al presente tema de análisis, en cierto sentido, tributarias de las notas estructurales planteadas por Freud.

Se advertirá además cómo en ciertos casos, el arte romántico trastrocó las ideas laicas y escépticas de la Ilustración (y más tarde del Positivismo) relativas a la muerte, en reencontradas esperanzas, unidades, creencias, alivios y misticismos

También se referenciará nuevamente al pensamiento de Baudrillard, respecto a situar el problema vida - muerte en coordenadas, si bien ligadas a la mirada psicoanalítica de Freud, insertas en una dinámica de rasgos propios.

En la Antigüedad Grecolatina se sabe que el tema de la muerte fluyó desde instancias mítico - filosóficas en el pensamiento de Platón o Plotino, con sus estados dialécticos y circulares entre encarnación eidética, reminiscencia y ascesis hacia el ideal, hasta cierto materialismo mecanicista, también aspirante hacia una eternidad del Ser, en la concepción de Aristóteles.

Para la Europa moderna y desde el Barroco, la ciencia y sus innovadoras e instituyentes concepciones de espacio, tiempo, causalidad y movimiento, escanden nuevas perspectivas de realidad en unidades mensurables, que ya desde el temprano período Gótico se prevén cada vez más cercanas, así como portadoras de un progresivo sentido de mensuración, linealidad y regularidad. Estos conceptos sitúan al hombre de la naciente modernidad en una zona de desarraigo abandonónico de un territorio percibido como inmóvil, inconmensurable, parcialmente segmentado e irregularmente medido (que toda la época premoderna concebía), hacia una realidad acotada exactamente, regularmente dividida y parcelada, tal como un preciso reloj.

Y la novedad de esta temporalidad, de esta nueva espacialidad vectorializada, pulsada isócronamente (recuérdese el nacimiento y

o en la ópera, de maneras múltiples y con diferentes ideologías anexas, las que se estudiarán en próximas páginas.

afianzamiento de los conceptos de compás y grupos rítmicos estandarizados, así como las nociones de tonicidad, perspectiva y rima), opera en un sentido paradójico.

Por un lado organiza y ordena el tiempo, el espacio y las movi- lidades de un modo gravitacional, previsible y regular, pero al mismo tiempo señala segmentos, límites, medidas, exactitudes, comparaciones, direcciones y finitudes que conectan e instalan al hombre (seguro de su razón en un sendero lineal), en un determi- nismo y en una teleología inevitable que, como otro ser biológico de la creación o más tarde evolución, lo impulsa y dirige trágica y definitivamente hacia su final, al menos en este mundo sensible. La esperanza del paraíso actuará obviamente como alivio, anhelo y promesa, pero también como acto fallido, en términos de en- tender que la magnificencia y grandeza por ejemplo, de los tem- plos barrocos, se mostrarán como inversamente proporcionales al estado de duda y temor que este nuevo mundo conlleva para el individuo. Dentro de estos espacios sagrados, hombres y mujeres rogarán por la salvación, redención y continuidad de su alma a través de la resurrección. Una vez más la angustia, constituirá un tópico fuertemente sentido por el Barroco, en su literatura, su pin- tura y la impresionante imaginería española.

Las Religiones y la Muerte

En base a esto no puede dejar de mencionarse junto a la ciencia (y en relación a las nociones nodales de vida y muerte), al poderoso y recién esbozado corpus de la Religión (ya no como mito general, sino como acotación de fe confesional y operativa), a su vez institu- cionalizado en dos estructuras de enorme fuerza y peso: las Iglesias Católica y Protestante.

En el capítulo anterior se analizaron estos estatutos en relación a los conceptos de mito y logos.

Acerca del tema de la muerte, los dogmas de ambos credos han sido exactos y claros: el Paraíso católico habla de un juicio final, de castigo y perdón, pero en última instancia de vida eterna. Disfrutes o tragedias terrenales, ambas tendrán una última compensación en un prometido “después”. La confesión o la final extremaunción, se presentan como permanentes actos de arrepentimiento y limpieza del alma.

Las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad operarán como las llaves seguras a lo Místico y, consecuentes con los actos que los sacramentos y mandamientos, señalarán al fiel (en acuerdo a su mayor o menor respeto y cumplimiento en su paso por este mundo), que la vida en la Tierra conforma un mero tránsito para acceder a la Gloria.

Por su parte las estructuras protestantes se revelan más severas, duras, materialistas y amargas; solo en la Tierra se producen los verdaderos “hechos y logros del hombre”, no hay una específica promesa de un más allá liberador o benevolente; restricción, castigo y felicidad son temas únicamente de este mundo. Todo lo que podemos alcanzar se consigue transitando un camino trabajoso y sacrificado, en un aquí y un ahora.

Sobre estas breves consideraciones (tan vívidamente entendidas por la pintura barroca de los protestantes Rembrandt o Jan Vermeer y los católicos Peter Paul Rubens o Anton van Dyck, la literatura española del Siglo de Oro, en nuestro tiempo por el cine de Ingmar Bergman, la opresiva *La Cinta Blanca* de Michael Haneke, la serie norteamericana *Six Feet Under*, o bien el modelo capitalista, arraigado y floreciente en primera instancia en las naciones protestantes), ambos mundos religiosos han dado al tema de la vida y la muerte un cariz particular, definido y diríase constante en sus aristas e impactos, a lo largo de muchos tiempos del devenir europeo.

A partir del mencionado estado de angustia esencial que vertebró a toda Europa desde la caída de la Escolástica en el siglo XIV, se intenta levantar un nuevo edificio de la fe sobre un complejo panorama social, económico, político y cultural.

En este proceso se listan como hitos principales, la disolución del mundo medieval (justamente desmantelado en esa centuria), el Cisma Protestante, la Contrarreforma (en su misión de reconstruir una creencia religiosa ya herida por la ciencia), el Racionalismo, y finalmente el continuo azote de hambrunas y guerras sostenidas con irredentos musulmanes y judíos, estimadas como “católicas limpietas” para el logro de la unión de todos los europeos.

Desde el siglo XVI el Catolicismo, por medio de la creación de nuevos órdenes sacerdotales como la de los Jesuitas (de acusado impacto en América del Sur) y el naciente Absolutismo político, buscarán congregarse en el ámbito de un concepto arquitectónico y ritual postulado en una resolución teatral de lo religioso (las escenográficas iglesias barrocas), las voluntades impulsadas hacia este paraíso prometido, en una retórica o cotidiana y “sentida” línea de continuidades entre vida y muerte.

Del mismo modo en los Estados absolutistas, la frase acuñada “Ha muerto el rey, viva el rey”, referida a la traslación del trono a un sucesor, en general el primogénito, y en el mismo instante del deceso del monarca, no solo apuntaba a verbalizar una continuidad de linaje, sino una propagación infinita de lo vital.

Metaforizada en el acto de la sucesión, la idea de permanencia seguramente implicaba una continuidad de la muerte en la vida: la vida del rey en otro rey de su sangre o en todo caso de otra estirpe. De esta forma se establecía la inmortalidad y la vigencia eterna de una persona, identificada con un rol político y en algunos casos, también con visos de divinidad. La angustia de la muerte era soslayada entonces por la linealidad, persistencia y vectorialidad de la prosapia real.

Significaciones equivalentes podrán encontrarse en las herencias y donaciones de padres a hijos. Este y otros hechos constituirán para los países protestantes temas de enormes dificultades y dudas, y no es casual entonces que en el siglo XIX, las nociones de vitalidad y mortalidad se establezcan aun diferentes en el contexto general de estas dicotomías de creencia arrastradas durante varios siglos.

Las cuestiones entre el vivir y el morir tramitarán entre otros factores las cargas que estas tradiciones religiosas impongan sobre diversas concepciones de artistas y filósofos, por lo cual, dichas condiciones y relaciones del hombre con lo perecedero y fútil, se revestirán de otros contenidos.

En otro orden, el movimiento romántico en el arte se alejará sensiblemente de la concepción abonada por la “objetividad” determinista e inexorable del mundo laico del Clasicismo, y en algunos casos estará más cerca de aquel recién descrito de la angustia barroca. Retomará como se decía en la Introducción y en páginas previas, una mística, una religiosidad de algún modo perdida u olvidada, o bien entenderá a la vida más que como proceso histórico lineal (o circular) e infinito, como categoría incluida a su vez en la dimensión de un entramado continuo, cuya movilidad podrá ser más o menos dinámica o estática, pero pocas veces definitiva. En este contexto y entre otros aspectos, el capítulo de la muerte se redefinirá.

Ante estas nuevas miradas de la muerte es preciso atender, además de los condicionantes advenidos del imperativo racional o de los componentes religiosos, otros aspectos de gravitación epocal e ideológica.

Estilísticas Posibles: Romanticismo, Naturalismo, Simbolismo

Primeramente, la distinción de al menos tres grandes momentos estéticos del siglo XIX en los que la estilística (de hecho en correspondencia con idearios culturales más generales), remite a programas ideológicos, cuyas características marcan diferencias importantes respecto a nuestro tema de análisis. Y aquí la literatura orienta y organiza ajustadamente aquella tripartición: el Romanticismo, el Naturalismo y el Simbolismo.

Por otra parte la atención a otras líneas de análisis respecto al tratamiento de los asuntos de la muerte, de acuerdo a nacionalidades y marcas históricas particulares, las que en distintas naciones arraigaron de modo distintivo a partir de su conformación religiosa, cultural y especialmente lingüística.

En *El Nacimiento de la Clínica*, Foucault consigna otro elemento de intervención, entendido por el autor como medular para la cuestión mortuoria. Es aquel que en el ámbito de la mayor cotidianeidad conecta eficazmente en el mundo europeo, las relaciones de vida y muerte por fuera de la religión o la fe.

El surgimiento de la ciencia, específicamente de la ciencia médica y su paulatino desenvolvimiento, transformarán las mediaciones místicas por tratamientos clínicos (Foucault, 2008).

Y a diferencia de la Iglesia, la Ciencia Moderna aportará al hombre un bien que le será cada vez más deseable y por otra parte al que atenderá como un preciado tesoro: la salud física. Este concepto, entendido como atributo y estado del cuerpo y alma, será central para el hombre moderno, toda vez que el sentido de infinitud medieval (perdido a partir del Renacimiento dada la caída de la Escolástica y del pensamiento místico), será ahora asumido por la ciencia, en una desviación que prestará especial atención al cuerpo.

La salvación, la durabilidad de la vida escapará como prioritaria cuestión y patrimonio inexorable del Ser superior, por lo que el hombre tendrá en sus manos y por medio de la medicina, la posibilidad de la salud y la sanación y con ello la permanencia, la extensión de su aliento.

La consigna platónica: “el cuerpo cárcel del alma” se trocará en el cuerpo, receptáculo mecánico del alma, al que hay que resguardar para que esta pueda conservarse (Platón, 1996). Si la ciencia médica establece a partir del surgimiento de la Modernidad, condiciones cognoscitivas referidas a un avance en lo que respecta a las nociones de profilaxis, diagnóstico, tratamiento, etiología y farmacopeia, el Positivismo, luego de mediados de siglo, definirá sin dudas un es-

pacioso territorio que producirá los avances más importantes en el siglo XIX. Dicho desarrollo centrado en la tecnología y las ciencias biológicas, no producirá en el hombre una reafirmación o preparación de su perdurabilidad en un futuro plano posterior a su paso por este mundo, sino que contrariamente, lo afirmará a la Tierra como al único “lugar” posible y deseable, con lo cual y a su vez, la muerte, *su* muerte, se revestirá de extremo pavor y desolación²⁵.

Justamente el sentido esencialmente materialista de la concepción médica positivista, impregna a las comunidades científicas y por ende a la población, de un mecanicismo que tiende a eludir cualquier principio religioso o espiritual, en tanto estos resultan inermes, ante la evidencia de la enfermedad física, sus desarrollos pautados y sus posibles consecuencias vitales o mortuorias.

De esta forma aquellas tres estilísticas mencionadas más arriba, supondrán diferentes relaciones con este saber lentamente consagrado como capital, como resguardo del hombre. Las vinculaciones del arte con el concepto de cuerpo, salud y destino *post mortem* tendrán implicancias acusadas en las concepciones poéticas.

Las ideologías dominantes de los Romanticismos más perfilados en el siglo XIX, esto es las propias de Alemania y Francia, generarán marcas visibles en sus respectivas manifestaciones artísticas.

El caso de Alemania (y también Inglaterra) se mostrará ejemplar en una cierta fidelidad a un espiritualismo, relacionado fuertemente con el Idealismo filosófico de Schlegel, Fichte y Hegel, o la vasta producción literaria desarrollada en estos países.

El sentido de la muerte aspectado con un personalismo y esencialmente lírica experiencia emocional, tendrá a menudo una trascendencia que migrará de lo terrenal para conectar la vida con un

²⁵ Más que la atención del individuo y la salud en términos de profilaxis, la medicina moderna encarará su estatuto biológico desde los desórdenes ya establecidos, desde la enfermedad. De allí su acuciante temor: el miedo a padecer cualquier dolencia. Sin duda, las tradiciones de muertes por guerras, hambre, pestes y epidemias, consolidan en Europa no solo una larga tradición, sino además y en consecuencia, una especie de memoria colectiva de espanto ante los diferentes y posibles Apocalipsis.

sentido, tal vez no estrictamente deseoso de la muerte, pero en todo caso raptado por ella, o bien, resignado a su poder o influencia liberadora o adormecedora de sufrimientos, desarraigos o extrañamientos. Al mismo tiempo cursará relaciones con el plano del sobrenatural y lo fantasmal.

Los seres de la noche, del bosque o de las aguas constituirán un enorme conjunto de sombrías apariciones, cuya ominosa presencia descubrirá, más que el sentido de pérdida, la relación con lo desconocido, el temor y el avistaje de otros mundos, no libres de una morbosa y escalofriante fascinación.

Similar situación se producirá en el campo de la música, en autores como Schubert, Beethoven o Carl María Von Weber, para quienes el concepto de muerte estará habitualmente planteado con ideal serenidad, introspección o melancólico abandono.

En general, podría decirse que la influencia positivista en el país del norte fue menor. De hecho los artistas de las generaciones posteriores cursaron una relación con la muerte, cercana en algunos casos a un estado de culto, situada al mismo tiempo entre coordenadas místicas de diversa procedencia, casos que luego explicitaremos con más detalle.

Cuando el Romanticismo - Idealismo de los primeros años del siglo XIX muta en Realismo y Naturalismo, posiblemente sea Francia el país que desarrolla el cambio estilístico más significativo.

Mientras los autores del Romanticismo francés: Víctor Hugo o René de Chateaubriand, estaban también influenciados por una sensación de muerte heroica, extática o redentora, los nuevos paradigmas del Positivismo impactarán en los escritores naturalistas, (especialmente Honorato de Balzac o Emilio Zola), introyectando entre otros tópicos una noción terrible de la muerte manifestada con total exacerbación.

Es esta la transformación que se aparta fuertemente del “yo” romántico, desplazado a un individuo, si bien también particular, altamente contingente, cuyo pensamiento y acción se analizan casi clínicamente y con una auscultación netamente materialista.

Los desarrollos tecnológicos, objetuales y biológicos son transferidos al campo artístico.

La técnica de escritura de Zola está tomada directamente del “método observacional” de las ciencias biológicas o la medicina, con lo cual el estilo fiel y reproductivo de sus descripciones físicas y aun anímicas, está contagiado de una objetualidad casi clínica. Por una parte nada resulta contaminado por la presencia del narrador y por otra, los seres humanos, animales y objetos, viven y comparten un mundo equivalente, no existiendo entre ellos más que diferencias “evolutivas” o de grado.

La fantasía y la imaginación buscan ser excluidas y por ello, los sentimientos, y en este caso particular, el sentimiento o los hechos de la muerte, se verifican con lejana desaprensión o bien con trágica desesperanza.

La pintura y sobre todo la música francesa estuvieron relativamente atentas a estas cuestiones. En todo caso el realismo de Gustave Courbet fue tal en su aspecto temático, más que en su voluntad icónica estrictamente fotográfica.

La creación y desarrollo de la música programática por Berlioz y Franz Liszt (que se analizará específicamente en otro contexto de este trabajo), se impactará con este espíritu descriptivo de hechos, personajes o aun objetos, aunque con una dosis de metafORIZACIÓN que posiblemente la apartó de los recorridos literarios, en una búsqueda de mayor “idealización”.

Por otro lado buena parte de la música francesa se mantuvo en ciertos límites tangenciales entre un romanticismo emocional e interior, o un naturalismo más acentuado.

Finalmente el Simbolismo retoma tal vez, aquel primer estado del Arte decimonónico, incluso ciertas experiencias de la literatura francesa de la Era Clásica del siglo XVII.

Aquí reluce un tema crucial que solo se rozará brevemente, que es el estudio y atención a la lengua francesa.

El Simbolismo recayó en la renovación del lenguaje galo como reacción al científicismo positivista. Justamente el estilo cuasi clínico

de la literatura naturalista, tenía que ser superado y refundado en el propio ámbito de la literatura: la invención, la metáfora, la analogía y el símbolo; el sonido por encima del concepto, la evocación y lo connotado, por sobre la imitación y la descripción.

Una de las grandes diferencias para con el Romanticismo de las primeras décadas del siglo (a pesar de reencontrarse en ciertos senderos de la narración heroica, fantástica, mítica o ensoñada), será la innovación exhaustiva de la sintaxis y la semántica del lenguaje. Esta se anexa como un elemento capital junto a las temáticas y cuestiones genéricas.

En este panorama la muerte vuelve a ser entendida como una migración perpetua de sentidos, un reencuentro con estados de la naturaleza, angélicos, como asimismo melancólicos, altamente incognoscibles, misteriosos y evocativos, rara vez desoladores y definitivos, más vale sutilmente encadenados en cambios y correspondencias en los que colapsan los conceptos de identidad unívoca, origen y consecuencia causal.

La transparencia permanente entre ser y estar, hombre y naturaleza, tiempo presente, pasado y futuro, vida y muerte, se configuran como “el” estado perpetuo y verdadero del Ser.

Las principales figuras del Simbolismo desde Charles Baudelaire hasta Stéphane Mallarmé, de Odilon Redon a Gustave Moreau, o el mismo Claude Debussy en *Pelléas y Mélisande* o *El Martirio de San Sebastián*, constituirán un sólido grupo no solo en términos de un conocimiento y colaboración mutua, sino también en *unidad espiritual*, cuya poética se reconocerá como una de las renovaciones más importantes del siglo, a partir de este conciente programa opuesto decididamente al Positivismo y el Naturalismo. Estas miradas diversas y a veces contradictorias provocarán a lo largo del todo el siglo XIX, distinciones marcadas respecto al tema de la muerte, así como diferencias en su tratamiento y significación.

Desde una perspectiva general, en el campo de la música europea, autores como Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, Wagner,

Liszt, Gabriel Faure, Richard Strauss, Verdi, Anton Dvorak o Mahler, a partir de su formación, creencia o adherencia particular, protestante, católica, judía o agnóstica, se conectaron con fuentes e ideologías distintas: literaturas, filosofías y cultos místicos de variada procedencia extraeuropea. Del mismo modo sus poéticas se asimilaron a las condiciones filosóficas de sus respectivos tiempos y nacionalidades con mayor o menor cercanía o adherencia.

Las obras escritas establecieron resultados estético - ideológicos destilados, una metafórica aprehensión e interpretación del destino humano en la tierra, su camino y su “antes y después” en ella: fin definitivo, esperanza, expiación, solaz, redención, renacimiento, resignación, beatitud, salvación, felicidad, liberación, transfiguración, justicia divina o reencarnación.

Las Músicas Románticas y la Muerte

La composición de piezas específicamente litúrgicas en todo caso de inspiración religiosa o en las que la muerte resulta una instancia central (dada la variedad de textos y fuentes utilizadas, o la articulación formal de su estructura), muestra esta diversidad de enfoques. Estas obras se excusan en su tema mortuorio a fin de crear un comentario piadoso e íntimo, o un fresco apelativo, a partir de tradiciones occidentales en las que intervienen aspectos textuales y formales. Estas meditaciones sobre la vida y la muerte revisten una dosis de eficacia estético - musical, muchas veces superadora de los sentidos tradicionales otorgados a su función litúrgica.

Asimismo numerosas óperas, canciones, músicas de programa o piezas corales, se inscriben también en el tema de la muerte, con sentidos más o menos religiosos, profanos y contingentes.

La diferencia de visión no solo musical, sino en el significado acerca del dolor, la desesperación, la confianza o resignación que dejan tras de sí los *Requiem* de Brahms, Berlioz, Verdi o Faure, por

ejemplo, sostiene estas argumentaciones respecto a un específico sentido de fe: dolorosa, resignada y contemplativa en Brahms, operística, sobreactuada, trágica y altamente temerosa y clamante de liberación y redención en Verdi, espectacular y megalómana en Berlioz, lírica, sobria, pastoril y casi angélica en Faure²⁶.

Siguiendo estos últimos comentarios, acerca de piezas religiosas dedicadas expresamente a la muerte, resulta valioso efectuar un rápido examen de otros ensamblajes, realizados entre literatura y música, especialmente en las óperas del siglo XIX. En algunos casos podrá encontrarse una peculiar adecuación de los compositores respecto al

²⁶ Es conmovedor pensar en el agnóstico Brahms y su escritura para arpa en el *Requiem Aleman* (1856 - 1868), única vez que utilizó este instrumento en la orquesta. En medio de una obra tan sólida y con un alto contenido de severidad, el uso del arpa y sus particulares connotaciones expresivas, parece casi irreverente o en todo caso, fuera de estilo e impertinente (tal como el triángulo en el Scherzo de la 4ta. Sinfonía, cuya inclusión fue motivo de alta meditación en el autor, casi más que la construcción total de la obra).

Si se comparan empleos equivalentes del arpa en músicas cercanas de Wagner, Liszt, o el mismo Berlioz, así como por ejemplo, la grandilocuencia de la totalidad de la pieza mortuoria de este último, puede apreciarse cómo en Brahms, esta presencia instrumental pareciera redimir con sonidos apenas audibles, tímidos y consoladores, dadores de transparencia y resonancia, algo de la aridez, austeridad y desolación que trasunta la obra.

Como una licencia, como un prudente, sigiloso y mínimo permiso al rigor protestante, como prestamo del mundo del eros católico, los arpeggios del arpa se introducen en forma de pequeños gestos de reposo y laxitud, casi como gotas de un agua calmante, dulce y pacificadora.

Posiblemente la muerte de su madre y la de su amigo Schumann, inspiradores de la composición del Requiem - el estilo schumanniano es citado en un pasaje en la última de las fugas -, promovió además en el compositor el diseño tímbrico de este fragmento.

Quedo y sutil, la sorpresiva, extrema e inocente compasión que el sonido del arpa destila sobre los últimos compases del adagio final (pendant del primer número), es tal vez rememorante de un espíritu genérico y maternal de *wiegenlied*, ofrendado como íntimo consuelo para el propio autor.

Respecto al *Requiem* de Verdi, la formulación operística de la pieza, no trasluce identidades, sino más bien abstracciones subjetivas. No hay personajes ni géneros, pese al estilo tan dramático y escénico de algunos fragmentos.

Steinberg opina que la escritura solista recuerda a Beethoven en la *Misa Solemnis*, en virtud de una retórica que se comparte con el coro, y en la que la unidad preformativa, de imposición de un carácter fúnebre, supera la acción visible e identitaria que podría ocurrir en una ópera (Steinberg, 2008).

tratamiento y estilo del tema en cuestión, según la fuente literaria y el mundo ideológico al cual ella alude.

En principio, la mención de un hecho potente, que es la enorme cantidad de melodramas concluyentes en la muerte, respecto a otros, cuyos dominios genéricos asociados bien al género buffo, o simplemente al “final feliz”, se apartan de tal caracterización. Este aparente culto, regodeo o si se prefiere simplemente gusto (inherente acercamiento de la Modernidad a partir del medular concepto de angustia), por los finales mortuorios, cursa diferentes apariciones y adherencias ideológicas.

En las óperas belcantistas a menudo se presenta la muerte como un arrojado resultado, una inmolación o la pérdida de las facultades mentales, cuando no el desapego, la enfermedad o una voluntad de morir como liberación o purgación. Hay en general un sentido de valor en la muerte, sea como elemento ejemplificador, sea como recuperación de un equilibrio perdido, o como única salida ante un determinado conflicto.

Aunque no se manifieste expresamente la idea de un más allá reparador, gratificante, sanador o glorioso, estas circunstancias se entrevén como factibles, con lo cual la muerte, si bien produce una pérdida y un fin, la “justificación” de su ocurrencia ahuyenta la fatalidad del hecho como conclusión definitiva.

En algún sentido el personaje “padece” un estatuto heroico; su aniquilación, lo redime, lo pacifica o lo instituye como arquetipo trágico; de allí también cierto distanciamiento que puede generarse entre escena y público.

Desde esta óptica el tema del héroe se potencia como asunto prioritario, sin dudas como resultado de las actividades revolucionarias y guerreras de una Europa recorrida desde 1789 por incontables combates, reales o simbólicos, en los que participarán soldados o ciudadanos burgueses, campesinos y artesanos.

El héroe romántico y en una asociación a la idea de muerte, estará afectado por una particular épica que enunciará luchas, peripecias,

conflicto trágico como elección entre elementos antagónicos y una aniquilación final, redimida en apoteosis.

En las páginas dedicadas a los finales de obras románticas (supuestamente, con fuerte vinculación con los procesos terminales asociados a la muerte heroica), se insistirá específicamente sobre este tema.

Los ejemplos de *Norma* de Vincenzo Bellini, *Maria Estuardo* o *Lucia de Lamermoor* de Gaetano Donizetti, *Juana de Arco*, *El Trovador*, *Don Carlos*, *Aída* y *Otello* de Verdi, muestran estos casos de cierta redención de los protagonistas.

Evidentemente y como antes se adelantara, las consonancias entre escritor, libretista y músico son palpables, toda vez que estos últimos rescatan y respetan el sentido fúnebre del original del creador literario. De este modo los romanticismos literales o imaginarios de Schiller, Walter Scott o William Shakespeare, contagian al compositor de los efectos de la muerte con los caracteres recién enunciados.

Es llamativo que justamente *La Traviata*, inspirada en una construcción ya más cercana al Naturalismo (atiéndase a la presencia de la enfermedad como tema central y la participación sumamente activa del médico), conduce a Verdi a concluir su drama en una fotográfica muerte de la protagonista frente a todos sus allegados, diríase testigos, en el final más desesperado, angustioso y desolador de todas sus óperas.

En este final, la muerte se reconoce como un fin no solo irremediable sino sin posibilidad de reconstitución vital.

Concepciones equivalentes se presentan en Giacomo Puccini, Umberto Giordano o los veristas Pietro Mascagni y Ruggiero Leoncavallo, de hecho ya entroncados decididamente en las líneas del Positivismo de fin de siglo.

Los tremendos finales de *Manon Lescaut*, *La Bohème*, o *Tosca* y *Andrea Chenier* (estas últimas tal vez las únicas que pueden ascender a una dimensión trágica y simbólica por medio de la liberación del mundo terrenal), *Cavalleria Rusticana* o *I Pagliacci* acuerdan

con esta sensación de muerte cotidiana, común y clínica, muerte absoluta, despiadada y negante de una posible consecución en otro plano existencial.

En todo caso, los teatralmente visibles o invisibles gestores de la muerte, quedan, o bien justificados por una lógica argumental o juzgados por sus propios testigos (es materia de permanente comentario el doble público - el del escenario y el de la sala - que observa con inaudito espanto e incredulidad lo que ocurre en un simultáneo tiempo y lugar en *I Pagliacci*, o el aterrador grito de la mujer confirmante de la muerte del protagonista, sobre el final de “*Cavalleria*”), en una suerte de culpa delictiva, o liberadora acción reparadora.

Aspectos similares se presentan en los compositores franceses.

El Romanticismo de Gounod, por ejemplo, circula por andariveles múltiples, entre una acendrada tradición, convención e invención.

El caso de *Fausto*, ejemplar ópera del autor, oscila entre una fidelidad al idealismo romántico de Goethe (por lo que la muerte se prevé como perdón, redención y salvación en el plano divino), y una deuda para con el Positivismo, correspondiente al tiempo de su escritura, datos que se ampliarán más adelante.

Jules Massenet encontró varias posibilidades: desde la trágica, morbosa aunque esperanzada muerte del protagonista en *Werther* (una vez más a partir del encendido y romántico texto de Goethe), al desolador y definitivo final de *Manon*, descrito en términos naturalistas, pese a que su acción transcurre en la Francia del Rococó.

Por último, la ópera alemana probablemente se mantuvo fiel a los preceptos fundantes del pensamiento romántico idealista. La producción del melodrama wagneriano, aceptada como la más importante del siglo, rezuma estos idearios, al menos en sus elementos germinales e ideológicos.

Si hay algo que caracteriza el fin de sus personajes principales es la promesa sustancial de un “morir para vivir”, de una verdadera y eterna unión de sus protagonistas amantes por fuera de la vida en la Tierra, una comunión con la naturaleza, una redención, o la conside-

ración que el tiempo y el espacio son coordenadas insuficientes para la expansión del nivel espiritual del ser humano. Si bien con una idea más fáustica, pueden encontrarse en algunos casos, ecos del Simbolismo, tales como las ideas de naturaleza, sensorialidad, transustanciación y disolución.

Muertes heroicas y dolorosas, justificadas por un destino inexorable, como las de Sigmundo o Sigfrido, inmolaciones como formas de establecer un equilibrio perdido o el encuentro del ser amado (Senta en *El Buque Fantasma* o Brunilda en *El Ocaso de los Dioses*), muertes sacrificiales para la expiación de culpas (Fafner, Mime o Alberico en “*El Ocaso*”, Klingsor y Amfortas en *Parsifal*), muertes piadosas y exánimes (Elisabeth, en *Tannhauser*), o redentoras (Tannhauser), muertes como trasmutaciones a otro plano de la experiencia espiritual (Isolda), en todas ellas, la muerte esconde una razón destinal o ideológica que la posiciona por fuera de una mera muerte clínica y desesperada.

Los conceptos de Obra de Arte Total o Música del Porvenir, a pesar de su epidérmica *actualidad*, en relación a las nociones generales de evolución o progreso técnico instrumental (incluidas por esta razón en la mirada del Positivismo), plantean una compleja dialéctica con el pasado mítico, diríase simbólico y si se prefiere finalmente romántico, cuya explicitación merece un tratamiento extenso, hecho que se efectuará más adelante.

A partir de “*Tristán*” las influencias de otras religiones o estéticas con las que el autor comulgó también en *Parsifal* (tal como ya se ha referido al comienzo de este apartado), se revelan muy importantes. “*Tristán*” fue una de las piezas favoritas de los escritores simbolistas, franceses y alemanes, ya que ciertos contenidos respecto al tema del tiempo y su circularidad, el amor, la pérdida de identidad y la ensoñación de la naturaleza, se aprehendieron como contenidos estéticos de una enorme y mutua vigencia y asimilación.

Respecto a Mahler, su abundante y múltiple ideario autobiográfico y mortuorio, se concretó a través de variadas perspectivas. La

engorrosa cualidad religiosa que “sobrellevó” a lo largo de su vida, las influencias orientales, de Nietzsche y de poetas simbolistas alemanes, el vívido panteísmo de sus creencias, así como las contingencias personales y familiares, configuraron una personalidad cuyos lazos morbosos para con la muerte se oficializaron casi de manera ineludible. Estos vínculos transitaron por coordenadas diversas que recorrieron su producción, a veces como contundentes aserciones, otras como visitas fantasmales o lúgubres anuncios.

Las marchas fúnebres, presentes en varias de sus canciones, sinfonías (1ra., 2da., 3ra., 5ta.) y en el lied final de la *Canción de la Tierra*, conjugan un modo de ser particular del genérico, *marcha*.

El autor ejemplificó esta música en un estilo procesional muy utilizado (derivado posiblemente de Schubert), a menudo acuciado por imágenes de la infancia y recorrido por múltiples contaminaciones.

Impregnadas de un movimiento impulsivo y por momentos de nítida emergencia visual (permanente o fugaz), estas marchas mahlerianas, sean ellas victoriosas, nocturnales, o conmemorativas de la muerte, sugieren un modo amenazante, fantástico, apelativo, disolvente o trágico.

El espíritu funesto en sus sinfonías podrá afectarse bien por un espejamiento de la vida terrenal, en términos angélicos o inocentes (4ta. Sinfonía), la vida en la Gloria luego de dolorosas y metamórficas evoluciones y batallas (Sinfonías 2da. 3ra. y 8va.), inexorable finitud, hundimiento y silencio (Sinfonía N° 6), o tranquila redención, aceptación y disolución (9na. Sinfonía y *La Canción de la Tierra*)²⁷.

Sería francamente extenso para este trabajo atender con más detalle a cuestiones de índole cultural - social de los países hegemónicos europeos, las diferencias nacionales entre los “modos”

²⁷ En R. Strauss, pueden encontrarse aspectos similares en sus poemas sinfónicos *Muerte y Transfiguración*, *Don Juan*, o más adelante en sus óperas *Salomé* y *Elektra*, estas últimas afectadas por elementos sugerentes de un clima angustioso y fuertemente finisecular. Las condiciones de extrema sensualidad, exotismo, violencia, morbosidad y latente espíritu sacrificial se encadenan a tópicos directamente derivados del Simbolismo y el Expresionismo.

francés, italiano, eslavo, español, inglés o alemán al respecto del tópico de lo mortuario.

Simplemente, que el planteo de estos contenidos se suman como indicadores de “espíritus regionales” pertinentes a la ya comentada influencia del campo de lo religioso, en tanto explicitación y posicionamiento de los artistas ante nuestro tema de reflexión.

En obras alusivas a un tema tan general como la muerte, es importante destacar que, en el Romanticismo, los elementos nacionalistas pudieron decantar, sobre una procesualidad pintoresca o folklorista, en producciones casi abstractas, en las que el contenido pueblo, pareció destacarse por sobre una apelación nacional.

Metafísica y Metamorfosis

Se retomará a continuación, como otra línea investigativa, el pensamiento de Baudrillard, (de interesante comparación con las ideas freudianas expuestas al comienzo de este apartado), para indagar algunos pesupuestos relativos a la racionalidad o aleatoriedad del mundo en su conjunto. Estos asuntos permiten además integrar algunas nociones (dentro de un mapa filosófico y psicológico más amplio) del debate entre vida y muerte que para Occidente, recalca principalmente en la cuestión de la finitud y/o continuidad de la vida, o en todo caso del Ser.

A fin de presentar las ideas del autor, puede decirse que desde la fundación de la Modernidad, la metafísica ha tratado de entramar la realidad en un circuito donde las cosas se definen por su vinculación más cercana o lejana con principios ineludibles de causa y efecto, desplazando de este modo a una visión azarosa del mundo en la cual los entes y hechos se mueven en una concatenación “impredicible”.

Este esfuerzo metafísico, no presente en otras culturas con la presencia propulsora y determinante que ha tenido para Occidente, resulta también inestable a la hora de posicionarse y explicar un mundo

que como ocurre en el siglo XIX, comienza a mostrar importantes ampliaciones y contradicciones y hasta quiebres de materiales y campos, hecho que fue intuido por algunas filosofías de la época como las de Nietzsche y Schopenhauer.

Baudrillard (1993) en *La Transparencia del Mal*, habla de *metamorfosis* para referirse a la condición última y definitiva del Ser, en la que un permanente pasaje de dominios se estatuye como punto central en la articulación de vida y muerte.

A diferencia de la posibilidad metafísica de oposición entre estas dos instancias de modo taxativo, el intercambio dado por la metamorfosis, en el que se juegan diferentes cruces, apariciones y desapariciones *al menos* en un orden simbólico, se presenta como pleno y vigente en el universo de lo creado y de lo presente, pasado y futuro.

Al respecto señala Walter Cenci:

Lo que varía de modo fundamental entre la metamorfosis y la metafísica es, precisamente, el orden irreversible de esta última en el cual se inscriben la vida y la muerte, apuntalando la temporalidad como cronología unidireccional en el cuerpo mismo, de allí el carácter que adquiere la muerte para las sociedades occidentales (Cenci, 2009: 78)

La metamorfosis en cambio, implica el paso de una apariencia (en el sentido literal de *aparecer*) a otra como única *regla* fáctica, opacante de la *ley*, marcada como proceso equivalente en la dimensión y operatoria metafísica.

El continuo derrotero metamórfico (asociado en cierta forma al principio del Ser y el Devenir de Heráclito), inclina el plano de lo lineal e irreversible hacia el territorio de una cronología circular y multidireccional.

La Historia de Occidente y su relación con la muerte (impactada como recién se veía por permeables asuntos religiosos), hunde

sus raíces en el movimiento oscilante de estas dos formulaciones: la muerte como negación y fin de la vida, o la muerte como el paso a otra “dimensión” vital o experiencia óptica cuyo nombre desconocemos, pero que siempre es Ser...o en todo caso Vida.

En el texto citado del escritor francés, se discrimina el campo psicológico del hombre (comprometido por la concepción derivada de la metafísica relativa al deseo y la alienación que en un punto, constituye el principio más importante que funda en aquel la noción de identidad) del proceso de desenvolvimiento de la metamorfosis, atenta a un discurrir de permanente alteridad, comprendida como dual en relación a un movimiento que apunta a una continua, lindante y básica otredad, y múltiple en cuanto a varios posibles “otros” en tiempo y espacio.

Comenta Baudrillard: “La forma dual de la alteridad supone una metamorfosis inapelable, un reino inapelable de las apariencias y metamorfosis. Yo no estoy alienado, dado que yo soy definitivamente otro. Yo no estoy sometido a la ley del deseo sino al artificio total de la regla. He perdido cualquier huella de un deseo propio” (Baudrillard, 1993: 73).

Estos conceptos aportan sugerentes datos acerca de un criterio que puede inferirse y transferirse a buena parte del arte del siglo XIX, cuya entidad, en algunos casos, alienta la circulación, más que de un comportamiento emergente propio, de un orden metafísico y de algún modo estable y “directo”, de un *estatu quo* multívoco, negante en cierto modo de lo individual. Sobre él, la marca definitoria se establece por medio de la migración de sentidos de una permanente movilidad en cuyo seno el Ser, más que Ser, es devenir y apariencia casi ritual, *simulada* en continuos actos vitales.

De este modo, la *regla* vela u opaca cualquier objetivo de identidad, o al menos de identidad inicial y única, dado que la misma si bien aparece y reluce con enorme fuerza, no necesariamente tiene absoluta continuidad, visibilidad y esplendor en el ente actuante y actual, productor o emisor, sino en los rastros más o menos nítidos

dejados en sus obras, en sus actos, en sus observadores, en sus semejantes o en sus intérpretes.

Con estas aserciones no se busca el alejamiento de la fuerte proyección subjetiva e individualista del hombre decimonónico, sea este un artista - autor o un ciudadano de la más diversa profesión u ocupación.

En todo caso dentro de una perspectiva histórica (recorrido que para este trabajo debe ser sostenido), la noción que desea aludirse incide en el pensamiento, la creación artística y la captación de la realidad de los habitantes del siglo XIX, como un andarivel alternativo y posible.

En efecto, este devenir planteado por Baudrillard está ciertamente signado por la memoria y la historicidad del sujeto y su contexto; no se trata de decir que el individuo es una tabla rasa permanente y continua, sin pasado, sin consecuencias, sin marcas, heridas o fisuras. La condición identitaria del autor recalca en una constitución más bien incierta de aserciones, categorías absolutas y cerradas, y caminos uniformes.

El ser es un modo, un tránsito, una imagen.

Por ende no se abandonan las reflexiones respecto a los alcances y significación que sobre la muerte ejerció el pensamiento positivista, que se indica como sustancialmente diferente a la del autor ahora recorrido.

Por la misma razón, la visión tradicional del mundo moderno, teleológica y metafísica (según Baudrillard), comienza a plantear una dirección de cambio permanente, plurirreversible y multidireccional y se agregaría vacilante, en relación a aquella mirada “positiva”, concebida en términos de dimensión unívoca, lineal e isócrona.

Como resultado y paradójicamente al “movimiento inercial” de la ciencia y la tecnología, definitorio de un tiempo no continuo o “eterno”, sino unidireccionado y parcelado, o aun de la Revolución como acuciante tendencia de “movimiento hacia” (que se ubicaría tanto en las ideas metafísicas recién aludidas como en las nociones de progre-

so a las que referenciaremos con detenimiento más adelante), el arte romántico, sobre todo el posterior a la época napoleónica, alentará en muchos casos una especie de anulación o bien multiplicidad de tiempos y direcciones posibles, una pérdida o cierta dubitación acerca del sentido de movimiento vectorial, una misteriosa y compleja apariencia del mundo, o en todo caso el recorrido de estos conceptos se manifestará a menudo como ambivalente y a su vez con frecuencia, de manera “circular”.

Diversidad y Unidad en la Música

Ya para concluir se retomarán algunos conceptos y ejemplificaciones planteados al comienzo de este segmento, con nuevos aportes de Baudrillard, transferidos luego a la música.

Se habían comentado diferencias entre las miradas románticas, idealistas, positivistas o simbolistas, presentes todas en el siglo XIX, ante la idea de muerte. Se había puntualizado además, la distinción entre una sensación de fin definitivo, acentuada por la clínica, y la perspectiva más contemplativa, vinculada sutil o explícitamente con esta voluntad de “detención”, laxitud temporal, repetición y metamorfosis, siempre desde una valoración introspectiva, emocional y centralmente “individual” de un autor.

En estos casos, la culminación de la existencia terrenal era vislumbrada o sentida como una necesidad, como un proceso ansiado, que lejos de asimilarse a una conciencia de finitud, permitía el acceso del Ser a una instancia “verdadera”, pacífica, en la que el alma se uniría al infinito, posibilitando así una definitiva fusión.

Se tiende a reemplazar el miedo a la muerte por el anhelo de muerte.

De este modo, y en términos poiéticos inherentes al lenguaje musical, el Romanticismo más especulativo, aun aquel asociado al Positivismo, tendrá una frecuente aspiración por “lo uno” entendido paradójicamente según Baudrillard como suma de identidades,

de continuos y cambiantes estados del Ser, de diferentes instancias actuantes y referentes del mundo. Esta condición implicará a menudo la paradoja sobre la totalidad de lo fragmentario y momentáneo, aspecto que se estudiará en la Segunda Parte, al tratar el tema de las microformas. Asimismo la idea de incierto comienzo y final, conectarán estos idearios con los propios del relato mítico.

Sin dejar de lado el nivel de oposiciones dialéctico del Período Clásico (ocurrente entre secciones contrastantes en morfología y función), ronda y germina en el siglo XIX esa voluntad de lo “igual a uno mismo”, o “a sí mismo”. En ella, posiblemente la única manera de alentar y lograr la “pérdida” del Yo, es a través del encuentro, de la unión, de la inconsistencia de lo personal, por la fusión y creación de otro Yo superior, llámese Amor, Naturaleza o Dios. Seguramente la inflación yoica característica del período, contagia las producciones e irradia ese deseo de mismidad, no solo en el sentido de proyectar la obra musical como un reflejo de su autor, y en todo caso de su auditor, sino de construir la misma con elementos de identidad material y en consecuencia funcional. Es de algún modo el mundo de la *repetición* o en todo caso de la *transformación*, más que el de la *recurrencia*. La llamada vuelta a los *afectos* del Barroco, que se observa en algunas obras solistas instrumentales o vocales de cámara (como las microformas pianísticas o los lieder de Schumann, Schubert, Chopin o Mendelssohn), plantea en los niveles de la forma total o la fraseología, diversas atenciones a dicho principio.

Por un lado la necesidad de establecer un sentimiento fugaz, especie de gesto impulsivo y espontáneo que al apelar a una “economía” y repetición casi obsesiva de materiales, recursos o trazos (grupos rítmicos, secciones, elementos melódico-temáticos), garantiza la unidad constructiva y expresiva de la obra, y por otro, el alejamiento de los principios lógicos tradicionales de la construcción clásica. A su vez sostiene la generación de una obra concebida como unívoca, análoga a sí misma por esa propia construcción. En este contexto,

la armonía vuelve a posicionarse como el componente posible, que detenta las nociones de movimiento, recuperación y dialéctica.

Como se decía: repetición o en todo caso, evolución permanente, cambio, que de alguna manera tiende a un mismo objetivo, por su intrínseca oposición. Con idéntico criterio los procedimientos orgánicos, como transformación y/o regeneración “perpetua” de diversos elementos germinales, o los principios cíclicos (que se analizarán en detalle más adelante), proyectan esta noción a piezas de mayores proporciones.

Persiste en estas el mismo objetivo: la búsqueda de una identidad de la obra al permitir que los materiales (en estos casos numerosos), sea por analogía, derivación, transposición o diversas metamorfosis, se parezcan unos a otros y “todos a sí mismos”. Por provenir de la misma raíz se otorga a la obra una envolvente general de extendida mismidad, aun sobre la apariencia de rasgos de “fenoménica” o “morfológica” diversidad (Liszt, Wagner y el concepto de *Ur motiv*: el largo y estático Mib. M en el inicio de *El Oro del Rhin*, la repetición como mecanismo de secuencia, en el comienzo del preludio de “*Tristán*” y recurrente a lo largo de toda la obra).

A los fines de encontrar marcos comparativos entre Clasicismo y Romanticismo (tal lo planteado al comienzo de este capítulo), puede decirse en este caso que la repetición no está ausente en la música del período Clásico. En todo caso su acción y presencia articula otros requisitos operativos y perceptuales. La redundancia de elementos mínimos, o la repetición a gran escala de patrones constructivos y sintácticos como las estructuras de la sonata, el rondó o el tema con variaciones, promueven justamente, una continuidad oposicional y una “movilidad” tectónica, por “debajo” de un variado y escandido conjunto de elementos fenoménicos que se distinguen por su morfología y/o sintaxis.

La repetición romántica alude a una permanencia más interna y totalizante, inclusiva de los niveles macro y microformales, y tiende a destacar, no similitudes para el logro de simetrías o compensaciones, sino igualdades reiteradas y con frecuencia permanentes.

En términos generales la idea clásica distinguirá, la romántica buscará la fusión; el ideario clásico encontrará unidades desde las diversidades, el espíritu romántico hurgará en aguas profundas e inciertas una semejanza a menudo no evidente, e intentará asimismo lograrla desde la homogeneidad, el cambio constante y paulatino, o inclusive la arbitrariedad de los contrastes. Es por ello que tal vez el Romanticismo se encuentre más cerca de la muerte, no solo por insistir en una morbosa cuestión temática, sino por dar cuenta de una crisis sistémica de toda la Modernidad.

Si la *diferencia* del Clasicismo, implica el cambio y la reconstrucción de lo nuevo y en todo caso el vitalismo de un modelo enjundioso, sincrónico y en equilibrio, el Romanticismo con sus elementos de *repetición*, acerca a aquel a una frontera con lo decadente, con lo descompuesto, con lo que se dirige a un fin próximo.

La importancia que los románticos empiezan a dar en sus obras a los comienzos y particularmente a los finales, sobre todo a partir de Beethoven, informa de una voluntad narrativa, que puede ser inicialmente consecuencia “natural” de los niveles generales de operatividad del Sistema Tonal.

No obstante en estos casos, los autores parecieran trazar en las obras un relato unitario, iniciado desde determinadas fuentes, bases u orígenes, más o menos perfilados, hasta concluirlo en una trayectoria que, como una inconsciente apropiación de un espíritu de época, se define y articula plenamente en su final, en el momento de su muerte.

Tal vez con la repetición y el sentido general de “mito de eterno retorno” planteado desde Platón a Nietzsche, y de acuerdo a las anteriores apreciaciones, los artistas románticos más significativos, inquietos o profundos, establecen una cerrada y unívoca concepción de la obra, pensada esta como unitaria identidad y repetición que la asemeja voluntaria y ansiadamente (al decir de Freud o de Gilles Deleuze) con la muerte; ahora como muerte entendida en el sentido de circularidad del movimiento posible, de ausencia de arrogancia

de luchas de contrastes y oposiciones, de carencia de voluntad de apelación, solo de fluir hacia un mismo y permanente territorio. De alguna manera, la vida insistente a partir de la pulsión de muerte que se repite y se autogenera permanentemente; la vida como insistencia de esa repetición fundante; la vida como espejo cóncavo de la muerte.

III. ORÍGENES Y FUNDACIONES

Se mencionaban anteriormente las dualidades e interconexiones entre los caracteres de lo apolíneo y lo dionisiaco, intentando establecer la existencia simultánea de sus rasgos y cualidades en un determinado momento de la historia. Por otra parte es notable observar cómo en la Modernidad se impulsa un saber unificador, llámese Ciencia, Filosofía, Arte o Derecho, sostenido y abonado por diferentes modalidades, provenientes del universo de la Razón. Por ello, podría suponerse que se postula una especie de indeterminación o neutralidad absoluta, volcada sobre ciertas categorías estilísticas consensuadas y comunes que recorrieron el Mundo Moderno.

Concretamente, y de acuerdo a esto: ¿debe entonces concluirse que no existe un definitivo Movimiento Romántico? Que: ¿no puede apelarse a una autonomía en sus fundamentos estéticos, producciones, obras y autores?

Se postula que es posible recortar y categorizar al Romanticismo.

En principio es aquel movimiento que se desarrolla en Europa y América en el siglo XIX, y alcanza incluso (al menos en la música) los primeros años del XX, que exhibe un vasto abanico de contenidos estéticos y un lenguaje técnico y sintácticamente delineado, perfilado y autónomo, e inicialmente es patrimonio de la clase burguesa, liberal y “moderna”, sobre la que se desarrollan los conceptos de expresión, sentimiento, naturaleza, nacionalismo, revolución, idealismo, ampliación cuantitativa y cualitativa de materiales y procesos, fantasía, rebeldía, originalidad y primeros y específicos escauceos de una crisis del paradigma moderno.

Esto no implica decir que sus rasgos no sean comprendidos en una estructura cultural ideológica más amplia y comprensiva del mundo, que muestre paradojas y fracturas en las que la razón intelectual y práctica de la Ilustración, incluso el mecanicismo del Barroco le provea de algunos de sus trazos más importantes, o que el Clasicismo no le contagie algo de su organización, rigor, criterios estéticos y sistematicidad técnica, tal como se verá más adelante.

Recuérdese que el término “romántico” existe desde mucho antes del siglo XIX.

Del francés *roman*, designa en términos generales a las novelas, relatos de caballería, de castillos, de hazañas y héroes un tanto míticos por sus actos, valentía e imprecisión espacio - temporal. Estas novelas estaban escritas en lengua romance, por extensión todas aquellas lenguas de origen latino que fueron forjándose durante de la Edad Media. También se asocia el término a lo pintoresco, lo caprichoso, lo irregular, lo fantástico.

En realidad “lo romántico” es en un principio, *una adjetivación del arte*. Implica más una cuestión de modo que de esencia, por lo que cualquier autor, manifestación u obra, aun de una época no declarada “romántica” puede contener elementos de este estilo.

En este aspecto se instala entre finales del siglo XVIII, diríase a partir de 1770 y comienzos del XIX, y especialmente en el campo de la literatura, uno de los primeros tópicos “románticos”, como es el

del mundo medieval con sus diferentes elementos: la Caballería, las Cruzadas, los trovadores y cantores, el Estilo Gótico, el arte religioso y primordialmente cristiano, las epopeyas de los héroes y los mitos, como el de los Nibelungos en Alemania o el de Roldán, en Francia, que dan cuenta fácticamente de esta voluntad del pensamiento decimonónico, retornante a estos primeros y originarios relatos, como poseedores de conocimientos modélicos.

Esta temática se conecta con uno de los idearios genéricos del Romanticismo: la pregunta por un origen personal o colectivo, el acunamiento de marcas personales o sociales en lo folklórico y lo mítico, como espejo entre lo individual y lo nacional. A su vez dicha cuestión señalará las vicisitudes del Nacionalismo, como territorio cruzado por las nociones de Nación, Estado, Poder, Subjetividad e Identidad.

La literatura, señalará una de las primeras líneas hacia estos límites distantes y difusos que le proporcionarán la visualización de nuevos horizontes, colmados de experiencias altamente subjetivas²⁸.

Para los músicos, escritores y los filósofos inaugurales del período son románticas muchas obras del pasado reciente y lejano: *La Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, las misas de Giovanni Pierluigi da Palestrina, las obras de Miguel Ángel y Shakespeare, las Fantasías y el Concierto N° 20 para Piano y Orquesta en Re m. de Mozart, el *Requiem* y *La Flauta Mágica* del mismo autor, *La Creación* de Joseph Haydn, y otras obras de las que se adjetiva dicha cualidad.

¿Qué es lo que predicán como romántico, en especial en las músicas, los productores e investigadores del siglo XIX?

Inicialmente, contenidos emocionales que provendrían de una hermenéutica de los propios materiales utilizados: el cromatismo y la disonancia, la tonalidad menor, la agitación y complejidad de la

²⁸ Como bien señala Roland Barthes en *El Grado Cero de la Escritura*, la literatura romántica (al menos la que se reconoce como tal por este dominio, esto es la propia de los años 1800 a 1850 aproximadamente), sea esta en prosa o en verso, partirá de los géneros y estructuras clásicas y se revestirá de imágenes y asuntos nuevos, aunque sin escaparse del rigor formal en forma paradigmática (Barthes, 2011). Se ampliarán estos contenidos del autor en el comienzo de la Segunda Parte.

escritura rítmica, la modalidad entendida como lenguaje arcaizante y místico, los contrastes dinámicos, de carácter o de tempo, cierta fragmentación en algunos casos de los aspectos fraseológicos, cierta inconsecuencia y “arbitrariedad” en el plan tonal, los materiales acórficos novedosos en sonoridad y función, las secuencias armónicas, la suspensión o desplazamiento de las cadencias, la escritura instrumental y los aspectos de riqueza o variedad tímbrica, el contrapunto abigarrado, la innovación en las texturas, la imprecisión del tempo y la provisoria anulación de la direccionalidad métrica o tonal.

Por otra parte y probablemente como nivel más definitorio, la semántica de las obras con texto, que genera interpretaciones vinculadas a sus temáticas místicas, los argumentos mágicos y fantásticos, el heroísmo, cierta apertura a mundos de la imaginación, la niñez, la naturaleza, la evocación de lugares distantes y desconocidos, el Oriente, la religiosidad, lo morboso, lo siniestro y el encantamiento, el anclaje de los personajes en su vida afectiva tortuosa o apasionada, la dualidad de mundos, el dolor y la redención divina, el triunfo del espíritu sobre las fuerzas “oscuras”, o en todo caso el conflicto manifiesto por estas luchas, entre otras²⁹.

Resultan pertinentes de mencionar aquí algunos conceptos y piezas claves de los orígenes del estilo romántico, que recogen vívidamente las anteriores temáticas impresas primariamente en el terreno de la literatura y la pintura de los primeros años del siglo XIX, e incluso del anterior. En estas obras dichos contenidos se presentan a veces de modo voluntariamente conciente (a través de manifiestos explícitos de un programa poético), o bien se infieren desde sus propios caracteres o rasgos materiales y semánticos. Tanto en una como en otra

²⁹ Los casos de Miguel Ángel y Shakespeare, se deducen paradigmáticos en el sentido de subvertir “románticamente” las reglas de construcción, las tópicas y las retóricas de su tiempo. El pintor con su abrumador y “barroco” mundo expresivo y el escritor, con una inspiración gótica planteada en medio de la crítica del Renacimiento hacia aquel estilo, recorrida por personajes angustiados, extremos y plenos de pathos existencial. De hecho la mirada decimonónica hacia estos artistas saltó o minimizó los elementos estilísticos epocales que los situaban con dominio en su propio tiempo productivo.

manera, los dispositivos materiales o significativos conforman paulatinamente la construcción del corpus estilístico - temático sustancial del movimiento, cuyo desarrollo se verificará a lo largo del siglo.

Territorios y Estados

En primer lugar, se abordarán los aspectos atinentes a supuestas marcas territoriales.

Con frecuencia se ha ponderado la división y estudio de los procesos culturales de Francia y Alemania (esta última con Inglaterra, específicamente Irlanda y Escocia como países con ciertas tradiciones comunes dadas por el origen de sus lenguas y otras cuestiones históricas), como la definitiva y paradigmática distribución por la que circula (al menos), la etapa primigenia del Romanticismo, marcada por dos ideas principales: *la cuestión del origen y el sentido de lo nacional*.

Desde una óptica contextual y filosófica algunos autores como el ya aludido Bowie, indican que el Idealismo alemán principia una forma de pensamiento racional de tipo centralmente espiritual, “introspectivo” y subjetivo (Bowie, 1999).

Dentro de él intentan resolverse a través de la especulación, las antinomias no cerradas por Kant; vale decir, el encuentro de la unidad absoluta del sujeto y objeto, de mente, espíritu y naturaleza, de tiempo y espacio. Por otra parte las nociones de exotismo, nostalgia, infinitud, incompletud y sublimidad, constituirán aspectos nodales del movimiento, también asociadas fundamentalmente a estas regiones. En contacto con la naturaleza y lo fantástico, dichas condiciones sufrirán inflaciones temáticas y cubrirán además gran parte de las tópicas de la literatura anglo alemana y francesa.

¿Por qué causa no se ha determinado el nacimiento de lo romántico en países como Italia o España, tan atribuidos de otredad, lejanía, antigüedad, leyenda y naturaleza?

Mediarían aquí situaciones casi atávicas y de muy larga data, en algunos casos asociadas a concepciones y componentes míticos, ya abordados en capítulos anteriores.

También, seguramente, aspectos hegemónicos y de hábito cultural. Se volverá ahora sobre este punto.

1) Italia pareciera ser antes que nada, la depositaria “natural” de una tradición republicana o imperial, que se extiende sólidamente desde el 300 A. C. y llega hasta el mundo moderno con un diáfano, riquísimo y persistente desenvolvimiento, especie de *madre* genérica, estatal y ejemplar de toda Europa. Por esta razón en Italia, la noción de ciudadano revistiría caracteres inherentes, patricios o aristocráticos. El derecho romano, la vida urbana, la noción de clases, el lugar inferior de la mujer, el trabajo intelectual, comercial, militar o esclavo se hundían en esta nación como preceptos culturales fuertemente arraigados. Más que solo circunstancia coyuntural, la entidad republicana de Italia se advertiría en términos de una marca histórica “inicial”, como memoria colectiva y perenne; un sentido de patrimonio, único y magno, parece reposar en la tradición y el presente de este pueblo.

La idea de *bárbaro* tiene aquí la consistencia de lo estatal reglado en la palabra escrita y clasista, frente a lo comunitario, oral y democrático. Roma, sin duda borró cualquier otro posible relato histórico, en especial el del norte de Europa, celta o germano. La república y luego el imperio, constituyeron formas tremendas de conquista, ocultamiento y negación de otros posibles paradigmas civilizatorios.

En los tiempos posthistóricos puede decirse que las invasiones bárbaras actuaron en realidad, como la reacción pacífica o guerrera de los más antiguos dueños de la tierra, respecto al poder avasallante de lo imperial; casi una previa conquista americana³⁰.

³⁰ La noción de trabajo, un concepto diaspórico y endémico del mundo occidental moderno, tiene una acepción mutable desde los tiempos de la Roma antigua (heredado de la clase griega privilegiada).

Sobre los italianos, al menos para los del norte y centro, se aplicaría además de esta sospecha hacia el trabajo como actividad articuladora, íntegra, moral, y enaltecedora, un profundo e interno sentido de majestad republicana, de decantada reflexión sobre las “cosas” del mundo, de un humanismo elevado, de atención por lo franco y abaricante como ley general, y de recelo por nimiedades o *segundas vistas*, ambiguas, equívocas u arcanas. La fantasía, el misterio, la libertad como idealismo teórico, no parecen ser trazas del mundo romano - itálico, al menos en el terreno de un idealismo por fuera de las cosas palpables e inmediatas del mundo. Esta afección hacia lo sentimental, angustioso, introspectivo, sobrenatural o popular surgirá como irradiación e importación de otros Estados (salvo tal vez en la ópera decimonónica), o bien por adherencia a conflictos específicos, como el caso de Verdi y sus fidelidades al *Risorgimento*.

Ante la visión de una Italia imperial, realista, y meridional, es pertinente insistir sobre algunas ideas respecto al origen territorial de la condición romántica, no solo del arte, sino de las sociedades.

Es probable que el Romanticismo sea un movimiento de origen “bárbaro” (celta, germano o sajón), y por ende no latino (Bowie, 1999). O de otra forma, que se relacione menos con estructuras democráticas, abiertas y liberadoras, que con las formas comunitarias (en algún sentido disgregadas en pequeños Estados), o en todo caso con regímenes republicanos, móviles, dinámicos y atentos a discusiones, intercambios y conflictos de diversa índole. Lo romántico es revolucionario, móvil y democrático, pero se ampara en una ley no intelectual, sino anclada en lo sentimental, y especularmente en lo ancestral.

Desde su significado inicial en latín: *trepalium*, el vocablo designa nada menos que un instrumento de tortura; en este ámbito el trabajo era una actividad degradante, realizada no por la aristocracia, altos militares o ciudadanos patricios.

El trabajo estaba asociado a una actividad desagradable, denigrante y no propia del individuo “bien nacido”. En realidad, una idea no del todo alejada a las nociones que la oligarquía manejó luego, a lo largo de los siglos venideros.

Ya el musicólogo Adolfo Salazar, citado por Hurtado, postulaba en los años '40, una división imaginante en cuatro puntos cardinales, en la que, siguiendo a Heinrich Wölflin y Wilhelm Worringer, dibujaba un mapa de posibles y continuas marcas en el desarrollo de los estilos. Para Salazar el mundo musical se dividía en Oriente (monodía), Occidente (polifonía), Sur (clasicismo) y Norte (romanticismo) (Hurtado, 1951).

El dinamismo recién aludido establece un conflicto en la dialéctica entre lo innovador y lo que se resguarda a modificarse, prefiriendo a veces, la reiteración de lo sincrónico y lo mítico. Los imperios o Estados basados en la ley escrita, la democracia a un nivel proyectual y diversificado, el sentido común y pragmático, parecieran proyectar *luces clásicas*; las tribus, las comunidades pequeñas, aisladas, supersticiosas y nómades, organizadas en base a acuerdos orales, (aun constituyan estas, “otros” estados imperiales de tipo más autoritario), irradiarían *sombras románticas*³¹.

En esta dicotomía se enrollan también las nociones de subjetividad e identidad; las primeras asociadas al elemento romántico, aspiracional y vectorial. Las segundas, conminadas por la aspiración clásica, estabilizadora y regular.

Pero es cierto que los Estados pasan en su tránsito temporal por estadios de formación, esplendor y declinación (y esto no niega lo comentado respecto a la superposición de modelos en un mismo momento, es decir a una atención al nivel diacrónico), en los cuales predominarían fuerzas románticas en los extremos, y clásicas en las zonas medias.

³¹ El hecho que el estilo Gótico, movimiento septentrional y ajeno a la estética mediterránea, haya tenido tanta correspondencia en los artistas del siglo XIX, podría alimentar esta cuestión.

Igualmente, y respecto a la naturaleza, se ha dicho que al pensar en las costas y acantilados de Escocia o Normandía, los sombríos bosques de Alemania, los Alpes o los castillos y ruinas de estos países, o del norte de Francia, la visión romántica se presenta nítida y contundente.

El etólogo Irenäus Eibl - Eibesfeldt (1988), aludido por Alberto Oliverio considera que: todas las especies, incluso la humana, buscan mantener la propia homogeneidad para evitar perder esas características darwinianas que les permitieron afianzarse y sobrevivir: entre estas, la identidad cultural jugaría un papel importante en nuestra especie. Una identidad pobre, afirman numerosos biólogos y antropólogos, dispara temores y regresiones, incita al nacionalismo extremo, a regionalismos, al odio racial: no es la identidad fuerte la que genera inestabilidad, sino que es la débil la que incita a cualquier forma de identidad, generalmente regresiva (Oliverio, 2013: 91).

En este análisis, el concepto de identidad débil podría equipararse al de subjetividad, especie de hito *anterior* respecto a la conformación psicoafectiva de lo humano. Por ello, una vez más, las comunidades románticas, asociadas a las ideas de nacionalismo o regionalismo, estarían marcadas por estas nociones de subjetividad (o identidad débil), mientras que las clásicas se vincularían al sentido más objetivo y decantado de la identidad fuerte.

La propuesta resulta interesante, ya que pone en duda la habitual fuerza yoica de lo romántico; mejor dicho, supone que este *yo*, no sería depositario de un perfil identitario, preciso y acotado, sino más bien estaría signado por una potencia subjetiva, en la que el *nombre*, el *límite* o el *territorio específico*, tiende a encorsetar una fuerza visceral, magmática, diríase finalmente dionisiaca e irradiada en forma abierta y abarcativa.

Las ideas dispersas de romanticismo, naturalismo, idealismo, positivismo, simbolismo y eclecticismo ponen en juego estos estados diversos de lo yoico.

No por ello esta subjetividad tiene en todos los casos, un alcance, proyección, concreción o revolución sistémica; es más bien y justamente por su imprecisión, una fuerza básicamente introspectiva, que se funda y se mueve en cierta operación estructuralmente estática y repetitiva, más allá de su voluntad dinámica y fenoménicamente expansiva y renovadora.

Por último quedaría por dirimirse de qué modo ciertos fenómenos totalitarios pudieron apelar a una identidad tan potente en su aplicación a códigos políticos y culturales, si se está considerando que la identidad se expresaría con mayor propiedad, en los momentos democráticos e igualitarios.

En todo caso las supuestas identidades fuertes, presentes en las dictaduras, esconderían en realidad un espíritu vigoroso en lo gregario, y débil, en su identidad personal. Las fortalezas identitarias en los estados o imperios poderosos, apelativos, antidemocráticos y autoritarios, estarían recorridos por fuerzas conminadas desde una regulación solo encontrada en la coincidencia y en la comunión masiva de lo idéntico, de lo que se reitera y conmociona en lo simbólico, lo que aglutina e identifica sin fisuras en forma granítica y totalizante.

La Revolución Francesa por ejemplo, se produce como un movimiento romántico en su aspecto visceral y subjetivo, mostrado desde una lógica estatal, axiomática y programática, y luego articulado en una búsqueda identitaria y performativa atrapada en un régimen legalmente arbitrario y totalitario. La música de Berlioz o François Gossec, muestra claramente esta diferencia.

Obviamente no todos los imperios o Estados son antidemocráticos; lo que se trata de decir aquí, es que las subjetividades románticas son impulsivas, globales, fervorosas e incluso regresivas en su tendencia hacia lo mítico y devocional. Cuando estas nociones son coptadas por los regímenes totalitarios, la condición *romántica* no pierde su sesgo o su dinámica; más bien se direcciona hacia un punto definido, se verticaliza y se enrola en un programa focal; torna la subjetividad inicial en *identidad*.

Por ello resulta reglada, peligrosamente reaccionaria, y opuesta a lo diverso y álder; tiende a postular figuras nucleares y dogmáticas que enuncian programas nacionales, revestidas de una pretendida globalidad de intereses, sin posibilidad de contrastación. Esta carencia de libertad y expansión promovería la pérdida de una esencia romántica primera, como aspiración y actividad deseante. Dentro

de una noción histórica, lo romántico en estos contextos, sería ya de carácter alterado y aberrante.

Además, cuando se habla de Estados democráticos, las identidades coaguladas se establecen en marcas prístinas, abiertas y sólidas en sus estructuras, y habitualmente también en los fenómenos de superficie que los identifican. De este modo puede entenderse la identidad de Mozart o aun la de Beethoven. En estos músicos, la subjetividad de sus intenciones globales e impulsivas busca encauzarse en una lógica coherente con aquella, resultando así un modelo sumamente pleno de regulaciones entre lo “dionisiaco” de la subjetividad y lo “apolíneo” de la identidad, en un determinado contexto especular con estas. No habría autoritarismo; en estos casos la subjetividad se mueve en un equilibrio delicado con la identidad. Por ello tal vez, las estéticas que los conforman exhiben caracteres y atributos destinalmente clásicos.

Como se advierte, el problema no es tan lineal, en especial cuando se involucran los procesos artísticos en los movimientos históricos generales. Subjetividad e identidad entonces, mostrarían huellas y aspectos no tan definidos, pese a verificar predominancias de ambas, en ciertos procesos sociales y culturales.

La organización de las diversas sociedades hegemónicas europeas, como Estados y como formas religiosas normatizadas, también explicitaría estas cuestiones.

Para Juan Samaja, este problema se asociaría directamente con lo que él denomina el Estadío o Método de la Autoridad (concepto tomado de Charles Peirce): aquel que prima en las vinculaciones establecidas en los grupos comunitarios, marcados por ciertos mandatos humanos y atávicos, no del todo democratizados o aunados en una ley dialogada, discutida, diferenciada en poderes, a la manera de una república moderna.

Las comunidades (respecto a los Estados, aun los imperiales), promueven según el autor, la aplicación de una ley casi ritual, no refutada, carente o esquiva de contratos escritos, sumisa a determinaciones ancestrales, reiterativa de acciones, cercana a la subjetividad genérica

de un yo pródigo, rebelde y comunitario, y consecuentemente lejana de identidades perfiladas y nominales (Samaja, 2006)³².

Como se decía en páginas previas, esta cuestión esconde la paradoja por la cual la estructura imperial del catolicismo, sedujo y en consecuencia generó importantes espectáculos y adherencias estilísticas, en tanto fue observada como ritualidad apelativa, exterior y teatral. En algún punto y en este sentido, el aparato católico proveyó a muchos artistas del concepto de *eros*, mientras que del mundo protestante se extrajo la idea de la *ley*... ¿Podría arriesgarse *deseo* y *necesidad*, respectivamente?

Definir y conformar conglomerados urbanos y estatales modernos, basados en la igualdad, la responsabilidad de todos y la defensa del bienestar común, resulta paradójicamente difícil para un pueblo imperial, que deposita en la mujer, los sirvientes, ciudadanos de segunda y esclavos, el trabajo duro y rutinariamente cotidiano. La tiranía, la traición y la rebelión se presumen como peligros siempre acuciantes y próximos.

Para los grupos humanos surgidos de la pobreza, la rapiña, la inconsistencia social y la vida nómada, la formación de un estado colectivo promotor de deberes y derechos compartidos, implica una necesidad vital a considerar y respetar “a todos”, a fin de construir y garantizar su orden y funcionamiento. El acento por la otredad se advierte siempre en los territorios fuera de la Patria.

Los elementos románticos podrían estar en condición magmática dentro de estos lindes.

Por el contrario en los grandes imperios, la estructura piramidal y arbitraria conforma la instancia fundante desde la cual se ejercen el poder y conquista; por ende la posterior articulación y severidad

³² El cambio del mundo idealizado o revolucionario de los comienzos del siglo XIX, a la época positivista y fuertemente estatal de 1850 en adelante, marcaría esta división política, conceptual y metodológica de la sociedad europea y por ende, la duda que asiste a las artes visuales o la literatura, acerca de la pertinencia y continuidad del término romántico para caracterizar los exponentes de esta segunda mitad del siglo.

social para el orden y el equilibrio nacional o estatal, se revela como obligatoria y autoritaria.

Por ello, y reingresando a esta cualidad nórdica y comunal del origen romántico, lo que pudo ser inferido como romántico de Italia, en tanto imperio matriz de Europa, es su mediterránea luz y calidez, el halo de antigüedad y casi inaccesible historia del pasado romano, la cualidad cortesana, lírica o épica del Renacimiento (cuya cultura parecía una rara exudación del exotismo oriental), el pensamiento clásico y la urbanidad lujosa y cortesana, la barbarie medieval, el castillo y las luchas de religión, con la santidad, el palacio y las relaciones amorosas de nobles, familias poderosas y criminales, y papas corruptos.

2) En relación a España, su conformación racial y religiosa, rumiada entre católicos, celtas, judíos o musulmanes define una estratificación compleja y diferenciada. Esta es evasiva de una aproximación a rasgos autónomos o en todo caso, unívocos.

La adherencia a un medievalismo persistente está influida por la religiosidad de sus diversos grupos sociales. Para el siglo XIX, el Romanticismo español conformará una atribución idealizada, agreste, sarracena y/o católica, y casi fantasmática del resto de Europa, y no un rasgo inherente fecundado en su propia naturaleza.

En otra perspectiva (aunque asociada al anterior contenido), el sentido de lo nativo cursa una directriz importante, y establece un núcleo problemático planteado en el comienzo mismo del movimiento romántico, esto es el tema del nacionalismo, asunto que se indagará con la amplitud necesaria más adelante.

Alemania y Austria

Por ahora, puede decirse que uno de los casos más atractivos acerca de este punto, se observa en los desarrollos culturales de las naciones de Alemania y Austria, patrias sobre las cuales los atributos “nacionales”

parecieran carecer de historicidad o mejor dicho, de caracterización fenoménica suficiente como para parangonarse por ejemplo, con los propios de Rusia, España o la misma Italia, en el sentido de considerar sus rasgos como abstractos, condensados y exentos de marcas específicas de nacionalidad, o debería decirse de pintoresquismo. Empero, en los dos países se destaca un factor que resulta ejemplar y consistente, ya que revela trazas no solo vinculadas al nacimiento o defeción del estilo romántico, sino también a las tendencias, esfuerzos y decisiones políticas y estéticas que pudieron sostener otros Estados atravesados por las condiciones específicas de poder, larga tradición cultural y hegemonía, respecto al tema de las pertenencias nacionales.

El caso de Austria - Alemania, exhibe rasgos de conflictividad y se instala como ejemplo sumamente validante y gráfico de tensiones, oposiciones y concurrencias entre lo genéricamente nacional, cosmopolita y regional.

Para la Viena imperial de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, lo nacional era lo nacionalmente decantado y patinado, lo cosmopolita, lo unívoco encontrado desde lo diverso, aquel producto que permitía otorgar al mundo aristocrático burgués la cualidad de lo perfectamente ensamblado aunque sutil, fresco, sentimental y liviano, desechando innecesarias vastedades, tremendismos, oscuridades y densidades, eliminando impurezas demasiado “folklóricas” y bordando sus límites con encanto y sensibilidad. De algún modo el espíritu del Rococó siguió abonando el interés productivo y performático de las expresiones estéticas³³.

³³ Como ha ocurrido y ocurre a menudo, el alcance hegemónico, mercantil y mediático impulsa las condiciones productivas hacia terrenos de alcance general, constituyendo una trama equivalente de actuaciones y creaciones, en las cuales se privilegia la síntesis, la decantación, el destilado y la continuidad de una estética urbana y abarcativa, por sobre intereses de extracción regional, aun estos se presuman como representativos de una mayor trascendencia e identidad. La profundización del estilo mozartiano de sus últimos años, consecuentemente “premiado” con alejamientos, exclusiones y debilidades en el favor real y en las audiencias, así como la emigración tardía y triunfal de Haydn a la ciudad de Londres, parecieran explicitar estas coyunturas, más allá de contingencias personales o de razones vinculantes con cambios en los idearios políticos, estéticos y creacionales.

Puede entenderse así como la ciudad de Viena, dadas sus condiciones de capital y potencia política y económica, eclipsa momentáneamente este derrotero alemán casi rural, tendiente hacia un estilo principalmente propio, riguroso y hasta inflexible, estableciendo en cambio el triunfo de una estética “universal” y acrisolada de elementos franceses, italianos, alemanes, húngaros y checos, de trama más relajada y abierta.

Durante el Período Ilustrado, la música promovida en la ciudad alemana de Mannheim por su príncipe elector Karl Theodor (ciudad transformada rápidamente en un centro artístico y científico de envergadura), en los tempranos 1740, o el Estilo Sensible, cultivado en la corte del rey Federico II de Prusia en tiempos similares, destacan un rasgo central que permite reflexionar primeramente en la supuesta y tan sostenida indivisibilidad de la cultura austro alemana.

La búsqueda de una estética nacional, esto es, situada y fluvente de elementos típicos, de raíz legendaria o *volk*, así como atenta a dispositivos técnicos específicos, formula una peculiar fisonomía que diferencia el acento de lo “interior urbano alemán” en relación a lo “capitalino vienés”. Tal situación introduce un nuevo aspecto, relativo a mensurar las condiciones de visibilidad de los fenómenos culturales de grandes o pequeñas dimensiones, dispuestos en líneas - fuerza, concurrentes o divergentes con la relación centro / periferia.

Respecto al país germano y en el campo estrictamente musical, la necesidad de establecer un sello autorreferente proviene de postular (por sobre cualquier interés documental o programático de la música instrumental, incluso de la ópera), la predilección por las formas surgidas de procedimientos elaborativos, preferentemente exentos de influencias extranjeras, la construcción de estructuras sobrias, severas (aunque “cargadas” emocionalmente), y totalmente afines con las nociones de deducción y lógica, encontradas a partir de la aplicación del desarrollo temático³⁴.

³⁴ El apremio y a veces fracaso de los compositores austroalemanes (u otros), en el género operístico se debe en parte a esta insuficiencia proyectual de generar formas dramáticas emergentes no del conflicto dialéctico propio de los procedimientos clásicos (sonata, rondó, lied, etc.), sino del empleo de criterios constructivos

En 1777 se inaugura en Mannheim el Teatro Nacional. Años antes de había fundado una sociedad de defensa de la lengua y la literatura alemanas. El *Sturm und Drang*, el *Singspiel*, la novela fantástica, la poesía, ya cunden por estas regiones del interior del país, acuciadas por una necesidad de expansión y de instalación de temáticas y asuntos de larga data, anclados en tradiciones folklóricas, como en las indagaciones interiores y fuertemente emocionales de sus cultores. Pero aunque la fuerza poética es grande, las condiciones de disgregación política, de una economía atrasada y terrateniente respecto al fuerte y aglutinado mercado austríaco, promueve un arte todavía relegado a la retaguardia³⁵.

Podría afirmarse que este es el Romanticismo alemán, proseguido como una fluyente, ígnea y subterránea corriente debajo de la luz clara del Clasicismo, que desde Viena se irradia como panorámica, hegemónica y armoniosa envolvente hacia toda Europa.

Desde esta noción pareciera entenderse, al menos en estas regiones, el proceso de actuación del estilo romántico, así como el paula-

vinculantes con la arbitrariedad, discontinuidad, cierta anarquía e irrupción, discursos “contrarios” a las voluntades de coherencia gramatical de aquellos.

Al respecto, los casos de Mozart y Haydn, o Schubert, Beethoven, Schumann o Von Weber, ofrecen interesantes señales acerca de cómo estos pensaron el concepto de unidad escénica a partir de mayores o menores diversidades, a fin de encontrar soluciones teatrales de impactante fuerza y convicción.

De todos modos, la ópera es un género pleno de convenciones; por lo tanto los fracasos mediáticos de algunas producciones, como las de Schubert o Schumann, no implican necesariamente fracasos compositivos, toda vez que estos melodramas proponen primeramente, condiciones de alta situacionalidad específica de lo alemán, y luego, un estilo musical genérico y a su vez peculiar - personal. El caso de Schumann es paradigmático.

El autor de *Genoveva* (1850), sobre un libreto propio, contagia a esta ópera de las típicas interrupciones, irrupciones y contrastes que caracterizan su estilo, así como provee a la parte cantada de melodías atractivas e interesantes. Sin embargo, por tratarse de una obra dramática, es decir, no un lied o una pieza pianística, la factura musical no consigue contagiar al público de una afectación y compadecimiento para con los personajes y para con el asunto.

No se deja de pensar en Wagner, aunque sus principios constructivos requieren de una atención que por ahora, excede este momento del análisis.

³⁵ Alemania, a diferencia de Francia o incluso Austria, llegará a la burguesía capitalista republicana, no desde la Aristocracia sino del Feudalismo medieval, remozado con incómodas adaptaciones urbanas.

tino tránsito de la Viena imperial, con las vicisitudes de sus tres monarcas más célebres: María Teresa de Austria, José II y Leopoldo II, este último decidido y férreo academicista, hacia una *nueva* capital, permisiva (aunque tal vez nunca empapada), de un estilo impactantemente afectivo que la Revolución Francesa y más tarde Napoleón, no dejarán inmunes.

En este sentido, y aun en plena época de esplendor clásico, tanto *Las Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* o *La Flauta Mágica*, se harán cargo respectivamente de un sentimentalismo, una pasión perversa, o un halo tendiente a lo maravilloso y fantástico, que buscará expresar este nuevo espíritu, todavía con coordenadas ciertamente asegurantes de una cohesiva arquitectura clasicista.

Dichos exponentes informan a su vez de la existencia de otras líneas de producción, no solo expandidas en el resto del territorio austro alemán o en el nuevo siglo, sino en la misma capital imperial. En Viena pudieron existir en los teatros y espacios performáticos diríase menos “oficiales” (por donde circularon además piezas convencionales y pasatistas), intereses estéticos renovadores y trasgresores que dieron cabida a estas experiencias³⁶.

Finalmente durante el siglo XIX, la restauración total de los imperios austro alemanes, luego de la tormenta revolucionaria y napoleónica, permitirá una acomodación y un reconocimiento mutuo. Tanto la cosmopolita Viena como las ciudades más importantes de Alemania, se autoindagarán en sus posesiones estilísticas, dando lugar a la instalación, germinación y floración de un arte que desde hacía unos años parecía estar esperando su turno para entrar en escena, y que en algún punto unifica voluntades políticas y aspiraciones estéticas.

³⁶ Se recuerdan al respecto las luchas y devaneos sufridos por Mozart en relación a la composición y el estreno de sus óperas, en especial “*Las Bodas de Fígaro*” en 1786, dados los compromisos oficiales de Austria con Francia y el estado de amenaza proveniente de la predecible revolución, así como los contactos del compositor con la masonería y el extravagante Emmanuel Shikaneder, libretista de *La Flauta Mágica*.

Francia

Por otra parte en Francia, el camino de la afirmación del Romanticismo, provendrá de una veta más social, combativa, y a su vez lindante con el exotismo. Asimismo, a fin de entender el acervo y las cualidades básicas de “lo francés”, debe concederse al país, la efectiva y más ajustada decantación europea de los elementos latinos y sajones. De allí que los distintivos mundos del románico y el gótico, por ejemplo, pudieran expandirse en su territorio potentes y seguros, fieles cada uno de ellos a dichos orígenes.

De alguna forma, la Historia de Europa es la Historia de Francia. No necesariamente por constituirse el país galo en un arquetipo o síntesis del concepto abstracto de nación, sino más bien por normativizar y aglutinar en la Modernidad (y tal vez por esa acusada aculturación racial de lo mediterráneo y lo nórdico), los límites y alcances entre Cultura, Estado y Territorio, que resultaron sí modélicos para buena parte del continente, inclusive para el conjunto del mundo burgués occidental, sobre todo en lo que respecta a las condiciones de ciudadanía, estilo de vida y derecho.

El nacimiento de la disciplina de la Historia, afianzada desde cánones franceses (aunque también debe concederse, desde Inglaterra o Alemania), y proveniente de las tradiciones clásicas racionalistas cartesianas y luego iluministas, pareciera contagiar al país de una tradición académica de fuerte clasicidad, así como efectuar una poderosa coincidencia entre el inicio de los estudios históricos modernos y sistemáticos y el objeto de los mismos: esto es y entre otros, la propia historia francesa.

En el plano estético, el recelo o decididamente rechazo por cualquier elemento bizarro, exagerado o altisonante fue siempre una marca del arte de esta nación, por lo que la búsqueda y logro de un equilibrio muy particular entre contenido y forma, representó para esta cultura un norte ideológico y estilístico³⁷.

³⁷ La Musicología francesa por ejemplo, rara vez acordó o empleó el término *barroco*, dada su connotación extravagante y artificiosa. Tanto en su aplicación al arte italiano,

No es casual que la música (arte de afanosos reconocimientos epistemológicos en cuanto a su nivel de racionalidad y semanticidad respecto de la palabra), haya tenido que pelear en Francia una dura batalla. No es eventual tampoco que los compositores más famosos y reconocidos mediáticamente en el país hayan sido extranjeros: Jean - Baptiste Lully, Cristobal Glück, Luigi Cherubini, Gaspere Spontini, Meyerbeer, o Gioachino Rossini.

Por último y en consecuencia, que los músicos más fastuosos, complejos o megalómanos, franceses o no, hayan soportado grandes obstáculos en sus carreras: Berlioz, Franck, Beethoven y Wagner.

Por ello el Romanticismo, programa estético hecho a menudo de excesos, fracturas emocionales, vastedad de horizontes y discordias lingüísticas, tuvo en Francia un acicate más que eminentemente interior, un disparador externo provocado por instancias de índole histórica, política y social.

Por extensión, el Romanticismo sería sospechoso de un relato histórico objetivo, y estaría en cambio atento a la “arbitrariedad” particular de la crónica o colectiva del mito, salvo cuando aquel se interne en las aguas de la interpretación posterior y científica. El devenir emocional, la pintura de los ambientes, el sentido programático, el arrojío y la diatriba polémica, el amor, son sin duda elementos claves que desde el principio mismo del movimiento, se extienden y producen inflamaciones ideológicas y artísticas, en autores y públicos.

París, la otra gran metrópoli europea es eminentemente el espacio de la moda, de lo nuevo y de las más esnobistas ocurrencias. Aunque también de una severa y reaccionaria Academia.

Luego de la Revolución Francesa, el mundo republicano y burgués cala profundamente sobre la concepción social y cotidiana, inaugurando sitios, proclamando hechos y modernidades, y constituyendo

como menos aun en el propio, la música y por extensión el arte del siglo XVII y comienzos del XVIII, (hasta la llegada del Rococó), se denominó pulcramente como “*era del bajo continuo*”, “*la música del gran siglo*” o bien “*música de la era clásica*”, en este último caso, por correspondencia con la literatura de ese mismo tiempo.

un arte ficcional, y a su vez histórico, que la novela y la pintura plasmarán de modo ejemplar.

No será la lente del gótico, fantasmal, gris, delgada y vertical, no será el bosque misterioso y sombrío, no será la naturaleza gigante que redime o aplasta al individuo; la marca será el hombre contemporáneo, actual, en todo caso asomado a los anteriores horizontes, descubriendo con su aquí y ahora esos mundos.

Habrán exotismos, pero contagiados del impulso vital, y revolucionario, o tal vez decadente y febril del fumadero de opio del Barrio Latino, que evoca un oriente o un pasado legendario. Habrá luchas, pero estas serán sociales y redentoras. Existirán amores, pero surcarán espacios de aventuras y melodramáticas peripecias.

La instancia visual, colorida, pictórica y narrativa, pero siempre con cierto distanciamiento, sentido observacional y “exterior” de los hechos, despojamiento de lo visceral o desapasionada referencia al sufrimiento más lacerante, será crucial para el modo romántico francés. Este estilo, obviamente aquí y por ahora generalizado, buscará igualmente establecer ciertos equilibrios sintácticos por sobre reglas escolásticas y academicistas sorteadas, vaivenes apropiados para no caer en un extremo desborde.

De allí la ya mencionada apreciación de Barthes (2011) respecto a la concepción y diferencias en cuanto a quiebres o continuidades en los aspectos temáticos, canónicos y gramaticales de la literatura francesa de este tiempo.

Por último, la situación de Inglaterra muestra y enfoca cuestiones similares a las del mundo alemán. Desde una ciudad ya enorme y diríase descolocada urbanamente por el desarrollo conflictivo de los niveles sociales, industriales y comerciales: Londres, se desprenden focos provincianos, todavía inciertos entre la voraz fiebre económica, tendiente a la modernización y la fidelidad a los senderos de un origen rural.

En estos, y aunadas las presencias ancestrales del insondable Mar del Norte, las planicies y bosques de Escocia, los castillos, la

escarpada geografía irlandesa, la tradición normanda y celta y las leyendas y tradiciones locales, se conforma un especial racimo de contenidos estéticos, románticos, que irrumpirán en el campo sobre todo literario y pictórico.

Se comentarán a continuación algunas obras literarias francesas, inglesas o alemanas anunciadas recién como inaugurales. Esta enumeración y caracterización no pretende inicialmente delimitar tópicos o géneros específicos, los que luego se organizarán en corrientes o líneas más definidas. En ella se aprecian los contenidos nucleares del período: lo sentimental, el viaje, el origen, y lo folklórico, como crisol de lo nacional.

Primeros Exponentes

Rousseau en sus ya clásicas *Emilio* y *El Contrato Social* (ambas de 1762), introduce en plena Ilustración, las sospechas hacia una razón ordenadora y apolínea, en las que igualmente se alienta la creencia en un hombre “inicial”, dotado de cualidades emotivas y afectivas, en el nacimiento conjunto de la palabra y la música, y en el derecho inalienable del individuo para vivir y habitar un mundo regulado por la naturaleza, la libertad y la justicia.

Desde un registro diferente, las *Baladas Líricas* (1798) de William Wordsworth, señalarán en su prólogo uno de los más tempranos credos del “nuevo” estilo, consagrando al sentimiento y el desborde emocional como los elementos claves de la poesía. Estos conceptos significarán para Inglaterra, Irlanda o Escocia, el ingreso al misterioso y sombrío paisaje exterior e interior de un mundo filtrado por la sensibilidad del artista, en términos de un íntimo sentimentalismo conjurado por el poeta y la naturaleza, en general de presencia opriente o enigmática.

Merece especial atención este país, en virtud de la existencia de una primera generación de artistas poetas, en íntima relación con el

Idealismo alemán, ocurrente en los primeros años del siglo, y como se dijo, específicamente fundadora del espíritu romántico.

Las figuras de Lord Byron y John Keats, se presentan como aspectos complementarios de aquella inspiración.

Ambos mueren muy jóvenes, a los treinta y seis y veinticinco años respectivamente, y establecen ciertas conductas literarias y personales de algún modo paradigmáticas.

Las vidas de estos artistas (hijos de padres de complejas y tumultuosas vidas, de algún modo resultados malditos de la Ilustración, o en todo caso, lados aberrantes de la lógica iluminista), marcaron también complicados derroteros existenciales.

Un elemento inicial es cierto ateísmo “institucional”, transformado en un panteísmo generalizado, otro, está definido por la validez y confianza ciega otorgada a la noción empirista de *sensación*.

Si para la filosofía de dicha escuela la sensación es una instancia cognoscitiva, factible de superarse por otros estadios racionales, estos artistas (y no solo estos), entendieron a la sensación como forma privilegiada de acercarse y captar el mundo.

Su obra, no del todo alejada en su estructura de los preceptos clásicos, se pobló de imágenes, temáticas y licencias gramaticales altamente innovadoras y rupturistas.

Byron, escritor de fáustico temperamento, concibe la vida como una experiencia situada en extremos de arrojo y exaltación. El viaje, tópico central del período, implicará el conocimiento de paisajes, seres y vivencias principalmente internas, de cambios y descubrimientos; asimismo el encuentro con lo exótico, se expresará con un vitalismo desconocido para Inglaterra: de allí su fervor por Italia, España o los Balcanes.

En 1816 dejará su patria definitivamente y morirá en Grecia.

El amor y la sensualidad, las pasiones exacerbadas y los placeres mundanos, formarán parte de su recorrido sensitivo, personal y literario, modelo para los artistas más jóvenes que habitualmente lo rodearon, y sinónimo de excentricidad y escándalo para la sociedad

inglesa. En sus novelas y poemas se define algo sustancial para el estilo romántico: la indisoluble relación entre la Poesía y el Poeta.

La gramática anticonvencional, lírica, efusiva y “desproporcionada” alude a un carácter que acentúa la libertad y la invención.

Child Harold (1812 - 1818), *Prometeo* (1816), *Las Lamentaciones de Tasso* (1817) *Mazzeppa* (1818), *Manfredo* (1817) entre otras piezas que dieron inspiración a Berlioz, Liszt y Tchaikovsky para su música programática, se cuentan entre lo más característico de su creación.

El caso de Keats, considerado en ocasiones junto a Samuel Coleridge y Wordsworth, como uno de los Poetas Lakistas, se distingue por su melancolía, introspección y amor por la naturaleza.

La pérdida de la identidad (concepto recurrente en los filósofos alemanes del Idealismo), la inconsistencia de lo volitivo y de lo consciente, en conjunción al paisaje rondante o al sentimiento de amor, se manifiestan como un credo para su autor.

Joven de enorme cultura, obsesivo por la lectura y la traducción, estuvo aquejado desde temprana edad por la tuberculosis (su madre y hermano mayor murieron del mismo mal), hecho que muy posiblemente marcó su temperamento. Tal vez por esta razón, el aislamiento fue una de sus características principales, refugio inspirativo y morboso para su trabajo. Su obra poética: *Sueño y Poesía* (1816), *Estrella Brillante* (1819), *Hyperion* (1818), *Odas* (1819), se considera una de las más importantes de la lengua inglesa de todos los tiempos.

A Madame de Stäel le debemos el inaugural *Alemania* (1813), especie de diario de viajero en el que las estampas del pueblo alemán, las leyendas y la subjetividad emanada del alma del narrador, hacia el entorno urbano o natural, tiende a crear una atmosférica e indisoluble conjunción de descripciones, reflexiones, sentimientos y sensaciones.

Este texto, fuertemente criticado por Heinrich Heine, como un fruto dulzón del espíritu francés hacia lo alemán, generó empero una gran influencia en los círculos burgueses de Francia, promoviendo y

difundiendo así una de las visiones más habituales del estilo, esto es, su faceta melancólica y sentimental.

También en Francia los estrenos de *Cromwell* (1827) y *Hernani* (1830), de Victor Hugo, el primero con un desafiante y antológico Prefacio destinado a la destitución de la belleza clásica entendida como armonía y perfecta proporción, y el segundo efectiva y abandonónica pieza de las unidades de tiempo y lugar propias de la Tragedia Francesa, proponen una inédita conceptualización de la Obra de Arte, teñida por ciertos arcaísmos temáticos, así como del espíritu rebelde de la revolución.

Igualmente merece mención el promisorio y aseverativo *Werther* de Goethe (1774), novela epistolar influida por el espíritu del *Sturm und Drang*, en el que como es sabido, se narran las angustiosas penas de un amor no correspondido entre el protagonista y una joven mujer a quien el destino ha separado, desarrollado en presencia de una naturaleza que se hace eco permanentemente de los estados del alma de aquel. El suicidio literario de Werther, estableció una mediática consecuencia de muertes de jóvenes impactados por los tormentosos devaneos y hasta morbosos sufrimientos que plantea este drama.

Las incipientes colecciones de cuentos de los hermanos Grimm, ciclos de leyendas alemanas en el estilo del cuento de hadas y el cuento popular, rural y agreste, y la publicación de *El Cuerno Maravilloso del Joven* (1806/08), antología de poesías de Achim von Arnim y Clemens Brentano, delicada reelaboración de cantos tradicionales de Alemania, entrevistos entre una evocada Edad Media, con claras referencias a los géneros trovadorescos, baladas con característicos diálogos, canciones estróficas recorridas por temáticas nostálgicas, humorísticas, trágicas o guerreras, significan también importantes referencias incluso para los tiempos posteriores.

Recuérdese por último que durante todo el siglo florecerá una impresionante estirpe de novelistas, dramaturgos y poetas que establecerán una especie de marca específica del Romanticismo germano en sus aspectos sentimentales, tendientes igualmente a establecer víncu-

los tanto con la antigüedad grecolatina, como con el folklore, la Edad Media, lo fantástico, Oriente, y la naturaleza.

Este mapa se consolidará en lo que definiremos más adelante, como el desarrollo de la lírica, una de las facetas medulares del Romanticismo.

Se corporizan así desde los tempranos aunque definitorios Ludwig Tieck, Heinrich von Kleist, Novalis (fundante taxativo de la estética de la ensoñación en sus *Cantos a la Noche* (1797/1800), Hölderlin, Georg Büchner, E. T. A. Hofmann (uno de los propulsores del vocablo *romántico* junto a Schlegel), Schiller (quien junto a Goethe representa una dualidad básica entre dos estilos principales diferenciados por un complejo y suntuoso vuelo dramático en el primero y una búsqueda de mayor contención y respeto por la forma en el segundo), hasta Adalbert von Chamisso, Jean Paul Richter, Heine y Joseph von Eichendorff, inspiración temática y emocional para músicos de todo el siglo.

Asimismo en las márgenes del siglo XVIII se produce el nacimiento de la novela gótica y de terror en Inglaterra: Horace Walpole (*El Castillo de Otranto*), Matthew Lewis (*El Monje*) y Ann Radcliffe (*Los Misterios de Udolfo*). Todos ellos se constituyen en iniciadores de un género que hasta hoy tendrá continuadores. Los climas fantásticos, las angustias y las relaciones con lo sobrenatural ocurrentes entre ruinas, paisajes desolados, noches y tormentas, se traman como las temáticas predilectas.

Se referenciarán ahora algunas piezas plásticas del siglo XIX, ya que en este campo se verifican también algunas situaciones y exponentes basales del movimiento. Se pasará una rápida revista a los referentes más destacados.

Francia destacará por su maestría en el desarrollo de una escuela realmente modélica en cuanto a programa estético, impecable técnica y logros personales.

Serán predilectos en este sentido los tópicos heroicos, recortados ahora con una vívida paleta de colores y dramático encuadre, el pai-

sajismo atento a una detallada gama de acentos y atmósferas, el retrato, herencia vivificada de los tiempos de la Ilustración y los ambientes extraeuropeos, en particular los ubicados en el cercano Oriente y las colonias francesas de África.

Jean Dominique Ingres, sucesor absoluto de Luis David, aunque más perlado, mórbido y suntuoso en el uso de los valores y tonos, Eugène Delacroix y Théodore Géricault, se constituirán en la élite de la pintura francesa, a través de escenas de impactante, contundente y “barroco” temperamento y colorido, alegóricas, históricas, épicas y exóticas.

En Inglaterra, los ya mencionados Fuseli y Blake, seguidos por los paisajistas John Constable y William Turner, establecerán una poética de enorme refinamiento y experimental tratamiento de la luz y el color.

Alemania en un estilo de rasgos equivalentes posibilitará la actuación de Caspar Friedrich, verdadero y temprano traductor del espíritu ensoñado, angustioso, solitario y alienado del hombre ciudadano, en una búsqueda de comunión con la naturaleza que mostrará frente a él, una misteriosa, fantasmal o sublime grandeza.

La obra del español Francisco de Goya, se posicionará final y posiblemente como la de una de las más grandes de todo el siglo. Desde la adhesión a una luminosa pintura rococó, hasta su extraña y compleja producción tardía, se observará lentamente el discurrir de una personalidad que intentará plasmar en sus telas una dramática imaginería de aspectos y seres cotidianos y fantásticos, con un lenguaje plástico que predecirá incluso al Expresionismo.

Su libertad y soltura, su rechazo por convenciones, su patetismo, carga social y experimental actitud, se presentan como contenidos que recuerdan a Beethoven, en términos de mostrar una desesperada lucha por la conquista de un utópico e interior universo, construido de tragedias, ironías y anhelos.

Visiones Románticas en el Cine

El cine, obviamente no como documento de época, sino como ideación evocativa y hermenéutica de un pasado, también se ha acercado a este período con imágenes definitivas.

Los primeros tiempos, oscilantes entre una compostura clásica y la ilusión y temperamento febril e imaginativo hallan en *Sensatez y Sentimientos* de Ang Lee (1995), o en el *Dantón* de Andrei Wajda (1983) una afirmativa representación.

El nacimiento del ciudadano, el valor de la subjetividad, la confusión de roles, afecciones y deberes, el sentido de lo público y lo privado, la petición ante la autoridad, se presentan en estas obras con clara ubicación estilística.

En *Dantón*, los personajes siguen usando pelucas dieciochescas que resultan continuamente desplazadas de sus cabezas, burdamente respetadas y groseramente usadas. Las pieles sudorosas y sucias contagian un fragor, una urgencia y tensión permanentes.

En este film, el vestuario de los ilustrados y los nuevos románticos, merece un comentario aparte, toda vez que sobre estos atavíos, se leen tanto como en las palabras, las consignas públicas de tradición y vanguardia, compostura y desafío, cortesía y violencia, transparencia y contundencia, contención y arrogancia, respeto e impetuosidad erótica, colores apastelados y galantes, y dramáticos negros.

En *Orlando*, de Sally Potter (1993) la transición expectante entre el perfecto y limitado laberinto de ligustro, alusivo de los vericuetos internos y externos de la razón ilustrada, al paisaje salvaje, irregular, abierto, romántico y escarpado, resulta rasgada por la aparición ecuestre y súbita de Billy Zane, el héroe atormentado, ensombrecido, sexual y casi fantástico, que irrumpe como una imagen en escorzo, poderosa y monumental.

Esta escena resulta tal vez de la evocación de la secuencia equivalente en *Jane Eyre* de Robert Stevenson, (1943) entre Joan Fontaine y

Orson Wells. Dicho pasaje se sella luego en la escena de la declaración de amor del protagonista, ocurrente entre una tempestad fragorosa.

Casos similares se encuentran en las tantas versiones de *Frankenstein*, *Cumbres Borrascosas*, *La Guerra y la Paz*, *Oliver Twist*, en otras producciones como *Gothic*, *Fausto*, *Ludwig*, *Estrella Brillante*, *Germinal*, *Lady Hamilton*, *Revolución*, *El Gatopardo*, *La Copista de Beethoven*, y en las finiseculares *Muerte en Venecia* o *Con las Mejores Intenciones*.

Aun las dispares *Canción Inolvidable* y *Pasión Inmortal*, biografías “no autorizadas” de Chopin y Schumann respectivamente, por fuera de concesiones almibaradas y simplistas del romanticismo hollywoodense, se reflejan ciertas condiciones de la vida burguesa, la función social y nacional de los músicos, las derechos de clase y el sentido inventivo, bohemio e inspirativo de los artistas y públicos. En el cine argentino, filmes como *Donde Mueren las Palabras*, *Concierto para una Lágrima* o *Pájaros de Cristal*, han enfatizado igualmente, la visión genial de compositores e intérpretes.

Ciertamente estos últimos filmes condensaron para ciertas audiencias y aun músicos profesionales, tradiciones interpretativas y valorativas del período.

La Cuestión de los Sentimientos en el Arte del Romanticismo

Las implicancias axiológicas de las ideas de expresividad y sentimentalismo, particularmente atribuidas a la música del período romántico, han marcado derroteros diríase iniciáticos, en el sentido de aprehender y validar el estatuto de las obras escritas en el siglo XIX, definitiva y casi únicamente desde aquel lugar.

En un sentido más extenso y general, la *presencia* y *articulación* del nivel afectivo, emocional o del sentimiento en el arte de Occidente, ha promovido igualmente permanentes estudios y referencias.

Historiadores, críticos y públicos se han servido de aquel contenido para convalidar o excluir a autores, obras e intérpretes del campo estético y axiológico, así como para sostener los programas de sus desarrollos conceptuales y experienciales.

Esta perspectiva de análisis, es posiblemente anterior y al mismo tiempo integradora de diferentes instancias creativas y comunicativas. A través del estudio de estas, se establecería un índice y factor medular para interpretar las concepciones, apreciaciones, autores, obras y cualidades del arte, en especial el romántico, hasta ahora mencionadas.

De acuerdo a ello, pretenderá examinarse a continuación el o los modos en los que el arte tendría como prerrogativa en el siglo XIX, la posibilidad de ser y validarse como tal, en función de la *expresión* de múltiples sentimientos, y a su vez como estos, de acuerdo a lo ya planteado acerca del concepto de *subjetividad*, se manifiestan como uno de los atributos sustanciales de dicha condición.

Este hecho incluye tanto a los afectos interpersonales (el Amor en todas sus formas, aparece como un tema decididamente priorizado, aun magnificado), como a las relaciones con la Naturaleza y la Divinidad, en particular con un Cristianismo primordial y puro, o aún ciertas religiones orientales, como el Brahamanismo o el Budismo.

El imaginario romántico se vincula a su vez con una referencialidad cercana a dos aspectos:

- a) general, en tanto empleo de arquetipos, retóricas y afectos incluidos en su poética, (a la manera del Período Barroco), o bien
- b) particular, como búsqueda innovadora, propia de cada autor.

Podría explicitarse ya brevemente, que por ejemplo en la Edad Media, también habría un “arte” expresivo, como irradiación de la luz de la divinidad o como fruición comunitaria, mientras que en el Barroco, podía ser tan expresivo, un vibrato como una progresión armónica, mecanismos que colocaban al auditor en una situación inercial de movimiento, expectativa y tensión.

Pero mientras que aquí eran posiblemente “más” explícitos los materiales o los propios procesos musicales que las acciones efectua-

das sobre ellos en términos de ejecución, en el Romanticismo, dichos aspectos se subyugan a la expresión manifiesta y extrema que se insuflan desde la voluntad del compositor o del intérprete, hacia la exploración de emociones, sentimientos, sensaciones de íntima subjetividad, a su vez proyectados en los materiales y amplificados luego por las ejecuciones y las propias audiencias.

No se efectuará un análisis y distinción pormenorizada de las exactas acepciones técnicas de sentimientos, pasiones, sensaciones, afectos o estados.

De hecho, los dominios específicos para su estudio, condicionados por paradigmas diferentes o por acepciones diversas en diferentes épocas, no acuerdan tampoco en una determinante o tajante definición de sus límites o perfiles.

Se entenderá de este modo y llanamente que el arte, a través de su propia materia transmisiva (sea esta, palabra, imagen plástica o acústica), es portador de una idea proveniente (de), o vinculada (con) el mundo psíquico cognitivo - afectivo del ser humano, “enunciada” a través de un determinado andamiaje estético.

Interesa por lo tanto y a los fines de este trabajo, más que situar precisiones y asociaciones terminológicas y conceptuales, vincular el terreno estético del arte con un desarrollo histórico, que recorra dicha noción de lo afectivo y sentimental en los marcos de su producción y comunicación en Occidente.

Algunas Teorizaciones Iniciales

Inicialmente y de acuerdo a ello podría preguntarse si los sentimientos asociados al arte musical u a otro, estuvieron unidos desde siempre, y en todo caso de qué manera.

Más allá de las primeras respuestas que se han tentado recién, respecto a la Edad Media y al Barroco, se hace necesario encontrar un estadio o circunstancia más profundo o en todo caso fundacional de estos lazos.

1) Una primera línea de análisis parece provenir de algunos anclajes tempranos que la cuestión de “lo afectivo” tuvo para Occidente, respecto a un Oriente distinto.

Por ello, si se piensa en el amor (entidad posiblemente colmada de aspiraciones afectivas, vínculo, sentimiento o estado sustancial de adherencia y aceptación entre los seres no solo humanos sino en todo caso, *de los humanos* en relación a otros seres de diferente ontología), la cuestión comienza a perfilarse diferenciada para dichos universos de actuación. Mientras que Oriente sumó los elementos y conductas amoratorias a una o diversas “artes de amar” (piénsese en las nociones de geisha o harén, o en las prácticas generalizadas a toda la sociedad), entendiendo su territorio como un “lugar” de aprendizaje de conductas, necesarias de disciplina, concentración y corrección de errores (el amor o la pasión son aspectos integrales del hombre asociados más a la virtud que al desenfreno), desde Grecia, el mundo occidental otorga a la afectividad amorosa una concepción diferente³⁸.

En la antigüedad griega, lo irracional parece estar íntimamente ligado al amor y la vida emotiva: el rapto, la pasión, la obsesión por el objeto amoroso, el frenesí, la pérdida de límites, la carencia de identidad, voluntad o aprecio por los bienes mundanos, las suspensión del sueño o el apetito, flaquean, se confunden o desaparecen ante el impulso amoroso. Pareciera que para su entidad y vivencia, no existen leyes o experiencias previas, y se infiere también una reinauguración perpetua ante su llamado, incesante y exacerbado en cada verificación de su asomo o apelación. En este ámbito amor y felicidad guardan un vínculo no tan evidente, o en todo caso consecuente.

Denominada libido o si se prefiere pulsión o deseo erótico, el amor desde el mundo griego clásico se vincula a la ya mencionada *manía*, estado confuso y exaltado, lindante con la locura y cercano a la pérdida de un sentido de realidad: el amor es una especie de rayo,

³⁸ Se infiere que, pese a estas ideaciones, en el mundo oriental las conductas amoratorias actúan también y “siempre”, desde una organización estructural anclada en el concepto genérico de *libido* y *deseo*.

una flecha que cae del cielo y hiere mortalmente al individuo, dejándolo a merced de fuerzas externas y devoradoras de su juicio y voluntad. No hay aprendizaje que impregne “huellas didácticas”, ni regulaciones conductuales posibles de encauzar por vías racionales: es más, estas desvirtúan al amor y lo colocan en un estado “clínico”, opuesto a su naturaleza espontánea e irrefenable, que busca transi-tarse y sufrirse con sublime entusiasmo y emoción. Por otro lado, el amor aparece ya en esta época, asociado a una falta, una carencia o un agujero, que marca diferencias entre los padecientes amorosos, y que alienta uniones remediales para completar y saldar la hoquedad de aquellos intersticios³⁹.

Aparte de las “lecciones” de Platón en el *Fedro* (acerca de una “disciplina erótica”), el amor entendido como enfermedad y padeci-miento (aunque ciertamente también como índice de plenitud y feli-cidad), recorre Occidente en todo su desarrollo (Platón, 1996). Aun en Platón, lo que se consigna es una aspiración, una direccionalidad, un sentido vectorial y energético que impulsa al hombre a su objeto de deseo erótico, sea este una entidad ideal, o una persona. De este modo, más que el ejercicio de lo compartido y lo acordado con un otro, se prefiere un correspondencia absoluta, una analogía insepara-ble, hasta un narcisismo idealizado que priorice al *propio* amor pro-vocado por dicha alteridad, más que lo sentido *por aquella*, en tanto sujeto diferente.

Para Foucault, la ética del placer en Grecia o Roma, incluye un conjunto de normas que se encuadran en una relación profunda con la salud y el individuo (la ya referida *Ars Erotica*), de ningún modo tan pautada o expresamente detallada como en Oriente, pero asertiva y vigente. Existe la manía, pero también un precepto de comporta-miento y accionar.

³⁹ Testimonio ejemplar presenta Barthes en *Fragmentos de un Discurso Amoroso*, “recolección” por momentos aforística, minuciosa, sutil y profunda de muchos de los tópicos eróticos que invadieron a ficcionales o históricos enamorados a lo largo de la Historia de Occidente (Barthes, 1986).

Según el autor, las ideas respecto a la homosexualidad, la sociedad viril, el matrimonio, el lugar de la mujer, los hijos, y otros niveles de la vida afectiva, constituían modos de ejercicio y vida emocional en mayor o menor grado, siempre cercanos inicialmente, a una fundante *ética del yo*, promovida por sobre una ética del amor o de la sexualidad.

Las nociones de manía, de descontrol, de liberalismo absoluto o tolerancia total, se presentaban como fenómenos ciertamente ocurrientes, pero no saludablemente bienvenidos: el tema no residía en las prácticas, sino en el valor cualitativo y cuantitativo que podían decantar de estas, como modos de afectar al individuo; según Foucault, era una cuestión de *hybris*, de libertad o esclavitud, ante los propios placeres (Foucault, 2009).

Esta ética del yo, núcleo irradiante de los griegos antiguos, configura una manera valiosa de categorizar su subjetividad, así como de comparar las posibles transformaciones en la sociedad occidental.

2) En la Edad Media, el “riesgo” de este estado cercano a la locura, percibido y supuesto como peligroso y extremo, llevó a los primeros filósofos cristianos a trasladar su entidad a una sublimante experiencia mediada entre los niveles humanos y divinos.

Es a partir del Renacimiento y decididamente en el Barroco, cuando esta concepción amorosa (y por extensión proyectada a cualquier estado emocional o afectivo del hombre), se instala definitivamente, tanto en la experiencia de lo cotidiano, como en la filosofía y el arte.

3) De acuerdo a la variedad de rasgos y períodos brevemente expuestos, es importante destacar un modelo de análisis que guíe la ideación occidental que relaciona y organiza estructuralmente los aspectos afectivos e introspectivos de los individuos (móviles, teleológicos, anhelantes, dinámicos e impulsivos), apartada de aquella visión amorosa casi metódica, pragmática y disciplinar de Oriente, y luego vinculada con el arte.

Y aquí el criterio de línea epistemológica a seguir, se postula como orientador indicial.

Se ha entendido por ello que el Modelo Psicoanalítico ha propuesto un desarrollo riguroso, de gran complejidad y extensión en el avance descriptivo y hermenéutico de los procesos de esta índole, luego expandidos a otros campos como la Sociología, la Antropología o la misma Historia.

El Psicoanálisis informa de la existencia de diversos modos de acercamiento a esta problemática, atentos a interrogar diferentes momentos de la historia, y por otra parte preguntando, de qué manera se han pretendido o podido analizar e interpretar tales procesos afectivos desde su propia óptica.

Las instancias planteadas primeramente por Freud (y continuadas luego por otros pensadores): Ello, Yo y Superyo, afines a las cuestiones inconscientes, edípicas, a los correlatos lingüísticos de explicitación de diversos universos complejos del psiquismo y sus trastornos y patologías, a los comportamientos y tipologías psicológicas en cuanto a la introyección del concepto de realidad, los argumentos de trauma y síntoma, los aspectos oníricos, y la atención a diversas migraciones anexas como deplazamientos, lapsus, condensaciones y metonimias, el sentido de pulsión, líbido y deseo, la consideración de la sexualidad como estatuto fundante del sujeto, parecieran incluir en el mundo de Occidente un sólido corpus cognoscitivo (Freud, 1978).

De hecho Freud establece una marca definitiva en la cultura y conocimiento occidental: la descripción y análisis “científico” de los niveles conscientes, inconscientes y subconscientes del individuo, lo que en el campo de la filosofía se había teorizado desde perspectivas religiosas, espirituales, intelectivas, mecanicistas, o en cercanía al concepto genérico de *alma*, prácticamente desde los orígenes de Occidente. Este proceso se recortará sobre una aproximación paulatina, al ya mencionado concepto de *sujeto*⁴⁰.

⁴⁰ Se piensa en los estudios del sentimiento y del alma efectuados desde San Agustín y otros filósofos de la patrística medieval, pasando por los científicos y biólogos de la naciente Modernidad: Andrés Vesalio, Buffon, Spinoza, los empiristas ingleses, a las

De sus análisis observacionales Freud infiere una primera cuestión. A partir de las indagaciones iniciales con la histeria, la afasia u otros desórdenes, el pensador formula la independencia causal de estas afecciones de procesos somáticos.

Por lo que en consecuencia y en numerosos casos, en el origen de los fenómenos y trastornos de aquel tipo, se recluye un causa intrapsíquica.

Esta mirada instala una decisión epistemológica y metodológica que alumbra y define aspectos no solo íntimos y ocultos, sino conductuales y manifiestos, esto es, la explicación de una factible traducción somática de situaciones mentales y por tanto “de dar cuenta de la comunicación entre ambos ámbitos (el biológico y el psicológico) que son autónomos (y por ende exigen conocimientos específicos), pero que no están separados, lo cual implica tanto la crítica del dualismo sustancial de origen cartesiano, como la reducción de uno de los dos términos al dominio del otro (Vanzago, 2011: 178).

Si se comprende de esta manera, que el mencionado paradigma psicoanalítico resulta específico y pertinente para la presente indagación, pueden desprenderse desde sus marcos conceptuales y explicativos, ciertas precisiones respecto a esta anudada relación entre Arte y Sentimiento, toda vez que aquella *actividad* supone anclajes sustanciales en procesos tanto intelectivos como intuitivos, afectivos, sensibles y aun genéricamente míticos, conformantes de un tipo especial de *subjetividad* a la cual ya se ha referenciado.

Por otra parte desde Freud, se recuperan en la noción de arte y producción, elementos que lo acercan, no solo metodológicamente sino también desde un marco epistémico, al proyecto psicoanalítico, esto es, a la concepción de la obra artística como construcción

aproximaciones más cercanas a nuestro autor de los idealistas alemanes: Schelling y Fichte, y aun más cercanamente Nietzsche y Charles Darwin. Se recuerda además la breve cita efectuada en páginas previas, respecto a los aportes de las Neurociencias, referidas a los ámbitos de la emoción y la cognición como instancias interdependientes.

“objetual” y a su vez simbólica, remarcante de una *falta inicial*, causa primera del movimiento continuo del psiquismo.

Citado por Steinberg, comenta Freud: “Allí donde voy, descubro que el poeta ha estado antes que yo” (Steinberg, 2008: 30).

Sobre estas primeras referencias freudianas debieran presentarse además, algunas ideas ampliatorias, propedéuticas a sustentar y espesar las indagaciones sobre algunos contenidos ya transitados.

En este sentido, las nociones de subjetividad y razón entre otras, requieren de una nueva disquisición, en especial a la hora de relacionar arte y sentimiento.

Los aportes de Deleuze, remiten a principios elementales de la condición humana, lejanos de cualquier “naturaleza” o “espontaneidad”.

Para ello y sintéticamente puede decirse que Deleuze establece sobre los conceptos aparentemente iniciales de racionalidad, sexualidad, lenguaje, placer, poder o sentimiento, lo que el denomina *agenciamientos del deseo*, enjambres de condiciones de base orgánica, pero contruidos por los intercambios personales y sociales del individuo en su instancia psíquica (Deleuze, 2009).

Los agenciamientos son modos de territorializar el deseo, son afecciones de este; incluyen niveles tan íntimos como la sexualidad, el placer, o estratos colectivos y públicos, como el Estado y sus posibles formulaciones. A su vez, estas líneas de *construcción y aglomeración* de sentidos, promueven inmediatas “huidas del deseo”, espacios o tiempos, cronológicos, materiales o simbólicos, a los que la corriente diríase pulsional se dirige, buscando otros modos de territorializarse.

Esta fuga, esta desterritorialización del deseo, puede ser entendida de varias maneras dentro de un contexto más o menos homogéneo y vigente: como no lo dicho pero íntimamente comprendido, como lo culposo, lo no posible, lo otro, lo más profundamente deseante. Por ello, resulta opuesto a la estructura yoica y reglada de una identidad o de un campo social, ya que siempre en una estructura consolidada, el deseo *tiende a escaparse* hacia una forma nueva, informe y promisoría.

En esta situación, el individuo nunca puede ponerse en contacto con su esencia, salvo “ficticiamente”, a través del agenciamiento en el que provisoriamente ha coagulado.

Las ramificaciones del deseo son rizomáticas y definen una posible cartografía de aquel.

Para mí, deseo no comporta ninguna falta; esto no es para nada un dato natural, no conforma más que agenciamiento de heterogéneos que funciona; es proceso, contrariamente a estructura o génesis; es afecto, contrariamente a sentimiento; es *haecceidad* (individualidad de un día, de una estación, de una vida), contrariamente a subjetividad; es acontecimiento, contrariamente a cosa o persona. Y sobre todo implica la constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos”, que se define solamente por zonas de intensidad, por umbrales, gradientes, flujos.

Este cuerpo es tanto biológico como colectivo y político; es sobre él que los agenciamientos se hacen y se deshacen, es él quien lleva los puntos de desterritorialización de los agenciamientos o las líneas de fuga (Deleuze, 2009: 187).

El discurso deleuziano se propone ciertamente basal. El cuerpo sin órganos, se visibiliza así como lo ontológicamente previo a cualquier organización *personal o subjetiva* del deseo. También revela una diferencia con Jacques Lacan, toda vez que advierte al deseo, como radicalmente completo en su mismidad, mientras que Lacan lo concibe “vacío” o “faltante”, a partir de un funcionamiento sintáctico con los niveles operativos y “posteriores” del yo, la angustia, la voluntad o la necesidad.

A partir de estas primeras indagaciones, sobre las que se volverá más adelante, se estaría en condiciones de decir que desde el momento en que el arte y en especial la música se piensan en la esfera de los “sentimientos”, ya sea entendido como sensación elemental, afecto, pulsión o deseo, todo su corpus podría ser pensado románticamente. ¿A qué sentimientos se aluden? ¿Por qué románticamente?

De algún modo, profundo y relativo a un espíritu de época generalizado de la Modernidad, tal como antes se reflexionaba, la noción de un sujeto individual será una marca distintiva de la producción (y no solo) artística de este extenso momento de la cultura europea. Y de allí también las acepciones y vivencias acerca del concepto de *sentimiento*.

Los conceptos de Deleuze se enrollan como se decía, en una escala *anterior* a la subjetividad, y según sus palabras, la actividad o sustancia deseante es justamente previa y diríase contraria a “un cuerpo con órganos”, es decir a cualquier disposición o distribución especializada de índole particular o social, aun sea esta elemental y primigenia.

De todos modos, y desde una prerrogativa estética, hermenéutica, y especialmente metafórica, más que estrictamente semiótica, el Romanticismo parece circular a menudo por un espacio tenso, dinámico y desterritorializado, promovido por vectores ávidos de anclar, pero por diferentes circunstancias, sospechosos o expulsivos de determinaciones paradigmáticas; sus dispositivos padecen frecuentemente un estado de ansia, angustia, tensión, desplazamiento o anonadada quietud, languidez, búsqueda y enraizamiento.

Podría sugerirse asimismo que el Romanticismo es un modo desterritorializado del Clasicismo, un cuenco inundado y sobrante de imágenes no aprobadas, fantásticas, inciertas, incompletas, atónitas, móviles y febriles, que en aquel estilo equilibrado, no tienen lugar ni nombre.

Por ello, ahora en el ámbito de la Estética, y si se quiere, como fundamento central de este trabajo, si el Romanticismo se ha considerado a menudo como la culminación de un estado “yoico”, transparente entre sensibilidad, sentimiento y racionalidad subjetiva, cargado de elementos de desvío, individualidad, novedad y excepción, finalmente enclavado en una irruptiva batalla entre convención e invención, entre aglutinamiento normativo y corrimiento desterritorializado, podría inferirse nuevamente (por una especie de propiedad transitiva), que “todo” el Arte Moderno estaría impactado, es decir,

romantizado en estos términos y con esta condición y caracteres. Y en todo caso, las manifestaciones medievales o renacentistas también estarían “acusadas” de una cualidad romántica, siempre que haya en ellas un indicio o una voluntad manifestamente *deseante, subjetiva* y *particular* de explicitación estética, aun los temas estén recostados sobre una mística comunitaria, se rebasen en contenidos diversos, o sean decididamente *otros* a los propios de la Modernidad.

Es cierto que la razón lógica cruzará como un extenso manto el cielo moderno, pero ella realizará su recorrido con la presencia más o menos explícita o implícita de otras instancias afectivas de su *propia* constitución general; finalmente sobre una marca esencial y moderadamente *subjetiva*, que como ya se ha puntualizado, incluye la totalidad de las experiencias del sujeto, incluso según Deleuze, las *previas* a su subjetividad.

Asimismo debe decirse que por fuera de distinciones epocales y estilísticas propias a cada período de su desarrollo total (hecho que cabe remarcar críticamente, el propio Romanticismo del siglo XIX saltó, ignoró o autoritariamente rechazó), sobrevolaría en la Modernidad la consecuencia y legitimación de la Obra de Arte en las coordenadas de una producción autónoma, emergente de un dispositivo mixto razón - sentimiento que daría sentido y teleología final a su constitución estructural, performática e interpretativa.

Cuando se piensa en sentimientos se alude a *sentimientos particulares*, a “afectos”, en los que los soportes materiales y formales del arte (como se decía al comienzo de este apartado), ocupan el sitio de mediadores y vehículos de aquellos; sentimientos anclados en un *psiquismo* de algún modo inédito, y al mismo tiempo enclavado en circunstancias y coordenadas históricas, culturales, económicas y sociales, inauguradas decididamente en la Modernidad.

Este estado lógico - emocional del hombre moderno con sus marcas y sus conductas, alcanzará en el período examinado aquí, no solamente el momento de mayor actualidad y vigencia productiva, sino el máximo reconocimiento como noción medular del arte.

A los fines de caracterizar epocalmente a este individuo, puede mencionarse que en el Renacimiento y el Barroco temprano, y definitivamente a partir de aproximadamente 1650, el Absolutismo, el incipiente Capitalismo y las condiciones sociales y culturales imperantes en Europa definirán un *individuo persona*, artista o admirador del arte, que no tendrá específicas definiciones acerca de su pertenencia al ámbito religioso o laico, en virtud de promover por un lado, la emergencia de la obra como estética autónoma y por otro, la validación del individuo como artista creador, o como ínsito degustador del arte.

Independientemente de adscribir a representaciones sagradas o profanas, aludidas o connotadas, el artista y el hombre “común” por extensión, harán confluir tanto sus experiencias religiosas como técnico - productivas hacia el plano de una “razón - sentimiento” cada vez más cercano de una conciencia singular de lo estético, como instancia independiente de lo didáctico, lo específicamente mimético o lo útil.

En este mismo sentido el posicionamiento de vectores piramidales en los ámbitos filosóficos, científicos y políticos, organizan un camino de reversibilidades, (esto es desde los vértices a las bases y viceversa) que constituirán el fundamento de los pensamientos deductivos e inductivos. Por otro lado, los mismos especificarán una teleología posibilitante de *identidades particulares*, ya sean estas de índole lógica racional o emocional, contrastadas por una lógica de lo humano, genérica y totalizante, tarea efectuada primariamente por Kant.

Sobre este *sujeto* es que se formularán definitivamente aquellas nociones que se señalaban, respecto a los afectos, casi prioritarios de Occidente.

Se presentan a continuación, algunos aportes que despejan ciertos interrogantes indiciales, en relación a un tránsito histórico del desarrollo del sentimiento. Estos, complementan lo expresado en capítulos previos, acerca de la razón y la subjetividad.

Las ideas iniciales que Edward Said, refiere en su artículo: *Cultura, identidad e historia* (en “Teoría de la Cultura”, Gerhart Schröder y Helga Breuninger (compiladores) (2009), aportan interesantes perspectivas en relación a esta definitoria situación entre Arte y Sentimiento.

Según el autor desde el siglo XVIII “el campo estético adquiere definitiva autonomía, y ya no se encuentra ligado únicamente por fuerza de la moral y la mimesis, tal como sucedía anteriormente” (Schröder, Said, 2009: 38).

Para Said (y no solo) unos de los “profetas” de este cambio de perspectiva es el filósofo napolitano Giambattista Vico, quien en su tercera edición de su *Ciencia Nueva*, publicación póstuma de 1745, describe la mente humana como poética por naturaleza. Al igual que los románticos posteriores, Vico expresa además una crítica ideológica a las ideas de la Ilustración, y continúa Said: “en especial de aquellas que sostenían que la naturaleza humana y los preceptos morales eran entidades estables y cognoscibles” (Said, 2009: 38).

Por su parte el filósofo canadiense Charles Taylor (citado por Said en el mencionado texto), también aporta explicaciones en su trabajo: *Fuentes del yo, la construcción de la identidad moderna*. En este postula uno de los aspectos determinantes del hombre moderno: el concepto de introspección y la “fe” en su interioridad particular, actualizada por su historia contingente, por encima de cualquier tradición comunitaria.

Dice Taylor:

La revolución expresiva constituye una revolución ingente en la moderna interioridad posterior a Agustín, en su camino inicial hacia la autoindagación [...]

Vimos las bases de una fuerte orientación a la interioridad en las elaboraciones de Agustín realizadas por Descartes y Montaigne, y en las prácticas desinteresadas de autorrenovación y de autoindagación religiosa y moral que surgieron a comienzos de la Edad Moderna.

Pero recién con la idea expresiva de la articulación de nuestra naturaleza interior encontramos los cimientos para construir este dominio interno *con profundidad*, o sea, un dominio que abarca aun más de lo que jamás podremos articular, y que se extiende inclusive más allá del último confín de nuestras posibilidades de expresión (Schröder, Taylor, 2009: 38)

A estas cuestiones se unen como factores condicionantes del desarrollo de un “hombre expresivo”, las nociones ya mencionadas relativas al nacimiento de la ciencia moderna, la caída de la Escolástica, la pérdida del geocentrismo, las reflexiones sobre los conceptos de destino, problema, angustia, hostilidad del mundo, y vacío.

De este modo aquel psiquismo nacido en la Modernidad y al que se hacía referencia, constituirá su funcionamiento manipulando un campo de permanentes interacciones entre un “adentro” y un “afuera”, (más allá de diferentes modelos organizativos o explicativos, idealistas, empiristas, deductivos, inductivos, o bien pese a que los sentimientos se articulen en “afectos”, “estados del alma” o “acciones dramáticas”).

Al mismo tiempo y en el contexto de la Modernidad, el arte se va a enrollar en principio y prioritariamente en el ámbito de “nuevos” sentimientos particulares, con las dificultades propias de sostenerse teóricamente como tal, en un mundo signado por el poder de la ciencia y su relación legítima con el conocimiento lógico y la verdad.

(Y ya se ha visto como el arte, por ejemplo con Rameau, buscará encontrar también su validación científica y por ende su entidad gnoseológica, por medio de una teoría racional). Dichos sentimientos como motores y depositarios de la experiencia estética de dicho paradigma, se ubicarán en el orden de procesos, tal vez inevitables de las condiciones de inestable y angustiante equilibrio de la nueva sociedad capitalista burguesa, sentimientos que desde marcas neuróticas, explicitadas por el modelo teórico psicoanalítico, darán cuenta

de los lazos entre artista, obra, intérprete y público, sintetizadas en una articulación básica, definida por las instancias basales de *objeto* y *sujeto*. Esta dualidad parece en verdad medular y determinante para el posicionamiento de las vinculaciones entre artista, obra, intérprete y “lector” y en ellas, el universo de los sentimientos.

Los Sentimientos y un Posible Desarrollo Histórico. Objeto y Sujeto

Premodernidad: Edad Media y Renacimiento

¿Cómo eran estas relaciones sentimentales o afectivas en los períodos anteriores a la Modernidad? ¿Cómo operaron luego a partir de ella? Y por extensión: ¿desde qué lugares se establecían las mediaciones humanas en el ámbito profano de las épocas premodernas, teniendo como telón de fondo el poderoso mundo de la religión católica, hombres, niños, artes, familias? ¿Cómo impactaban en el arte? ¿Intervenían los sentimientos en estas, se diferenciaban taxativamente las entidades de *objeto* y *sujeto*?

Para comenzar diríase que la distancia y la sustancia psíquica existente entre ambos términos generará un tipo de “circuito relacional” que dará cuenta de dicho vínculo, en términos de definir y particularizar sus caracteres, primacías y grados de alcance y afectación, lógica, emocional, o la que cada paradigma pueda proponer y validar.

Philippe Ariès se refiere en *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen* (y en acuerdo con otros autores, tales como Duby), acerca de la imprecisión de la esfera afectiva manifestada en el terreno de lo individual, por ejemplo, durante toda la Edad Media y hasta aproximadamente el siglo XV, con el lento y paulatino afianzamiento de la ciudad urbana capitalista y el aglutinamiento de las tendencias monárquicas. En este mundo medieval objeto y sujeto aparecen como instancias veladas y poco perfiladas.

El concepto de lo comunitario, lo gregario de la sociedad, el linaje colectivo, el tronco participativo y general, afirman una instancia de fuerte sincretismo y poca autonomía personal, y a su vez objetual. El hombre constituye una unidad mayor junto a la naturaleza y la religión, y el paso del tiempo ocurre como una lenta percepción, estática y poco modificable, en términos de una macro cronología; más bien se observa su trayectoria por medio de acotados “accidentes” temporales.

Por lo tanto la noción de yo individual no se inscribe en el ideario medieval con fuerza y definitiva autonomía.

Su entidad se transparentaba en una actuación entre funciones y necesidades primarias de alimentación, labor cotidiana en los ámbitos monásticos, en la vivienda comunitaria o en las tareas rurales o artesanales, en la consecución de la vida como tránsito contingente, de procreación, y en su visibilidad en acciones devocionales y asistencialistas.

En estas circunstancias, el yo era fundamentalmente una *acción* sensible, visible y concreta, expresada (si bien por seres particulares) desde una matriz comunitaria y gregaria, que admitía más que trazas individuales, cumplimientos cooperativos similares en *procesos* vitales encarados, y *productos* internos o externos logrados (Ariès, 1988).

Antes de considerar al arte del medioevo, se atenderá lateralmente a la descripción de otros contenidos de tipo social contextual de este tema, en la que el constructo de los sentimientos, desde instancias fundacionales, establecería una modalidad peculiar de relaciones interpersonales.

A tal fin se observará primeramente el tema de la infancia y las relaciones humanas en la Edad Media, presente en los mencionados trabajos de Ariès.

En el primer texto nombrado, el autor comenta que la atención específica de los niños estaba poco menos que ausente en términos que ya desde el nacimiento, el nuevo miembro del grupo social incidía nada más que en el acto de prolongar la cadena de la vida, en vías de incluirse en la totalidad de la especie.

La acepción de cuerpo no indicaba la pertenencia de una entidad única, autónoma o personal, dado que esta se identificaba con un aspecto totalizador, la comunidad, o el cuerpo de la Iglesia Católica. La máxima platónica “el cuerpo, cárcel del alma”, ya mencionada, se reviste de un significado no solo gnoseológico, sino también, altamente axiológico.

El paso del Edén al mundo terrenal, está interpretado como pérdida; pero se sustituye el sentido de pérdida u olvido fundacional de Platón, por la pérdida de la inocencia y la consecuente adquisición del pecado. La sexualidad, es entonces el peligro más cercano y a su vez denegado por la Iglesia.

La concupiscencia carnal borra toda belleza y esplendor del cuerpo, que se tapa y se oculta de la mirada.

El mundo corporal, escultórico y desnudo de Grecia y Roma, deviene en la sotana, el hábito o el sayo humilde, holgado y despersonalizado. La vestimenta no solo recubre el cuerpo, sino también uniforma y desperfila la identidad.

Junto al realismo pictórico de los primeros tiempos medievales, aun la duda acerca de la posibilidad de generar imágenes, convierten al principio mimético (ya sospechado en Platón), en un conflictivo apartamiento de lo especular, en una forma preventiva de evitar la mirada del otro, en evadir la fisonomía particular, en obviar el alimento de los sentidos, la vitalidad de las acciones y finalmente condenar la erótica del cuerpo.

Junto al pecado original, los pecados capitales encorsetan más aun la vida de las emociones y los sentidos.

El *Ars Erotica* de los antiguos, tiene la misma significación y función; pero ahora la regulación se condiciona con un sentido fuertemente ético, obviando cualquier práctica por fuera de la procreación. Aun los niveles involuntarios de la fisiología, están tomados ni siquiera como pasividad, sino como castigo por el pecado original (Foucault, 2009).

Las relaciones humanas, los parentescos y filiaciones, fluctuaban todo el tiempo en un difuso panorama de acuerdos, aceptaciones, pactos y

redes sesgadas por omisiones o desórdenes de todo tipo. Los sentimientos de unión afectiva y las nuevas vidas emergentes de estas condiciones de existencia, permanecían asociados al mantenimiento elemental de lo vital, el cual provenía de razones biológicas generales, no individuales.

En una cita y aporte complementario, Foucault recuerda el sentido y acepción del concepto vida, circulante en las sociedades premodernas y todavía en las casi lindantes con el siglo XIX. Esta referencia permite, desde el sistema de las ciencias biológicas, ubicar el problema de los sentimientos con mayor precisión.

Comenta el autor que dicho dominio tendió durante centurias a un mecanicismo y automatismo meramente descriptivo, taxonómico y paradigmáticamente continuo, vigente hasta la inauguración de un nuevo arquetipo de ser biológico, ser psíquico y ser clínico, presente en el mundo burgués postrevolucionario.

En algún punto el logro de una separación semántica entre la noción griega de *zoe* (mera taxonomía y señal de construcción vital), y *bios* (semantividad, experiencia y proyección de la vida).

Efectivamente, afirma Foucault: “Durante los siglos XVII y XVIII, prácticamente no se utilizaba el concepto de vida en el estudio de la naturaleza: se clasificaba a los seres naturales, sin importar si tenían vida o no, en un vasto cuadro jerárquico que iba de los minerales al hombre.” (Chomsky, Foucault, 2010: 13).

Avanzando en el tema de los niños, si se atiende y extiende esta apreciación del autor a la extensa primera etapa de la época medieval (pese a estar esta influida por los contenidos religiosos y filosóficos emergentes de la Iglesia Católica en cuanto a las nociones de indulgencia y piedad), puede visualizarse el mundo de la naciente vida infantil, como un objeto casi sin sustancia ontológica, como un producto humano en tanto repetición de un ejemplar, pero no como subjetividad o identidad proyectual, como una *vida* en potencia a la que se debe proteger y formar.

El cuidado de los niños, casi nulo durante casi doce siglos da pausas para pensar no solo en este aspecto intrínseco sino como se decía,

en la dimensión de lo futuro, del porvenir, de la consecución no solo de la especie, sino de una ontogénesis no ideada en logros personales, proyectos y deseos (y por ende en la construcción de un psiquismo tendiente al logro de un sujeto racional o afectivo particular), sino en un casi anónimo eslabón⁴¹.

Comenta Ariès que recién en la Modernidad las nuevas estructuras sociales y económicas (sobre todo de las clases más acomodadas), permiten el ingreso de esta individuación de la niñez, a través de la intervención de los conceptos de salud y educación (no libres a veces de excesivo rigor), y sorprendentemente el amor, responsabilidad y protección maternas.

La existencia de infinidad de casas de huérfanos en toda Europa, particularmente en las grandes ciudades, informa de esta compleja situación: por una parte los hijos bastardos, o los niños decididamente abandonados por razones económicas o bien y radicalmente, como en Roma, por ausencia de un proyecto para ellos, resultado emergente de una limitación de conceptos amorosos y de resguardo por sus vidas.

Por otro lado Ariès informa de las relaciones interpersonales, los matrimonios especialmente, los cuales no estaban fundados en una idea de elección amorosa; más bien se ponían en juego ciertas cuestiones de conveniencia social, aspectos hereditarios y dotes de bienes, tierras o dominios, y obviamente eróticas que no constituían empero, un universo afectivo de alcances expansivos o íntimos de proyección, transferencia o sublimación, ya que esta instancia estaba en contradicción con los preceptos de la Iglesia.

El acceso a un estado amoroso permanente se vinculaba especialmente con el sentido revulsivo y *sin ley* heredado de Grecia y afirma-

⁴¹ La herencia de Grecia y especialmente Roma parece deslizarse en todas estas consideraciones acerca de la vida, los niños y los aspectos subjetivos atinentes a su condición de individuos. El sentido a menudo perturbador de la llegada de un niño en la ciudadanía romana, en especial si su vida no era deseada o se advertían malformaciones, naturalizaba la decisión de destinarlo a los sirvientes, damas de crianza o simplemente abandonarlo a su suerte.

ba de ser transitado con fuerte emocionalidad, una tendencia manifiesta hacia lo prohibido y hacia el pecado.

Sobre ello se sumaba el sentencioso juicio hacia la mujer que arrastraba una asociación directa con la caída y expulsión del Paraíso.

Al menos en los primeros siglos de la Edad Media, hasta el período Gótico, la figura femenina implicaba amenazas, traiciones, sospechas y engaños. Empero poseía la atractiva figura que no solo podía embelesar al hombre, sino también darle placer carnal y frutos, a través de los hijos. De allí la validación de la sexualidad (y de la mujer) que la Iglesia dificultosamente se propondrá gestionar: el sexo como vía legitimada, únicamente en tanto acto de procreación. De este modo era más importante el cumplimiento de la consecución de la especie, que el acto pecaminoso que lo engendraba, y paradójicamente casi más aun, si intervenía sobre él, un elemento que pudiera llamarse amor.

No obstante, en una sociedad altamente compleja, apiñada en ciudades o dispersa en campos, surcada de poderes tan marcados y estratos diferentes, entre clérigos de diverso rango, señores poderosos, soldados, artesanos, caballeros, siervos, extranjeros y nómades, el sentido de control y riesgo la vida erótica, se verificó como una errática acción permanentemente trasgredida. Por ello el nacimiento de un niño devenía a menudo de una engorrosa red de acontecimientos.

Las nociones soslayadas de ley, el rol de la mujer en el estatuto religioso y cotidiano, la concepción ocurrida a menudo en trámites de concupiscencia, violaciones, incestos, o al menos, bajo condiciones no aprobadas por la Iglesia, tal el sacramento matrimonial, con figuraba más que la bienvenida a un recién nacido, la concreción y efectivización de una culposa desviación moral.

En consecuencia no era raro que el niño llegara a este mundo con una carga afectiva deficiente, reprobada o nula y en casos extremos, deseosa para sus agentes paternos de ocultamiento, desvalor, e incluso voluntad explícita o inconsciente de desaparición.

Con una interpretación equivalente a la de Ariès, Jacques Le Goff, declara en *Una Historia del Cuerpo en la Edad Media*: “La fórmula es algo abrupta y perentoria, pero la Edad Media ignoró lo que nosotros llamamos amor. La palabra es incluso peyorativa. *Amor* significa pasión devoradora y salvaje (Le Goff, 2006: 82).

Se preferirá el término *caritas*, ya que responde a una devoción que implica formas de sensibilidad de cara al prójimo (pobre o enfermo muy a menudo), pero desprovisto de toda consideración sexual.”

Y más adelante continúa: “[...] no significa que los hombres y las mujeres no conocieran los embates del cuerpo, que ignoraran el placer carnal y el apego al ser amado, sino que el amor, sentimiento moderno, no era fundamento de la sociedad medieval.” (Le Goff, 2006: 82).

Del mismo modo, sobre todo en la primera Edad Media, las economías agrícolas o artesanales, la inexistencia de la moneda generalizada y el uso del trueque no habían aun inaugurado el apremio vital de las relaciones humanas mediadas por objetos artificiales (aunque los instrumentos de labranza, herramientas o diversas producciones de los incipientes oficios se cuentan entre estas primeras categorías), los que a futuro constituirán la propiedad privada, por lo que el hombre, la naturaleza y el mundo, en algún sentido, se distinguían más por esencias generales que por acciones o entidades particulares.

Resulta conveniente establecer algunas coordenadas territoriales y políticas de esta incipiente construcción de Europa, a fin de vincular las relaciones de su macro estructura con los fenómenos afectivos del arte y la vida.

Debe decirse inicialmente que para los primeros tiempos de la Edad Media, el concepto “Europa” es solo una entelequia; de hecho no existe una Europa formada, ni siquiera imaginada.

La fantasmal Roma o la potente Bizancio, actúan como elementos aglutinantes, ahora articulados en el Cristianismo de Oriente u Occidente, sobrevolante de todas las aspiraciones hegemónicas. En estos tiempos, entre los siglos VIII y IX, el mundo europeo se edifica

sobre restos de la antigua Roma, las invasiones árabes, los avances de mongoles, vikingos y húngaros, y las pestes y hambrunas.

Desde los primeros reinos bárbaros que se contaminan y asocian políticamente con el papado, cobran central importancia los imperios francos de Clodoveo, Pipino el Breve, su hijo Carlomagno, Carlos el Calvo, y luego el germano Otón. En esta época la sombra de una Roma cristiana, la Roma de Constantino reluce como un imaginario a alcanzar, pervivir y reinaugurar.

La ciudad de los papas, busca ser nuevamente la metrópoli umbilical, ahora del mundo cristiano. El saber de filósofos y artistas se entrevé como asequible, y este saber, aparentemente opuesto por su paganismo, se extiende en el territorio papal como aspiración y como modelo.

Luego de Carlomagno una nueva crisis se apodera de Europa, equivalente a la del momento de la destrucción de Roma, en el 476 D. C. Está ocasionada por invasiones y saqueos de algunos pueblos bárbaros, aun rebeldes con los convenios entre la Iglesia y sus pares de sangre.

Los reinos germanos más fuertes, aliados con aquella ciudad, comienzan a constituir una cultura política de tipo deductivo, equivalente a una derivación platónica, esto es, pensada desde la Idea y emanada al mundo contingente, a las personas y cosas.

Es el Feudalismo. En él, los duques, condes o señores, se equiparan al rey o emperador, replicando en sus tierras y dominios las organizaciones de vasallaje. De este modo, buscan constituir grandes modelos de poder enfrascados a su vez en modelos menores y equivalentes, todos aptos para combatir en casos de peligro, a la manera de una unidad fractal. El castillo será la habitación enorme pensada como fuerte, aunada de viviendas comunitarias, soldados y artesanos. La basílica, el monasterio y más tarde la ideación de la arquitectura románica, actuarán como las formas de la construcción religiosa, dicho sea de paso, reminiscentes de la estructura de las grandes casas señoriales de los ciudadanos o patricios romanos, las termas o los templos.

Según Duby se establecen tres formas de vida posible en la visión feudal: la de los clérigos y señores, la de los soldados y la de los campesinos. "...los que oran, los que combaten y los que trabajan..." (Duby, 2011: 40).

Estos últimos pagarán con su producto al señor para que lo proteja. A su vez darán tributos a los soldados para garantizar su defensa, y por último brindarán ganancias a los reyes y clérigos, quienes alcanzan respectivamente el mayor prestigio político y religioso por ser los defensores civiles y espirituales de la más alta estirpe. Los señores y soldados los protegerán en la tierra, los clérigos les darán la salvación para la vida eterna.

En esta concepción puede concluirse que las nociones de sujeto y objeto ponderaban perfiles difusos. Las atribuciones mutuas eran ambiguas. Todo el mundo, hombres y cosas eran *objeto* de dios, tal vez, el único y verdadero *sujeto*. Se estaba como es sabido, en una concepción derivativa y platónica del mundo.

Paulatinamente dos verbos se revisten de definitiva atención en la construcción de un futuro individuo moderno, esto es unívoco en la razón pero diverso en el actuar, racional y afectivo, genérico y a su vez intransferible: *estar* y *tener*.

En principio, el núcleo del *estar* y el *ser*, identificado en algunas lenguas en un solo vocablo y acepción, propone una interesante cuestión a analizar dada la aglutinación de ambos términos en un único significado.

¿Cómo se entienden ambos conceptos? Seguramente su asignación y explicación se verifica temporalmente en una transformación progresiva desde un sentido ontológico, diríase inmutable, a un percibir "accidental", desde una cuestión atinente a lo esencial y eterno, a su atención a aspectos fenoménicos y contingentes. Este proceso se verificará en Europa durante el lento proceso de cambio del Feudalismo a la ciudad Gótica.

De hecho e igualmente, se halla aquí en el paulatino paso del predominio de la filosofía platónica (la realidad de la Idea), a la concep-

ción aristotélica del mundo (la realidad de la Materia), situado en el “despertar” de una conciencia urbana, política, burguesa, materialista, mercantil y dinámica, apartada lentamente, o bien aunada con la concepción feudal y estática de los períodos anteriores.

El *ser* a menudo se entenderá, se identificará, se vivirá lentamente a partir del Gótico y definitivamente desde el siglo XVI o XVII como el *estar*, y en este aspecto se redefinirán, cuando no crearán, inéditas percepciones y comportamientos psíquicos, en relación al lugar del hombre y el mundo en el contexto internalizado de su tránsito y ocurrencia por el mismo.

Por esta razón, ya en el Gótico Tardío comienza a observarse el decisivo corrimiento de algunas acciones personales a un ámbito íntimo, separadas y diferenciadas de lo público (*ser - estar*), que recortan al hombre de un “continuo” estado casi indiferenciado entre el yo y el otro, en términos de lugar, de escenario y límite a otro espacio diferente y propio. Se definen así dos circunstancias de actuación: las nociones de privacidad o intimidad.

En otra órbita, aunque no tan lejana, el establecimiento de la propiedad habitacional o indistintamente material, en el sentido de un patrimonio propio (*tener*), conformará otro bloque formativo del atributo cósmico u objetual de la existencia.

De allí la posibilidad de inscribir el yo en un especular espacio interior - exterior que pausadamente constituirá el universo emocional y sentimental, autónomo y privativo del individuo, dándole cabida y sentido material al mundo, definiendo un territorio y objetos propios y estableciendo un espacio - tiempo para el “suceder” de actos de su dimensión privada o íntima, esto es, construyendo con claridad la noción de *límite*.

El desarrollo e instauración de la intimidad y la propiedad, conformarán entonces, condiciones ineludibles para la constitución de este hombre “moderno” en términos de su lenta conformación como *ser - sujeto - sentimiento*, y como identidad que claramente se diferencia, se separa y se limita de otro, sea este objeto o sujeto, con lo

cual se estatuye a sí mismo como *sujeto*, intelectual, instrumental o emocional.

Por lo tanto, así como el dualismo genérico de la Edad Media a partir del Gótico, se formula desde los conceptos tutelares de razón y fe, en el campo de lo personal, las nociones de exterioridad e interioridad, de tener y ser - estar, ocuparán el lugar más próximo de los procesos duales e interdependientes de una naciente subjetividad.

Examinemos al arte. Se sabe que en el medioevo, el arte principalmente religioso durante los primeros siglos, vivió una existencia prácticamente artesanal, asociada a la *tekné* griega, una cualidad objetivable en un “saber hacer”. Por otra parte, al igual que en el campo social general, su facticidad estuvo exenta como programa comunicativo, de cuestiones centralmente emocionales o afectivas y menos aun, personales, individuales. Tampoco se pretendía ni autorizaba la producción de un arte original, inventado desde un supuesto impulso interior, inspiración, reflexión ideológica, búsqueda personal de identificación o algún otro concepto equivalente.

Como señala Duby, su rol resultaba más próximo a lo funcional comunitario, devocional, mediaba con el más allá a través de una imagen, asumía un fin didáctico, propedéutico al rito y la fe, o bien acudía a recordar la afirmación de una autoridad eclesiástica o litúrgica.

El anonimato de los artistas era una situación habitual, prácticamente hasta la llegada del Período Gótico. De allí, entonces, la dificultad conceptual y fáctica de distinguir el sujeto de un objeto. ¿El arte era objeto de qué sujeto? ¿Dónde podía estar su autonomía? ¿En qué lugar podían encontrarse trazas del ente creador? ¿Cuáles eran los atributos, mensajes o indicadores emocionales o afectivos de la obra/objeto?

Comenta Duby:

Como la obra de arte era en primer lugar un objeto útil, aquella sociedad no distinguía, hasta llegar casi al siglo XV, entre artista y artesano. En ambos se veía al mero eje-

cutor de un encargo, al que recibía de un “señor”, sacerdote o príncipe, el proyecto de la obra.

La autoridad eclesiástica insistía en que no era el pintor a quien correspondía inventar las imágenes; la Iglesia las había construido y transmitido; al pintor le incumbía únicamente poner en práctica el *ars*, es decir, los procedimientos técnicos que permitían fabricarlas correctamente. (Duby, 2011: 11)

De este modo, la noción de arte se admitía como una tarea tendiente a la concreción de hechos prácticos, a la operación constructiva de “objetos” o “entes” según ciertos principios, atribuibles a la funcionalidad general, y alejados por lo tanto de una expresión especialmente particular - emocional, original y unívoca de un productor⁴².

En base a este criterio el artista carecía de autonomía estética personal; su individualidad se subsumía en los intereses comunitarios, a su vez dependientes de los poderes más encumbrados de la iglesia, de sus diversas órdenes o de laicos poderosos, y de las imágenes ya creadas en la memoria y en la autoridad eclesiástica⁴³.

Por esta razón, los artistas no operaban solos, individualmente, sino a través de organizaciones comunitarias: los gremios o corporaciones, organizados por grados de “saber” creciente: desde aprendices a maestros.

⁴² Tampoco se hablaría de mimesis en un sentido estricto, pues la imitación implicaba una operación sospechosa, toda vez que, de acuerdo al ideal platónico vigente en los primeros siglos medievales, la copia de imágenes recaía en una trasgresión del modelo original, puro e inasible por los sentidos. Era mera cualidad representativa en un sentido didáctico y transmisible.

⁴³ Estas imágenes eran centralmente religiosas: Cristo, los santos, los ángeles, los pecados, el diablo. La imagen profana, de humanos, objetos o de la naturaleza, solo se convalidaba en tanto explicitación contingente de un hecho litúrgico o sagrado. Las primeras iluminaciones, los retablos o las pinturas de frescos reflejaban estos y otros tópicos diversos.

A esto se agregaría que en el ámbito musical y específicamente religioso, el sentido de aprendizaje recaía en la oralidad y la permanente comunión entre los miembros de una determinada orden ministerial.

Se cita ahora (tal vez de modo extremadamente digresivo y breve) al pensamiento de Benjamin, para quien la Edad Media sitúa y encarna de modo ejemplar la cualidad *aurática* del arte (Benjamin, 2003).

Este concepto, central en la escritura del autor, refiere a la dimensión de inaccesibilidad propia e inherente a la actividad artística, generadora de una correspondencia absoluta entre creador, obra y receptor.

Interesa remarcar en este momento, de qué manera para Benjamin, las cualidades de anonimato, contemplación, ritualidad, comunión, transparencia y carácter individual de la recepción, subsumidas en un estadio superador y comunitario advertidas en el mundo medieval, condicen y afirman dicha cualidad de consustanciación de la obra y sus agentes poéticos y receptivos.

Como suele ocurrir, las ideas benjaminianas resultan esquivas o ambiguas. De este modo el filósofo encontrará, sin detenerse a despejar cuestiones contextuales las mismas cualidades de aura, en las obras posteriores de la modernidad, aquellas que según su hipótesis, descienden del centro de actuación al ritual litúrgico para poner en idéntico lugar a la autonomía de lo estético, como un nuevo ser divino, conducente llegado el caso, a la postura esteticista del *arte por el arte*.

Volvemos a la creación artística. En el campo estrictamente plástico, puede observarse una interesante transformación de los niveles de cuasi abstracción simbólica alcanzados en los primeros años del Cristianismo, hasta el reencuentro de lo “individual” en la Baja Edad Media. Las religiones monoteístas, al decir de Duby, rechazan las imágenes divinas, por ser estas detractoras y simuladoras de un universal único, irreplicable e irrepresentable. La influencia de Platón como se señalaba más arriba, es evidente.

Recién en el siglo VI, San Gregorio, implanta una cierta diatriba, en parte impulsada por cuestiones ideológicas, en parte por la extre-

ma ignorancia del pueblo, y su consecuente necesidad de adoctrinamiento y evangelización.

Si el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, bien vale la pena representarlo en su instancia de hijo, para que todos puedan adorarlo y *saber* de él. El hijo de Dios fue carne alguna vez y esa entidad corpórea autoriza un registro iconográfico.

Este saber apunta no solo a un conocimiento físico, de hecho idealizado, cuando no inventado, sino a revelar la presencia divina en términos sensibles e interpretables, como un mejor modo de aprehender el dogma.

Dicha situación se desarrollará y a la vez se ocultará cíclicamente, de acuerdo a contingencias políticas y estrictamente religiosas (recuérdese la Disputa de los Universales), hasta la formulación definitiva de un naturalismo, recurrente de ciertos idearios corporales del antiguo clasicismo greco - romano.

El arte de la iglesia católica, hecho de piedra y tendiente a la permanencia, se contrastará con el propio de los pueblos germanos. El vidrio, el cuero y el metal se establecerán como los elementos básicos de construcción de estos grupos; asimismo su movilidad e intercambio, en tanto objetos, producirán efectos de fuerte impacto mercantil en toda la Edad Media, en directo contacto con el mundo objetual y precioso, venido o saqueado de Oriente⁴⁴.

La abstracción será una de las marcas identificatorias de estas artes. En este sentido, podrán encontrarse algunas relaciones con la imagen casi pictogramática, esencial y sintética de los primeros siglos del período medieval cristiano.

⁴⁴ Es más, esta cultura básicamente objetual del Norte de Europa decidirá a futuro, la entidad capitalista de todo el continente en términos de capacidad industrial y capital financiero. El poder económico de las políticas anglosajonas deviene en parte de la condición de mercado de las culturas ancestrales bárbaras. La misma, está pensada en función de un intercambio de materiales, recursos y objetos, no fijos o monumentales, sino por el contrario, fluyentes, nómades y dinámicos en su manipulación y transporte, posibles de transformación y desarrollo, y asequibles para un uso más próximo y pragmático.

El realismo característico de la pintura de libros, así como la de muros en iglesias y monasterios durante el período Románico (siglos IX a XI), se volcará en la arquitectura y la incipiente escultura del Gótico (siglos XII a XIV) hacia el pasaje naturalista y al “encuentro” de la identidad de lo particular. A esto contribuye también, el desplazamiento del ya comentado entramado platónico de los primeros momentos, respecto al nuevo modelo aristotélico reinterpretado en la Escolástica.

Respecto a la música, desde Boecio, en el siglo VI, la misma se dividía en tres niveles: la música mundana, la música humana y la música instrumental. Estas categorías, persistentes como definición, tuvieron diversas acepciones a lo largo de la época patristica y románica (Cullin, 2005).

La concepción boeciana, de ascendencia platónica refería, a una emanación desde instancias eidéticas sagradas y místicas (la música de las esferas de carácter casi inaudible), hasta la armonía sincrónica del hombre en tanto cuerpo y alma, y la relación matemática entre los sonidos producidos por la voz o los instrumentos a fin de captar, interpretar e imitar aquella primera proporción celestial.

En la estructura escolástica, a partir del siglo XII, la música como es sabido, se ubicaba en el orden de las Artes Liberales, más precisamente en el *Quadrivium*, compartiendo un lugar junto a la geometría, la aritmética y la astronomía, espacio que parece lejano y extraño, en especial para toda la estética posterior de la Modernidad.

Desde este lugar, el corpus sonoro era superador de otras actividades “modernamente” consideradas como netamente artísticas, tales la pintura, la escultura, o las artes aplicadas, entre ellas la orfebrería, la sastrería, el tallado en madera.

Incluso la arquitectura, junto a las anteriores eran agrupadas en el capítulo de las Artes Serviles, mecánicas o las artesanías, las cuales en la antigüedad romana y de acuerdo a los mencionados criterios de “trabajo”, a menudo no eran ejercidas por los libertos (de allí el concepto de Liberales), sino por los esclavos o ciudadanos de segundo orden.

Música como entidad en la que la proporción, el número (unidad de carácter perfecto en el tránsito neoplatónico *ascendente* hacia la Idea de Dios) se hace sonido, en la que la pulcritud o lo resplandeciente del mensaje divino, como misión comunitaria, se corporiza en la frecuencia sonora y se transparenta, o bien se acerca a la noción de éxtasis, de epifanía.

En el ámbito de los sonidos (los del rezo hablado o los del canto) se verificó con mayor nitidez este concepto de éxtasis, estado atinente a la apertura y casi disgregación del cuerpo y sentimiento individual, en el alma universal del Ser Supremo.

Lo extático, asociado a un placer sensorial y a un júbilo emocional, fue casi siempre una aspiración a lograr por la palabra litúrgica, y la música (en un rol de acompañamiento y confirmación de esta traslación y equivalencia de una proporción divina reproducida en el plano humano), estuvo llamada a ocupar un lugar de importancia al lado de la palabra, como catalizadora y mediadora de esta anudada unción.

Para la estética medieval, de la índole y tiempo que sea, la música constituirá el ejercicio teórico y práctico más elevado e importante, al menos dentro del ámbito religioso. Su entidad, acepción y producción unió como en pocos períodos de la historia occidental, una alta espiritualidad y una mística superior, con un sentido apropiativo en el que el plano sensorial, operaba como vehículo o canal transparente y luminoso para alcanzar la plenitud del alma.

“Los efectos emotivos atribuidos a la música sobre quienes la escuchan o la practican conciernen a la experiencia ética, al fervor devocional, a la experiencia espiritual o a la dicha amorosa” (Cullin, 2005: 38).

Ciertamente, la práctica musical será reconocida como una actividad transmisora y facilitadora de diversas experiencias sensibles, y como tales en permanente atención y equilibrio entre lo corporal y espiritual; una reactualización de los conceptos sintéticos del pensamiento griego, la unión de lo bello, bueno y verdadero⁴⁵.

⁴⁵ Y siempre en la atención a que el valor de la música dependía no solo de prácticas concretas del canto, sino que aquel provenía de ciertos apriorismos. La proporción numérica en tanto construcción propiciante de equilibrios y asociaciones místicas, así

Aunque con los vaivenes propios de las validaciones de los paradigmas de Platón o Aristóteles, durante la era medieval, la fractalidad existente entre lo divino y el hombre, la analogía entre el reino de los astros y de Dios y reino mundano, entre el placer o deleite cognitivo devocional y el placer sensorial, fue vehiculizada por la música, como exacta proporción mediadora, sensible y espiritual, de estas instancias.

Un dato clave a tener en cuenta, respecto del carácter *afectivo* de la música en la Edad Media, así como su empática correspondencia con el hombre, es aquel que relaciona ciertos *ethos* particulares de la música, con las escalísticas propias de uso en la época. Recién se hacía referencia a los modos gregorianos.

En efecto, dichas construcciones escalísticas (como es sabido, operantes como reinstalación y adaptación de los modos griegos), aludían a diversos estados anímicos generales, incluso en aquel país, asociados a circunstancias específicas como la guerra, el amor, la poesía épica, la poesía lírica, los cantos órficos, los propios de Dionisio y Apolo, entre otros tantos y diferentes tópicos.

Para Grecia (tal como entre otros, lo refiere Platón en *La República*), un modo musical era justamente un ordenamiento de siete sonidos con cierta interválica, y en un contexto más o menos diatónico, cromático o incluso enharmónico, esto es, con presencia de intervalos *menores* al semitono, que configuraban una especial y definida manera de referir al mundo, sus hombres y contingencias (Platón, 1996).

Con una nueva carga simbólica, sobre todo en el ámbito religioso de la Edad Media, la relación de la afectivización de un discurso musical con estas escalas, ofrecía tipologías cercadas, específicas y precisas, algo así como *afectos* particulares y normados.

como la atribución de patrones emocionales a los diferentes modos gregorianos sobre los que se fundamentaba la teoría musical, constituían el marco prescriptivo para el “buen y bello” funcionamiento de las ejecuciones y consecuencias en los participantes del rito.

Por otra parte, en Grecia y todavía veladamente en la filosofía medieval, aunque sea como mera explicitación teórica, estas circunstancias expresivas se irradiaban a toda una interpretación analógica del mundo, entre planetas, musas, signos astrológicos, cualidades planetarias, números, colores, humores y otros aspectos cósmicos, terrenos y humanos⁴⁶.

Igualmente las métricas a partir del siglo XIII, con la adopción definitiva de los modos rítmicos (también traspolados de Grecia), cursan una relación con aquellos elementos, objetos o condiciones, de modo tal de establecer una anudada red de analogías entre sonidos, duraciones y afectos, con los planos de la naturaleza y el género humano.

Como se advierte una vez más, la concepción que tiende a regir durante al menos, la Alta Edad Media, es la de un pensamiento platónico, dentro de la cual, la música práctica es un emergente de una ideación anterior que prefigura acentos expresivos, devocionales o anímicos, y de la que se deducen elementos particulares de un universal, en este caso el *ethos* básico del modo en cuestión. De esta manera una secuencia musical resultaba regulada en su correspondencia afectiva y procesual, a partir de una determinada matriz escalar y métrica, consecuente además con el ámbito de alturas utilizado y con la configuración rítmica (basada en la relación básica largo - corto), que permitía escandirla en diversos ordenamientos duracionales.

⁴⁶ ¿Podría hablarse aquí de un sincretismo religioso? Parece más bien relevarse la existencia y visibilización de un fenómeno común en la Edad Media, en especial ocurrente en el Gótico, que es el sentido de superposición de los programas ideológicos y culturales.

La supervivencia del pensamiento griego, opera no solo como un marco de referencia epistemológico, o un telón de fondo que articula una nueva mirada de la Idea o de la Sustancia, en relación a un Dios católico. Implica la validación y vigencia paralela y con valor axiomático de esta cultura, inserta, vigente y superpuesta al pensamiento cristiano. Como tal actúa en una línea paralela y sin necesariamente friccionar el corpus dogmático de aquel, como otro y respetado saber del cual se extraen prestamos conceptuales, se articulan relaciones diversas y se examina el mundo en términos filosóficos. Casos equivalentes ocurrieron en el contacto del cristianismo con las culturas griegas, egipcias, árabes o judías en el seno del Imperio Bizantino, e en las cortes católicas de España.

Desde la práctica musical, tanto el nacimiento del organum, como sus entramados más complejos o diferenciados presentes en el organum melismático, el discanto y las formas diversas del motete, implican además de problemas técnicos referidos a la consonancia o la métrica, la superposición de experiencias divinas y humanas.

El *tenor* original, en principio de origen gregoriano y base de la composición, funcionaba justamente como simbólico soporte sagrado sobre el que el canto del hombre, podía ornamentar y elevarse en melismas y floreos, seducido por la fortaleza de ese basamento.

Las voces de los *solistas* configuraban una expansión confiada y devocional. El sentido expresivo de esta música evidenciaba una concepción mixturada por la cual un ser humano único y a su vez transparentado en tanto comunidad católica, se solazaba de su fervor religioso, sobre esta columna basal del *tenor*.

Autores clásicos como Gustav Reese, Richard Hoppin o Erwin Leuchter han destacado en sus trabajos esta condición.

El desarrollo de la polifonía hasta el Renacimiento, de algún modo “narra” el despliegue y transformación de este realismo humano indiferenciado, hacia una perfilación de lo individual, incluso espúreo por marcas profanas, en los tratamientos vocales y en la suma de voces diversas.

Se indagarán brevemente algunas cuestiones advertidas en el terreno seglar, respecto a nuestro tema de análisis.

Ha sido vastamente comentado que será el Arte Trovadoresco del Gótico (con la ciudad reinaugurada nuevamente en Occidente, el culto mariano, la caballería y una inédita cultura cortesana como imaginario colectivo), quien posiblemente se separe de esta estática concepción recién descrita dentro el ámbito religioso, e introduzca un factor más dinámico, individual, emocional y expresivo, incluso introspectivo, en las numerosas formas poéticas y géneros como la cansó, el alba o la balada.

Se han estudiado además las construcciones y exponentes en los que se prefiguraron tal vez, ciertos atisbos de lo que la futura estética

asociará con el sentimiento moderno en la música (o en las letras y las artes visuales), pero sin perder casi nunca el lugar de la emoción compartida por la totalidad de un determinado conjunto humano.

Este arte trovadoresco de los poetas y cantores del Sur de Francia, irradiado luego al resto de Europa, implica una inédita apertura al sentido de lo que se llamará a futuro: amor.

Al hablar de la experiencia e imaginación, se comentaba en apartados previos las relaciones de estas instancias con un saber proverbial, previo a la expulsión que el racionalismo moderno realiza de ellas, al resultar fagocitadas por el saber científico.

Durante la Tardía Edad Media, el sentido experiencial y mítico - ficcional comienza lentamente a vacilar, en torno a las nuevas ideas aristotélico tomistas, preámbulo del cientificismo de los siglos XVI y XVII.

En este contexto la imposición secular del amor por parte de la poesía trovadoresca y más tarde propia del Trecento, se identifica con la concepción de un eros que objetualizado no directamente en la cosa sensible, sino en una apariencia fantasmática, en una cualidad desviada y proyectada, en una *aspiración* del amor.

Como suele ocurrir, mientras en el campo del conocimiento de lo sensible se introduce un materialismo eficiente, el plano de los afectos interpersonales está transparentado en una visión idealista y neoplatónica.

Aunque dada una naturaleza mediadora de la fantasía, esto significa que el fantasma del amor es también el sujeto y no simplemente el objeto del eros. En tanto que el amor tiene, en efecto, su único lugar en la fantasía, el deseo ya no encuentra frente a sí al objeto en su corporeidad, sino en una imagen idealizada, en una nueva persona que literalmente está hecha de deseo (Agamben, 2011: 27).

La devoción de la Virgen María como desvío del amor - eros particular, ejemplifica claramente el pensamiento de Agamben.

Conceptos como los de ángel, *substantia separata* o *nova persona*, condensan en definiciones y cualidades, los “nombres” que el objeto

del amor recibe del sujeto amante; el destinatario se aleja así a un lugar idealizado, a un modo de ser nombrado, a un espacio pleno de sublimación y distancia carnal.

La concepción medieval, aun no sustantivada en la pregnancia y emergencia de un sujeto consciente y autónomo de Dios, no concebido ni acuñado todavía como *sustancia pensante*, oscila en la presencia - ausencia de un yo y un otro.

En estas apreciaciones tienden a borrarse las distinciones y límites entre lo corpóreo y lo incorpóreo, o entre lo subjetivo y objetivo.

Y justamente porque el amor no es una oposición entre un sujeto deseante y un objeto del deseo, sino que posee en el fantasma, por así decir, su sujeto-objeto, los poetas pueden definir sus rasgos como un “amor cumplido” cuyo goce no tiene fin (Agamben, 2011: 27).

El repertorio musical al cual se alude, incluyó cantos monódicos doblados con instrumentos o bien con texturas de bordones y ostinatos, recitados y danzas.

Estas últimas, tal vez no tan significativas desde el punto de vista técnico musical, representan empero un punto crucial de los encuentros interpersonales, de los intercambios afectivos y amorosos más explícitos y definatorios.

En los salones de los castillos o en las ferias, en las plazas de mercados o aun en el atrio, incluso interior de las iglesias, los bailes concretaban encuentros altamente festivos y emotivos⁴⁷.

Es posible que la influencia de la cultura árabe haya alentado estas indagaciones y libertades hacia el sentimiento interpersonal, hacia la búsqueda no pecaminosa del eros.

⁴⁷ Estas danzas, estudiadas y clasificadas de varias maneras (altas y bajas, ejecutadas de a pares y complementarias, en el empleo de metros o pies binarios y/ o ternarios, estróficas en varias formulaciones, con forma rondó, ejecutadas con instrumentos de cuerda, percusión o vientos, en rondas o en filas), conforman un repertorio creciente en especies, transformaciones y expansiones, hacia otras especificaciones más amplias, posiblemente definidas y cristalizadas en un primer gran momento en la suite del Barroco medio - tardío.

Un primer elemento historiográfico resulta de la sublimación y traslación del mencionado culto mariano al campo de la mujer terrenal.

Impactado desde las Cruzadas, como sentimiento de pérdida, de territorio, de exilios, de ausencias de protección y de ámbitos conocidos, la Virgen por un lado representa lo puro y lo inmaculado, como asimismo el vientre prístino al que pretende volverse con consuelo y arrobamiento desde tierras paganas, arrasadas, impuras y sarracenas.

Por su parte, la mujer se identifica con esta visión en términos de objeto no corruptible por la pérdida de la virginidad.

Evidentemente, posicionar a la mujer mortal en este estadio de tal perfección y escape de condiciones carnales, metonomizaba contrariamente el fervoroso impulso erótico recién descrito, cuya exploración pretendía siempre ubicar al objeto amoroso en un “más allá” de contingencias terrenales, a fin de mantener “lo femenino”, en un ideal de sublimidad, acorde incluso con las reconvenções religiosas.

Esta situación impactará no solamente a los hombres respecto de las mujeres, sino que habrá por ejemplo una sobreabundancia de doncellas o experimentadas damas que destinarán su vida al matrimonio litúrgico, sagrado y virginal con Cristo.

Los conventos se pueblan de jóvenes ansiosas de sublimar sus fantasías, anhelos amorosos o verdaderos votos de fe con la institución eclesiástica, aunque en realidad, estos actos se infieren como metafórica aspiración (que podría considerarse en algunos casos, en términos de histeria), de donar su pasión y erotismo al Ser Divino, en una especie de casamiento trascendente y eterno.

En este mismo punto se cuentan también los actos de sodomía, altamente condenados por la Iglesia, aunque irradiados por toda las congregaciones laicas y religiosas.

El amor destinado a Cristo, descorre acciones que se metonomizan en ciertos casos, como prácticas fácticas sostenidas con el mismo sexo, entendiendo que esta mismidad es menos pecaminosa que la relación con una mujer, toda vez que dicho vínculo era imposible de ser sacramentado.

La literatura medieval, inserta en esta sociedad aristocrática de damas y caballeros del mundo Gótico, posee entre otros tantos, dos exponentes dignos de mencionar: *La Historia de Abelardo y Eloísa*, y la *Historia de Lancelot y Geneviève* del trovador Chrétien de Troyes, autor también de *Perceval*.

La primera representa un singular caso de novela autobiográfica de Pedro Abelardo, filósofo tomista cuya vida, al igual que la de su amada, se extendió en los primeros tiempos del siglo XII entre Bretaña y París. Los aspectos desgraciados del padecimiento de ambos jóvenes, resultarán paradigmáticos para la literatura futura.

Por su parte, la obra de Troyes explora una historia de adulterio entre el caballero Lancelot y la esposa del legendario rey Arturo.

En ambos casos, y sobre marcas estilísticas de la cultura caballeresca, el amor como pasión, devoción, insania, ardiente necesidad del amado, incluso melancolía, dolor y éxtasis, aparecen relatados con una inaugural apertura hacia espacios afectivos particulares, que sellarán lazos emocionales propios de un Occidente reconocible casi, como moderna expresión de la tensión amorosa.

A su vez estas manifestaciones, dan cuenta de un elemento habitual de la Edad Media: la vigencia de la pasión, de un genuino y moderno sentimiento amoroso por fuera de la institución matrimonial.

La diferencia marcada y ya verificada entre el contrato civil - religioso, resultante a menudo de conveniencias o circunstancias de diferente orden, con la libertad (aunque trasgresión), atinente al desarrollo de la experiencia erótica por fuera de límites, organizaciones y mandatos, se revela como una marca procesual de la cultura urbano burguesa, arrastrada luego en el desarrollo del mundo moderno. Se atenderá nuevamente a esta cuestión, al tratar el Período Clásico y las óperas de Mozart.

El crítico siglo XIV implica una casi literal caída del universo medieval, en virtud de su apocalíptica rendición. Peste negra, guerras, hambre y muerte, se contarán más adelante como las tragedias de una sociedad que declina en un orden perdido, y a su vez acentuado por el Cisma del papado.

De ningún modo implica esto la ausencia de experiencias estéticas o de un pensamiento filosófico valioso. Pero sin duda el estado de vacilación sistémica redundante en el carácter singular y rebuscado de las producciones, así como en las redes, particularidades y cruces idiomáticos que interceptan los fenómenos culturales que se producen.

Las formas religiosas y profanas se resuelven en hibridaciones, construcciones artificiosas y hasta aberraciones lingüísticas, en las que diversos dialectos conviven y se transparentan en tramas complejas, especie de mundo globalizado, multicultural, fragmentado y superpuesto.

Las novedades en la métrica y las concepciones de la consonancia y disonancia, a través de las prácticas de la isorritmia⁴⁸, ablandan y liberan a la música de largas ataduras escolásticas. El sentido creativo, la invención y la dotación emocional y técnica de las obras, al menos dentro de determinadas comunidades de producción, se revelan más plásticas y flexibles.

En este ámbito, las producciones profanas comienzan a vincularse fuertemente con el mundo religioso, especialmente en los motetes, y en formas tardías del organum.

Escuelas musicales y teóricas cifradas de arcanos y contenidos esotéricos, monjes y filósofos alquímicos, celebran una extraña red de asociaciones afectivas entre lo místico oriental y lo religioso católico.

Las especies decididamente profanas avanzan en un estilo literario y musical más refinado, producto de la adaptación de estas formas monódicas al campo polifónico, y con el concurso de músicos de gran pericia e inspiración como Guillaume de Machault o Francesco Landino.

⁴⁸ Concepción discursiva consistente en el uso de células melódicas o rítmicas en las diferentes voces o partes de una composición. Esta formulación implica un apartamiento del sentido mecánico de los modos rítmicos, y un avance hacia la idea de libertad, variedad y nueva organización.

El Renacimiento, es tal vez uno de los más complejos y enigmáticos movimientos de Occidente, situación regulada por el cruce de elementos multiculturales (vinculantes entre el Gótico, la escolástica, la cultura profana, la cultura bizantina, oriental entre otros), su oscilación entre un atisbo eficaz hacia lo nuevo, “científico” y mental y por otra parte cierta mística platónica, que lo conecta con una visión “postmedieval”, y que induce a “leer” esta trama de lo afectivo en el arte, como una doble articulación entre el imperativo de lo total y el deseo de lo singular.

Por un lado el arte religioso, católico o protestante, afín todavía con un sentido sólido hacia lo homogéneo (desde la conjunción de voces individuales aunadas por el progresivo contrapunto imitativo, y muchas veces un carácter lúdico proveniente de la aplicación de técnicas compositivas, fantasiosas y hasta artificiosas), tenderá a la búsqueda de una perfecta “armonía” entre lo divino abarcador, general e inmutable y lo humano situado, individual y en permanente transformación.

El siglo XV, variable aun entre una perdida Edad Media y un naciente Humanismo, prístino, depurado y profundo, mostrará nuevas relaciones entre lo religioso y lo profano. En el primero de estos campos se conjuga el impresionante repertorio de misas y motetes, generados a partir de cantus firmus basados en canciones, nombres transformados en notas, o parodias y paráfrasis de cantos populares. Las piezas alcanzan enorme complejidad, así como vistas expresivas más reconocibles por la sensibilidad *moderna*.

En el plano de las alturas, los tratamientos melódicos e interválicos de mayor predicamento: 3ras. y 6tas., fauxbordones, cadencias auténticas o plagales o la tan característica de tercera sub tónica, indican una nueva distinción hacia lo que se reconocerá eficazmente como consonancia, garantizable de una continuidad e inteligibilidad del discurso.

La vigencia de estas asociaciones, de estas invenciones y a su vez de un tratamiento lúdico de la música, opera en el sentido de am-

pliar otros componentes y horizontes técnicos, como también el de potenciar nuevos elementos y andamiajes expresivos y gramaticales inéditos, tales como la conformación del coro, la inclusión de la voz de bajo, los primeros recursos de la imitación, las especulaciones en la rítmica, las armaduras de clave y hasta la grafía, y el concurso de los instrumentos.

Las obras de Johannes Ockeghem o Jacob Obrecht, de la primera generación de músicos de la Escuela Flamenca, testimonian esta rebusca técnica como una expresividad mística, masiva y de grave introspección.

La escritura de cerca de cuarenta misas escritas sobre la célebre canción anónima *L'homme Armé*, implica tanto un grado de valor de la moda, interesante de analizar en términos “mediáticos”, como una instancia demostrativa e inspirativa de las posibilidades que un mismo texto originario ofrecía y propiciaba a los diferentes compositores para su ideación poética, aun no se pensara la música en términos de absoluta originalidad e intransferencia productiva, sino más bien como rebusca y problemática a resolver de un modo eficaz.

El canto profano se nutrirá con sutilísimas *chansons*, piezas de gran refinamiento y expresividad de autores como Gilles Binchois, Guillaume Dufay o Josquin des Prez, pertenecientes los dos primeros a la Escuela de Borgoña, y el último al universo tardío de Flandes y Francia.

El fenómeno de la *música ficta*, es otro aspecto importante a considerar.

Este no solo se presenta como una manera de normativizar e identificar desde la práctica musical, las *maneras* de los diferentes modos gregorianos (hacia una escalística tendiente a la estructura tonal de los dos y únicos esquemas escalísticos en la Tonalidad, esto es, los modos mayores y menores), sino que justamente, esta paulatina licuación de diferencias se formula hacia una representación más ajustada de una subjetividad racional - emocional fuerte y definida y por ende a la consideración de maneras y dispositivos de

implicancia afectiva, encuadrados en ciertos estereotipos, a futuro normatizados en el Barroco.

Tanto las variaciones de alturas efectuadas por el canto o los instrumentos (provistas por las alteraciones accidentales y no desprendidas de cierta aleatoriedad), así como la tendiente regularización de una reducida gama de alturas, da cuenta de una necesidad de acotar y compartir un territorio fonológico, gramatical, y en consecuencia semántico expresivo. Como es sabido, la Modalidad del Renacimiento tardío del siglo XVI, reviste gran cantidad de excepciones, pese a la consolidación, regulación y estructuración de los conceptos de consonancia y disonancia.

La polimodalidad, o bien las tendencias hacia la Tonalidad, encaradas en las composiciones palestrinianas que reafirman cada vez más los modos jónico y eólico, los corrimientos de una doble métrica, enclavada entre las totalidades del conjunto y las individualidades de cada voz, las complejas correspondencias entre texto y música, los artilugios de la imitación, entre otros aspectos, avanzan hacia una rebuscada o bien límpida ideación, presente por ejemplo en las obras de Tomás Luis de Victoria, Orlando de Lasso o Cristóbal de Morales.

Este arte, de algún modo críptico se tornará a su vez crítico, y por tanto las nuevas tendencias armónicas y texturales dilucidarán progresivamente otros rasgos y conductas sistémicas que coagularán en el Barroco Medio - Tardío, en la Tonalidad⁴⁹.

Una Europa progresivamente hegemónica, consolidada en naciones y lenguas se recorta sobre un horizonte menos perfilado, y cierta y lentamente abandonado, que es el mundo medieval.

La hegemonía cultural, posiblemente un encuentro de Europa con ciertas condiciones productivas generales, y a su vez por particularidades y regionalismos, comienza a establecerse como marca de extensión

⁴⁹ El profundo debate entre polifonía y monodía que recorre los primeros tiempos del siglo XVII, da cuenta del conflicto establecido entre el sentimiento comunitario hacia un *objeto estético*, sea este de origen religioso o profano, con la tendencia unívoca del individuo, reservorio privilegiado desde el que se miran, se comprenden y se sienten *todas las cosas* del mundo exterior e interior.

continental y como modo de aunar caracteres de lo expresivo. En este sentido se remarca la confluencia de un arte profano depurado y realmente de impecable calidad, en el que la transformación de la canción trovadoresca tiene una última y esplendorosa culminación.

De esta manera y ya desde el Ars Nova y las escuelas del siglo XV, los madrigales, *chansons* y villancicos, conectan y acomodan sus estructuras libres o estróficas a un sentimiento idiomático más claro y evidente de lo personal (y también nacional), aludiendo a las primeras estribaciones de los futuros afectos barrocos, de los cuales el casi anacrónico y al mismo tiempo visionario Manierismo, se hará cargo con trágica expresividad, estableciendo un umbral al cercano nacimiento de la ópera.

Afecto, tensión, palabra “reforzada” por la música, intersubjetividad, dramatismo teatral, lamento, patetismo, se agolpan como conceptos a los que el arte va a atender en estas experiencias destinadas a un público culto y *reservato*. La palabra única y aislada, como significante - significado privilegiado podrá ser descripta en términos musicales, por medio de figuras que aluden a su intención semántica. Más que como orden general, el sentimiento plasmado provendrá del énfasis en la palabra como entidad, como aquí y ahora. En consecuencia se comprende la validación de un nivel taxonómico y fragmentado de la emoción. No hay aun una estructura única y basal, a la cual referir el sentimiento particular. Tanto la direccionalidad del diseño diacrónico, como la direccionalidad del individuo, dista de una definición general, de una trayectoria precisa y de una teleología integradora, y es por lo tanto *precaria* y accidental. Se pintan palabras, pero no se pintan “discursos” emocionales completos.

La pincelada es contundente, pero esquiva de extensión. De todas formas, la expresión del sentimiento se grafica en este estilo de un modo evidente, inédito y moderno.

El próximo estilo ordenará esta efusión afectiva, con teorías y prácticas científicas y estéticas, concordantes con el constructo central de la subjetividad de la razón, a la que se dará principal entidad.

La Modernidad: El Barroco. Los Sentimientos en la Esfera del Racionalismo

Efectivamente al alborear el siglo XVII y el Barroco, el Racionalismo se estatuye como el gran posicionamiento aglutinante del pensamiento europeo. En este contexto, se pregunta nuevamente por la relación *ser - estar - tener* y se observa que esta cobra nueva dirección, ya que sus posibles sentidos (indistintamente supuestos o vinculados al ámbito metafísico o físico), están comprendidos por la superestructura de una razón superadora y apriorística.

En algún punto y en vías de alcanzar una sistematización de orden capitalista, y una articulación del cotidiano burgués (e incluso rural), la vigencia de las preocupaciones acerca de los conceptos de privacidad y propiedad, pierden algo de actualidad.

En este contexto temporal, tales nociones comienzan a transitar-se y “vivirse” de manera más generalizada y corriente, al menos por buena parte de la clase dominante y relatora del momento, y de la futura Historia.

Es pertinente y significativo señalar el contacto simétrico verificado en el período del surgimiento del moderno racionalismo y del pensamiento matemático científico, con la vitalidad y el vigoroso impulso que recibe en el mismo instante, el estudio y manifestación de los afectos, presente no solo en la esfera del arte, sino en tanto condición definitivamente inherente y abarcante de lo humano.

¿Cómo es posible la coexistencia de esta paradoja?

Este enclave plantea por sobre cualquier intensificación particular de los aspectos racionales o emocionales, la instalación prioritaria y totalizante de una fuerte estructura *subjetiva*, que como se ha dicho, incluye a ambas instancias.

El hecho que la ciencia racional se haya apropiado del Conocimiento y le haya otorgado a este un curso tendiente a racionalizar y edificar un constructo cultural, objetivo y sólido, no es condición suficiente para descartar el andarivel de los aspectos afectivos, como

un camino (si bien tal vez soterrado, postergado o desplazado de los discursos hegemónicos), una entidad y un modo de acceso de la realidad, recorrido por valores de intensa legitimación, no solo factual, sino epistemológica.

En capítulos previos se han referenciado los conceptos de sujeto cartesiano, experiencia y razón, en tensa correspondencia con los de imaginación y emoción, ahora supuesta como sustrato poderoso y nutricio de los niveles creativos, bordeantes del conocimiento científico, y plenos en la producción artística.

Para esta cuestión serán definitorios, no solo los avances provenientes del campo físico matemático, sino también los estudios encarados por las ciencias naturales. En efecto, los territorios investigativos de la Biología, la Fisiología, la Anatomía y la Medicina, iniciados en el Renacimiento, a través de la examinación, el análisis, la disección, y la intrusión finalmente en el cuerpo de vivos y muertos, despliegan un destacado aunque sin dudas cruento y morboso avance acerca de las exploraciones y pesquisas sobre del “funcionamiento” del ser humano.

Estos sondeos se abisman por la pregunta crucial que la Modernidad y la razón empiezan febrilmente a indagar, aquella que pregunta por: ¿quiénes somos los humanos, qué tenemos dentro? ¿Estamos hechos de la misma sustancia y compartimos órganos y funciones con las plantas y animales? ¿Cómo son los sujetos y qué de objeto tienen también? ¿Qué somos por fuera del hálito inicial que nos da Dios o la vida materna? ¿Dónde está el pensamiento, en qué lugar del cuerpo se originan y viven las pasiones?

El carácter de estos estudios será fundamentalmente físico, mecanicista, y hasta ingenuo en su dependencia orgánica e incluso psíquica, y tendrá igualmente implicancias en ciertos discursos de la Filosofía, la Fisiología y la incipiente Psicología.

Un tema renovado resulta ser el de la clasificación de las características anímicas en cuatro temperamentos fijos: colérico, bilioso, nervioso y flemático, resabio analógico de las relaciones entre los es-

tados naturales del alma con los cuatro elementos astrológicos: fuego, agua, aire y tierra, construcción todavía presente en la obra de Giordano Bruno.

En el universo de la música, y desde los primeros tiempos de la Camerata Florentina, Giulio Caccini habla de aquella como un arte cargado de afectos.

Cesare Crivellati escribe en 1624 *Discorsi Musicali*, dedicando buena parte del trabajo a la música como motor de sentimientos.

Igualmente, autores como el aun místico Andreas Werckmeister, depositario de líneas medievales trasladadas desde Zarlino a su propia actualidad, Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1637), Marc Antoine Charpentier o Sebastian Brossard, ejemplifican este inaugural sentido de la experiencia emocional de la música, tendiente a coagular en la denominada *Affektenlehre* o Teoría de los Afectos.

Se supone que Athanasius Kircher, sacerdote y filósofo jesuita, fue el primer autor moderno en definir o en todo caso asociar temperamentos humanos con aspectos musicales, tales como la velocidad, la agitación armónica, los timbres o las voces. Su *Misurgia Universalis* del año 1650 da cuenta de este catálogo de asociaciones.

Johann Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739), finaliza esta larga serie de escritores preocupados por la retórica del sentimiento⁵⁰.

Por su parte el propio Descartes en *Las Pasiones del Alma* (1649), ofrece una descripción diríase innovadora y fundacional acerca del tema de los sentimientos, pendant de las aseveraciones igualmente basales, efectuadas acerca de la razón en *El Discurso del Método* (1637).

Influido igual y seguramente por las tópicas medievales, su programa despega hacia una autonomía y laicidad, y pretende

⁵⁰ Se remite también aquí, la mención que hace Hugo Leichtentritt en *Música, Historia e Ideas*, de la clasificación efectuada por Haendel, en relación a las tonalidades y los afectos que a cada una de ellas le corresponden, de acuerdo a un criterio propio, aunque medianamente consensuado con otros músicos (Leichtentritt, 1980).

estar exenta de lastres religiosos. Sin duda el mundo científico naturalista recién descrito, así como el desarrollo artístico que impera en su tiempo, impulsa al filósofo a posicionarse teóricamente acerca de esa expansión emocional que impregna músicas, literatura y obras plásticas.

El autor distingue en primer lugar emociones de pasiones, también denominadas afectos.

Las primeras son respuestas corporales del individuo, de tipo casi automático, basadas en fluidos sanguíneos que se expanden luego hacia terrenos fisiológicos y finalmente cognitivos. Se reflejan a menudo en el cuerpo por medio de diferentes signos tales como el rubor, temblores, agitación o languidez. Su implicancia física es observable, poseen cierta cuota de innatismo y acción refleja, y generan en el sujeto movimientos “visibles”.

Los afectos o pasiones por su parte, se definen a partir de los estudios efectuados por San Agustín o Santo Tomás, respecto a la consideración del concepto de vida afectiva.

Desplazadas las investigaciones cartesianas de la diferenciación entre los ámbitos religioso y mundano que efectúan dichos maestros, el afecto para Descartes descansa en un movimiento psíquico que participa de un conflicto entre quietud y movimiento. Su raíz es más compleja y se presume eminentemente interna.

Si bien hay una relación con la emoción, esta constituiría el aspecto fisiológico, exterior, impreso sobre una entidad íntima y de mayor sutileza, convocante de direcciones sensibles y dinámicas, y tendientes a movilizar el estado de ánimo por medio de diferentes tensiones y representaciones psíquicas.

Estos afectos o sentimientos implican patrones psicológicos fijos, que pueden clasificarse y simbolizarse de acuerdo ciertas normas o caracteres.

Pese a que el filósofo no definió sus estudios como una Teoría de los Afectos, su descripción cursó importantes implicancias en la producción artística.

Por este principio, los afectos quedaban articulados en un andamiaje retórico que les proporcionaba, por un lado una necesaria y específica distinción y por otro (a partir de fundarse en una aptitud y estatuto afectivo - mental), una autoridad para ser concebidos y “utilizados” dentro del arte como constructos plausibles y legítimos.

Pese a este materialismo y apriorismo filosófico, si hay un arte que la crítica ha destacado como promotor de los sentimientos, ha sido este el Barroco.

Patetismo, éxtasis, dolor, alegría, melancolía, placidez, horror al vacío, la pintura, la literatura y la arquitectura se han hecho “materia” en los senderos afectivos que este estilo potencia en sus diferentes manifestaciones, irradiados desde un yo poderoso, estéticamente singular y pleno de una conciencia de interioridad, unidad y proyección afectiva, una especie inédita y *laica* de apertura del deseo y el placer (McClary, 2012).

En particular el amor, se integra claramente a la noción de la manía griega y se lo reviste definitivamente de una cuota apasionada y padeciente⁵¹.

En el terreno de un discurso psicológico, la fantasía queda excluida del proceso mental racional, por su inhabilidad para acceder al ámbito cognoscitivo del mundo.

El lugar ocupado por el *ego cogito*, si bien puede ser imaginante, resulta empero centrado en una empiria operativa, que actúa sustancialmente como lógica y aséptica vectorialidad, animada por la luz intelectual, sospechosa de contaminaciones de otra índole.

“El deseo cambia radicalmente de estatuto y se vuelve, en esencia, imposible de satisfacer, mientras que el fantasma, que era mediador y

⁵¹ Ya en el *Orfeo* de Monteverdi (1607), el libreto del humanista Alessandro Striggio, provee al drama de alusiones enfermizas respecto al amor. Las palabras *rapto*, *herida*, *insanía*, *llanto*, *desventura*, *ira*, *dolor* o *pasión* se esgrimen como pathos movilizantes de las emociones y acciones más arriesgadas y profundas. Como es aceptado, la música del compositor pudo dar cuenta casi por primera vez en un melodrama moderno, de esta estructura emocional, amplia en su alcance dramático, orgánica en sus elementos y con una clara dirección textual.

garante de la apropiabilidad del objeto del deseo (era lo que permitía traducirla en experiencia), se vuelve ahora la cifra misma de su inapropiabilidad (de su “inexperimentalidad”).”

(Agamben, 2011: 28)⁵².

El nacimiento de una estética moderna (tal vez de un modo empírico, no aun como saber autónomo, categorizado y clasificado), define los asuntos del arte y la producción integrados a las nociones de creación personal, autonomía y validación técnica, por sobre una pertenencia de mundo o por sobre posibles mimesis en tanto *semejanza absoluta* con un modelo dado. Igualmente este arte, se lo reconoce desde un lugar afectivo o intelectual, instalado en el campo de una estética de la emoción, aun sea esta reglada y previa.

“Así como desde el Renacimiento y el Barroco los artistas creían hacer pintura religiosa, y en realidad pintaban obras de arte...” (Baudrillard, 2007: 39).

Como se expresara en páginas anteriores las modalidades dogmáticas propias del Catolicismo y el Protestantismo, o las propias atinentes a las nacionalidades de los artistas, marcaron además importantes diferencias en estas “expresividades” y estilísticas, así como el sentido de finitud, proveniente de las nociones científicas de tiempo, espacio y movimiento.

Asimismo, corresponde seguir indagando acerca de la ecuación posiblemente central de estas problemáticas, esto es la relación entre sujeto y objeto para, al menos situar y caracterizar brevemente, algunas modelizaciones generales de aquellas, por otro lado fundacionales de la asociación del Arte con el capítulo de los Sentimientos.

Desde la mirada cartesiana, y como recién se comentara, la preocupación del filósofo consiste en potenciar un idealismo subjetivo y completo, que pudiera invadir y preñar al mundo de las condiciones racio-

⁵² La idea de angustia, tan fuerte y comentada desde numerosas ópticas en relación al arte del Barroco, es ciertamente el sentido último que resulta de las palabras de Agamben. Al final de este apartado, se retomará desde una perspectiva lacaniana, un acercamiento mayor a este concepto.

nales del sujeto, aun aquellas que formaran parte de su vida emocional o afectiva. Por lo tanto, las operaciones de este sujeto estaban revestidas de indiscutible superioridad respecto al objeto tratado u observado.

Pero lo que es claro para este momento, es la distinción entre ambos entes. De allí que será posible encontrar u otorgar atributos racionales, afectivos o comunicativos tanto al *sujeto creador* individual como al *objeto creado*, autónomo, observado o comunicado.

Además en el campo del arte (más allá que sus niveles poiéticos atiendan indistintamente, a andamiajes racionales o emocionales respecto a las conductas de artistas diversos, así como propendan a una vinculación con las discusiones acerca del modelo planteado en la Teoría de los Afectos), resulta elocuente destacar una cierta preeminencia del objeto sobre el sujeto.

Por ello, algunos prerrequisitos, ciertos dispositivos técnicos o retóricos, construyen un “espacio” de actuación de los eventos comunicativos de la Obra de Arte, que se prevén anteriores a la afectación del auditor, lector u observador, por su función orientadora de una emoción en términos prescriptivos.

De este modo, la mencionada efusión sentimental, teatral y proclamatoria antes descrita y “visible” en la obra de los artistas, aun los más expresivistas, estaría “siempre” regulada, explícita o implícitamente, por condicionantes externos y a priori a la obra. En aquel dominio específico, las discusiones estéticas de la época abordan el tema de los sentimientos con frecuencia dudando en si el afecto es intrínseco a la música, es decir, está presente en la materia sonora, la obra en todo caso, o es el alma la que se pone en movimiento a partir de condiciones humanas que se alteran con la música: ¿en qué lugar se encuentra el sentimiento, en el objeto o en el sujeto? (Fubini, 1999).

De cualquier forma, y al menos en el ámbito musical, el aspecto emotivo está aun pensado claramente, como casi un mecánico agregado, una fórmula que presumiendo determinadas asociaciones o combinatorias de ritmos, timbres, métricas, tonalidades o tempos, influye en el oyente desde un objetivo, anterior y estático *afecto*.

La afectividad barroca por consiguiente, es de algún modo y al menos en el ámbito del pensamiento teórico, depositaria de un cientificismo estructural, casi de tipo místico medieval. El mecanicismo de sus operaciones descriptivas, sus asociaciones fijas y aun sesgadas por rasgos numerológicos y científicos, convierten a la música en un dispositivo artificial y objetual, capaz de provocar sentimientos a la manera de una *máquina* inflamante de pasiones, movimientos y vectorialidades.

En última instancia y como se refería antes, no hay que olvidar que se está en el momento clave de la irrupción del Racionalismo, y si bien y por ello, la dimensión del sujeto racional cobra una relevancia inédita y paradigmática, lo que corresponde al ámbito del arte tendrá siempre una cuota de deuda, escepticismo y desvalor, dada su incierta constitución como conocimiento y significación de aquel orden.

La analogía medieval se transmutará así en mimesis de los sentimientos, imitación del sentimiento por orden del afecto racionalmente reglado. Por esta imitación la música podrá significar y/o comunicar *algo*. Por ende no podrá separarse, ni de la razón ordenadora que la configura como discurso teórico, ni del corpus místico, que garantiza como en épocas premodernas, una dependencia y un explicación legitimada y certera, respecto a su función comunicativa y afectiva. De esta manera la obra artística, dada esta endeble constitución cognoscitiva, tendría de por sí la vacilante condición de *objeto* comunicativo de índole estético, pero a su vez, el *sujeto* no gozaría de capacidades ilimitadas para inventar y/o decodificar su “contenido emocional”, contenido que de hecho se presenta como rebasante de lo racional matemático.

A partir de esto, el vínculo sujeto - objeto podrá tener contacto y “verificación” semántica por medio de la adherencia a una “teoría” que garantice y pueda pautar cómo las significaciones identificadas a las pasiones del alma, ya sea personales o intrínsecas de la obra, se ordenan en tipologías, convenciones o *afectos racionalizados*.

En el campo de las letras o la plástica se mencionan en rápida enumeración, algunos representantes de este arte artificioosamente nuevo, expresivo, teatral y espectacular, angustioso o triunfante.

La literatura del *Siglo de Oro* español con sus preguntas acerca del destino terrenal, su trastocado tratamiento del lenguaje, su conciencia de la minúscula porción de existencia humana ante la enormidad del universo, la comentada imaginería martirizada de cristos, vírgenes, santos y sacerdotes, y la pintura deslumbrante de autores tales como José de Ribera, Diego Velázquez, Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán o aun el manierista Greco, aluden vívidamente a un mundo a veces cotidiano, otras sensual, naturalista o devocional, aunque siempre crítico.

Dentro de este panorama, el yo personal, laico, estará signado por un “presente perpetuo” del catolicismo, omnipresente en medio de incongruentes y sanguinarias barbaries, escenas costumbristas, rezos extáticos, cuestionamientos y claves existenciales que la ciencia y la vida palaciega o burguesa conducen todo el tiempo a interpelar⁵³.

En Italia, las presencias de Gian Lorenzo Bernini y Francesco Borromini, escultores y arquitectos de fama, se oponen a la ordenada manera renacentista en un apasionado y caprichoso cuerpo material de curvas, adornos y espacios huecos y vacíos, a menudo solo comprensibles, como escenográfico arabesco ornamental.

Por su parte tanto las tendencias clasicistas de la pintura de Guido Reni o los hermanos Carracci, las diversas experiencias del Manierismo o bien la gigantesca y apabullante obra del Caravaggio, sin duda el fundador de una sólida imagen trágica, compleja y patética del estilo, tenderán líneas que continuarán visibles en la obra de contemporáneos y en artistas de futuro, con personales visiones de la antigüedad

⁵³ Se citan al respecto las tópicas clásicas de la literatura latina, el *beatus ille* y el *carpe diem*, reeditadas en los versos de Luis de Góngora, Francisco de Quevedo o Pedro Calderón de la Barca, o en los poetas místicos San Juan de la Cruz o Fray Luis de León. Las mismas actúan como sentencias inevitables de la existencia humana, ambiguas entre una fe y salvación futura *post mortem*, o confesas de una amarga y angustiante convicción y resignación terrenal ante la fugacidad de la vida, la juventud o el amor.

grecolatina, bíblicas o contemporáneas, afectadas por un colorismo preciosista, dramático claroscuro y teatral expresividad.

Los Países Bajos tendrán en la introspectiva y protestante Holanda y Flandes las figuras de Franz Hals, Vermeer, van Dick, Jacob Ruysdael y el supremo Rembrandt, grabadores y pintores de extraordinarios interiores, naturalezas muertas, paisajes o psicológicos retratos, así como la suntuosidad de Rubens, se hará cargo de una visión católica, plena de dramáticas y fulgurantes formas y colores, vivientes en un centrífugo movimiento de vertiginoso impacto carnal y emocional.

Una mención final en este punto atiende al rol del texto literario, como soporte propio y adherente, efectivizado en su articulación con el sonido musical.

Si bien el texto se revela como fundamental desde el inicio mismo de la música de Occidente, se atenderá a su estudio más puntual, en el momento correspondiente al período Barroco. Ocurre aquí una innovadora y compleja relación establecida entre palabra y música, principalmente generada por la mencionada emergencia de elementos emocionales e individuales en los que el arte de ese momento comienza a instalarse.

Justamente, las principales discusiones entre los teóricos y músicos del Barroco, en particular en sus orígenes, tuvieron lugar en el seno de estas distinciones y valoraciones respecto a la trascendencia de la palabra y sus correlatos con la música, como posibles corpus transmisivos de afectos.

Es pertinente preguntar entonces, cuál era el centro de estos debates sobre dicha relación. Puede acordarse que la cuestión nodal se juega en el nivel sintáctico y semántico de ambas.

Desde este punto inicial, se establece como generalidad, la misión de la palabra, en cuanto texto poético. Dicho texto será el portador de ideas, de conceptos, de referir a la realidad; su “lugar” en la estructura psíquica del hombre se asimilará al de la Razón (más allá que se trate aquí de una razón comprometida o asaltada por una

función atinente y participativa de lo poético) y por lo tanto tendrá asegurado su “onto”, ya que predica del mundo a través de discursos legitimados por otros estatutos tales como los de la ciencia, el derecho o la literatura.

La música en cambio, ocupará el lugar “impreciso” de los sentimientos, de la emoción, y desde allí tendrá una entidad también en general, más ambigua, subjetiva y vaga, por lo que el código, el alfabeto de los sonidos, revelará una sustancialidad etérea, un contenido evasivo, un referente incierto y una semanticidad que tenderá a la permanente connotación (Fubini, 1999).

Este hecho a menudo acordado por la teoría musical de la época, determinará diferentes posiciones acerca de la universalidad o particularidad de la palabra o la música.

¿De qué hablan las palabras? ¿De qué habla la música? ¿Es posible la convivencia de ambos discursos en una misma obra?⁵⁴

Se acuerda en reiterar que a partir del Barroco temprano, se planteará una nueva correlación entre el texto y la música, de hecho explicada tanto en un libro clásico de la época, presentado como crítica a Zarlino: *Diálogo entre la Antigua y Moderna Música* de Vincenzo Galilei (padre del astrónomo), como en otros documentos equivalentes (tal la conocida disputa entre Monteverdi y Giovanni Artusi, a propósito de las objeciones de este último a ciertos madrigales del autor del *Orfeo*).

Esta “moderna” música encarnada centralmente en la ópera (como una reactualización de la tragedia griega), surgirá de meditaciones y elucubraciones teóricas y prácticas del “como debe ser la música de este nuevo tiempo” (producidas desde los últimos veinte

⁵⁴ Desde una perspectiva chomskiana, diríase que así como en la lengua natural, la ausencia de léxico permitiría igualmente la vigencia de una sintaxis posible aunque potencial y casi matemática, basada en una lógica proposicional, en la música, la desaparición de las palabras, el texto literario, dejaría a los elementos musicales en el ámbito de una mera fonología, carente de cualquier tipo de posibilidad o entidad gramatical.

años del siglo XVI en adelante en las ya conocidas sesiones de la *Cammerata Fiorentina* y otros cenáculos equivalentes) (Fubini, 1999).

Las innovaciones propuestas recaen entre otros dispositivos sobre el principio textural de la monodía acompañada, base del *recitativo* y posteriormente del *aria* en la que, en el primero, un texto dramático conducirá la acción y valorizará el sentido expresivo de las palabras, en un estilo predominantemente silábico, libre, no recurrente y flexible, especie de cantilación o recitación suspendida por un grupo de acordes e instrumentos de sostén, el *bajo continuo* (con funciones asociadas al género épico narrativo). Respecto al *aria*, su atributo mayor se infería en la expansión de sentimientos del protagonista sobre la acción anterior. Se producía así una especie de meditación y una estrategia emocional en la que la música adquiría mayor importancia, como apertura a una subjetividad de orden afectivo. La sustancia melódica y tímbrica se imponía en un desarrollo más acentuado, convalidada además por una estructura más independiente y cerrada, y sintácticamente diferenciada en relación a la palabra por esquemas reconocibles validados por la recurrencia y la repetición. El sentido del *aria* apelaba finalmente a la presencia del género lírico.

La polifonía del contrapunto, libre o imitativa, inicialmente se rechazará como imposibilitadora de la comprensión del texto, y se la endilgará provisoriamente a la música instrumental, en la que “no hay nada que entender”.

El mito de lo clásico y del renacimiento de la tragedia griega tenía la función de hacer más sólido el principio unificador de poesía y música como forma de potenciación recíproca al objeto de mover los afectos. La curva melódica de la música o -como se decía entonces- el recitar cantando (como recuerdo hipotético del modo de actuar y decir de la tragedia griega), lo que debía hacer humildemente era secundar, destacar y exaltar los acentos de las palabras, el componente fonético y semántico de estas, aumentando con ello el efecto que producía en el oyente.

Por este motivo la música sin palabras corría el riesgo inevitable de transformarse en una envoltura vacía, capaz, como mucho, de procurar un superficial placer auditivo, pero incapaz de inflamar el corazón (Fubini, 1999: 166).

¿Cómo podría la música instrumental sobreponerse al riesgo de ser solo una envoltura vacía y propedéutica?

Únicamente con la constitución de una gramática inédita y propia, que permita no solo validarse como lenguaje, sino formularse como un *lenguaje imitativo* de afectos.

De este modo las secuencias acórdicas funcionales y el plan tonal, el bajo continuo y los elementos constructivos musicales centrados en procesos de repetición, tematismo, recurrencia, variación motívica, modulación, entre otros, permitieron, con el soporte y relación de afectos determinados, formalizar un discurso autónomo del imperio de la palabra. Es muy posible que este proceso de construcción sonora codificado bajo la apariencia de un lenguaje, establecido con una sintaxis más o menos autónoma, articulado en segmentos temporales de mayor o menor acrisolamiento, dimensión y significación, incluso dispuesto en un soporte material con signos gráficos discretos y operativos de generalización lectora, haya constituido el problema musical definitorio y por otro lado urticante para la teoría estética.

En el segmento dedicado a la Subjetividad, se mencionaba a Steinberg, en tanto sus ideas proponen que la música ha sido el arte privilegiado para transparentar esta coalición con lo subjetivo. En este caso, se diría igualmente con lo expresivo, respecto al sentimiento.

Si la subjetividad en términos fundantes se repliega y se desarrolla a partir de la construcción del lenguaje, como modelo jerarquizado y ejemplar tanto de normatizaciones internas como de procedimientos discursivos y comunicativos, la música y se acordaría aquí, la música Tonal, es posiblemente aquel *camino estético* que coaguló en su sistematicidad y narratividad, elementos propios del lenguaje, desde una estructura metafóricamente trasladada como “equivalente”, tal

vez superior a otros metalenguajes presentes en los discursos sobre el arte y el mundo en general⁵⁵.

Las capacidades de la música moderna (tonal), aluden a un entramado temporal que puede prescindir de las palabras y de todos modos ser significativamente operativo.

Es decir posee la capacidad de establecer diversos grados de connotación semántica por medio de un *lenguaje argumentativo* de extrema y compleja subjetividad.

Para Steinberg:

Aquí no está en cuestión la subjetividad del compositor ni la de nadie fuera de la música misma. La subjetividad es de la propia música, que de acuerdo con la misma ficción fundamental tiene capacidad de memoria, sensación de pasado y futuro, y un lenguaje para articularlos.

Esta voz en primera persona opera en tiempo presente, negocia con el mundo en tiempo real. En vez de solo narrar comparte con los oyentes el descubrimiento y la presentación del yo como acto performativo.

Presentación, en el sentido de volver presente; es semejante a producción y distinta a “representación”, del mismo modo que producción se diferencia de “reproducción”. La autoconciencia de la música reside en la ficción de que la música escucha: a sí misma, su pasado, sus deseos. (Steinberg, 2008: 31)

Dejando de lado ciertos elementos atinentes a un especie de análisis neutro de la música, sin productor y sin un receptor sobre el cual estas operaciones confluyen y se retroalimentan, se concibe el pen-

⁵⁵ La atención prestada a la Tonalidad es meramente metodológica y atinente al recorte epocal del texto. No debe entenderse que otros sistemas, discursos o dispositivos, no puedan producir ensamblajes *lingüísticos* equivalentes o autónomos, respecto a la sistemía tonal.

samiento del autor como valioso, en tanto autonomía lingüística del arte sonoro, respecto a las palabras y al discurso científico.

La subjetividad en este caso no importa si alude a cuestiones de origen deductivo racionalista, empirista o de trascendencia metafísica. Se infiere que el sentido mayor recae en la independencia y competencia de la música como vehículo ínsito de una subjetividad, teñida e inclinada desde el Barroco, al dominio del sentimiento moderno.

Por ello puede evaluarse en una perspectiva histórica, cómo estos elementos pudieron coagular en mecanismos expresivos y movilizados de las pasiones del alma, tal como luego ocurrirá con el importante corpus de música instrumental, y aun en la música vocal, en las arias *da cappo* o en las escenas corales, atravesadas definitivamente en el final del período por esta nueva articulación.

Clasicismo y Empirismo: Nuevas Mediaciones Sentimentales entre Objeto y Sujeto

Cuando se ingresa al Período Clásico, y ya desde el Preclasicismo, se advierte un nuevo cambio en la acepción y “uso” del mundo afectivo aplicado al terreno musical. De este modo se produce la “liberación” de los sentimientos, por fuera de una teoría a priori.

Los afectos deben fluir en rápida sucesión y cambio, y se debe tocar desde el alma, afirma C. P. E. Bach (Pauly, 1974, refiriéndose al *Versuch* del compositor).

También y en este sentido se supone que Haydn alguna vez exclamó: -Todos somos hijos de Carl Philipp -, aludiendo al novedoso estilo expresivo y formal del autor del Estilo Sensible (Pauly, 1974).

Algunos de los movimientos musicales denominados genéricamente Preclásicos, se harán cargo de este interés fervientemente crédulo de la emoción y los afectos variados. El Estilo Sensible cultivado por el mencionado primogénito de J. S. Bach, entre otros

compositores, algunas sonatas de D. Scarlatti y el ya citado movimiento *Sturm und Drang*, dan cuenta de esta atmósfera “romántica” en términos de expresividad autorreferente, quiebre de la unidad y continuidad, complejidad tonal, corrimientos y manierismos generalizados, ocurrientes antes que el Romanticismo se instale como perspectiva totalizante.

El Clasicismo impone junto con un ordenamiento de esta emoción “anárquicamente” liberada, una renovada “acción” dramática de la que habla Charles Rosen (*El Estilo Clásico*), consistente en el cambio, la unidad resultante de la diversidad, la atención realizada a lo mutable, a lo espontáneo, a la especialización de elementos y unidades sintácticas, y una referencia decididamente más difusa entre “afectos” permanentes y generales previos y “sentimientos” *cambiantes y particulares* (Rosen, 1986).

De este modo un determinado sentimiento tendrá innumerables posibilidades de ser expresado, por fuera de condicionantes estancos pertenecientes al nivel del ritmo, el timbre, la melodía, o la tonalidad.

Esta situación, consecuente con el pensamiento más acabado del modelo iluminista (relativo a las condiciones de Reducción y Disyunción del conocimiento que se explicitaran en páginas previas, así como los atinentes al concepto de juicio estético de Kant), constituye una de las novedades más importantes del pensamiento musical moderno.

Sin embargo, según Nikolaus Harnoncourt, no fue tampoco tan absolutamente libre la incorporación de los sentimientos personales o eminentemente subjetivos en el arte musical del Período Clásico. El director alemán distingue en su edición de las *Sinfonías París* de Haydn tres tipos estandarizados de músicas, de acuerdo a determinadas funcionalidades y con ciertas obligaciones a cumplir por su carácter, estructura y expresividad; son estas: sagrada - ritual, guerrera y de danza (Harnoncourt, 2002).

Desde sus orígenes la música, según el autor, se presenta bajo dichas tipologías básicas, y en el siglo XVIII (más allá de cambios

sociales y culturales), la continuidad de estos formatos genéricos aglutinó el espíritu de las obras de la época, sean estas sinfonías, conciertos, óperas o música de cámara y solista, y condicionó la relación entre los materiales y la sintaxis de los procesos de producción, interpretación y seguramente recepción. Por lo tanto, la supuesta “abstracción” de la música del período Clásico, exenta de cualquier vinculación con otros aspectos que no fueran los propios de su construcción musical, nos induciría a cierta apreciación parcial y/o errónea.

En la opinión de Harnoncourt, aun una sinfonía consolidada de Haydn o Mozart podía estar escrita en su totalidad (y no solo en el *minuet*) en el “espíritu” de la suite, conservando en su estructura rasgos materiales, formales o procesuales de la música de danza, a la manera de una *sonata da camera* barroca. De acuerdo a ello, la libertad expresiva y arquitectónica de la pieza aparecería medianamente comprometida con el rescate y respeto de ciertas marcas estilísticas provenientes de un orden musical en algún sentido a priori, casi un “afecto integral y semántico de la obra”.

Igualmente, ya el artista clásico puede recorrer una gran gama de emociones a través de una estructura musical que las contiene, aparte de las anteriores “prescripciones” y pone en juego en diversas jerarquías formales y variedades anímicas. El único requisito: nunca desbordar o generar la pérdida del límite de su auditor.

Parece apropiado en este momento, recortar sobre el problema específico de la música, algunas particularidades filosóficas, pertinentes para el encuentro de explicitaciones o justificaciones estéticas relacionadas a la producción de aquella. Se volverá sobre ellos al tratar la Filosofía Romántica.

De acuerdo a lo ya comentado, el siglo XVIII, sobre todo luego de 1750/70, impulsa al mundo europeo a un cierto descrédito de la razón meramente matemática y deductiva del Barroco.

La relación del aparato racional del hombre con una realidad palpable, mensurable y de algún modo vivencial por el camino de la sen-

sibilidad, la sensación, y la percepción, proyectan un nuevo universo de identificaciones y definiciones.

Mientras el pensamiento francés oscilará en fidelidades al *Grand Siècle*, o las nuevas ideas de los enciclopedistas, con Rousseau a la cabeza, las filosofías inglesa y alemana se harán cargo de un modo más neto de esta innovadora atención hacia la sensación por medio de las investigaciones del Empirismo, o la posterior y totalizante crítica kantiana.

El ideario clásico del siglo XVIII propone desde la corriente política del Despotismo Ilustrado, la mencionada filosofía empirista y el auge de un nuevo arte expresivo, (solícito con los cambios emocionales y un innovador concepto de Naturaleza entendido ahora como espontaneidad), la potencialidad de los afectos, relacionados con un estilo confesional y hasta miniaturista, junto a una renovada ideología sobre el sentimiento.

En esta concepción se plantearán nuevas y dinámicas relaciones entre objeto y sujeto; el primero, ya no se entenderá como un ente inerte, solo animado y legitimado por la razón, sino que estará dotado de propiedades autónomas y a su vez potentes e irradiantes hacia aquella.

Una referencia reiterada de Rousseau permitirá ubicar a la música en un especial lugar dentro del panorama general.

Como es sabido, en el escenario de las disputas parisinas acerca de la ópera francesa e italiana (en realidad equívocas entre la ópera Buffa itálica y la Seria francesa), el debate recae principalmente en aspectos que regulan la preponderancia de la melodía itálica o la armonía francesa. Rousseau, es un firme defensor de la experiencia italiana. Valoriza la línea y la voz humana como vehículo de la expresión, no como sentimiento previo, sino surgido de la sensibilidad espontánea.

El pensador no se caracteriza por un rigor eidético ejemplar.

Son conocidas y ya comentadas sus adherencias a un origen común de música y palabra, así como una postulación de un hombre y

naturaleza espontáneo, natural, sincero y auténtico, por sobre marcas culturales opresoras y dogmáticas, formulaciones que germinarán en el próximo período. Asimismo su fidelidades oscilantes entre el calvinismo y al catolicismo, le aportan una cuota de incertidumbre estética. Steimberg menciona:

(Rousseau) Postuló la capacidad de la música de pensar la subjetividad de una manera que resiste la articulación y la representación y, por lo tanto, resiste su investidura de ideología y poder. Al hacerlo colocó a la música en el núcleo del discurso filosófico, político y estético de la subjetividad (Steimberg, 2008: 28)

Se deriva de esto que Rousseau, estará más cerca de la afectación sensible y expresiva de la música, aunque dudará de ella, en especial del racionalismo francés, cuando los sonidos musicales se impregnen de palabras en una escena operística.

Para la concepción de Terry Eagleton, la sensibilidad será la palabra clave de la época, “representa una especie de retórica del cuerpo, una semiótica del rubor, de las palpitaciones, el llanto, el desmayo y otras manifestaciones análogas (Eagleton, 2010: 37).

El vocablo sentimiento de hecho se asocia en ese momento, tanto a la pregnancia física, como a un acto emocional, al acto de tocar o al efluvio del sentir, la relación de una excitación física, con los movimientos sutiles de la razón, en última instancia, al campo de la sensación, y especialmente al de la percepción. Los estudios del Empirismo inglés dieron lugar a esta efusión y emancipación de los estados afectivos, entendidos y analizados, tal vez científicamente, con lo cual su práctica en la cotidianeidad incluía también la voluntad de hacer visible y explicable, lo que las investigaciones y críticas científicas o incluso artísticas comentaban en periódicos y publicaciones informativas acerca de “un discurso de fibras y terminaciones nerviosas,

vapores y fluidos, pulsos y vibraciones, excitaciones e irritaciones” (Eagleton, 2010: 38).

A propósito de esta cita, se vio ya como este concepto sobrevuela y recalca en la obra romántica de Lord Byron y Keats.

En este nuevo contexto los procesos mentales parecen estar sustituidos por los andamiajes sentimentales, de los que aquellos en realidad se nutren. Por lo tanto, la emoción y los sentimientos a su vez arraigan en la sensación *intuitiva* y la percepción *cognitiva*; en definitiva, ellos *habitan* en el propio cuerpo humano, del cual constituyen su motor más importante. Hay aquí una sutil aunque evidente crítica a los sistemas racionales del siglo anterior. Continúa Eagleton:

Según David Hume, la sociedad humana permanece unida, en última instancia, por los hábitos sentimentales; y aunque nada podría ser más espiritualmente coercitivo, nada es menos racionalmente demostrable. Los sentimientos importan porque suministran motivos comportamentales de un modo imposible para los meros preceptos racionales.

Y más adelante: “Hutcheson, Hume y sus compañeros se dirigen a una civilización en la que, en general, lo que se cree real es lo que siente el pulso y el globo ocular y que, por lo tanto, experimenta un natural escepticismo a la hora de actuar en virtud de un principio abstracto (Eagleton 2010: 51)

Este impacto corporal y sentimental, de todos modos, estuvo regulado por principios no solo de índole cognoscitiva, sino además próximas a lo ético, estético o de rango de clase, pero como se examinará enseguida, atinentes a un criterio de tipo pragmático y “social”, rasgo a menudo visible en la pintura o las letras de los neoclásicos franceses.

En el plano moral, la virtud, tal como es concebida en el pensamiento griego, es metafóricamente descrita como una estrella

distante y fija, brillante únicamente para el ojo de la razón, por lo que su valor es ínfimo dada su no afectación sensorial ni por su luz, ni por su calor.

A su vez, la contención moral agolpada sobre un sujeto emplazado en nuevas coordenadas psíquicas de recorte autonómico e individual, así como en contextos laborales y sociales nuevos, dio como resultado un tipo de sentimiento complejo.

Sobre la base de una angustia ya instalada, como se precisó, en los orígenes de la Modernidad, la afectación clásica depositó en el fondo de su “dorada”, rigurosa y equilibrada superficie, un sustrato a menudo melancólico, incierto, insondable y de paradójico sentimentalismo⁵⁶.

Las nociones de unidad, belleza, buen gusto, coherencia y cierta feminización de la cultura en refinamientos y maneras urbanas, germinaron en las clases aristocráticas dominantes y se impusieron como marcas sobrevolantes de cualquier manifestación social o artística, pero como entidades más relajadas, aliviadas de las ideas de majestad, triunfalismo, pompa o afectación patética, inherentes al estilo Barroco.

La gentileza, la cortesía, la piedad y la jovialidad, así como un casi utópico sentimiento de solidaridad y “amor universal”, dado por este respeto y consideración del otro, fueron generados en los grupos hegemónicos, como estilos ineludibles de comportamiento y validación cultural, social y/o política. Este estilo de moderación, ciertamente y en casos extremos amanerado, resultó muy frecuente en las producciones artísticas, desde el Rococó hasta ciertas manifestaciones de las artes del mobiliario, la ornamentación y hasta algunas implicancias en el Estilo Galante alemán.

⁵⁶ De allí la diferencia más notable que este aspecto revela para con el Romanticismo, cuya liberación emocional, producida, propulsada o bien integrada, desde la esfera personal a los movimientos sociales y políticos que convulsionaron Europa desde la Revolución Francesa, instaló y autorizó una visión del mundo filtrada con enorme y casi tiránica fuerza por una visión afectivizada de él.

El sentimentalismo al cual se alude permitía presentar una emoción anclada en la pasión o el éxtasis, en la vigorosa energía o en la melancolía, de manera si bien palpable, decorosa y éticamente limitante, unida a su vez al obligatorio presupuesto de la mimesis, esto es, la imitación de lo casual y libre que el arte hacía de la naturaleza y de los estados del alma.

Esta situación permitió al hombre de la aristocracia o la burguesía hacer propia su íntima afectividad, de modo que su experiencia emocional se entroncaría con una energía vital - experiencial, siempre fortalecida por su certeza interior y afectiva, y no por una acreditación o validación apriorística, especulativa o metafísica, tal como proponían los afectos barrocos.

El nacimiento de la novela moderna tendrá una fuerte relación con este nuevo modo de narrar interna y externamente la realidad, así como la lírica se hará cargo de la interioridad más oculta y comulgante. Por lo dicho, los códigos morales resultaron estetizados, vividos como gracia, ingenio, sutileza, refinamiento, afición a la compañía, simplicidad, espontaneidad, dulzura, humildad y discreción.

Pero allí, como lado a veces soterrado, a veces más explícito, sobrevolaría también una cualidad cínica, histérica, torva y falsaria que impregnaría todo este arte clásico.

Sobre la imagen de una reverencia atildada, de una sonrisa complaciente o de una sutil mirada, se asomarían los resortes no siempre evidentes de una actitud esquiva, oblicua, negadora, y plena de secretos e intrigas, que entre otras cosas generó la figura críptica, perversa, subversiva y su vez central en la descripción de extremos psicológicos y eróticos del Marqués de Sade.

La atención puesta en lo particular es también un tópico central de este período, y revela aspectos que tal vez solo Jean Racine pudo entrever en sus tragedias del siglo XVII. Detalles empíricos atinentes a aspectos físicos, aluden a macrocosmos morales.

En los relatos de Jane Austen, por ejemplo, a partir de una actitud netamente inductiva que hace referencia al axioma del “todo por una

parte”, puede advertirse que: “la articulación de un dedo o el corte de un chaleco son susceptibles de revelar las disposiciones virtuosas o viciosas, idea que parecía absurda a Leibniz” (Eagleton, 2010: 46).

En la unidad indisoluble de moral y comportamiento, muy típica de la generalización cultural europea (que dicho sea de paso, hizo lecturas sesgadas de las culturas extracontinentales), los estados internos se hacen visibles y hasta predecibles, inscritos nítidamente en la superficie de la conducta humana, su voz, sus gestos, su caminar o sus actitudes.

La sensibilidad y sentimentalismo fueron por tanto, “el giro fenomenológico del siglo XVIII, el equivalente, en el ámbito de las emociones, al giro hacia el sujeto que supuso la introspección protestante y el individualismo posesivo” (Eagleton, 2010: 45).

Si hay un momento de regulación de la afectividad en términos sistemáticos y compendiados, es el que se produce en estos momentos. La fijación barroca por el estereotipo del *afecto*, alcanzada en el último tramo del período, se liberará como se sostiene, en el Clasicismo. Más su contrapartida se signará en los estudios o comportamientos, reales o literariamente imaginarios de eximios amadores que darán pautas y lecciones de cómo el *sentimiento* puede o debe manifestarse, con cuántas cuotas, con qué técnicas y en qué contextos. Si hay un *Ars Erotica* decantado y reglado en Occidente, este es el de la sociedad aristocrática burguesa del siglo XVIII.

Resulta interesante señalar que el instante de la Modernidad de Occidente, en el que la lección de Oriente se plantea como posible y transitable ocurre en el siglo XVIII, en el momento del Iluminismo, definitiva época de aglutinamientos y equilibrios racionales y afectivos, de regulaciones filosóficas y estéticas, de enciclopedias y normatizaciones.

Sade, la du Barry, Casanova, la Pompadour, Don Juan, establecen desde estrictos criterios prescriptivos, y también como en Oriente (del cual se inspiraron a partir de publicaciones emblemáticas como “*Las Mil y una Noches*” para mencionar una de las más “recatadas”),

un “arte de amar”, que posiblemente será diferente a aquel como anclaje simbólico, pero similar en cuanto validación de un determinado sistema de normas y principios⁵⁷.

Lejano, cruel, discreto, esquivo y reglado, el objeto y conducta amorosa de estos amantes, se relaciona psicoanalíticamente con lo perverso y con el sadismo, impecables y casi quirúrgicos modos de

⁵⁷ Debe distinguirse claramente el ámbito de la vivencia interna y particular del amor (su andamiaje psicoafectivo, propio y personal), de su nivel comunicativo y desplazado hacia un *otro*. Las sociedades comunitarias o estatales establecieron formas pragmáticas para esta relación. No necesariamente el eros o la libido irradiaron energías o actos indeterminados o erráticos de formas amoratorias. El valor mediático y regulatorio de estas prácticas hace pensar en las supuestas libertades o espontaneidades de los conceptos amor y manía en cualquier sociedad, y específicamente en las sociedades europeas modernas. Nada escapa, ni aun lo más pulsional, a la articulación social de un modo de aparecer, ser vivido y legitimado. Desde la Europa Gótica a la Modernidad, la fuerza difusora y constructiva de las divulgaciones públicas y/o secretas de estas artes amorosas fue tal (libros, boletines, imágenes, recetas, cartas), que puede decirse que la intimidad del amor, sus ritos, sus actos de seducción, la diferencia de roles, géneros y consecuentes actitudes y acciones íntimas, las posiciones amoratorias, los modos, tácticas, momentos y técnicas de besos y abrazos, precintan un modo genérico de amar, con vigencia estructural y disparada aun hasta hoy.

A su vez, el siglo XVIII produce un decisivo corte con el arte de amar antiguo; instala un canon sintáctico en el que los sentimientos, aun los más ardientes y volcánicos, no pueden apartarse de una forma social de ser expresados y actuados. Por ello el *estar*, el *cómo*, la gramática, impacta especularmente en el *ser*, la fonología y a su vez la semántica, de modo tal de efectuar entre ambas, un nudo conceptual y conductual imposible de desafectar o deslindar. Por ende, será legítimo sentir lo que el comportamiento tiene regulado como posible. Lo que ocurre por fuera de este ámbito, estará signado por la trasgresión, la desviación o lo inmoral. Para ello, se perfilan claramente los territorios de lo público, lo privado y lo íntimo. Será en este último donde posiblemente puedan verificarse trazas de estilos amoratorios más libres o prohibidos, aunque seguramente su decurso implicará la práctica de ciertas recetas que confirmarán a los participantes la noción de consumación.

Un nuevo giro ocurrirá luego de la Revolución Francesa, con el triunfo del ciudadano burgués. Pero la democratización de las conductas, no implicará un quiebre paradigmático del sustrato ético regulatorio del amor, tal como señala Foucault en la cita extraída y presente, al tratar el tema del Progreso. En todo caso, liberará el eros a una manía más abierta y *socialmente* desenfadada. Es decir, que las instancias de lo público y lo privado evadirán ciertos límites, pero la intimidad seguirá condicionada por formas normadas del amor y el erotismo.

La anudada relación planteada por Freud entre cultura y censura, derivada de la anulación fáctica de la consumación del complejo de Edipo, establece una serie de metáforas y metonimias acerca del amor y sus actos de realización de alcance aparentemente estructural y atemporal.

vivir la afectividad y el erotismo, en un distanciamiento interno y “sentido” respecto a la pasión, el arrebato y la locura amorosa. Expresa Agamben:

Por eso en Sade el yo deseante, suscitado por el fantasma, encuentra frente a sí nada más que el cuerpo, un *objectum* que solamente puede consumir y destruir sin satisfacerse nunca, porque el fantasma huye y se esconde en él hasta el infinito (Agamben, 2011: 28-29).

El *deseo* de amor ligado a la fantasía, lo insaciable e inconmensurable; la *necesidad* del amor ligada a la realidad corpórea, medible, y teóricamente posible de ser satisfecha.

Lo que tiene enfrente el hombre de Sade, como sujeto del deseo, es siempre otro hombre en cuanto sujeto de la necesidad, pues la necesidad no es más que la forma invertida del propio deseo y la cifra de su esencial extrañeza.

De allí la necesidad de la perversión en el universo sadiano, ya que al hacer coincidir deseo y necesidad transforma en goce la frustración esencial del deseo.

Pues lo que el perverso reconoce es su propio deseo (en tanto que no le pertenece) que se muestra en el otro como necesidad.

[...] Si en sus novelas aún sobrevive trastornado, el puro proyecto edénico de la poesía trovadoresca y stilnovista, ocurre gracias a la perversión, que en el eros sadiano cumple la misma función que la poesía stilnovista le confiaba al fantasma y a la mujer-ángel. (Agamben, 2011: 29-30)

En otro campo, son pertinentes de reseñar la emergencia y la validación de los estudios acerca de la Estética, impactados a su vez por las instancias emocionales provistas por el Empirismo, que facultaron como idea generalizada de época, a artistas y públicos a involucrarse en esta nueva relación y asunción de un hombre afectivo en los términos que se están describiendo.

Aun cuando los sentimientos estuvieran constreñidos a la esfera del mero placer, en un sentido kantiano, daban cuenta inauguralmente de un innovador estado de vinculación entre el individuo y su objeto.

Esto relaciona la capacidad de conocimiento y la dimensión del deseo, porque divide analíticamente los objetos en los que dan placer y los que no. Dicha división, empero, no se fundamenta en un conocimiento del objeto, sino más bien en que el objeto proporcione placer o no lo haga. Lo que se establece es entonces, la naturaleza de un sentimiento - conocimiento del sujeto y no una síntesis de intuiciones del objeto.

Esta cualidad sentimental de la música, espontánea y cambiante, permite indagar además, sobre qué planos de la sensibilidad se centró y hacia qué objetos pudo acercarse. Como ya ha sido señalado, primeramente tiene por modelo a la percepción cognitiva y especificada, más que a la sensación global e indefinida, a la expresión del sentimiento situado, más que a la emoción sublime. Es una sensorialidad erotizante, es una emocionalidad ante lo físico e intelectual, ante lo visible, tangible, palpable y además ante lo invisible, aunque posiblemente se trate de una invisibilidad *cercana*.

Por otra parte, la condición afectiva y perceptual del arte dieciochesco, fija también y antes que nada, una irradiación hacia la esfera de lo *humano*. Está dada centralmente en el ámbito de lo interpersonal, del afecto entre los individuos próximos.

No avanza ni hacia la naturaleza (o lo hace únicamente como adorno, espontaneidad vital, o como detalle ornamental o paisajístico), ni se interna por vericuetos trascendentes, salvo por una reflexiva elevación de la contingencia.

El lugar tan mentado de la sensibilidad de una especie de empirismo estético, característico del Clasicismo, circunscribe su frontera al ámbito de la ciudad, la sala, el palacio, el templo o la aldea, dejando de lado la inmensidad, lo inefable, lo místico, lo fabuloso, o lo inespecífico⁵⁸.

⁵⁸ El temprano Rococó y su huida hacia un idealizado y ficticio mundo natural y campestre, define su imagen en la fiesta galante y amatoria, no extendida hacia el infinito, sino circunscripta al ámbito del parque o el jardín; no es el *field*, sino el

No pretende alcanzar alturas o deidades en términos de magnitud extrema; ciertamente la laicidad del espíritu ilustrado, confiere a lo sensible de su programa una proyección inmediata y cercana, confesional hacia la miniatura, hacia el interior de lo íntimo. Lo deificado ocurre, pero alcanzado por marcas humanizadas y mutables⁵⁹.

Lejos de proponer a Mozart, como un único y modélico testigo experimental de un estado de conciencia y expresión (desde el terreno específico de la filosofía ilustrada, hasta las producciones musicales), se revelan estas marcas expresivas, cercanas siempre a un emocionalismo proveniente de un juego de tensiones entre lo personal y lo universal, entre sujeto del sentimiento y objeto perceptual⁶⁰.

El humor, el charme, el eco sensible, el afecto móvil, el perfume de una emoción, el toque erótico, la caricia, la tristeza, la alegría, la incertidumbre o el enojo, se ordenan en cualidades de sensibilidad activa, nítida, concreta y palpable, aunque no transida por la tímbrica y el color de la fascinación, la lejanía, lo tornasolado o lo sublime.

country. Lo extraño e inusual se enmarca en la tópica del *capricho*, tal como sucede en ciertas pinturas venecianas de Francesco Guardi, en los caprichos de Goya o en las imaginerías de Piranesi.

⁵⁹ En las cartas de Mozart, se hace mención fundamental a las cuestiones “externas”, a las preocupaciones y vicisitudes derivadas de los conciertos, los programas, la composición o las personas involucradas. En ocasiones de relatar experiencias de sus numerosos viajes, el compositor casi no habla de sus impresiones o evocaciones internas, ni describe lugares, ni reflexiona sobre ellos; la naturaleza está prácticamente ausente. La emoción personal es siempre afín a un sentido común y pragmático, en especial hacia los otros individuos (Hoesli, 1962).

⁶⁰ Aun el sonido a veces atormentado del Estilo Sensible o del *Sturm und Drang*, alusivo a una intensa sensibilidad romántica por su efusión, extremismo y vigor, se conectaría con esta en términos de proximidad y autorreferencia, pero no en tanto símbolo e invención espiritual.

Por ello, estos estilos estarían siempre vinculados a la experiencia iluminista, en todo caso como excedencia o delicado margen emocional, propedéutico al Romanticismo. La cuestión es compleja y ciertamente requiere de un análisis más detallado y tal vez casuístico.

De todos modos, el expresivismo y anarquía constructiva verificada en los estilos mencionados, muestra una autonomía validante y propia de su corpus productivo, más allá que para el mundo hegemónico clásico o romántico, pudieren inscribirse en la noción genérica de un transitorio manierismo.

Si el Clasicismo recae por momentos en estas tópicas, lo hace como asomo a una nueva búsqueda de expresión y comunión, cercana en propósitos a la zona romántica de su entidad: la del sueño, el espíritu y la correspondencia con la naturaleza inalcanzable.

Hacia finales del siglo XVIII la música instrumental adquiere una importancia cada vez mayor en la práctica musical, en la reflexión filosófica sobre el significado del arte, y en la mediación de creadores, intérpretes y oyentes, en el seno de la subjetividad y la comunicación de los hechos estéticos. Como ya se ha comentado, las formas y los géneros alcanzarán una concepción modélica, que permitirá la postulación de un lenguaje centrado en el siempre señalado equilibrio entre contenido expresivo y forma, concebida esta como un andamiaje técnico, mutuamente retroalimentada por aquel.

La mimesis en estos casos se reducirá, no a la imitación o simulación fotográfica de los afectos, sino a un movimiento interno, autorreferente, lógico y animado por una sensibilidad, basada en la autorreflexión perceptiva de los humores cambiantes.

La Ópera como Escenario Sensible y Simbólico de los Sentimientos. Mozart

Si en la música instrumental se manifiesta con eficiencia este presupuesto autónomo, en el campo del melodrama la misma voluntad se transparenta con el concurso del texto.

A través de los libretos de las óperas, Serias o Cómicas, por fuera obviamente de los escritos específicamente literarios, puede inferirse este atento “oído” a los estados del alma, sus altibajos y sus pliegues, por medio de una línea expansiva y minuciosa en congruencia con los recorridos de las palabras. Al respecto y en especial en la Ópera Buffa, la indagación psicológica de seres mortales, cotidianos, *únicos* y palpables, abren inéditas puertas al entramado afectivo de sus pe-

ripecias (aunque estereotipados en muchos casos, a fin de otorgarles un rasgo de modélica clasicidad).

En un sentido equivalente al auge del retrato que en toda esta época (a partir del Rococó francés) se expandió por Europa, o bien las mencionadas escenas de interiores y acotados exteriores que presenta la pintura de esos tiempos, el discurso del melodrama buffo se nutrirá con los vericuetos del alma inquieta, cambiante, titilante y enigmática de sus protagonistas.

También nos hablará del poder y en este sentido, la opulencia y rigor barroco, la magnificencia y el sentido piramidal y autocrático de la Europa prerevolucionaria, se verán reflejados en el melodrama. Las tragedias de dioses y héroes, como las argucias y desvelos de los mortales, acuñadas en nobles, cortesanos, sirvientes o paisanos, y plasmados en las óperas buffas, comentarán con diferentes registros y variaciones, distintas circunstancias asociadas al poder.

Por ello, la sombra barroca no se desestima tan fácilmente en todo el corpus dramático del Clasicismo.

La contemporaneidad de las Óperas Buffas interroga acerca del por qué de su validación de actualidad, aun para los públicos de la época.

Desde los orígenes en Grecia y luego en Roma, la tragedia se instituyó como el texto dramático privilegiado para presentar el accionar de los dioses, a la par que la comedia escenificaba los problemas humanos. A pesar de que en ambas, estas dos existencias tenían sustento y emergencia dramática, los conflictos centrales de las tragedias se descorrían hacia cuestiones esenciales de la vida, la ética y la patria. La intervención de los dioses era decididamente vertebradora para dirimir las peripecias de los héroes o los mortales.

En la comedia, la vida cotidiana daba cuenta de dramas más simples y relativos, en los que se jugaban trances no ausentes de catarsis y moraleja, pero sí más próximos y sencillos. Las deidades prototípicas de la Antigüedad no se hallaban ausentes por ejemplo en las comedias de Plauto, Terencio o en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Pero en estas

obras, la participación divina era a veces una excusa, un axioma, un nombre para alentar acciones, recordar testimonios o prevenir males.

Así como en este género los humanos estaban más evidenciados en su carnadura fenoménica y en sus primarios sentimientos, la tradición posterior continuó distribuyendo ejemplos y validaciones similares y más o menos específicas, para ambos campos. De este modo el arte de trovadores, la música cortesana del Renacimiento, los arquetipos psicológicos de la Comedia del Arte y finalmente la Ópera Buffa, se acercaron a los individuos desde una mirada siempre más atenta a su sensibilidad cercana y a sus problemas domésticos.

La visión escénica que espejaba a los participantes de la sala, en cuanto a vestuario, modismos corporales, asuntos dramáticos y circunstancias de época, fue un tema habitual para la Ópera Buffa. Por su parte la Ópera Seria siguió pactando con la presencia de deidades, o bien, tuvo que aguardar hasta el siglo XIX para enfrentarse y admitir en escena solo a los humanos, revestidos ahora de una nueva subjetividad y también *tragicidad*.

La tradición teatral aceptó la contemporaneidad de la mirada humana, especialmente en el plano de lo cómico, como licencia desplazada hacia una verosimilitud con lo real, como circunstancia autorizada de mostración de vidas precarias, despojadas de sus cualidades heroicas o míticas. La vida de los hombres y mujeres, que en la antigüedad no detentaba un particular valor, podía ser representada en un escenario, siempre y cuando se ficcionara en el plano de su mera contingencia, hacia el nivel de la farsa, de la parodia y de la comicidad.

La historicidad del humano merecía contarse en la veta casi de la burla, en la acepción y aceptación de una “comedia humana”, endeble y temporaria.

Ver a los humanos en escena, era de algún modo compadecerse, compararse y apropiarse ficcionalmente de una propia debilidad, casi un acto vergonzante y no propio de mostrar, tal como para los griegos era el crimen escénico.

En este caso: los hombres como pálida imagen de lo divino.

Por eso Mozart, es el artífice principal de una *nueva mirada* y posiblemente, no tanto de una nueva música, como de sí de un *nuevo oído*.

Igualmente, Lorenzo da Ponte, el magistral libretista de las más importantes óperas buffas mozartianas, resume en sus textos un estudio profundo y actual de los sentimientos particulares y sociales atinentes a cada uno de los personajes que integran sus comedias.

A la par que los secretos camarines, corredores furtivos, cajitas de música, alhajeros, gabinetes y puertas espejadas y ambiguas, ubicadas estratégicamente en las habitaciones, los protagonistas exhiben y esconden sus sentimientos.

Inciertos, apasionados, mentirosos, celosos, divertidos, banales, intrigantes, melancólicos, despiadados, histéricos, sus movimientos, sus acciones y omisiones revelan el estudio de lo individual, de alianzas y encuentros pasajeros y fugaces, tal como se pensaba y se vivía, disfrutaba y padecía el campo emocional en ese momento, al menos de la sociedad a la que sus autores intentaban reflejar.

Los vínculos que plantea da Ponte se dirigen a cuestiones entre pares, súbditos y señores. De allí también la tensión y conflicto promovida por estas alternativas de clase. Si se piensa que dichos tópicos se proyectan sobre la vecina Revolución de 1789, es indudable que el interés del libretista y el músico, consistió en poner en obra relaciones y tensiones de poder, atribuidas y configuradas desde tres posibles aspectos: la nobleza, la religión y la educación.

En estos estamentos se formulan reglas, mandatos y obediencias, incidentes sobre las relaciones interpersonales, en las que varias clases sociales son alcanzadas por sus impulsos - imperativos vitales, con señales distintas de acatamiento, desobediencia o trasgresión. En este universo, las mujeres y lo femenino ocupan un lugar destacado, que promueve hoy interesantes interpretaciones (Brown - Montesano, 2004).

La música de Mozart, verdadero tejido de inagotables mutaciones afectivas y a su vez promotora de precisas unidades conceptuales,

pudo captar el sentido investigativo de los libretos de da Ponte y por extensión, de las condiciones afectivas del espíritu de su tiempo, devenido de los mencionados estudios del Empirismo, o de las vidas cortesanías y burguesas de sus contemporáneos.

Con idéntica maestría en el arte del “retrato” psicológico y con una astucia, profundidad y comprensión desconocida hasta entonces, la música mozartiana hilvanó en una suerte de mapa emocional de impecable factura, los devaneos, avatares y caminos, a veces nítidos, aunque a menudo vacilantes, equívocos y fallidos de sus intérpretes. Estos, de hecho dan pie para fractalidades sociales, y desde este lugar, la producción de Mozart se convierte también en una aguda y casi siempre crítica mirada de su tiempo.

Podría adelantarse que pone en acto una nueva subjetividad del individuo moderno.

Los estados emotivos propuestos por los textos de ambos artistas parecen a veces rondar *lo romántico*, dado su registro manifiesto, impulso e incontenible ardor. Se admite este tratamiento sobre todo en sus comedias, cercanas a los afectos y conflictos pasionales de comunes mortales, o incluso en algunos personajes de sus óperas serias, como la desesperada Elektra de *Idomeneo*.

Según Said, la relación Mozart - da Ponte, estuvo signada por un vínculo complejo, sobre el que ambos se acercaron a revelar una especie de “universo despojado de todo plan paliativo o redentor, cuya única ley es el movimiento y la inestabilidad expresada en el poder del libertinaje y la manipulación, y cuya única conclusión es el reposo terminal que proporciona la muerte.” (Said, 2009: 104 - 105)⁶¹.

En efecto, en estas obras se verifica en general la presencia de uno o dos personajes que “regular” de algún modo esta afectividad a tra-

⁶¹ De ser así, esta indagación no solo se internaría por los aspectos sociales, específicos de la sociedad de finales del siglo XVIII, esto es la culminante y a su vez vacilante relación del poder, de lo antiguo, en relación a una próxima caída, sino por extensión representaría en una forma genérica, el sentido vectorial, dinámico y sumamente laico y finalmente desesperanzado de la modernidad europea: ¿Catolicismo o Protestantismo?

vés del poder; no necesariamente por su voluntad pacificadora o re-dentora, sino por lo contrario.

Alrededor de estas figuras poderosas y básicamente maníacas o perversas, infatuadas de preceptos estéticos, morales o religiosos, no dioses sino hombres, gira una inquieta ronda de padecientes personajes, cuya emotividad (a veces más cercana a lo humorístico, otras melancólica o expresamente furibunda), pugna por deshacerse de tal influjo, de dominarlo, o solo trepar por él para ser “vista” y amada.

Siempre conviene aclarar que estas afecciones del alma, modernas, palpables, mutables ambiguas, y psicoanalíticamente “atemporales”, refieren a un específico mundo de comprensión y actuación. No vale la pena intentar encontrar en Mozart, el tratamiento fenoménico musical de la subjetividad y emoción que suscriben Verdi o R. Strauss.

El momento y los códigos de producción e interpretación de un estado afectivo (como de otros aspectos, tales como la Historia o el ideario político), son concretados en un texto con los materiales creativos y medios receptivos generales de un tiempo y espacio particulares. En este sentido la emoción mozartiana será fiel, no únicamente a la pasión abstracta, al sentimiento mismo, sino a su entramado epocal, a su idiolecto como artista del siglo XVIII, incluido en una ciudad particular, en determinado universo poético y dentro de un perfil de percepciones e interpretaciones comunes, administradas entre su persona y su contexto.

En todo caso su probable *romanticismo* será fenoménicamente el de un músico de la Viena imperial del siglo XVIII.

La experticia de un artista moderno supone percibir y hablar de su mundo en el idioma de su contemporaneidad, pero con tal agudeza, concentración, libertad y equilibrio, que le esté validado trascender su propio aquí y ahora. Contará con excedencias de pasados o avistajes futuros, pero la marca de su tiempo quedará sellada en sus obras de manera evidente.

Así como en el Barroco Tardío, el aspecto más fuertemente sentimental se manifestaba en las arias, en las óperas de Mozart (y en ho-

nor de verdad en las producciones teatrales de otros músicos, como Johann Wanhal, Antonio Salieri o Glück) las “pasiones” y “afectos” se diseminan no solo aquí sino en la totalidad de la obra, en sus escenas de conjunto, coros, y aun en los sustanciosos recitativos.

Asimismo, la producción de Mozart se recorta sobre un mapa político complejo.

Hacia fines de 1780, se ponen en crisis los modelos del Antiguo Régimen y se escuchan voces renovadoras y revolucionarias. Existen ligazones políticas entre España, Italia, Austria, Venecia y el Este de Europa. En este territorio cultural, las presencias y encuentros estéticos de Mozart con da Ponte no son casuales.

El Barroco español, la nobleza provinciana de Andalucía, la suntuosidad de Venecia y de Nápoles y el decantado arte de Viena, promueven pactos e influencias culturales en los que resuenan y se cuestionan, tanto adherencias al pasado monumental del barroquismo, el absolutismo y su poder piramidal, así como se infieren nuevas sensaciones de libertad y adherencia amorosa e intelectual, provenientes del mundo ilustrado.

Se consignan azarosamente algunos ejemplos iniciales.

Los dúos, tríos y otras agrupaciones (como la escena final del 2do. Acto de *Le Nozze di Figaro* o las propias de *Così Fan Tutte*), así como los recitativos secos o acompañados de acabado tratamiento idiomático, dramático y acentual de la lengua y la música, proveen en su dinámica y por medio de pequeñas líneas contrapuntísticas, las intenciones fácticas de los personajes, trasmutadas en sentimientos.

De este modo, en un devenir de sutiles superposiciones, ritmos ágiles y veloces, cambios súbitos de carácter e intensidad, interrelaciones de *tutti* y solos, y apremiantes repeticiones, cada rol respeta su identidad y consecuentemente es fiel a su intencionalidad y expresividad dramática.

Se recuerda igualmente que en estas producciones, la búsqueda de la frontera entre el desborde y la compostura constituía un desafío y una consigna siempre a considerar.

Mozart es un compositor que no exclusivamente *inventa*, sino que *encuentra* la música adecuada para cada situación.

La vigencia del Sistema Tonal, o de una orquestación no del todo innovadora, aunque siempre pertinente y eficaz, propone el artefacto supraestructural, de la que despliega, escoge, manipula, reordena y articula impresionantes construcciones de gran impacto, interés permanente y emotiva concreción.

En sus personajes protagónicos, especialmente los varones, y dentro del estilo móvil, inquieto e imparable que en general los caracteriza, se perciben ciertos rasgos que impactarán más tarde sobre otro héroe tenso, dinámico y devastado por su coyuntura: Fausto. Como este, Don Giovanni por ejemplo, o el Conde, se encabalgan sobre los tres estados que propone Baudelaire en *El Pintor de la Vida Moderna* (1863), para la vivencia del hombre actual (del siglo XIX): fugacidad, transitoriedad y contingencia. Igualmente, el poder que sobre aquellos se refugia y se ostenta, es una herencia de la antigua nobleza barroca, que debe empezar a dialogar más cercanamente con la nueva sociedad que impone el lado revolucionario de la Ilustración.

Kierkegaard, sobre el que se volverá más adelante, realiza desde su propio texto "*Diario de un Seductor*" (1843), una adaptación o versión del tema de Don Juan, con especial referencia a la ópera de Mozart.

La idea analítica del autor danés se fundamenta en un desarrollo general de lo humano que circula por tres instancias de apropiación: el plano estético, ético y religioso.

Si bien este recorte puede resultar un tanto acotado para obras cuya riqueza y envergadura exceden normatizaciones o clasificaciones unívocas (lo mismo ocurrirá para la aplicación de esta tripartición a los dramas musicales wagnerianos), ciertas absorciones de aquellos sentidos cuajan perfectamente en los dispositivos conceptuales de estas producciones. Puede entonces decirse que Don Juan es el personaje, que al igual que Fausto, Scarpia (desviado hacia una extrema truculencia) y seguramente otros amantes célebres de la Historia, el teatro, la novela o la ópera, representa el estadio estético propuesto por el filósofo.

Del mismo modo en *La Flauta Mágica*, la mayor intensidad argumental se inclinaría al orden religioso, mientras que en *Così Fan Tutte* hacia el plano ético.

Obviamente para una obra del siglo XVIII, los aspectos normativos y éticos se presumen válidos en todas partes y registros. De este modo en “*La Flauta*”, perviven intenciones éticas acerca de la bondad y la maldad, o bien hacia a la amistad, el silencio varonil o la templanza, así como en *Don Giovanni*, la figura de Donna Elvira, Leporello o el Comendador representan una especie de super yo del protagonista.

Un comentario de índole general respecto a estas obras mozartianas, remite a la detección de estilos muy diversos en la construcción musical de sus diferentes personajes, de acuerdo a sus clases sociales, a ciertos tópicos estilísticos tales como las músicas españolas, turcas, la canzonetta, el coral barroco, el aria da cappello, la cavatina y cabaletta, el volkslied, o de hecho, en el manejo específico de los elementos técnicos.

Esta variedad redundante en la captación de perfiles emocionales o afectivos propios de los diversos caracteres teatrales, en cuanto género, edad, o “afecto”, así como recae sobre la intencionalidad minuciosa de encontrar lo particular, el sujeto - personaje - persona. Los elementos de individuación se conjugan de modo perfecto con la generalización clásica vinculada a la proporción, coherencia, equilibrio, arquetipo y simetría⁶².

⁶² A pesar de estas razones tal vez sea imposible de demostrar en términos meramente técnicos, las diferencias musicales establecidas en las óperas del músico salzburgo. Aunque la manera mozartiana, desde una organicidad y similitud totalizante de materiales pueda sobrevalorar la estructura compositiva de sus piezas dramáticas, es difícil concebir que algún número de las óperas *maduras* del compositor pueda aparecer en otra, con un grado de pertinencia, naturalidad o verosimilitud musical. El asunto tratado, la matriz esencial de la trama, los personajes involucrados, los espacios y tiempos evocados, el texto literario y un imaginario dramático que vincula todos estos contenidos, disparan en Mozart (y también posiblemente en el oyente), un preciso marco estilístico, una *característica y/o perfil* melódico, rítmico, tímbrico o armónico, que provee de identidad y precisión específica, a cada una de estas obras y por ende asuntos.

Esta cuestión relativizaría el comentado *estilo internacional* atribuido al Clasicismo, presente “siempre y en todos los casos”. La adherencia a aspectos de tradición

Afin con las preocupaciones del Empirismo, respecto a la conducta humana, sus humores, sus elementos perceptivos y sensibles, y sus campos experienciales, las óperas mozartianas parecieran efectuar una traslación estética de dichos contenidos filosóficos, y en algunos como en “*Così*”, un estudio casi experimental del comportamiento.

Es más, podría decirse que las indagaciones psicológicas de los personajes, a través de las palabras y los hechos, recorren la valoración, comprensión y experiencia de condiciones operatorias del psiquismo, atinentes a los conceptos de inconsciente, histeria, metonimia, lapsus, entre otros tantos, que serán tomados y estudiados por la teoría psicoanalítica, mucho tiempo después.

Las emociones de estos roles guardarían relación paradigmática con los propios de épocas posteriores; es más implicarían modos estéticos de hipotetizar los comportamientos afectivos de los seres humanos, es decir, sus usuarios estéticos.

Esto no implica, como también se vio, que el autor presente absolutas certezas, cumplimientos sociales, o que sus obras no queden inciertas en datos entrecruzados, entre las subjetividades personales y el mundo social que las legaliza, autoriza o condena. De hecho, y se insiste en ello, estos elementos paradigmáticos, resultan situados en el tiempo y espacio del autor.

En una voluntad meramente enunciativa se pueden sintetizar los siguientes tópicos presentes en las obras mozartianas, respecto a una mirada de la subjetividad moderna, que inmediatamente se estudiarán en algunas de sus obras.

- Los criterios de verdad y verosimilitud presentes en sus obras.
- Las inclusiones de situaciones ambiguas y equívocas en las que el chiste o el acto fallido operan como verdaderos garantes de la realidad y los sentimientos.

nacionalista, el cruce de identidades, las maneras francesas, italianas, austro alemanas, del Este europeo o de otro origen, imbricadas, difusas o resaltadas de acuerdo a intenciones de pregnancia dramática, y seguramente a niveles de mercado y difusión, fecundan la idea de una conjunción de internacionalización junto a aspectos situados.

- La irrupción de lo fantástico en la escena cotidiana.
- Las vinculaciones entre deseo, amor y matrimonio; sus ganancias y pérdidas.
- Las cuestiones de género situadas en una determinada circunstancia epocal y espacial.
- Las asociaciones del ser humano con la religiosidad, la magia y lo sublime.
- Los conflictos entre el poder y la obediencia de nobles, patronos, sirvientes y campesinos y la superposición de mundos estéticos diferentes, en base a esta distinción.
- El tratamiento emocional de los personajes a través de estilos musicales específicos.
- La relación de algunas oberturas con la trama principal, por medio de la utilización de elementos temáticos, a modo de catáfora.

Se efectuarán ahora, algunas referencias más precisas y extensas de la trilogía Mozart - da Ponte. Primeramente *Don Giovanni*, por ubicarse en un delicado terreno, intermedio entre drama serio y ópera cómica, y en virtud de cierto estilo igualmente asociado a personajes modélicos, clásicos, junto con las percepciones de una realidad palpable y terrena, entre las que se destacan las cuestiones de poder y de género. *Las Bodas de Fígaro* y *Così Fan Tutte*, a partir de considerar su dramaturgia, enlazada a un profundo análisis social, íntimo y cotidiano, colmado de conflictos y trazas también personales y dictatoriales entre siervos y patronos, y como es habitual en los autores, próximos al amor, al poder/sometimiento de los sexos y a los enredos argumentales.

El estudio de estas óperas propone descubrir y describir a sujetos inéditos, sujetos deseantes, con cuerpo, sensación, placeres, propiedades y derechos a conseguir y defender.

La duda que Mozart manifestó respecto al final de *Don Giovanni* (1787), en cuanto a la idea primera de concluir la ópera en la conmovedora escena de la muerte del protagonista, fue luego desestimada.

El final elegido, esto es la moraleja cantada por los “sobrevivientes” de los desmanes del libertino, informa de la elección de una

actitud ética, racional (nutrida de una fuerte tendencia hacia un pragmático sentido común compartido por una sociedad), de vuelta a una clara frontera entre *pathos* y *ethos*, y consecuente con las nociones de rescate del bien, equilibrio y armonía catártica resultante luego del caos, valores estos medulares y propios de la Ilustración, e incluso de la Masonería.

De todos modos, si se atiende a las sucesivas partes cantadas por cada uno de los personajes, puede advertirse cómo persiste la atención por lo particular, las personalidades diferenciadas y los sentimientos íntimos.

En una celebrada puesta en escena de *Don Giovanni* en el Festival de Salzburgo del año 2008, el director de orquesta y el productor escénico, deciden concluir el acto final, en el momento de la muerte del protagonista.

Efectivamente Bertrand de Billy y Claus Guth, concertador musical y *regisseur* respectivamente, sorprenden al público con esta decisión, sin dudas arrojados románticamente a una acuciante y arriesgada decisión teatral.

El asombro, el pavor y la zozobra, no se alejan rápidamente de los espectadores: tanto de los presentes como de los que asistimos a la representación digital.

Como en toda excelente producción, coagulan ciertos nodos dramáticos que de alguna manera condensan las intenciones y visiones acerca de lo que se pretende “básicamente” contar de una historia.

En este caso, la Escena de la Serenata del protagonista en el 2do. Acto, constituye tal vez ese punto inflexivo, en torno al develamiento de la personalidad “última” de Don Giovanni.

Conviene recordar, a fin de comprender apropiadamente este fragmento y su interpretación en la puesta mencionada, que Mozart no destinó al poderoso personaje ningún aria específica. Ese instante de confesión de los protagonistas, ese encuentro con su yo interior, con sus sentimientos, con sus recuerdos o reflexiones, está vedado para el burlador. En este, todo es *acting*; sus intenciones están siempre

dirigidas a alguien. No hay posibilidad de introspección ni de vuelta atrás, siempre se persigue la manipulación fáctica de la realidad, siempre *para adelante*.

Don Giovanni no se habla a sí mismo. Ordena, maquina, invita café, chocolate, quesos o vino, huele, golpea, miente, seduce, ama, come formidablemente, ríe... Pero no se habla a sí mismo, salvo como para accionar; siempre hay un otro distante a interpelar y a conseguir.

Su sirviente Leporello, habitual escudero y alter ego del protagonista, a menudo lo sanciona, le recuerda normas de conducta, de realidad y sentido común, o lo insta a la cordura. Pero Don Giovanni no lo escucha, lo desvía, le prohíbe hablar, e incluso lo castiga.

En *Fin ch'han dal vino*, Mozart indica *aria*; en realidad el monólogo apunta solo a destacar su febril necesidad de acción, diversión y festejo.

En la nombrada *Serenata*, (cantada debajo del balcón del cuarto de la criada de Donna Elvira), el acompañamiento *obligato* de mandolina alude ciertamente a una canción *para otro*, a una interpelación.

Este instante de calma y expectación, tampoco prevé una autoreferencia a su emoción, metafórica o indicativa en términos sugerentes o esquivos, como podría ser el estilo de seducción que caracteriza su accionar para con las mujeres.

Durante la puesta de Salzburgo, el cumplimiento emocional del protagonista, (que tal vez desde un lugar historicista, puede apartarse y traicionar la convención acerca del lado perverso que define la actitud principal del *cavalier*), observa a su perfil afectivo desde una psicoanalítica interpretación.

El seductor en esta versión herido de muerte por el Comendador en la Escena del Duelo del 1er. Acto, canta quejumbrosamente su serenata en el suelo, acurrucado.

Lentamente adquiere una posición fetal y la invocación galante a la dama, termina transformándose en una angustiada y esencial pregunta por el Amor: por qué balcón este se asomará... por qué ventana irradiará su luz... En esta posición, Madre y Amor se anudan y transparentan en una misma cosa.

Desde este conflicto edípico, la dramaturgia de Zalzburgo actualiza vívidamente una cuestión medular que atañe a Don Giovanni: el conflicto primero con la autoridad, diríase con el padre. Luego de la muerte del Comendador toda la trama se vislumbra como una proximidad teleológica más o menos ominosa de la muerte del protagonista, definitivamente pactada en la Escena del Cementerio.

Las dos trasgresiones primeras del personaje: la violación y el asesinato, sorprenden por su crudeza, mas que escénica, conceptual.

Se ha analizado si la figura de Leopold Mozart, en tanto super yo, podría tener una asimilación a la figura del Comendador. En este caso, el crimen anudaría una profunda resonancia personal en el autor.

Primeramente, la muerte del padre por el hijo, como liberación para el cumplimiento de un complejo edípico libre y sin trabas (Leopold Mozart muere en el año de la composición de *Don Giovanni*).

Pero además, el Comendador como representación del peso de la tradición, tal vez del orden barroco, como sugiere Steinberg, a modo de encorsetada ética que pugna por doblegar la estética fascinante del libertino.

Esto conllevaría a la idea suprema del protagonista de imponer un orden nuevo, basado justamente en la búsqueda de un eros irrefrenable y diseminado, por sobre cualquier apriorismo o afecto anterior y estático. Y de lo que se habla aquí no es de la pérdida de la identidad del protagonista, sino que esta, de acuerdo a un nuevo modo de concebir el arte musical, se recorta y configura a partir de multiplicidades y no de un prioritario afecto (Steinberg, 2008).

De este modo el duelo entre los dos hombres implicaría una doble articulación: por un lado la defensa del honor, por otro, la custodia de un nuevo mundo del arte y el deseo.

¿Pero de qué tipo? Sin dudas del deseo desplazado a una norma implacable: la regla de lo perverso.

Al final, la entrada del Comendador, el fuego y el pedido de arrepentimiento, remiten no solo como tópico local a una España signada por un orden antiguo, plasmado en la Inquisición, sino a la prueba

fehaciente de lo que vuelve del pasado a ordenar, controlar, conminar y castigar. Este inicial conflicto se descorre del escenario al público. Por esta razón, con todas las peripecias futuras, es difícil discernir si los oyentes se ubican en el lado de las víctimas, o más bien ansían identificarse y actuar a partir del eros incansable, envidiable y estético del protagonista, aun a costa del alto precio final.

Asimismo en el estilo móvil, inquieto e imparable del seductor, se perciben ciertas características que impactarán más tarde sobre otro héroe tenso, dinámico y devastado por su coyuntura: Fausto. Como este, Don Giovanni se encabalga sobre los tres estados que propone Baudelaire en *El Pintor de la Vida Moderna* (1863), para la vivencia del hombre actual (del siglo XIX): fugacidad, transitoriedad y contingencia. También la ópera se hace eco de ciertos dispositivos del mundo barroco.

Desde la solidez del trazo musical, los caracteres de los roles, por momentos arquetípicos y fieles a sus definidos sentimientos, hasta cierta monumentalidad de las arias (algunas permeadas por prerrogativas belcantistas de línea narrante y depurada), y las escenas de conjunto, recorridas por cadencias compuestas, progresiones, ritmos procesionales, linealidad y simetría, o ecos de haendeliana majestad, recuperan un ideal que es nada menos que el poder de la tradición, enfrentado a un mundo nuevo de actuación y significación. Por ello en *Don Giovanni* hay un permanente debate entre el afecto mostrado y el sentimiento padecido; el rigor unívoco barroco desnudado por la vacilación y la ambigüedad clásica. La música se hace eco de esta argucia dramática de un modo casi wagneriano⁶³.

Por otra parte, vale la pena destacar que a diferencia de sus otras dos óperas buffas escritas en colaboración con da Ponte, *Don Giovanni* es la única pieza que parte de un drama burgués de tipo paradigmático y por ende clásico, producido un siglo y medio antes, es decir

⁶³ Se hace referencia a la impecable puesta de Joseph Losey en el film de 1981, situada en el Teatro de Vicenza, de Andrea Palladio.

en plena época barroca. En consecuencia es en algún sentido, una ópera comprometida con la Historia.

Efectivamente, *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina fue escrita entre 1612 y 1630, y pareciera ser la fuente más consultada sobre la que da Ponte elaboró el libreto operístico. Igualmente la redacción de Tirso se encadena en una amplia lista de versiones escritas u orales del personaje de Don Juan, de larga data en la literatura no solo española, y transformado en uno de los prototipos del seductor y poderoso señor que invariablemente conquista a todas las mujeres con encantos y patrañas, y finalmente es conducido al infierno por sus pecados.

Esta situación temporal configura una de las problemáticas de las óperas de todos los tiempos: la utilización de argumentos o historias de una determinada época y su traslación y adaptación al tiempo contemporáneo de una nueva escritura. Caben aquí considerar cuestiones de diversa índole: literarias, idiomáticas, musicales y teatrales.

En lo que respecta al contenido específico aquí tratado, es decir el campo del sentimiento, vale la pregunta acerca de la *organización emocional* de la trama ideada por da Ponte, en relación al texto y momento histórico plasmado y evocado en Tirso, a su vez decantado de una supuesta historia original, ocurrida supuestamente en Sevilla, en los siglos XIV o XV.

Sin una respuesta definitiva, se perfila un elemento básico a atender: aquel que nos informa que los sentimientos planteados por nuestro autor, se encuadran en ciertas nociones afectivas que ya en Shakespeare, por ejemplo, resultan delineadas con fuerza *subjetiva*, independiente y personal.

Más allá de estereotipos o vinculaciones con el arte dramático de la Tragedia de Francia y su búsqueda de afectos fijos, las carnaduras de Tirso ostentan poder emocional y autonomías particulares del *hombre moderno*, próximas a seres contingentes y de precisa y recortada subjetividad entre mundo, naturaleza, religión y personalidad autónoma. De acuerdo a ello, posiblemente da Ponte pudo

continuar avanzando por esta línea emocional, y en consecuencia respetar e igualmente sobrellevar esta carga barroca y normatizar un propio texto.

La poderosa humanización de su Don Giovanni significó entonces un modo de proseguir con el tratamiento de la fuente inspiradora, así como la de enfatizar o pincelar con marcas de su propio tiempo (al que hemos descripto como fuertemente emocional de acuerdo a las apreciaciones de Eagleton), una dimensión que avanzó hacia ostensibles atenciones, profundidades y ambigüedades afectivas.

Kierkegaard, sobre el que se volverá más adelante, realiza desde su propio texto “*Diario de un Seductor*” (1843), una adaptación o versión del tema de Don Juan, con especial referencia a la ópera de Mozart.

La idea analítica del autor danés se fundamenta en un desarrollo general de lo humano que circula por tres instancias de apropiación: el plano estético, ético y religioso. Si bien este recorte puede resultar un tanto acotado para obras cuya riqueza y envergadura, exceden normatizaciones o clasificaciones unívocas (lo mismo ocurrirá para la aplicación de esta tripartición a los dramas musicales wagnerianos), ciertas apropiaciones de sentido cuajan perfectamente en los dispositivos conceptuales de estas producciones.

Puede entonces decirse que Don Juan es el personaje, que al igual que Fausto, Scarpia (desviado hacia una extrema truculencia) y seguramente otros amantes célebres de la Historia, el teatro, la novela o la ópera, representa el estadio estético propuesto por el filósofo.

La estética del *Don Juan* de Tirso y asimismo el *Don Giovanni* mozartiano, está inflamada de seducción.

La seducción es un estado amatorio, mediato, que propone la postergación del encuentro amoroso. Como tal, se vive en la acción ritualística de la próxima o distante atadura del objeto, más que en la consumación de este a las intenciones carnales del amante.

Como se comentara en páginas previas, la perversión de Sade se inocula en la conducta del noble español. Como tal, el deseo se traba en la necesidad del otro; no hay afectividad, salvo como método,

como repetición dinámica y desesperada de acción reiterada, verificada en hechos, certificada como catálogo.

Don Giovanni es un seductor que pone en marcha permanentemente un proceso, un plan anterior a la acción misma; de algún modo mira a su presa - obra a tomar, a realizar, desde un punto de vista lejano y total, de allí el sentido dinámico y también estético de su accionar. El *acting* más importante para Don Giovanni, es el de seducir.

Y lo que ve en la mujer es el espejo del deslumbramiento (necesidad) que sobre ella ejerce su presencia.

La mujer es considerada una obra de arte, bella, aunque inacabada, hasta que su “mano” se apropia de ella. No hay instinto, hay pensamiento y conocimiento estratégico; en todo caso el vértigo erótico, el pathos, es el juego merodeante, la sugerencia, el gesto, el guiño, el susurro, la respiración, la sonrisa esquiva, el alejamiento y acercamiento súbito o de pronto lento y melifluido.

La mujer es para el galán, una sombra a alcanzar, dominar y también anular, incluso destruir. Por tanto la dama conquistada pierde inmediatamente su valor y su sentido. De allí la existencia de un cierto nihilismo fáctico. Y si queremos misoginia, ya que lo gusta a Don Giovanni de una mujer es su sexo femenino, corporal o emocional. Incluso este último puede rápidamente anular su deseo, si incurre en insistencias o reclamos.

Su imagen reflejada se desintegra cuando el señuelo pierde *efecto*, y por ende necesita rápidamente otro, con el cual reiniciar el espejamiento resplandeciente y prístino.

Don Giovanni es un esteta del amor, un esteta ilustrado. Todos sus actos eróticos están cargados de una estética, tanto por la persecución de lo bello, como por un idealismo que destierra cualquier ética posible, o también cualquier acción cognitiva, salvo aquella que alimenta al placer o a la estrategia amorosa.

Por eso no escucha a Leporello en sus argumentos sobre el bien, la verdad o la realidad. La belleza está más allá del sentido común, de la convención; es ficción y juego permanente con la realidad.

Cabe preguntar en la ópera, cuántas son las mujeres a las que efectivamente somete.Cuál es *su* relación afectiva. Con quién finalmente está vinculado.

Con nadie. Don Giovanni está solo.

Este rasgo de modernidad, de perversa integración a un paradigma de explicitación actual, no deja de asombrar en tanto lucidez literaria y perfección musical, resuelta empero con los códigos estéticos de su tiempo: ¿Modernidad totalizante, Clasicismo o Romanticismo?

La Escena del Catálogo patentiza esta situación. Es el catálogo de un pasado, tal vez ficcional, aunque también posible, pese a su desmesurada extensión. En la dramaturgia total de la ópera hay irrenunciable seducción, pero no hechos eróticos consumados.

En otro orden, *Don Giovanni* representa un impresionante registro no solo emocional, de pasiones y desmanes afectivos, sino por momentos de documental trazo de la realidad.

Atiéndase a algunas cuestiones dramático - musicales relativas a las marcas antes señaladas, en especial aquellas que entroncan la historia con datos de inédita correspondencia con lo recién señalado.

Los recitativos por ejemplo, dan cuenta permanentemente de la verosimilitud de las acciones. Aun los detalles nimios son cuidados: desde objetos, espacios de ocurrencia, recuerdos, sucesos y citas, para destacar la coherencia y veracidad de los hechos.

Además, la obra denominada por su autor como *Dramma Giosco*, señala y orienta un doble juego entre tragedia y comedia, de pasado y presente.

Los encuentros de Don Ottavio y Donna Anna subyugan por su casi estilo confesional y coloquial. Los recitativos y ariosos muestran un flexible dinamismo rítmico y tonal, a menudo quebrado en dramáticas soluciones armónicas, distantes y hasta manieristas.

Una escena que merece mención se produce con el concurso de Don Giovanni.

Ocurre esta en el momento que la doncella y su prometido (Don Ottavio representa posiblemente el espíritu decantado del Ilustra-

ción: control, convención, clemencia, saturniana afectividad, orden, justo medio, especie de síntesis glückiana), se acercan al palacio del noble a solicitar ayuda. En estas circunstancias, el burlador, en principio temeroso de ser descubierto, hace todo lo posible tanto para sosegar la pena de la noble dama, como para dar seguridad a la pareja de colaborar con la captura del asesino del padre de la joven. Al partir, Don Giovanni se acerca a su oído y solo susurra unas palabras de despedida y consuelo. Palabras dichas con ánimo calmante, galante y *casi* inevitablemente seductor.

Donna Anna al instante se da cuenta que el asesino de su padre es Don Giovanni.

La sola y cercana proximidad del caballero, el olor, el sonido de su voz, la piel, el tono sensual del susurro (todos elementos *externos* a la palabra), remiten a la joven a la noche anterior, en la que fue sorprendida y casi seducida en su alcoba por un enmascarado galán al que no pudo reconocer, y quien luego asesinará a su padre, al intentar este defenderla.

Del mismo modo la siguiente narración de los hechos a Don Ottavio, está plagada tanto de precisos detalles como de ambigüedades, dudas, confusos sentimientos, que planean el relato con equívocas sensaciones y datos, entre otros, y este casi dicho al pasar, que la joven, al ser sorprendida por un caballero enmascarado que ingresaba a su alcoba, pudo pensar que quien se acercaba era Don Ottavio.

¿Qué implica esto? ¿Qué los encuentros ya ocurrían, dada la naturalidad con la que la dama le comunica a su prometido el hecho? (y por lo cual ambos padecerían de una trasgresión prematrimonial). ¿Qué ella, en su casi desmayada y casual observación, está animando al caballero a introducirse en su recámara?

Enunciados que como en la vida real, quedan sin respuestas momentáneas; solo se deslizan argumentos aparentemente inofensivos e inconsistentes, que empero despliegan múltiples y ocultos significados...

La dama, contrariamente, es una víctima frustrada del seductor, pero esquivamente su presencia no la ha dejado indemne. Para su

prometido, nunca queda claro cómo la joven pudo detectar al asesino de su progenitor.

Para él, hombre culto y civilizado, la palabra de su amada acerca de su resguardado honor, es suficiente para el mantenimiento de ambas condiciones de género y rol social. Por ende, no necesita preguntar ni saber más nada. Su - “respiro”- concluye el diálogo con una tranquilidad y certeza completamente suficientes⁶⁴.

En todas las mujeres cercanas al protagonista subsiste una dosis de atracción hacia su magnética y maníaca personalidad. Sobre todas, ronda una frase de Zerlina: - “quisiera y no quisiera”-. Todas son fieles aunque a la vez indecisas de tal aserción.

En algún sentido se ponen en duda las relaciones aparentemente ya legitimadas en la sociedad dieciochesca entre amor y matrimonio. No por una pérdida de validación social, sino justamente, por significar para el individuo particular tal vez solo eso.

Por otra parte, pareciera que ninguna de las prometidas ama *pasionalmente* a su futuro marido: Donna Anna sostiene con Don Ottavio un vínculo por momentos fraternal, tierno, profundo, aunque lejano de un deseo evidente, en el que el joven actúa a menudo como un claro reemplazo del progenitor.

De hecho el propio caballero le asegura que a partir de la muerte del Comendador, él será a la vez esposo y padre. La reacción de la doncella es incierta: ¿podrá con Don Ottavio atreverse a consumir el incesto paternal? La joven soporta la muerte de este en manos de Don Giovanni, quien al desenmascarse por sus caracteres organolépticos la “suspende” en un confuso estado emocional.

La certeza de la identidad del asesino desanuda su conflicto respecto al seductor, que pocas horas antes casi hizo tambalear su honor, pese a su violento accionar.

⁶⁴ Surge la pregunta además, si el libertino no comete un cínico acto fallido, devenido de su poder y vanidad, al volver a susurrar peligrosamente en el oído de Donna Anna su irremediable persuasión, inconcientemente *seguro* de que esta va a reconocerlo. Se cumpliría aquí la necesidad del trasgresor de ser descubierto y posiblemente culpado y castigado.

Este descubrimiento pone *nombre e identidad* a la pasión, afecto que pese a su vigor, no puede éticamente asumir, entre otras cosas porque su amor está comprometido a Don Ottavio. Por ello descarga sobre Don Giovanni la voluntad de castigo y venganza, única opción racionalmente posible y convalidada. Detesta con más furor lo que no puede amar, lo que su super yo condena y repliega.

La muerte de su progenitor, precipita súbitamente sus afectos y por ende, coloca indudable y definitivamente a su prometido en aquel rol, por lo que no sabe ahora, en qué *lugar* ubicar su deseo erótico más visceral. De allí su angustia y aflicción.

El Aria *Orsai chi l'onore* implica en Donna Anna el juramento de venganza exigido para Ottavio y para sí misma, como hija súbitamente desposeída del padre.

La presencia dramática, casi monumental de la música, se sostiene sobre una construcción melódica secuenciada sobre tremolantes y sordas cuerdas, fagotes y oboes.

El vigor y dramatismo, la repetición de sus frases y la envolvente expresiva parecieran presagiar un final contundente. Sin embargo los sonidos se diluyen apacibles y serenos, o tal vez simplemente aseverativos del estado precario y nostálgico, quedamente prendado de la protagonista hacia el asesino de su padre, a quien no puede amar, más por una cuestión ética y culposa, que por sus *auténticos* sentimientos.

La repetición de la sentencia *vendetta* ocluye sintomáticamente a las verdaderas palabras: decepción, nostalgia, pesar, amor. La música, se hace cargo de esta contradicción, entre el afecto trágico y el final elegíaco y *lamentoso*.

Zerlina desea a su vigoroso y rudo Masetto, pero su fluctuante actitud y la presencia del poderoso Señor Don Giovanni, alimenta en ella tanto un atractivo erótico por su investidura, como una seducción por acceder a futuros halagos materiales.

La joven paisana es provocada por el caballero, nada menos que el día de su boda, con lo cual su negativa para con aquel debería ser “obligatoria”.

Pero claro, quien la corteja es nada menos que su patrón, a quien debe fidelidad inicialmente como vasalla... Aunque además en esta actitud media su genio frívolo, tornadizo e inmaduro, el cual reclama casi una equivalente fidelidad.

Es altamente significativo que en el momento de su casamiento, supuesto momento de culminación de sus deseos maritales, tenga semejante traspié y se sienta de repente turbada y desviada de su objeto.

¿Seducción material y afectiva todopoderosa de Don Giovanni, mera coquetería, o preanuncio inconsciente de la joven por el cual puede prever que el matrimonio enfriará su pasión?

En Zerlina, su alteración, volubilidad y atracción por el noble Señor, es verificable y casi vergonzante. La personalidad de la bella campesina, descorre los andamiajes de una sutil y caprichosa histeria, similar a la de Donna Elvira, pero más abierta, pícara y despreocupada, en algún sentido equivalente a la de su Señor.

La juventud es para ella su más grande promesa.

El dúo *La ci darem la mano*, así como sus arias, constituyen uno de los recorridos más voluptuosos y a su vez sintéticos y quedos de la seducción; instantes amatorios previos, donde el susurro y el silencio presagian indiscutiblemente el encuentro amoroso.

La pareja de Zerlina y Masetto, activos amantes, más rudimentarios y cercanos a la naturaleza (en una ideación rousseauiana), jóvenes e ingenuos, se opone a la de Donna Anna y Don Ottavio, padecientes más que dichosos enamorados, sobre los que el rigor, la investidura, la religión, la moral y el luto se ciernen constantemente.

Elvira por último, es directamente fiel a su intención de sanción, metonomizado como imposibilidad, resentimiento y signo negativo de la pasión que constantemente la conduce en vilo e indefinidamente hacia Don Giovanni.

De Donna Elvira, se destaca una personalidad sumamente histérica, mezcla de devoción, rencor, cólera, pasión, voluntad de reprimenda y capricho. Su estado emocional es tan alto y manifiesto que Don Giovanni no duda en denominarla *pazza*, a la vista de testigos

que invariablemente tienden a poner en el lugar de la locura a aquel, cuyos afectos se extreman en situaciones violentas, irruptivas, públicas y casi ausentes de ética o contención.

En realidad, es la que a menudo tiene mayor lucidez frente a sus acciones, aunque claro, está presa y omnubilada con su propia pasión, proporcional a su supuesto odio. Por otra parte Elvira es una noble dama, solitaria y devota. Es aquella mujer, todavía joven, aunque no floreciente, cuya vida segura, ordenada, lógica y rutinaria, un tanto reprimida y temerosa, despierta de repente a un tempestuoso amor.

Y este amor modifica plenamente su sentir y accionar. Su inexperiencia le hace creer que el sentimiento padecido y su objeto, son únicos y posiblemente irrepetibles. La pasión por Don Giovanni la engeuece, y sus principios y destinos personales se borran ante la persecución del ser amado, de *su* ser amado.

Cree en la palabra del seductor, confía en su hombría, se entrega a él con un calor desmedido y pide tanto castigo como piedad. Lo nombra a menudo con el insultante *sciagurato*, como con un devocional *mio marito*.

Ingenuamente supone que la huida del noble se inscribe en una acción solo dirigida a ella; siempre se siente su prometida, la única que está en condiciones de ser su esposa, en virtud de su soltería, y por diferencias con Anna y Zerlina, quienes dadas las circunstancias del momento, están interceptadas para acercarse al noble amante.

Por estas razones no puede admitir el desprecio y la burla de aquel que la erotizó (seguramente, como nadie), y ahora la abandona, una vez que su pasión fue saciada.

La nombrada Escena del Catálogo, tremenda en el lugar en que se supone está ubicada su historia de amor dentro de la increíble lista del libertino, (y por extensión *todas* las mujeres), no es obstáculo para que su narcisista empecinamiento de castigo... y de recaptura del amado, siga intacto, hasta el último instante.

Su carácter normativo, defensor de justicias y salvador de jóvenes incautas, prescribe para Mozart la escritura de un aria como

Ah! fuggi il traditor, rememorante de ciertos contrapuntos, rimos puntillados, retardos y escritura barroca en el mantenimiento del afecto de bravura.

La gran escena y aria: *Mi tradi quell'alma ingrata* renueva la melancolía por lo perdido, la ambivalencia de sus sentimientos, la defensa y el ataque simultáneo al causante de sus penas. En una extensa cantilena (con un clarinete destacado que sirve de eco a sus inflexiones), las variaciones de modo, apoyaturas, fluctuaciones melódicas y disonancias, extremas aun para Mozart, explicitan este sentimiento de vacilación.

Permanentemente en tensión, una y otra vez ilusionada y desposeída del amor en las artimañas de Don Giovanni, terminará sus días en la piadosa calma de un convento. Elvira es la única mujer que no ostenta compromisos maritales. Los ha vivido antes con el protagonista y en su obsesión pretende que el caballero los confirme y los selle. Su dignidad titubea frecuentemente y de hecho siempre se entrega a Don Giovanni, dada esa libertad y fidelidad de vínculos para con él; por ello precisamente, este la rechaza.

Donna Elvira ya no es presa: es víctima y vengadora; por lo tanto, en manos de un perverso, le cabe solo el desprecio, el apartamiento y el castigo.

En Donna Elvira se transparenta aquel personaje un poco desvalorizado, de baja autoestima, pero de fuerte personalidad, posiblemente meticuloso y desconfiado, que una sola vez puede vivir una experiencia amorosa de alcances conmovibles, que no puede soportar la pérdida, y cuya inexperiencia en los asuntos del amor invalida toda capacidad de control, argucia, estrategia o resultado. Su pena es tan grande que la vuelta al estado pasivo y contemplativo, se avizora como única opción para su vida.

Los fragmentos solistas de Don Ottavio desplazan su voz a los territorios de la serenidad, la reflexión, los sentimientos humanitarios y la voluntad de sosiego ante las penas de su amada, a la que sugestivamente rara vez adjudica el sustantivo amor. La presencia de

un diatonismo de extenso ritmo armónico, a veces hímnico, conjuga ese espíritu elevado y contemplativo, tan propio del sentir ilustrado.

Las coloraturas de su segunda e importante intervención solista: *Il mio tesoro*, parecieran dar testimonio del poder lúdico, manierista y distractivo de lo ornamental, desaprensivo y secundario como hecho contingente, cuando se valora y posee una base firme, afectiva y racional, sobre la cual el hombre se sostiene. También aquellas definen su procedencia cortesana, galante, experta en juegos y habilidades de clase.

Las alianzas éticas y afectivas entre Elvira, Anna y Ottavio se dan como resultado y encuentro inexcusable de su afán de venganza.

Los tres personajes, en un momento enmascarados, de algún modo operan como una catáfora punitiva de la aparición de la estatua del Comendador. En ambos casos, estos prototipos furtivos y misteriosos, cubiertos sus rostros o decididamente fantásticos, que luego se dan a conocer, se proponen cumplir con el castigo del furibundo Señor.

Pese a los propósitos divergentes de los participantes a la fiesta, el coro en estilo responsorial *Viva la libertà!* une las voluntades en una especie de juramento genérico. No es la libertad política o nacional; es la libertad de las pasiones, del libre albedrío y del deseo de cada uno de los asistentes.

La Escena de las Máscaras, desde el lamentoso *Bisogna aver coraggio* y el suspendido e inmaterial *Protegga il giusto cielo*, genera un crescendo realmente orgiástico presentado en el *Viva la libertà!*, y seguido por el minuet, la casi violación de Zerlina y el vertiginoso final, con su arrebatado y súbito cambio de tempo *più stretto*, escuchado como un impresionante e inercial cambio de métrica. El libertino huye en medio de reclamos, engaños, y alardes de energía y potencia masculina.

Desde todas estas observaciones, sesgadas claro está por lecturas hermenéuticas, un tema central de la ópera se dirigiría a interpelar e interpretar las relaciones de poder entre hombres y mujeres, la ascen-

dencia de la nobleza por sobre otras clases, el erotismo, la histeria, lo perverso y las relaciones sadomasoquistas.

Y aunque estos temas o tratamientos pueden encontrarse también en las óperas del Barroco Tardío, particularmente las de la Escuela Napolitana, el sentido subjetivo, individual y altamente *epidérmico* de la escritura mozartiana, los convierte en presencias no solo tutelares, deductivas meramente *barrocas* o arquetípicas, sino cercanas, inducidas de un particular y palpables, casi desde una identificación personal.

En un orden más general, las referencias a lo hechos, no libres de implicancias casi naturalistas, sino justamente próximas y pregnantas, sorprenden aun en la irrupción de fenómenos sobrenaturales, como la conversación en el cementerio con la estatua del Comendador o la presencia efectiva de este en la Escena de la Cena.

Previo a este pasaje, la réplica de Don Ottavio, siempre asociado al buen tino y a la realidad, respecto a la indudable culpabilidad del noble *cavalier*, ocurre luego de la trampa por la que todos confunden a Leporello con Don Giovanni, escena en la que una vez más Donna Elvira resulta públicamente burlada.

La acción por un lado informa de un rasgo de irreductible verdad argumental, y por otro convierte a los presentes en público atónito, casi equivalente al de la platea.

Más adelante, en la entrada del Comendador, no ficciona aquí la sugestión y aceptación de lo maravilloso, no es el *Deus ex Machina* que interrumpe, corta o escande la acción hacia *otro lado*. Es la ruptura de la realidad con lo fantástico, con lo decididamente sobrenatural.

El grito terrorífico de Donna Elvira (completamente ajena a la circunstancia teatral de ese momento) cuando ve al fantasma aproximarse (confirmado luego por Leporello), abre la acción a la más pasmosa e irremediable conflictividad con lo real.

No se trata de una fantasía, de una metafórica entrada, de un delirio, de una licencia dramática, de una virtualidad, o de una sustancia fantasmática que solo ha pactado su visión con Don Giovan-

ni o Leporello. Se trata de la contundente aparición de un ser de otro mundo, sobre la que Donna Elvira, se expide como la testigo eficiente e indiscutible.

Por último también el diseño y elecciones musicales respecto a situaciones dramáticas, resultan notables por su adelanto hacia soluciones de estilos posteriores.

En realidad y en algún punto, se revelan como menos convencionales a las propias del Romanticismo belcantista.

La Obertura ejemplifica este aspecto.

Como es sabido y de acuerdo a ciertos cánones de la época, utilizados además en sinfonías, la página inicial se construye encadenando dos secciones contrastantes: un *Andante* y un *Allegro*.

A nadie escapa su recurrencia fatídica en el momento de la imprecación del Comendador al libertino: *Don Giovanni, a cenar teco*.

Sin embargo rasgos diferentes respecto a la Obertura, potencian en la irrupción de la estatua, la presencia rememorante de la norma, de lo antiguo.

Veamos algunas comparaciones.

El pesante comienzo de la Obertura, en Re. m, se inicia sobre la relación I - V6, por cierto no del todo ortodoxa en cuanto al estado del acorde, en especial para un inicio. La mayor duración en las violas, cellos y bajos de las notas re y do sost., respectivamente, enfatiza un movimiento cromático que tendrá implicancias posteriores.

En el final, la advertencia del Comendador efectuada sobre una instancia armónica similar, modifica empero sustancialmente este enlace, toda vez que al I le sigue un V m. y luego una semicadencia frigia, muy posiblemente referencial de varios tópicos.

Primeramente la alusión a un tipo de enlace de algún modo arcaico, tradicional y normativo. Otra cuestión radica en que el do natural podría sugerir la apelación a un significado, tanto fuera de la órbita de lo contemporáneo, como asimismo monumental, pesado y arquetípico, y finalmente que la cadencia frigia remitiría desde el nivel de la

recepción, a un ideario “mediterráneo”, específicamente sur español, de acuerdo al sentido de procedencia del espectro.

La diferencia entre re - do sost. del *Andante* de la obertura y el re - do natural de este pasaje, define mundos de actuación completamente divergentes.

En el primer caso, una tensión moderna, vectorial y también virulenta, pero principalmente dramática, ya que supone un retorno estructural al centro tonal: re - do sost. - re.

(Recuérdese que en la Obertura luego de este primer enlace la secuencia de acordes de 7ma. dism. incrementan la tensión y la ambigüedad teleológica de la marcha tonal. Sobre este fragmento nos interesaremos en seguida).

Contrariamente, la relación re - do - sib - la, a cargo del Comendador, precipita de un modo protocolar, también inercial aunque descendente y en algún punto prescriptivo y por ende más irrefragable, la tensión hacia el lugar de la adusta academia.

Por esta razón Don Giovanni se identificaría con la primera ascensión cromática, moderna, trasgresiva, sensual, y dinámica, mientras que el padre de Donna Anna, asumiría un vínculo con dicha figura descendente, lo antiguo, lo disolvente y lo dogmático... tal vez y además, lo infernal.

Este sorpresivo e impactante retorno del material de la Obertura supone por un lado la comprensión y despliegue definitivo del propósito germinal del fragmento inicial, toda vez que esta última escena se construye como una impresionante elaboración y por momentos desbordamiento semántico de su ominoso fragmento inicial, concretamente la sección lenta, *Andante*.

En otro sentido, la Obertura queda de algún modo trunca, disolviéndose en la primera escena del drama, ya en el 1er. Acto. Este final desplazado, podría decirse que se recupera en la misma tonalidad (Re M.), en la fuga de clausura.

Se completaría así un círculo de pasiones y afectos: su primer fragmento *Andante* rememorado a través de la muerte del protago-

nista sobre un mismo *tempo*, y la segunda parte, el *Allegro*, en la moraleja también veloz, del concertante final.

Tanto la sección lenta de la Obertura así como la escena de la muerte de Don Giovanni han sobrevellevado interpretaciones diversas. Entre otras, su fidelidad a una única tonalidad: Re m., solo “comentada” por algunas dominantes auxiliares y asimismo escandida y acuciada por usos sumamente dramáticos del II 6 + o los acordes de 7ma. disminuida (Paraskevaídis, 1993).

Se ha dicho también que el estatismo tonal de estas secciones impactará en los comienzos de *La Creación* de Haydn, la 9na. Sinfonía de Beethoven, el preludio de *El Oro del Rhin* y los inicios de las sinfonías de Bruckner (Michels, 1985), (Grout, 2001).

Igualmente, este pasaje ha sido dotado de un rol motivico programático, ya que es la única sección que reaparece con extensa fidelidad. Por ende, su función estaría asociada directamente a una especie de leit motiv del Comendador, o en todo caso al del destino fatal de Don Giovanni.

En el *Allegro* de la Obertura, en Re M., se introducen además dos rasgos melódico - rítmicos, cuya referencia literal o más lejana se reitera en todo el melodrama.

El cromatismo inicial y el tratamiento sincopado de la primera frase suelen reaparecer en escenas solistas, de conjunto y concertantes.

Este cromatismo re - re sost., impulsor melódico de dicho *allegro*, actúa ya como cita y reinterpretación enarmónica no solo del re - mi b. de la sección escalística del *Andante* introductorio, sino también del recién comentado re - do sost. del mismo fragmento, evocador como dijimos de lo moderno, de la evasión y lo fantástico, o simplemente del movimiento “hacia adelante” que caracteriza al protagonista.

Algunos eventos aportan varias paradojas interesantes de resolver, en el tratamiento armónico del *Andante* y el inicio de este *Allegro*.

En el *Andante*, luego de la primera relación inaugural: I - V6 - I, el bajo realiza una serie de cromatismos descendentes, recién

aludidos, encadenando acordes de 7ma. disminuida y 6ta. aumentada, esto es, las funciones I - IIo - V6 - Io - IV M - II6 + - I64, que sostienen a su vez las alturas respectivas, en cada acorde: re - re - do sost.- do - si - sib - la.

Por su parte en el *Allegro*, el ascenso cromático de la melodía re - re sost. - mi..., actuante sobre la relación I - (VI o) - II (y disonante con respecto al pedal de re que sostienen los bajos), es comentado por las flautas y fagotes en una segunda enunciación, con las notas do - si - la - sol...

¿Estas desapariciones momentáneas de la sensible, así como los descensos escalísticos mencionados, actúan como una alusión y una superposición a los mundos del protagonista y el Comendador? ¿Sugieren estos pasajes, que los caminos de Don Giovanni y el anciano, cursan una tracción destinal opuesta, aunque complementaria, en la cual el futuro del libertino está cruzado y entrelazado para el drama posterior con aquel? ¿Estas superposiciones aluden a un cumplimiento futuro, inexorable y punitivo que el progenitor impondrá sobre el *cavalier*? ¿En Don Giovanni, late y se engendra el espíritu de quien será su vengador? ¿En el *Allegro*, el do natural descendente de las flautas y fagotes (opuesto al re - re sost. ascendente), es una especie de fantasmática presencia del padre, una disonancia que borra, desfigura y retrasa el impulso, ya que lo envía hacia un metafórico y represivo “atrás”?

¿El bajo cromático del *Andante* precepta no solo una reminiscencia fría asociada con el sentido patrimonial del Comendador, sino a una genérica secuencia tonal arcaica, de las chaconas del Barroco?

Como sea, este segmento dirimido entre las tres voces graves y rotundas del Comendador, Leporello y Don Giovanni, decanta realmente emocionante en su construcción sólida y granítica, diríamos inédita e irrepitible para el autor.

Una característica primera recae en cierta saturación tonal, provocada por la comentada redundancia del mismo centro armónico. En realidad esta no es tal.

Lo que ocurre es que los desplazamientos tonales (hacia La m., Sol m. o Sib.), se efectúan desde movimientos cromáticos, con lo cual hay siempre una imbricación o superposición seccional. La continuidad de segmentos melódicos secuenciados, o la repetición de ciertos giros cadenciales internos, como hacia el II nap. (¿remitentes una vez más al modo frigio, asociado al mundo andaluz?), configuran una red de migraciones persistentes de materiales, fluctuantes e inciertos en novedad o recurrencia.

Pese a estos niveles de permanencia, el fragmento no opera como una chacona o pasacaglia, ni tampoco como una variación clásica, o incluso, un desarrollo motivico convencional.

El pasaje recuerda ciertamente, al menos como ideación, al estilo wagneriano, en el que *todo* es material significativo y no meramente transicional, una especie de zona en el espíritu del *durchkomponiert*, sin cortes, reexposiciones o reminiscencias al aria o al recitativo (Paraskavaidis, 2006), en todo caso un imponente arioso.

De acuerdo a ello la sección pareciera articularse en lo esencial, sobre una creciente acumulación y encadenamiento de partes melódicas distintas, de permanente continuidad y flexibilidad formal, igualmente aunadas por ciertas bisagras y semicadencias que establecen las dominantes auxiliares, o bien, las regiones de tonalidades secundarias ya nombradas. La tensión generada es realmente agotadora.

El final de esta sección, en Re M., no se comparece con la idea barroca de la 3ra. de picardía, tal vez presente en la mente del compositor.

El modo mayor, de alguna manera queda semánticamente anulado, (entre otras cosas porque está abordado desde el IV m), en forma similar a lo que ocurre en el acorde final del *Kyrie*, en el Réquiem. Este comportaminento produce una especie de ambigüedad, vacío y zozobra, realmente catártica.

Los gritos de Don Giovanni y Leporello en el momento cúlmine, sobre el acorde de Re M, son rápidamente bordados por una disminución tremolante en los violines, efectuada sobre las notas del bajo

cromático de la obertura recién comentado, a modo de síntesis y rememoración del estilo móvil y ahora precipitado hacia el abismo del protagonista.

Trompetas y trombones parecen proferir solo intervalos de 5ta.: re - la. La tensión del modo menor anterior, soslaya o anula este cambio. O en todo caso, el carácter mayor dado por el fa sostenido en maderas y violas, en vez de asimilarse a un sentido “acostumbrado” de redención o triunfo, aumenta la factura de lo monumental, arquetípico y trágico.

¿De quién es el triunfo? De hecho se supone que hay uno: el de la justicia divina. ¿Será por eso que puede no escucharse como tal? ¿No estamos conmovidos por el protagonista, y el triunfo simbólico del modo mayor en realidad opera como una vacuidad del pasado y la tradición que pisotea al héroe nuevo y tremendo? ¿Los universos finalmente unidos en la muerte del Comendador y Don Giovanni, neutralizan cualquier referencia al triunfo o la derrota terrenal y solo hay anulación, y “nada” después? Si el intervalo de 3ra. en forma lineal o vertical, ha aludido históricamente al mundo de los humanos en su remisión no vertebral, sino en la referencia a un afecto, temperamento o circunstancia *accidental*, la no audición tan evidente del modo en los acordes finales de la ópera, remitiría a un estadio suprahumano, en el que las contingencias se borran, y sobre las que solo lo justo y estructural puede demandar ser escuchado.

Por último, la tonalidad de Re, pivote estructural del toda la ópera, impulsa además de los segmentos analizados en la obertura, la centralidad de otros pasajes.

Donna Anna, como heredera del padre muerto, soporta esta tonalidad como referencia a su memoria, y como itinerario de su accionar próximo.

El dúo de esta con Ottavio, en el que se sella el pacto de venganza, está en Re m, mientras que su gran aria del primer acto, en Re M.; la entrada de las máscaras se efectúa también sobre Re m. Asimismo en el sexteto del 2do. Acto, en Mi b. M., se produce uno de los momentos

más climáticos, rupturistas y armónicamente avanzados de la obra. Sobreviene cuando la dominante de dicha tonalidad está interpretada como II 6+ y resuelve por enarmonía sobre el I64 de Re M. Esta irrupción revela no solo la entrada magnánima de los nobles Donna Anna y Don Ottavio, instrumentada sobre un redoble de timbal con oboes y trompetas, alusiva a una presencia real, sino que de algún modo en su sentido inesperado y desviado, se preanuncia como en la Escena de las Máscaras, la futura entrada del Comendador: Donna Anna y su prometido simbolizan la venganza y la presencia del padre.

La tonalidad de Do m. se retoma luego, a fin de compatibilizar su originaria pertenencia con Mib. M., tonalidad en la que se cierra la escena.

Esta relación Re - Do - Mib, también refuerza las propias de la Obertura, de acuerdo a lo analizado acerca de los elementos armónicos vinculados al seductor, al noble asesinado, y ahora también a su hija. Sobre estas cuestiones acórdicas se juegan además elementos melódicos. En los fragmentos recién mencionados, el intervalo de 6ta. m. ascendente, suele condensar aspectos temáticos y afectivos en el canto de Donna Anna, en los dúos con Ottavio, o en la Escena de las Máscaras.

Otros pasajes revelan interesantes innovaciones.

La siempre comentada danza del primer acto con sus metros superpuestos, indicativos de los mundos cortesano, burgués y campesino, los números de conjunto, los desvíos tonales afirmantes de irrupciones y cortes, la muerte de Don Giovanni, las escenas de máscaras y cambios de atuendo con los consecuentes deslizamientos en las personalidades, las citas explícitas a músicas operísticas y famosas de la época (que incluyen cómicamente al *Non più andrai* del propio Mozart, de *Las Bodas de Fígaro*), el empleo de un conjunto instrumental en escena articulante de una doble ficcionalidad, potencian a esta obra mozartiana como ejemplar, en varios aspectos.

Por un lado la severidad, tragicidad y humor de las acciones narradas y el paradigmático personaje central, hechos y roles tomados

desde ópticas dramático - cómicas de alto impacto teatral. Por otro, la presencia de tipologías de inusual carnadura personal, cuyo afecto por un lado remite a ciertos estereotipos barrocos asociados al poder dogmático y modélico de un antiguo régimen, o bien de la ópera buffa temprana, y si se quiere de la Comedia del Arte, aunque humanizados en ambiguas actitudes y pensamientos.

La metáfora, la metonimia, el acto fallido, la parodia, se presentan como engarces subterráneos de la acción, como ejes equívocos aunque actuantes, en los que la palabra, distante de ser siempre la servidora de la realidad, desoculta u oculta oblicuamente los “verdaderos” sentimientos, pensamientos u opiniones, o explicita la “realidad” de las intenciones y acciones.

Empero, la ópera no es un diario clínico de afecciones humanas, ni un documento científico, taxonómico de sensaciones.

Ficción y realidad juegan permanentemente en el espacio escénico del espectador.

Las noticias del mundo a veces son valorizadas como guías escénicas de cordura y certeza; pero en otros momentos, estos datos se reemplazan por situaciones de cierta inverosimilitud contingente, cuya validez se estatuye en tanto alimenta una coherencia “meramente” de valor estético, sobre las que la veracidad sintáctica y semántica de la música opera desde su propia realidad.

Por último, la sorpresa casi insospechada de lo fantástico trastoca toda posible realidad en el marco de un elemento exótico, cuya espectacular entrada y desarrollo reposiciona las acciones en una dimensión sobrenatural. El final de la ópera reflexivamente vuelve a cierto tono maravilloso, donde todo lo ocurrido es comentado como una admisible representación, a los fines éticos y aleccionadores. Empero, los personajes resuenan débiles y casi decadentes, esperanzados pero también resignados. Una fuerza vital ha mermado sin posibilidad de redención e integración con el mundo y su deceso no ha dejado a sus víctimas en un estado de pureza, al menos en lo que a su memoria respecta. La fuga final

(otra vez el Barroco), se prevé como una decisiva apelación laica a la justicia y el bien.

Las Bodas de Fígaro, escrita en 1786, a solo dos años del estreno de la pieza teatral de Pierre de Beaumarchais en París, ofrece por su parte, un importante rasgo de contemporaneidad y adherencia estilística entre escritor, libretista y compositor.

Esta situación informa de los cercanos vínculos artísticos que podían establecerse en esos tiempos, esto es, la reverberación de un espíritu de época afectante en protagonistas de diferentes dominios, embarcados en proyectos conjuntos, y con el fin de generar ecos y perspectivas múltiples. Lejos de pensar que los artistas de antaño conminaban solamente en sus obras, a los héroes o dioses modélicos de la antigüedad, sus relaciones para con el mundo que les tocaba vivir, plenos de conflictos sociales o personales, resultó medular en algunos de sus acercamientos y atenciones estéticas.

La prohibición efectuada por el emperador a la pieza teatral (aunque nunca a la obra de Mozart), da cuenta de este valor casi panfleitario y amenazante de la comedia, acerca de un noble que termina arrodillado frente a su mujer y servidumbre, solicitando perdón por sus excesos de poder y su violencia de género.

Pese al estilo relajado, antidiscriminatorio y abierto del imperio de José II, el límite del despotismo, estaba claramente marcado.

Para Mozart, evidentemente el tono de la *buffonerie*, heredado desde los orígenes del género, se revelaba más apto y directo para la confesión de identidades particulares y modos de sentir, de correspondencias epocales y tratamientos intensos, críticos y situados de la afectividad humana y su sociedad de actuación.

A pesar de esto no deja de llamar la atención la osada anti-convencción jerárquica de la pieza de Beaumarchais, la relación casi irreverente, dramática y de hecho peligrosamente subversiva de los sirvientes respecto a sus reales patrones, sumidos estos en una corte española enclavada a medio camino entre la ciudad y la ruralidad, un tanto desvencijada, económicamente endeble y

éticamente plagada de corrimientos, licencias, secretos, abusos de poder y engaños.

Ya no hay un Comendador como voz del poder antiguo y dogmático, ni siquiera un arquetípico noble patrón. Existe un Conde cavilante, autoritario e inseguro, si bien altamente erotizado, sobre el que Leporello - Fígaro, tiene más posibilidades de avanzar y vencer.

Además el joven peluquero es un hombre instruido y hasta sabedor de mitologías. Como era costumbre, su oficio incluía “por fuera” del servicio específico, el entretenimiento del cliente mediante la narración de historias, chismes y cuentos de diversa procedencia y tono, con una reciprocidad acerca del conocimiento de detalles, no siempre “correctos”, de la vida y obra de aquel. De allí también sus artimañas y contactos con la vida privada e íntima de “todos” los que pagan por sus servicios.

Fígaro, sostiene con su empleador un oscilante vínculo de respeto y a su vez desvalor y ánimo de revancha social, acentuado decididamente cuando se entera que aquel desea proponer la restitución del derecho feudal atinente a los nobles, a fin de poseer a su novia, la criada Susanna. El aria que sigue a esta revelación: *Se vuol ballare, signor Contino*, se efectúa sobre un minuet, si bien algo rústico, como adaptación de la voz del sirviente a la única música que por el momento puede apelar con su propia voz.

Sobre el estilo cortesano del Conde, Fígaro planea su revancha. Las secciones en las que el compás cambia a dos tiempos, el joven se exalta. Esta métrica le permite ser más fiel a su condición social, y a la expansión de sus sentimientos.

Con un tono más burlesco la escena final del 1er. acto *Non più andrai* postula a un Fígaro nuevamente en el rol de Conde: aleccionador y altivo, aunque también decididamente cómico e histriónico⁶⁵.

⁶⁵ La pericia de Mozart construye aquí un extenso pasaje en el que la relación dominante tónica, se propone como única articulación tonal. Empero el fragmento, asociado a los planos melódico, rítmico, tímbrico y fraseológico se direcciona pleno de flexibilidad y variaciones de carácter. Especie de rondó, la aparición de la marcha final produce un efecto nuevo y acumulativo de pequeñas secciones complementarias.

Por un ardid del destino, Fígaro es revelado finalmente como un noble, hijo olvidado por sus padres a partir de un triste episodio de su niñez en el que había sido raptado por bandidos. El joven es el fruto de los amoríos de dos personajes de la corte: Marcellina y Don Bartolo.

Es muy significativo que Marcellina, sin conocer el dato actual de su maternidad sobre Fígaro sienta por este un amor especial, metaforización inconsciente del complejo de Edipo.

Por este extraño sentimiento, a toda costa quiere pactar con ayuda del verdadero y también hasta el momento ignorante padre, y de su patrón, el Conde, un acuerdo que obligue al joven a casarse con ella.

A partir de la aclaración de este hecho, por cierto, uno de los momentos más cómicos de la ópera, este hijo pasa a redimir su origen y a su vez a participar de otro estrato social, diríase un par del Conde, con los consecuentes privilegios y beneficios.

Fígaro, de esta manera, reemplaza hasta ese momento su padre - patrón (metonomizado así como visión fantasmática del padre ausente), por el progenitor legítimo, en algún sentido más noble y poderoso. En la ópera, la revelación de los padres de Fígaro ante una atónita y burlesca Susanna, recircula la acción, ya que las identidades se advierten seguras y los vínculos se encauzan por una ética que los encuadra (antes de descubrirse como madre de Fígaro, Marcellina competía ferozmente con Susanna).

El matrimonio de Fígaro con esta última, se complementa con el de sus padres, quienes felices del reencuentro del hijo pródigo, ven redimidas sus posibles y antiguas culpas por la pérdida, dándose así una nueva oportunidad de amor, y de dotes económicas.

Se sostiene la duda acerca de las nuevas relaciones que tendrán nuera y suegra, hasta el momento del develamiento de Fígaro, realmente tensas e imposibles.

Con cierto riesgo, se infiere que la música a partir de esta situación de reencuentro de roles y personajes, se torna más íntima y profunda, hecho evocado en las arias de la Condesa, el *Dove sono*

(una de las más bellas melodías ideadas por el autor), y la impactante escena del Conde *Hai già vinta la causa* y *Vedrò mentr'io sospiro*, esta última no sin cierta retórica barroca como corresponde a su sentido de autoridad.

Asimismo los números de conjunto, dúos y tríos, como todo el acto final se encadenan en una suerte de confesiones y diálogos intensos, tiernos y apasionados.

Cuando se abre el telón en el 1er. Acto, lo que menos esperaría ver el espectador de ese tiempo, y aun el actual (sobre todo en una ópera acerca de la realeza), es el espacio de la servidumbre: el de Fígaro y Susanna. Fígaro demuestra su estilo pragmático, aunque en cierta forma ingenuo, en la practicidad de su acción: la medición de la estancia que el Conde les ha destinado como recámara nupcial, a fin de decidir dónde van a ubicar la cama. Susanna se ilusiona con su velo de novia y advierte que Fígaro atiende solo a sus empíricas cuentas. Pronto la joven comprende que la supuesta dádiva del patrón, no es más que una trampa para tenerla cerca de sus aposentos, mientras Fígaro realiza sus tareas fuera del palacio.

Desde allí se trama la acción vengativa de ambos, solidarizados con la solitaria y engañada Condesa.

La crudeza casi naturalística, la falta de refinamiento cortesano, la inadecuada mostración de un salón inapropiado, lateral, (no ideal para la presentación de sus habitantes o invitados: prácticamente un sótano o buhardilla), lo desarreglado, provisorio, precario y excedente, efectiviza una visión costumbrista, el enfrentamiento de clases, instala el tema del amor y el poder, y da pie a la perfecta presentación de las psicologías e intereses de casi todos los personajes.

No es caprichoso que la única pieza faltante: la Condesa Rossina, haga su íntima y doliente aparición, sola, como parte esencial de la trama, al iniciarse el 2do. Acto, casi como un instrumento solista, luego de la introducción orquestal (Steinberg, 2008).

El rol de la Condesa si bien fuertemente perfilado como el de una joven de raíz no noble, que accede a su nuevo estatus social por

el casamiento con el Conde, se extiende no más allá de su finalmente sumisa actitud.

Su instancia expansiva tiene lugar en el ámbito de lo íntimo; no es público ni multitudinario. Como mujer proveniente de otra extracción social, casi campesina, la convención de época trasladada a la escena, indica para ella un *natural* temperamento, alegre, espontáneo y divertido. De todos modos en el accionar actoral y musical, se desprende una melancolía proveniente de la soledad, de la falta de afecto y de las traiciones del Conde.

La Condesa, a menudo parece estar prisionera entre las paredes del palacio, distante de su familia, lejos de una vida más interesante, imprevisible y desenvuelta.

Por ello se instala ávidamente en la trama que planea Fígaro en contra de este. Y allí emerge Rossina, la muchacha de *El Barbero de Sevilla*, una especie de Susanna, plena de astucias y complicidades, fresca y brillante, asimismo oscilante ante las declaraciones de amor del fogoso Cherubino.

Pero Rossina, es ahora una noble, por ello, desde su compostura jerárquica, puede también lamentarse que su destino dependa de una sirvienta, único refugio de sus confesiones y secretos maritales.

Las escenas entre la Condesa, Susanna y el Conde, y las propias con el concurso de Fígaro y Cherubino en el Acto 2do., se cuentan entre los logros más pronunciados de los autores, en tanto juego de emociones, tramas y acercamientos intersubjetivos.

La cámara de la Condesa, escenario de sus expansiones sentimentales, de furtivos encuentros y desencuentros amorosos: telas, sedas, almohadas, puntillas, encajes, maniqués, lociones y bálsamos, perfumes, entradas y salidas, ocultamientos y disfraces, canciones, cartas furtivas, sorpresas, pactos secretos, huidas súbitas, besos robados; la escena patentiza el mundo íntimo, (particularmente femenino), y la sociedad aristocrática del siglo XVIII, en la que Jean - Honoré Fragonard o François Boucher se dieron cita numerosas veces.

En el texto de da Ponte y Mozart se acentúa, respecto al original, el conflictivo enfrentamiento de clases, así como las apariencias y realidades.

Los roles a menudo se confunden, transparentan o bien interactúan en espacios supuestamente destinados a tal o cual estrato social, pero sin embargo invadidos o coptados por los miembros de la “otra clase”, hecho que la música sugiere o permite, en virtud de sus posibilidades respecto a los procesos de simultaneidad, así como por los tratamientos contrapuntísticos o temáticos.

De alguna manera todos los personajes están enojados o confabulados con el Conde (como en Don Giovanni, aunque ahora con mayores ambigüedades): los sirvientes y el personal por obvias cuestiones de excesos de poder. Don Bartolo, por el encono que en el pasado se signa entre ambos, ya que Rossina, era una joven prometida a este y fue literalmente robada por el Conde con ayuda de Fígaro, en una especie de obediencia y pacto de vida. Marcellina, porque se desvive por encontrar un marido y el Conde no apela nunca a resolver su pedido. Del mismo modo Cherubino y la Condesa, son víctimas del Señor, uno del furor y la envidia, y la otra, del engaño y el abandono.

Igualmente por cuestiones de conveniencia y pragmatismo se establecen alianzas pasajeras entre todos los personajes, tal lo previsto por el estilo buffo.

La partitura una vez más *visibiliza* estas contradicciones y parcelamientos tanto íntimos como exteriores, revelando las secretas aspiraciones o sentimientos, por sobre los actos o las palabras. Es llamativo que el casamiento, producido al finalizar el 3er. Acto, no sea la conclusión argumental obligada del melodrama. La ópera se cierra en el próximo segmento, en una escena de alto erotismo, desorden y casi desintegración, justamente en una situación afectiva, más que conclusiva y anudada, abierta en una especie de estallido de deseos y promesas.

La Escena del Casamiento en este Acto 3ro., cuya dramaturgia se desvía a partir de la irrupción de la marcha, deja en suspenso un

enfrentamiento definitivo que parecen tener Fígaro y el Conde. La ceremonia plagada de guiños, miradas oblicuas y sospechas, revela a una Susanna intrigante y seductora, quien entrega al Conde subrepticamente una nota con una invitación para encontrarse esa noche en el parque, en ocasión de la fiesta que este ha organizado para los flamantes novios, cita que dicho sea de paso, Fígaro y la Condesa conocen, y han tramado junto a la criada⁶⁶.

Susanna, a veces parece caer voluntariamente en las redes de su Señor. El acercamiento para con él por momentos simula afecto, aunque en realidad sería solo estrategia. En otras ocasiones parece flaquear ante los avances encendidos del Conde.

Numerosas puestas en escena se dirigen a mostrar esta inclinación, de manera más o menos manifiesta.

Respecto al tema de las identidades, el caso de Cherubino, plantea una de las descripciones más significativas de la pieza, también recorrida por ambigüedades y deslices permanentes. Desde el momento que el personaje, un púber inflamado de amor, está encarnado por una mujer, concretamente una mezzo soprano, entramos en una ficcionalidad escénica con algunas divergencias con la realidad contingente. Para la cantante, el rol implica un desafío actoral, toda vez que sobre su condición femenina, el personaje soporta la encarnación de un joven que es disfrazado de mujer.

¿En qué lugar dramático se pone la femeneidad y la masculinidad? ¿Cómo se personifica vocal, corporal y gestualmente esta complejidad genérica?

Ciertamente la edad temprana del joven autoriza a la incerteza acerca de un preciso y absoluto objeto amoroso, y en consecuencia

⁶⁶ La redacción de la nota se realiza desde el sugerente dúo entre las dos mujeres, por cierto inflamado de picardía y erotismo: *Che soave zeffiretto*. Melodías que se imitan o se complementan, diálogos con los oboes, este fragmento muestra un preciosismo y una delicadeza que recuerdan a “*Così*”.

En su métrica regular y de algún modo mecida por el acompañamiento, se presume tanto un estado de nerviosa expectación como de hipnótico letargo.

también, a su indeciso estatuto de género, pero como sea, el rol alude a una primera “paradoja”.

En otro sentido seguramente más revelador (después de todo el tema de los personajes travestidos, o los castratti, configura un largo y complejo tema para el melodrama de esos tiempos), Cherubino, cuyo nombre no permite ninguna vacilación respecto a su *afecto*, se presenta simbólicamente, más que por su juventud o inexperiencia, como aquel nuevo espíritu arrojado, atrapado en un deseo y en un eros casi indiscriminado.

El personaje está enamorado del amor, sus poesías y canciones (un novel artista), están dirigidas a todas las mujeres del palacio, no sabe quién es ni qué hace, habla del amor con él mismo, se ruboriza y agita..., en síntesis representa primeramente el estadio autoerótico de la pubertad, así como de algún modo, el hilo invisible de un amor moderno, febril, pasional, narcicista, incipiente y romántico, un amor inédito que el resto de los protagonistas ya sea por su rango, su edad, su relación para con otro sistema de valores o su experiencia amoratoria, no pueden o quieren vivir.

La edad y la psicología de Cherubino, vacilantes entre la niñez y la pubertad, le permiten entrar a las cámaras privadas de nobles y doncellas, escurrirse entre sus sábanas, y escuchar sus intrigas y secretos. El asombro de la Condesa y de Susanna por este niño que de pronto mira y actúa *extrañamente* de otra manera, para quien el rol de inocente testigo, especie de muñeco tierno y encantador, se transforma en protagonismo, genitalidad adolescente y participación, es un tópico que persiste en toda la ópera.

Las mujeres del palacio no dejan de travestirlo, concederle mimos y otorgarle confianzas y atisbos a “lugares” a los que sin duda, ya no puede ver ni tocar con la misma angelidad de los años previos. ¿Sostenimiento y negación por una lamentada pérdida de la niñez inocente? ¿Juego erótico, curiosidad y necesidad de asomarse al recorrido didáctico y amoroso de quien muestra ambigüedad etaria e inexperiencia, y apenas se inicia en el deseo carnal? ¿Tentación in-

cestuosa? Las intrigas y confusiones permanentemente impulsan sus relaciones con las damas y los hombres de la acción.

Para estos últimos la nueva identidad viril del joven, se presenta no solo evidente, sino peligrosa, para sus propios dominios e intereses amorosos.

La Condesa puede acompañarlo en su nostálgica pérdida y también inflamada edad, el Conde con su donjuanesca actitud, pero siempre con el recato o cinismo que sus entidades reales exigen. Su patrón permanentemente lo persigue y castiga: tal vez porque en Cherubino se ve a sí mismo, joven acicateado y presa de su pasión, torpe, irresoluto y escondedor, tal cual inmaduramente es él. Adonde va el Conde, el jovencito llega primero, birlando “sin querer” sus tretas amorosas.

De algún modo Cherubino se identifica con el Conde en un tiempo anterior al actual, por lo cual entre sus vidas parece establecerse un juego de espejamientos. Sobre este reflejo, el accionar del noble Señor resuena como un eco presente de lo que tal vez fuera él mismo, en su ingenua y prístina pubertad.

En todo caso, el Conde añora y envidia a Cherubino. Por ello lo castiga. Cancela en el púber la posibilidad de hacer lo que él mismo ya no puede concretar con igual inexperiencia y abandono juvenil, dado el rango ocupado y la simulación ética que debe sostener ante los súbditos. Cherubino, un casi niño, que en la ópera puede oscilar entre los doce o quince años, (la acción puede ocurrir en el año de su escritura: 1786), será el joven que seguramente sobrepase a la Revolución Francesa, convirtiéndose en la plenitud de su vida en un apasionado y nuevo romántico.

Se infiere que no es casual el estilo general de sus dos arias principales: en la primera, “*Non so più...*” la inquietud de su estado amoroso se refleja en el uso de secuencias armónicas, la repetición y en la rítmica sincopada y agitada, y la segunda, *Voi che sapete*, se construye a partir de un criterio, si bien reexpositivo, de flexibilidad y evolutiva continuidad, incluyentes de desvíos tonales, cambios de modo y se-

cuencias cromáticas, presagiantes tal vez, de algunas de las construcciones formales distintivas del próximo período.

Durante el 4to. Acto, las parejas amparadas por la boscosa penumbra, se intercambian, se evaden y se confunden; los actos fallidos y el eros operan como señales definitivas, por sobre la convención y el acuerdo civil formalizado en matrimonio, ocurrido en el final anterior.

La acción pareciera interrogar acerca de la posibilidad del deseo después del acto matrimonial (Steinberg, 2008), de lamentar todo lo que se perdió y desaprovechó por la elección de una sola persona. Así como las instancias finales del 2do. Acto, en este final la escena es pródiga de encuentros y desavenencias afectivas.

Entradas acumulativas y sorprendidas, bosquecillos sombríos y engañosos, personas, luces y sombras, disfraces, mentiras súbitas, ocultamientos, equívocos, peleas, fugacidades, irrupciones, arrepentimientos, confesiones (como la del aria de Susanna, *Deh vieni, non tardar*, prácticamente el único encuentro de su canto con su sencilla e íntima sensibilidad), brindan un juego amoroso de cambiantes aristas, en el que todo parece estar hecho, como sospecha o ardid *para que lo vea, lo escuche y lo desee el otro*, a veces ignorante de la situación, pero otras, en suspicaz complicidad con el supuesto trasgresor. Un estado decididamente histérico.

El aria de Susanna viene precedida de un breve recitativo: *Giunse alfin il momento* que Mozart inicia con la misma melodía que el equivalente de la Condesa, antes del *Dove Sono*, esto es: *E Susanna non vien!*

Además de ciertos parecidos frecuentes en estos casos, dados por cierta indiferenciación temática propia de los recitativos, la similitud en esta ocasión indicaría el momento del cruce de vestuarios e identidades entre ambas mujeres, desencadenante de las peripecias principales de todo el acto. Otro aspecto a resaltar del aria de Susanna es su diseño formal; sin una específica esquematización, solo tal vez el comportamiento reiterado de las maderas y la textura casi guitarrística

ca en las cuerdas, la línea melódica se aparta de un tematismo regular, recurrente y preciso en cuanto a identidades motivicas.

Una especie de forma continua y orgánicamente desarrollada se expande durante todo su recorrido temporal. El acompañamiento quedo, aislado y fragmentado propone un momento de introspección, sobre el que las fuentes de la sensibilidad de la joven, se exhiben pudorosamente. La Susanna extrovertida, pícara y temperamental, recubre a una mujer soñadora y sencilla, emotiva y amable, cercana a la naturaleza y prendada de amor. En el aria subsiste un *afecto* único, pero la variedad de la línea melódica, lo hace transitar por numerosos matices.

Realmente evocadora y sintomática es la elección de toda la escena nocturnal del 4to. Acto, cargada de penumbras, invisibilidades y casi rechazos por la “iluminante razón ilustrada”. El tradicional *notturno* o serenata hecha ópera. Una visión por momentos romántica de una fiesta galante, efectuada en la conspirativa noche. Y aquí el amor tal vez más simple y menos paradigmático, por ello esquivo, manifiesto, potente y lejano de modélicos cortes. En este momento se hacen importantes aserciones: Marcellina habla del desprecio y el sufrimiento que padecen las mujeres en manos de los hombres; Don Basilio, recuerda el peligro, la sed de poder y la usura de los nobles respecto a sus súbditos; Fígaro se remuerde en su deseo de venganza hacia el Conde, aunque también se ve expuesto al temor de los celos y la traición de Susanna con este.

Los personajes confluyen y se separan en una serie de soliloquios, a modo de un clásico catálogo de afectos. Mozart, da a cada uno de aquellos el lugar para expresar quiénes son, qué sienten, y qué es lo que sinceramente padecen o desean. El Conde es un seductor, pero también una víctima de las circunstancias. La Condesa es ética, aunque asimismo, frágil y voluble. Susanna muestra en su picardía, una enorme compasión y amor protector. Fígaro presenta sus sentimientos con fidelidad y aplomo, y al mismo tiempo se estatuye rebelde, sagaz, sumamente ocurrente, vengador e intrigante. Cherubino y

Barbarina se aman y se escudan en su juventud, aunque el casi niño insiste en acercarse a cuanta mujer pasa por su lado. Las tergiversaciones y confesiones de Marcellina y Don Bartolo, en el inesperado y cómico tránsito de furiosos demandantes a padres amantes del protagonista, hablan por sí solas.

Las escenas finales, respecto al pedido de perdón del Conde, aceptado por la afirmación de su esposa, junto a las reconciliaciones provisionarias de las otras parejas (factibles de un desorden casi inmediato), conjugan por una parte la posibilidad de creencia en el noble arrepentido, en tanto poder supuesto por sobre cualquier declaración pública que permite rápidamente vaciarse de sentido, así como el valor de los actos amorosos, entendidos dentro un estadio erótico prístino, genuino y además cambiante.

Este final con el alba que despunta, y pese a la declarada confianza en el amor y el festejo, no deja de alcanzarnos con una cierta amargura y desazón: el fin de la noche y la luz del alba; el momento de la vuelta a la cordura y a la vida cotidiana, el lento retorno a la identidad y a la constancia yoyca luego de la turbación, la confusión y el descenramiento identitario.

La noche ha acortado distancias, ha revelado subjetividades, ha demorado, confundido, embargado, ansiado y perdonado; en la noche todo es posible.

Según Steinberg, “*Las Bodas*” es la ópera que definitivamente trata de plantear un nuevo individuo moderno, sobre todo en su doble estado de *ser interno* y *ser social*, prerevolucionario, centro de una sociedad a punto de cambiar radicalmente, intuitiva de flamantes derechos, y valorizante de un triunfo próximo de ciudadanos, paisanos y sirvientes, por sobre una nobleza corrupta y débil.

En el drama, la sustancia teatral performatiza a seres diversos, aunados por ciertas reglas y convenciones, por ciertos indicadores de poder, aunque lo que resalta es el sentido señalado por Eagleton, esto es, la fuerza del sentimiento individual, sus cambios, contradicciones y dudas, espejadas sí, sobre un fondo

social digno de renovación, pero fundamentalmente vivido desde la propia subjetividad.

En referencia a *Così Fan Tutte* (1788/90), última pieza de la trilogía Mozart - da Ponte, puede mencionarse un espíritu similar a “*Las Bodas*”, incluso al *Rapto en el Serrallo*, en especial en su temática, y en tanto presencia instrumental y visual de la *turquería*.

Sin embargo “*Così*” se embarca en ciertas sutilizaciones del tratamiento, armónico y orquestal, así como en opacidades, refinamientos, ambigüedades y melancolías, no tan acentuadas en las otras obras, hecho del que participa la música del autor aproximadamente desde 1788, por razones que van desde la mencionada muerte de su padre en 1787, la de José II en 1790, la pérdida definitiva de un siempre endeble favor real, la enfermedad del compositor, sus problemas económicos y un cierto clima post revolucionario que seguramente descoloca a la sociedad vienesa y consecuentemente sus bienes culturales.

A pesar del uso de ciertos elementos exóticos, en “*El Rapto*” (1781/82), los arcaísmos o alteridades parecen provenir más que de un buscado alejamiento, refinamiento o contaminación del estilo dada la intromisión de marcas extraeuropeas, por un cierto elemento asistémico, aun preclásico, y hasta si queremos, *neobarroco*, en tanto ciertas desconexiones de la continuidad advertidas en la tonalidad y la forma, o determinados recursos escolásticos del contrapunto. Posiblemente la notoria voluntad de Mozart de componer una ópera “alemana”, personal y en términos de carta de presentación, ajena fuertemente al estilo italiano en boga en la capital austríaca, lo impelió a buscar como sea, una marca identificatoria y local⁶⁷.

Asimismo, la lengua germana asociada a un asunto temático tan ajeno a su “naturaleza”, pudo crear una amalgama compleja y en cierto modo indecisa, finalmente superada completamente en “*La Flau-*

⁶⁷ Recuérdese que el compositor se instala en Viena, luego de su sonada expulsión de Salzburgo, en 1781, el mismo año del ascenso al trono de José II.

ta”: tal vez, una segura “adolescencia” en los intentos mozartianos de configurar una síntesis entre elementos alemanes e italianos.

Más allá de estas cuestiones atinentes al lenguaje del compositor, propias de profundizar en otro contexto de análisis, las relaciones interpersonales se definen nítidamente dentro de esta metáfora, jugada entre los mundos de Oriente y Occidente.

El amor y sus modos de concepción en medios sociales y culturales diversos, el poder absoluto del hombre oriental sobre la mujer, el sometimiento, el placer, la amenaza de la tortura, la búsqueda de libertad de las jóvenes, el pensamiento lógico y dialoguista occidental enfrentado a mandatos unívocos, ancestrales e imperativos de género y de orden mítico, se presentan como ejes temáticos de importancia estructural.

Solamente se menciona que en la presencia siempre hablada del Pachá Selim, se configura un halo de poder unívoco y omnipresente.

El hombre, el monarca, es finalmente el único dotado nada más que de palabra hablada: palabra potencia y realidad, palabra dadora de ley o piedad, palabra fundante. No es motivo menor para que Mozart justamente en esta obra, haya dado como auto réplica la sentencia acerca de *la palabra servidora de la música*, posiblemente no solo como argumento a la validación de la exitosa factura de las óperas italianas, a menudo sostenida por pobres libretos, sino además como defensa y afirmación de los sonidos musicales por sobre el enunciado del habla: la música como creadora de una realidad *extraverbal*, no seguramente en los términos de trascendencia romántica, aunque sí plasmada como discurso autónomo, valioso y significativo.

Para Said, *Così fan Tutte* no es una ópera madura de Mozart, sino una obra tardía. Como tal, presenta elementos renovadores, reticentes, reflexivos y crípticos (Said, 2009).

“*Così*” procede también de un estadio inicial, entendemos fundante: la mujer, su alma y su vivencia del mundo; por otra parte de un paisaje y una atmósfera: Nápoles, el mar, el puerto, la distancia, la partida, la lejanía y el retorno. Sin embargo se separa de “*El Rapto*” de

manera muy significativa. Mozart y da Ponte, desde la visión primera redactada por ambos, parecen recostarse en algunas tópicas tratadas en el mundo del Rococó, en especial las pinturas de Jean Antoine Watteau o Fragonard, en ciertas vistas de lejanías, de dorados paisajes, atardeceres, en personajes de espaldas, enfrentados a jardines, bosques o aguas iridiscentes.

El sentido *suspendido* de varios de sus fragmentos, el tratamiento suave, esfumado o pausado de numerosos acompañamientos, la lentitud del ritmo armónico, las envolventes texturas de cuerdas y maderas, las líneas melódicas de las arias, brindan un especial y *estático* modo de entender estas expresiones, las de estas mujeres y también las de los hombres, que hablan y pactan sobre constancias amorosas, esperas y trasgresiones.

El dúo inaugural de presentación de ambas protagonistas, la escena del quinteto vocal en el instante de la partida de los jóvenes a la guerra, el trío *Soave sia il vento*, el aria *Un aura amorosa*, las escenas *Ah, che tutto in un momento*, en el final del 1er. Acto, el dúo con coro *Secondate, aurette amiche*, o los dúos de las parejas de enamorados, explicitan entre otros momentos, esta suspensión que pareciera provenir del mar, proveedor de un estado casi flotante de expectación, deleite, melancolía, erotismo y angustia.

El clima mediterráneo, el sol y el calor también invitan a Mozart a las delicias de manjares, desayunos, el color de un Oriente próximo y la verificación de un estandar vital, más sensorial, natural y palpable: el Sur de Italia y su carga histórica, emocional y sentimental. Todo consumado con una sutil sincronía entre estilos de procedencia germana y los propios de la Italia buffa⁶⁸.

⁶⁸ La comparación del trío *Soave sia el vento* con *El embarcamiento de Citea* de Watteau, se propone como digno de atención.

El texto del fragmento, relativo a la presunta partida de los dos jóvenes, recién iniciada la ópera, concluye con la frase *Benigno risponda Ai nostri desir*. ¿A cuál deseo se refiere el verso? ¿A los deseos de los jóvenes que han partido? ¿A los deseos de sus prometidas que piden protección y ansían su vuelta? ¿O al deseo inconsciente de todos, sin forma ni objeto que proyecta la libido hacia un destino incierto y ensoñado?

Si uno de los temas de la ópera es la fidelidad, el alma femenina, voluble e inconstante y el engaño masculino, el texto avanza hacia un estilo coloquial, cotidiano y también confesional.

Sobre dos jóvenes hermanas, ingenuas, poco sagaces, inexpertas y caprichosas (en cierto modo, parecidas a Donna Elvira), la criada Despina (una Zerlina más madura o una Susanna más arriesgada y cínica, conocedora de hombres, intrigas y mañas, expertísima en cuestiones de amor), construye con el viejo galán y filósofo Don Alfonso una telaraña creciente. Este se presenta como un personaje enigmático, poseedor de las recetas y refranes que aseguran un arte del vivir.

Su aplomo y prestancia son deudores de una vida seguramente disipada, libertina, pero asimismo reglada por un código didáctico y científicamente observacional que alcanza y *congela* al amor: de allí su deuda para con lo perverso, incluso con lo sadomasoquista. Es un hombre amargo, descreído, oportunista y cínico; cercano a la muerte. En algún punto podría ser un viejo Don Giovanni o un Marqués de Sade, muy decepcionado y resentido, que ha aprendido la lección para sí y se encarga ahora, con argucia y “virtuosa” pasión, de indicar el camino del amor a los más jóvenes, a fin de convertirlos momentáneamente en presas de sus propias debilidades, decepciones y dudas.

Sobre una mirada nacarada y promisoría, la pintura de Watteau retrata este momento de la partida de varias jóvenes parejas, como una secuencia progresiva, desde la ribera, al barco y desde allí, hacia las costas del placer.

Y en la ópera, se sabe que por sobre la trama expresada en las palabras, y aun más allá de los hechos ficticios mostrados en escena, no existe ningún viaje territorial, por lo que la proyección del trío, se impulsa como la verdadera respuesta: es un viaje interno a la consumación del deseo.

El drama recién ha comenzado, la promesa de este cumplimiento se ruega como necesaria y anhelante.

En numerosas puestas en escena, como en Watteau, los protagonistas cantan de espaldas al público; miran al mar, testigo de sus profundos y escondidos anhelos.

El agua espeja la memoria interna y la remembranza; la audiencia escucha las voces desde una no expresa identidad, desde un desconocido emisor; un emisor que inhibe su rostro sensible, pero contrariamente desoculta su interior, y eleva la plegaria de su deseo íntimo e inicial.

La idea de Alfonso se basa en el enunciado: ¿qué harían si sucede tal cosa?

Según Said: “concibe para las dos parejas de amantes un juego en el que la identidad humana aparece como algo proteico, inestable, y no diferenciado del resto de las cosas del mundo real. “Es una especie de Virgilio paródico que conduce a unos hombres y mujeres jóvenes a un mundo sin reglas, normas o certezas” (Said, 2009: 98-101).

Para la época de composición de *Così fan Tutte*, las cartas de Mozart, entre otros destinos, a su esposa Constanze Weber, dan cuenta de un estado de fervor compositivo, de cierta intranquilidad febril, así como de la necesidad de conseguir paradójicamente, un “helado” control de las cosas.

Según Said, estos sentimientos mozartianos se sintetizan en el espíritu de su último melodrama cómico. La cuestión vinculada al dominio, se desarrolla de tal manera que los protagonistas actúan en base a mutaciones normativas y lúdicas, que en ocasiones determinan un cambio imprevisto, en una especie de juego de la oca.

Don Alfonso pretende mirar la escena de lejos, atisbar el espacio y ver como sus animales de laboratorio reaccionan ante los estímulos, consejos, reprimendas o anuncios.

El título completo de la comedia *Così fan Tutte ossia La Scuola Degli Amanti*, da pie al proceder casi científico de Don Alfonso respecto a sus objetos de ensayo: las dos parejas de enamorados. Por eso esta comedia de Mozart, se erige también como una *investigación* profunda acerca del sentimiento del amor. De allí tal vez esa necesidad de advertencia y casi frialdad que se comenta, a propósito de las cartas enviadas a Constanze: a la manera de cualquier investigador, libreto y música debían proponer una serie de premisas y regulaciones exactas, especie de indicadores y elementos metodológicos que ofrecieran el resultado que proveía la hipótesis.

El propósito concreto de la misma: descubrir, probar e inferir la inconstancia del alma y conducta amorosa de las dos hermanas, y por ende de todas las mujeres, cuando sus nobles novios, a partir de una

apuesta de dinero previa suscripta con Don Alfonso, son ficticiamente enviados a la guerra y los mismos aparecen súbitamente disfrazados, haciéndose pasar por ricos y apasionados albaneses - turcos, dispuestos a enamorar a sus parejas opuestas.

La mucama Despina contribuye con sus astucias a la continuidad de la parodia. Además, ambos intrigantes pretenden instruir a los cuatro enamorados en los deberes de Venus. La inexperiencia de las doncellas, sugiere las nuevas condiciones de vida de dos jóvenes solas (¿por qué no aparecen padres o familias tutelares?), en medio de una sociedad que ha cambiado de rumbo social. Las jóvenes parecen estar *siempre ahí*, en su casa, en el mismo lugar de espera.

Se comentan algunos aspectos de la cuestión dramática.

El comienzo de la comedia ya es peculiar.

Si bien en *Don Giovanni* o "*Las Bodas*" la ópera se abre sobre una acción ya iniciada, en "*Così*" no entendemos inmediatamente qué es lo que está ocurriendo. Se infiere alguna afrenta, sospecha o alusión velada de Don Alfonso a los jóvenes, en relación al honor de sus prometidas. Si no: ¿por qué los caballeros comienzan defendiendo "de la nada" y con tanta ponderación y seguridad, la conducta de Fiordiligi y Dorabella?

Más adelante, cuando los amantes se alejan hacia la fingida guerra, Despina, al ver a las hermanas, abandonadas, llorosas y suplicantes, y aun sin saber de la tarea que le solicitará Don Alfonso, se expresa en consejos amorosos.

Opta por la diversión y el entretenimiento. ¿Acaso los hombres son fieles? ¿Qué importa divertirse si los prometidos no están? ¿Hay que comprometer el corazón? ¿Significa realmente una traición la compañía de un hombre amable y bello?

En *In uomini, in soldati*, como en *Una donna a quindici anni*, en el 2do. Acto, la mucama estimula e insta a las jóvenes a liberar su líbido, a gozar de su juventud y en cierta forma, a vengar a su oprimido y maltratado sexo.

Por su parte, las damas en cuestión oscilan en sus maneras entre una compostura de señoritas de corte o en hábitos liberales de señoritas burguesas. Por tanto sus retóricas gestuales se admiten ambivalentes y su ética, asimismo oscilante entre un *debo ser* y un *deseo ser*. A veces se muestran implacables, furiosas y seguras, otras, abrumadas por la vacilación y el remordimiento, o bien, entusiastas ante la experiencia improvisada, trasgresora y libre.

Las arias a su cargo dan cuenta de esta situación, por ejemplo, en ciertas adherencias e indicios paródicos de la ópera seria, tal como sucede en el *Come scoglio* de Fiordiligi.

La misma joven se hace cargo de sus dudas, culpas, miedos y ambigüedades afectivas en el recitativo *Ei parte... Senti!*, que precede al extenso rondó del 2do. Acto: *Per pietà, ben mio, perdona*. La incertidumbre de la protagonista ante un amor virtuoso opuesto a la frivolidad, la locura, el remordimiento y finalmente la infidelidad y la traición, desemboca en un pedido de perdón ante lo que está a punto de cometer.

Dentro de *Così Fan Tutte*, las escenas decididamente cómicas y hasta absurdas, e incluso ridículas, circulan con total legalidad.

La criada disfrazada de médico o letrado, los fingidos suicidios de los “turcos”, las escenas de Despina y las jóvenes, entre otros pasajes, muestran este lado farsesco con mucho más vigor e hilaridad que en *Don Giovanni* o “*Las Bodas*”.

De algún modo, también la ópera se constituye en un pequeño manual acerca de los conocimientos médicos de la época: el uso de remedios y pócimas, tratamientos quiroprácticos y del magnetismo, este último como innovador método terapéutico, en boga en los tiempos de Mozart. Al respecto hasta pueden escucharse algunos fragmentos “miméticos”, raros en el músico, tales como el momento en que la sierva pretende curar a los jóvenes albaneses falsamente envenenados. En este instante, los trinos parecen aludir a los pases magnéticos de la supuesta médica que buscan extraer el mal.

La simetría es otro aspecto notable a mencionar.

En el encadenamiento de escenas, en la escenografía, en la estructura dramática casi retrógrada, en la presencia de las dos hermanas con sus respectivos prometidos, en la tercera pareja: Despina y Alfonso, se mueven “clásicamente” (y de hecho numerosas puestas en escena así lo presentan y hasta explotan) los destinos de los personajes.

Las peripecias de “apertura” y “cierre” respecto al tema de la intriga amorosa, que es el eje central, definen recorridos y conflictos resueltos simétricamente.

La irrupción juega también una precisa función dramática. La marcha militar que interrumpe en el 1er. Acto la despedida de los amantes, reaparece en el final. En este último caso, los sones militares (a la manera de un *deus ex machina*), cortan bruscamente la continuidad de la acción ya previamente desviada desde el carácter y la tonalidad, con la escena del casamiento, y desde el anuncio de Don Alfonso.

Estos elementos definen líneas dramáticas y vectoriales, tendientes a una circularidad de la tensión; son igualmente asegurantes de la sostenida expectación de la audiencia, esto es la perplejidad, el efecto sorpresivo, y la no causalidad evidente.

Según Slavoj Žižek, la ópera además se inclina hacia un tópico menos complaciente y amable, en todo caso ficcionado por los autores hacia la sutileza y el encanto del período clásico, pero igualmente punzante e incómodo. Žižek, y en correspondencia con la articulación antes citada de Kierkegaard, señala que “*Così*” representa el aspecto ético del problema humano: la elección por el deber ser o por el deseo puro, si cabe la comparación entre super yo y ello, aunque incluidos ambos en un terreno sumamente ficcional, ausente de figuras rectoras: Comendadores o Condes. Aquí el sentido de progenie y poder proviene de un didactismo, casi un experimento acerca del amor que arroja a los personajes a un duelo arduo, en el que debe ser aprendida una lección (Žižek, 2010).

En “*Così*” perviven dos tipos de razón. Es menester recordar que da Ponte circuló, por ámbitos volterianos y rousseauianos, al menos

de modo empírico. En ellos se nutrió tanto de una mirada patriarcal y genérica de la razón, profundamente normativa, y asimismo se acercó al espíritu del autor del *Emilio*, encontrándose en el terreno de lo espontáneo, lo musical, lo erótico, y lo rudimentario y salvaje de la vida. Esta cuestión, refuerza en Said la idea por la cual Don Alfonso es un ferviente rousseauiano.

Como se ha sugerido, en algún punto la ópera transita por algo que podría llamarse la *educación del deseo*. ¿Es esto posible? Se infiere que el deseo no puede ser conectado sin más a las contingencias culturales de la vida, sin una ética que corrija, oriente o instruya. En consecuencia, la ópera arriesga su subjetividad a fin de demostrar la dificultad de esta paradoja: el deseo viviendo en medio de una cultura ética. Y en el centro de la escena, la mujer. De alguna forma el melodrama, es también un testimonio y un manifiesto definitivo (con mayor intención demostrativa que *Don Giovanni* o “*Las Bodas*”), de la condición femenina “burguesa” en épocas del autor.

Los controles, juicios y libertades para ello, no provendrán de la Ley - Padre - Antiguo Régimen, sino de la Educación en la Ley, una educación impuesta por los hombres, en base a un sexismo marcado.

Prejuicio, desamor, desconfianza, desvalor por el sentimiento, parecen ser las constantes que pesan sobre el comportamiento femenino. En este contexto, la ética más que una elección, es una persecución.

Un rasgo moral diferente rige en el devenir dramático de “*Così*”.

A diferencia de *Don Giovanni*, en la que el protagonista parece nunca dudar de sus acciones, los actos en “*Così*” están teñidos desde el vamos por una trasgresión que es la mentira. La idea ética por lo tanto se supone birlada y salteada desde el vamos.

Don Giovanni estatuye que su pasión sincera autoriza todo, de allí tal vez su caída final, precipitada por el predominio de la fidelidad hacia su propio amor. La conducta del caballero es posiblemente táctica, aunque tal vez no estratégica. Don Alfonso en cambio, es un sobreviviente de sus propias pasiones, sabe que los mecanismos propios y los que padecen sus señuelos, provienen de una argucia maligna y

calculada con precisión a largo plazo, no de una sincera y espontánea circunstancia, o incluso de la maquinación “cercana” que implica el desarrollo de una deseante conquista amorosa.

También es diferente el tratamiento de la intriga respecto a “*Las Bodas*”, en la que todos los personajes en algún punto, son creadores de contubernios y maniobras, y a su vez víctimas de ellas. En “*Così*”, los complotados siempre resultan indemnes.

Los cambios de identidad, los lamentos y las dudas, son contruidos desde una trampa inicial, si se quiere ser benevolente, desde una argucia didáctica. Esto obliga a los personajes indefectiblemente a elegir y esta elección presupone una ética. La desconfianza de los amantes por sus novias, constituye un juego de creciente estrategia, apuesta y tensión.

Según Zizek, Alfonso y Despina son los únicos en la ópera que verdaderamente *aman* lo que hacen, los únicos movidos por un deseo genuino hacia un objeto de su deseo: el chisme, la codicia, el cinismo y el erotismo mordaz de sus reglas respecto al amor⁶⁹.

En la versión cinematográfica de la novela, el director Stephen Frears, desnuda a una suprema Glenn Close, en la escena final.

⁶⁹ En un sentido próximo, los diálogos de la criada y el viejo libertino remiten a algunas confidencias de Choderlos de Laclos, presentes en *Relaciones Peligrosas* (1782).

Trasladados al ámbito no de la nobleza como en la novela, sino a un estadio más prosaico, las sentencias, disquisiciones y consejos de los personajes mozartianos (no en su final, pero sí en su tratamiento), versionan las propias de la Marquesa de Merteuil y su interlocutor, el Vizconde de Valmont, cuando en varias oportunidades aquella le transmite no sin cierto impudor, su destino de mujer, abierto y arrojado a un mundo de hombres crueles y déspotas, armada con la gracia, el engaño y la hipocresía, únicos dones posibles para jugar y ganar. La protagonista asiente en afirmar que la fuerza máxima que motivó su vida de vínculos no es el afecto sino el *conocimiento*; en todo caso una histeria perversa que se descubrió como encanto y placer en el susurrante y despreocupado mundo de sus desvelos amorosos.

El siglo XVIII y el mundo emocional, pautado y reglado como forma de conocimiento kantiano: razón y emoción jugando un multifacético ajedrez de verdades y ficciones, de presentes y ausentes, de rostros y espejos, que muestran a sus habitantes felices y esquivos. Pese a que las intrigas de ambos seductores se entroncan tal vez y con mayor precisión en el ámbito de una estética más que en una ética del amor, a la manera de *Don Giovanni*, los resultados desbordantes y catastróficos de la pieza, la inclinan también a una fuerte dimensión moral.

De algún modo trazado como una parábola que se desplaza desde el comienzo del film, en este promisorio inicio vemos, sobre la música galante, sobria y compuesta de un Vivaldi tardío, y aun sobre los créditos que anticipan la ficción de otra ficción, a la Marquesa de Merteuil en su esplendor de coqueta, así como al lujoso y envanecido caballero Valmont preparándose ambos para algo contundente y maravilloso...

Ese algo único, lejos de ser el voluptuoso mundo cortesano, que de hecho también transitan, resulta declinar en el verdadero rostro de la imagen de la Marquesa, paulatinamente trágico, desolado, patético o diabólico, demaquillándose frente al espejo, cuando el film concluye. Con el fondo sonoro de un clave y unas cuerdas quejumbrosas, la imagen que devuelve el cristal no es el rubor de sus mejillas tempranas, sino la palidez fantasmal de su cara desencajada, enfrentada a la más absoluta soledad y angustia.

Debajo del maquillaje, la tragedia ha ocurrido, la melancolía ha abatido a la única mujer amante del relato, luego, Valmont, su único amor, ha muerto y el teatro de ópera (espacio de legitimación y reconocimiento identitario), la ha repudiado inexorablemente.

El agujero se ha finalmente abierto y por él, el Romanticismo se prepara a entrar...

Se retoma a Mozart.

En las óperas (no solo buffas), y en el folletín en general, hay siempre un encadenamiento de saberes y secretos que en parte son conocidos únicamente por ciertos protagonistas. Otros son ignorantes de lo que pasa, ya que las tramas ocurren a sus espaldas. El público es el único que accede la totalidad de la acción argumental, con lo cual su saber, se reserva en términos de expectación y obligada complicidad.

Como indica Zizek, el sadismo y la moral ocupan en “*Così*” un sitio ejemplar. En realidad la trama bordea permanentemente un estado de verdad y de ficción en el cual todos los personajes parecen saber lo que ocurre, aunque hacen como que efectivamente lo ignoran.

Por cierto, algunas circunstancias escénicas y argumentales decantan como sospechosamente inverosímiles, tales como la súbita partida de los jóvenes, la aparición de los albaneses sin que las novias puedan ni siquiera intuir que son sus prometidos enmascarados, y el retorno también inesperado de los “verdaderos” enamorados.

El asombro, la dramaticidad o incluso la naturalidad resultan a menudo, exageradas, por ende, posiblemente fingidas. Convención de género cómico, aunque además extrema ficcionalidad⁷⁰.

¿Guillermo y Ferrando realmente dudan de sus prometidas, o nada más pretenden obligarlas a jugar un intercambio erótico deseado por todos, incluidas las damas? ¿Ellas los aman? ¿Los jóvenes no someten finalmente a estas mujeres a un proceso sádico de dominación, engaños y sufrimientos?

Las caprichosas doncellas, en sus tonos de moralidad o de arriesgada complacencia sentimental, ante la posibilidad de una nueva aventura posible (Dorabella y su *È amore un ladroncello*), articulan lo que Zizek argumenta como el artificio del amor.

Comenta el autor:

El núcleo temático de *Così* reside en su radical “materialismo mecánico”, en el mismo sentido que el consejo de Pascal para los no - creyentes “Actúen como si creyesen, arrodíllense, sigan el rito y la creencia vendrá por sí misma”.

Così le aplica al amor la misma lógica: lejos de ser la expresión externa de los sentimientos interiores, los rituales y gestos amorosos generan el amor (Zizek, 2010: 29)

Si se analizan los dúos iniciales de las hermanas de los Actos 1 y 2: *Ah, guarda sorella* y *Prenderò quel brunettino*, respectivamente, puede notarse en ambos casos una artificiosidad equivalente.

⁷⁰ Para el director escénico Peter Sellars, la ópera juega su argumento en el territorio de un sadismo, crueldad y casi torturante presión, pocas veces superada aun por piezas del romanticismo más extremo.

El primer *duetto* encuentra a las jóvenes anhelantes y elogiosas de sus amantes “originales”. En el 2do. Acto, Fiordiligi y Dorabella, juegan en una especie de diálogo supuesto con los nuevos pretendientes, el modo en que contestarán y *jugarán* con ellos, qué harán ante el rodeo de la seducción y como responderán finalmente el amor.

No queda lo suficientemente especificada la distinción entre ambos estados pasionales. Realidad y mimesis se transparentan⁷¹.

Las doncellas, arrastradas por la tramoya maquiavélica de Alfonso y Despina, llegan incluso a generar el acto del casamiento con sus recientes amantes, convencidas de que sus prometidos no regresarán.

En este momento, tres de los jóvenes entonan un canon - fuga, cuya construcción melódica se anuncia en términos casi románticos. Una vez más el estilo moroso y contemplativo es afirmado en esta repetición que alude, por un lado, al intercambio pasional entre las parejas “mezcladas”, así como define el automatismo al que están sometidos. Todos duplican lo que canta y dice el otro como autómatas; solo Guillermo parece sostener el sentido de realidad e impotencia, haciéndose cargo de otro material melódico.

La acción se interrumpe con el anuncio del retorno de los jóvenes. Los albaneses huyen y se reintegran en su *reemplazo* Guillermo y Ferrando, enfundados en sus identidades originales. Encuentran a sus novias aturcidas y distantes.

En un proceso casi de tipo dialéctico las afanosas peripecias del melodrama, desanudan el principio hegeliano a partir de esta negación de la negación. Y aquí otro entramado simétrico: el amor verdadero inicial, se desplaza hacia el amor ficticio - verdadero de la sección central, para luego decantar en otra verdad amorosa, similar a la primera pero sin duda alimentada y hasta sesgada por la ficcionalidad del momento antitético.

⁷¹ En la versión de Doris Dörrie con Daniel Barenboim del año 2002, en la Ópera del Estado de Berlín, las jóvenes acompañan el 2do. Dúo con improvisadas perchas sobre las que los trajes de sus amantes iniciales ficcionan enigmáticamente a los interlocutores de sus nuevas propuestas amorosas. ¿A quiénes destinan las hermanas sus halagos?

Lo interesante según Zizek es: que el amor que une a las dos parejas en el principio de la ópera, no es menos “artificial”, menos provocado, que el segundo enamoramiento, el de las hermanas con los dos muchachos vestidos de albaneses, que resulta de la manipulación de Alfonso: en ambos casos, se trata de un mecanismo que los sujetos obedecen ciegamente, como marionetas (Zizek, 2010: 30).

La maniobra amorosa se dirime aquí en las adherencias o fidelidades al deseo, o a una sintaxis estandarizada que lo vehiculiza, formatea y por eso mismo lo destruye en su vivencia prístina y original.

Por eso el matrimonio, como supuesta confirmación del deseo - amor, es algo siempre nombrado pero de algún modo entramado en una lejanía.

El nombrar el matrimonio por un lado, permite mantener su entidad en una aspiración si bien deseante, también segura, dado que dicha lejanía afirma un *recorrido* del deseo, en tanto su extrema cercanía y concreción, implicaría fatalmente la muerte de aquel.

Además se asegura que el cuerpo ontológico del concepto matrimonio se verifique únicamente en la esfera del lenguaje, y no en la de los hechos.

En concordancia con Kierkegaard, se presenta aquí a esta unión legalizada, como la instancia antitética del amor: aquel momento en el cual el deseo erótico debe someterse a una regla, a una ética.

Cuando Don Alfonso les propone a los jóvenes que tomen por esposas a sus nuevas parejas, ambas ya infieles, los hombres rechazan violentamente la sugerencia. Circunstancias de deslealtad, infamia y honra se aducen como razones.

En realidad, deploran al casamiento no solo por este descubrimiento de traición, o porque puedan amar ciertamente a sus verdaderas prometidas. De hecho admiten casarse con las jóvenes en su “estado” de albaneses, sabiendo que este acto no será más que una farsa.

La ritualidad consumada y absolutamente normada es la más segura forma de espantar y relegar al deseo a un estadio de pura ficción.

Comenta Zizek:

Hay que tomar esto literalmente e incluso arriesgarse a una especie de inversión de la fórmula de Pascal: “¿Crees demasiado, demasiado directamente? ¿Encuentras tu fe demasiado opresiva en su cruda inmediatez? Entonces arrodíllate, haz como si creyeras y te *librarás* de tu fe.

Ya no tendrás que creer: ¡tu creencia existirá objetivada en tu acto de rezar!

Esto es como decir: ¿uno se arrodilla y reza no tanto para recobrar la propia fe como para librarse de la propia fe, de su excesiva proximidad, para generar una distancia mínima que le permita respirar?

Crear “directamente”, sin la mediación externa de un ritual, es una carga pesada, opresiva y traumática, que, a través del rito, se puede transferir sobre un Otro...

Y lo mismo vale para el matrimonio: la suposición (o mejor dicho, la imposición) implícita en la ideología estándar del matrimonio es que, precisamente, ahí no debería haber amor. La fórmula pascaliana del casamiento no es ¿No amas a tu pareja? ¡Entonces cástate con él o ella, atraviesa el ritual de la vida compartida y el amor aflorará por sí solo!”, sino su contrario: ¿Estás demasiado enamorado de alguien? Entonces cástate, ritualiza tu relación amorosa, para curarte de la excesiva pasión del apego, para reemplazarla por el aburrimiento de la vida cotidiana. Y si no puedes resistir la tentación de la pasión, están los *affaires* extra – matrimoniales (Zizek, 2010: 32)⁷²

⁷² “Crear sin la mediación externa de un ritual” indicaría una forma de vida casi primitiva y prelógica de aceptación y convivencia con lo divino, o con el deseo. De algún modo tanto la crudeza protestante, respecto a la imponente liturgia católica, historian vívidamente esta situación, relativas a otras ritualidades ancestrales. Se recuerda lo comentado a propósito de *Lohengrin* en el Capítulo I.

Los dos hombres en *Così* quieren que sus prometidas se vean *humilladas*. El punto es no solo poner a prueba su fidelidad, sino hacerlas avergonzar, obligándolas a afrontar públicamente su infidelidad... El deseo que se vuelve enigmático aquí es el masculino... Obviamente quieren a sus novias nuevamente junto a ellos, pero debidamente humilladas, enfrentadas a la vanidad del deseo femenino (Zizek, 2010: 28-29).

Cuando el viejo filósofo muestra los contratos de matrimonio firmados por las hermanas para casarse con los albaneses, los verdaderos prometidos repudian y castigan a las jóvenes, simulando no saber lo que ha ocurrido en su ausencia.

Esta acción ocasiona en las mujeres el pedido de perdón y una nueva caída en su rol de trasgresoras. Los varones se miran triunfantes, escuchando estas imploraciones y excusas con auténtico deleite.

Después de esta situación, los ánimos de Dorabella y Fiordiligi quedan literalmente devastados. Vergüenza, deshonor y engaño caen sobre las hermanas. Con este estado emocional, la recomposición del sentimiento resulta más que lejana. Vuelven a asegurar amor; sus prometidos aceptan la promesa, pero afirman que jamás las pondrán a prueba otra vez. Esta cuestión implica un perdón, o una sospecha interminable.

En las instancias finales de la ópera, cabe la pregunta acerca de qué modo se han reencontrado las subjetividades, de qué manera se reordena un equilibrio y si es posible entonces, el encuentro con la felicidad.

Steinberg, en concordancia con Zizek comenta al respecto:

El final feliz está en la música, en el drama musical, y en su afirmación de haber reconciliado razón y deseo. El texto operístico no ofrece pistas sobre la reconfiguración de las personas, que sería necesaria si la trama se resolviera con dos matrimonios.”

El conjunto que cierra la ópera representa a los cuatro amantes sinceros y satisfechos en su integración a la textura musical del deseo autorregulado.

Pero a estos personajes se les permite dejar en suspenso una decisión imprescindible para la reincorporación de la subjetividad a la categoría de sujeto: ¿con quién me casaré? ¿Cómo reingresaré al orden social?

El potencial estructural del matrimonio –en tanto unión de sujetos legales autónomos y lazos de deseo–, inmanente en *Las bodas de Fígaro*, es nulo en el final de *Così* (Steinberg, 2008: 112)

En el 2do. Acto, cuando las hermanas han caído rendidas ante los requerimientos de los ricos orientales, se enuncia ante el público como testigo y destinatario de la consigna, y con la música de la ópera, el texto que da título a la ópera.

Esta moraleja sentenciada por Don Alfonso, y repetida como un eco rezado e impuesto a los dos atónitos y decepcionados jóvenes, también heridos en su hombría, decanta desde una reflexión última. En ella se afirma que la fragilidad de las condiciones éticas del amor, la variabilidad de los sentimientos, y la seguridad que la conducta moral, no solo guía, sino además, restringe y oculta las intenciones poderosas del deseo.

“Así hacen todas”. “Todas son iguales”; todos somos iguales.

Don Alfonso habla de vicio, costumbre y en realidad, según él, necesidad del corazón. Los amantes, exclama, no deben buscar la falla en otros, sino en ellos mismos. Las mujeres deberán aceptarse tal cual son: débiles e inciertas... como los hombres, para quienes la sociedad ha otorgado roles y derechos, asimismo laxos en su legitimidad.

Por último, previo al concertante final, a través de pequeñas citas musicales, los jóvenes revelan a las desoladas damas, los disfraces propios y los de Despina.

Don Alfonso también da cuenta de su manejo y la trampa se descubre completamente. El viejo filósofo afirma en su argucia, el desengaño de los amantes.

Su misión ha sido como una especie de rito iniciático, en el que han quedado develadas las culpas, los deseos profundos y los valores. Por medio de este traumático y fragoroso juego, se ha consumado para las dos parejas un *bautismo* de humanidad lacerante, la cicatriz imborrable del iniciado, el trámite mediado por el ritual que propone el doloroso nacimiento de un niño - hombre nuevo; a partir de este ejercicio - revelación, nadie está libre de pecados y hay una pérdida de la inocencia. La sospecha y accionar cierto, aunque malsano del viejo, se ha probado. La fórmula empirista e inductiva ha dado resultado. Desde el particular se ha llegado al universal: así hacen *todas*.

Desde ahora, todos sabrán quién es el otro y qué será capaz de hacer. Sentimiento y elipsis, se confirman unidos, amor y sospecha, se recomiendan aconsejables, sinceridad y libertad resultan mediadas por las circunstancias.

En cada protagonista, la subjetividad se ha tornado más autónoma, paranoica y cerrada. Paradójicamente se han abierto ciertos pasadizos que debían ser secretos e íntimos, ciertos supuestos de virtud y fidelidad se han opacado, ciertos pactos se han debilitado, ciertos paraísos de promesas e ilusión, se han desvanecido o resquebrajado.

La crueldad de Don Alfonso, desestima a los humanos como posibles seres puros. En realidad su intriga inicial, destinada a una reivindicación masculina, se expande a una burla cruenta, afectante a todo el género humano. Si ya hubo una caída desde el pecado original, el amor, como posible redención terrenal, está también expuesto a una imborrable e inevitable mácula de suspicacia, prejuicio e impureza.

Pese a que la trasgresión ha sido femenina, y la acción investigativa de los hombres se interpreta y acepta como una estrategia autorizada por su sexo, a fin de conocer la moral de quienes serán sus futuras esposas, el sentido de exceso, culpabilidad, desestabilización y farsa se ha irradiado como *hybris*, y también afecta sordamente a la hombría. El escepticismo del anciano consejero, es una mezcla de desconfianza por lo espiritual, junto a una apuesta al sentido común, al cinismo, al empirismo, a lo perverso y a la desi-

lusión. En síntesis: su conducta incluye a varios de los caracteres del modélico hombre ilustrado.

Steinberg propone además:

Esta ópera define la disciplina de la sexualidad - antes que la disciplina que la autoridad impone a la sexualidad - como razón iluminada.

Las hermanas han aprendido que el amor no es un objeto: un relicario o un retrato. Ya no es una cuestión de encerrar al objeto de deseo en un retrato (Steinberg, 2008: 113)

Respecto a la música, es dable mencionar en “*Così*”, un refinamiento muy profundo de los dispositivos mozartianos, afín a otras obras de la época, tales como el Concierto para Clarinete en La M., o los Quintetos de Cuerdas en Do M. y Sol m.

La orquestación, cercana a enfatizar sutiles empastes o solos de maderas, un minucioso y por momentos experimental tratamiento armónico, las melodías o pasajes casi en constantes terceras o sextas (muy habitual el uso de la sensible como apoyatura descendente hacia la 3ra. del IV grado), otorgan una riqueza e imaginación, pocas veces escuchada en un pieza de estas características genéricas, así como son alusivas posiblemente, a un estado “itálico” de reiterada sugestión y localismo.

Es notable además el uso de algunos instrumentos casi concertantes, como el corno o el clarinete, el empleo de procedimientos sutilmente imitativos, la perfección formal y textural de los dúos y tríos, o la continuidad casi orgánica de las arias.

En estos casos, Mozart parece retomar ciertos criterios preclásicos, o en todo caso, en una línea derivada del Estilo Sensible, a promover algunas cuestiones prerrománticas.

Justamente, la linealidad evolutiva de muchos de sus solos o números de conjunto, revelan una fidelidad al cambio de estado de ánimo en forma casi gráfica. Si bien la tendencia al *da capo* o la

recuperación del material temático persiste como norma, las recurrencias suelen provenir luego de un extenso soliloquio, que más que un desarrollo motivico o una sección diferente, se presenta como una especie de divagación. Sobre esta, se efectúan cambios y fluctuaciones melódicas, métricas y armónicas de gran variedad, en una especie de línea continua o contrastante de episodios “afectivos”.

Esta situación conlleva a una *desfiguración* de las cualidades motivicas, tan habituales en otras obras de Mozart.

La supuesta pérdida de perfil identitario de las líneas melódicas, se relaciona justamente con el avance de la ambigüedad que ellas simbolizan, dado que intentan significar los titubeos y descentramientos anímicos de los personajes.

La búsqueda de lo propio, personal, y definitivo de cada subjetividad, encuentra en estos fragmentos una expansión de impecable perfección.

Además, las habituales distinciones entre “músicas de la nobleza” y “música de los sirvientes o paisanos”, tiende a diluirse.

Tanto Despina, como Dorabella, por ejemplo, entonan fragmentos con mayores o menores complejidades constructivas, dando cuenta así de una *genérica* experiencia afectiva y amorosa, por fuera de implicancias u obediencias de clase.

Così fan Tutte, reclama un lugar ejemplar y altamente contemporáneo acerca del tratamiento de las relaciones personales más directas, influidas por el tono ridículo de lo buffo, aunque por eso mismo inclinadas a desnudar y poner en obra, una profunda reflexión acerca de la conducta humana.

En una especie de ida y vuelta de un negativo, los personajes naufragan en una educación que adiestra, supuestamente libre de patrones autoritarios, pero que asimismo es inhábil para reformular el orden moderno con un eros moderno.

El Romanticismo se hará cargo de este desafío.

Por su parte en las tres producciones de da Ponte y Mozart, las respuestas a sus respectivas problemáticas quedan, si bien no trucas

en términos de consecuencia estética, al menos un tanto indireccionadas, a partir del presupuesto anterior.

Desde *Don Giovanni*, pasando por *Las Bodas de Fígaro* hasta llegar a *Così fan Tutte*, los universales de poder de lo antiguo y lo moderno, declinan, pierden vigor y finalmente se desvanecen. Otras formas como la educación se yerguen nuevas y supuestamente pertinentes, aunque finalmente dudosas cuando se trata de domeñar el sentimiento y la subjetividad.

Por ello, tanto en el erotismo formulado desde la estética de *Don Giovanni*, propiciante de castigos ejemplares, aunque sin solución para el resto de los mortales, como el inestable equilibrio del final de "*Las Bodas*", menos dependiente de autoridades rectoras, hasta la incertidumbre entre deseo y regla de "*Così*" en la que un plan de instrucción no puede resolver, revelan, al decir de Steinberg, una ausencia de *telos*, una especie de apertura a una caja de Pandora, cuyos contenidos esperarán a ser *resueltos* en el marco de otro orden de actuación, siguiendo ahora a Bürger, cuando la sociedad burguesa, recién nacida, coagule y sistematice un renovado y propio horizonte de significaciones.

No pueden abandonarse estos análisis mozartianos sin una mínima referencia a *La Flauta Mágica* (1791), pieza que al igual que la temprana *Bastian y Bastiana, Zaïde o "El Rapto"*, pertenece al género del *singspiel*, de larga tradición en el mundo de habla alemana, equivalente a la *opéra comique* francesa o a la *ballad opera* de Inglaterra. Su estilo central, ancló en el uso de la lengua vernácula, en el recorte idiomático "nacionalista" de su música y en la inclusión de diálogos hablados.

Respecto al tema central de este apartado, *La Flauta Mágica* (estrenada tres meses antes de producirse la muerte del músico, con dirección del compositor y libreto de su amigo y masón E. Schikaneder), se adentra en territorios de decantada y sobria espiritualidad, y al mismo tiempo gracia, transparencia y sencillez casi infantil.

Además está fuertemente presente la veta "folk", en las arias, en realidad volkslieder, del extravagante y a su vez "primario" hombre - pájaro Papageno.

Según Zizek, y citando a Kierkegaard, la ópera póstuma del autor se inserta fundamentalmente en la instancia religiosa de la experiencia humana.

En esta pieza los mundos de actuación no afectan solo a planos y peripecias entre clases o géneros; se expanden a niveles terrenales, divinos, abisales y suprahumanos.

La carnadura de sus protagonistas se asume generalmente como ausencia de elementos cotidianos; son casi símbolos a la manera de los personajes maravillosos de los cuentos: príncipes, princesas, sirvientes, cazadores de pájaros, sacerdotes, damas o reyes. En ellos su ocupación terrenal se asocia con un cometido superior maligno o benéfico, y su entidad escénico dramática, no sufre variaciones, quiebres o ambigüedades.

Hay además una entrega erótica que roza la predestinación, de modo tal que el amor de los jóvenes protagonistas es destinal, sublime y elevado hacia una consagración religiosa: el reino de Sarastro.

La religiosidad, cabe destacarse, no es católica ni cristiana; es más, se nombran dioses paganos y extraños, aun para la advocación grecolatina: Isis y Osiris, o bien símbolos masónicos sagrados y de algún modo herméticos.

La ética no está ausente en “*La Flauta*”. Permanentemente se escuchan advertencias, consignas y apelaciones acerca del comportamiento, las virtudes, la amistad y hermandad, las tentaciones humanas, y hasta se enuncian comentarios en el marco de una marcada misoginia.

En estos ámbitos, el parlamento anterior al aria *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* sostenido por la Reina de la Noche y su hija Pamina, descubre ciertos andamiajes estructurales, tal vez cercanos a los propios del “*Rhin*” wagneriano. En este pasaje, las intrigas y conflictos familiares, los deberes y luchas por el poder, se redefinen entre las dimensiones de lo humano y lo divino. A partir de los furibundos comentarios de la Reina, descubrimos que Sarastro la ha abandonado hace un tiempo en pos de una misión superior, la orden del Sol, por la que alcanzará una máxima sabiduría.

Los designios del ahora sacerdote, remiten a los de un más compasivo Wotan.

En efecto, Sarastro ha tramado un plan perfecto consistente en separar a su hija Pamina de su madre, mujer vanidosa y feroz. El príncipe Tamino, es inicialmente un aliado ignorante de la Reina, que jura, enamorado de la joven, rescatarla y devolvérsela. Aquella en recompensa, le ha prometido a Pamina, pero con el concurso de encantamientos y hechizos: entre ellos el poder de una flauta mágica.

Una vez dentro del templo en el que permanece la princesa, Tamino es convencido por los sacerdotes de cumplir con las pruebas iniciáticas que lo guiarán a la doncella. Sarastro sabe que ambos jóvenes son puros de corazón y por ende serán entrenados en las virtudes de la orden: templanza, paciencia, silencio y amor consagrado, alejándose así de la nocturnal soberana. Pero detrás de estas nobles disquisiciones, las pasiones humanas se vislumbran tensas y eficientes: en la Reina vive una esposa - madre despechada y en Sarastro un padre omnipotente, sabio, pero también algo cruel y distante. Cuando Pamina anoticia a su madre de estas circunstancias, y es más, advierte en Sarastro pese a que la ha raptado, nobles intenciones, la Reina estalla en un cólera imparable. Las sospechas de Sarastro por la mujer, en tanto género proclive a la mentira y a los chismes, son expresados por la Reina con despecho y humillación.

La soberana pide a su hija que mate al padre, no solo para poder recuperarla (según Sarastro, si Pamina se queda con su madre será igual a ella: una simple mujer, ignorante y terrible), sino para vengar su sexo. Como se advierte, aun en estos terrenos de lo maravilloso se cuelean elementos altamente contingentes, epocales y de orden ético.

De todas maneras estos argumentos operan dentro de un ascético camino, necesario para definir una especie de desprendimiento progresivo y voluntario de la experiencia “contaminada” de lo humano, tendiente hacia el encuentro de su más pura condición mística con la sabiduría, la luz y el amor.

Resquicios de lo pedestre y cotidiano se representan también en Papageno, aunque su simil humanidad no deja de asir el personaje al ámbito también de lo decantado, inocente y maravilloso. Registros extremos de voces, personajes decididamente contrarios en fines e intenciones, variedad de estilos de músicas, evocación visual de mundos como el egipcio, africano o el musulmán, axiologías raciales entre negros, blancos y seres fantásticos, animismos, cercanías entre hombres y animales, luchas entre tendencias opuestas hacia una elevación espiritual o el sentido común, el idealismo o el materialismo y la sencillez de la vida cotidiana, órdenes sacerdotales, inframundos plagados de peligros, fuerzas de la naturaleza, seres vengativos y despechados, guardianes angélicos...

Entre todos estos elementos tan disímiles y hasta yuxtapuestos, los autores logran enhebrar una lógica ardua y vasta, afín a los elementos típicos del género, aunque en este caso abierta hacia interpretaciones, signos y símbolos, de inagotable sugestión y vigor.

Fuerzas, sentimientos, mandatos, viajes del héroe, exteriores e interiores, espacios y tierras desconocidas, animales, virtudes, sentencias ancestrales, seres mitológicos, conviven en una trama cuya novedad (más que la materia argumental, tendiente a la sucesión y al pastiche) apela como siempre en manos de Mozart, al logro de una obra maestra, efectuada desde selecciones perfectas entre convención e invención.

Si la escala de lo emotivo (más allá de un idioma melódico o armónico más afín a la tradición germana o austríaca), no se abre sustancialmente a otros patrones, respecto a sus cercanas producciones operísticas, sí debe mencionarse el alcance logrado hacia el plano de lo sublime, entendiendo aquí este difícil concepto como la superación de los aspectos expresivos contingentes, en el delicado borde de lo inocente y a su vez trascendente.

Las relaciones de la obra con la masonería, la magia, lo maravilloso, la Ilustración y la luz dorada de la razón, el silencio oportuno y la sabiduría (los hombres) Oriente, la noche, la luna, la intriga y

la charlatanería (las mujeres), el mundo compartido por hombres, animales, objetos y seres fabulosos, así como el amor, la fraternidad, la templanza y otras aquiescencias humanas, conducirán su mensaje como fuente nutriente hacia las estéticas románticas de producciones posteriores, que van desde *Fidelio* hasta *El Cazador Furtivo*, el *Sueño de una Noche de Verano*, o incluso la *Tetralogía*.

La Flauta Mágica se mueve entre el nivel de un literal o metafórico sonido instrumental, pacificador, inocente y redentor del mundo y otro, que es la voz fulgurante de la Reina de la Noche, flauta simbólica cuya fantástica emisión, conjura a furiosos y quiméricos destinos. Una flauta forjada por el mal, pero redimida por las acciones sabias y elevadas... aunque también destituida de su potencia creativa, pasional, subjetiva y por qué no, romántica.

Zauber: magia, hechizo, embrujo, maleficio, encantamiento...

En "*La Clemenza de Tito*", última ópera seria del compositor, la relación con la pintura neoclásica francesa: dramática, severa, estatuaria y hasta patética, heredera de cierta contundencia de arquetipos barrocos, resulta también palpable. Su estilo, junto con el de Glück, influirá en la Ópera Histórica de la Era Napoleónica cultivada por Gaspare Spontini y Luigi Cherubini.

Dentro de la dramaturgia mozartiana lo deslumbrante es que, dicho en términos admirativos y exentos de rigor técnico, *todo está logrado desde la música*.

Y para ello nada mejor que la frase que el propio autor acuñara en una carta enviada a su padre en tiempos de la composición de *El Rapto en el Serrallo* (1781), respecto a la supremacía de la música sobre el texto, y en declarada oposición al pensamiento casi contemporáneo de Glück.

El compositor, más allá del conocimiento profundo de las lenguas en uso en la época y además, poseyendo una dotada condición de músico instrumental, organizador impecable de formas y géneros, pudo definir una producción escénica consumada, entre un rigor constructivo y una variedad y sentido equilibrado de continuidad e irrupción.

Se ha comentado a menudo que la música instrumental de Mozart es operística, en tanto resuena impactada por este cambiante dramatismo y variedad.

En especial en sus conciertos solistas, particularmente los de piano, esta factura es evidente, y hace pensar en Rosen y su acepción del concierto clásico devenido no de la forma sonata, sino del aria barroca (Rosen, 1986).

El investigador descubre en sus análisis, la relación directa entre formas puras y formas dramáticas. Arriesga la idea por la que infiere que el empleo de los esquemas de sonata, rondó o de principios ternarios, es habitual no solo en las arias, sino en extensos números de conjunto. Esto alimenta la tesis de Rosen, respecto a que estas matrices, fueron ideadas como *estilos* flexibles e irradiados, y no como *esquemas* fijos e inamovibles. Sobre esta posibilidad dramática de la música, se encabalga otra: la de la pura experiencia escénica, la de los personajes, el texto y la acción corporal de los actores cantantes, y de la maquinaria específica del teatro⁷³.

Por ello, podría decirse que hay una interpenetración mutua entre los géneros meramente instrumentales y los literario - vocales (por fuera de otros diseños discursivos a los que el compositor también apeló). Y se duda en cuál alimenta a cuál...

Entre miniaturas y grandes escenas el desarrollo dramático, en las óperas mozartianas se visualiza un enorme y a la vez sutil manejo de los rangos cronológicos, emocionales y psicológicos, dentro de una flexible temporalidad.

Las tensiones musicales dadas por diversos cambios, desvíos, pausas, rupturas, transiciones, exposiciones, conclusiones, recurrencias y conectivos de variada índole, se proponen como *disonancias* que organizan una sustancia dramática de gran expresividad y verosimilitud. Lo simple

⁷³ De este modo una estructura ABA podrá darse no solo por la recurrencia de un *hecho* o *situación* musical, sino por la reaparición de un personaje en escena, un texto reinstalado o ciertamente, en el nivel performativo, por un efecto lumínico o escenográfico que se reitera en forma recurrente.

o lo complejo no importan; todo dependerá del afecto que se desee plasmar, del momento, personaje o dirección dramática a conseguir.

Simetría y asimetría, prolongaciones o acortamientos, la música obtiene de la palabra el marco métrico y semántico para desplegar luego una significación equivalente, cuando no, más acusada y diríase autónoma.

Dice Steinberg:

Cuando Mozart incluye personajes dramáticos en la música está creando personas, no reproduciendo tipos –como ocurre por ejemplo en la *ópera seria*–. La música dice “yo”: opera en la primera persona del singular.

No está en juego la musicalización de una persona, como podría insinuarlo la convención teatral, sino más bien la personificación de un lenguaje musical (Steinberg, 2008: 54)

Es posible que desde la hipótesis que se propone, esto es la conformación de un individuo moderno dotado de una subjetividad racional - afectiva, abarcante de todo su psiquismo, el momento de vigencia de la producción de Mozart, y específicamente con él, esta cuestión haya tenido un particular “instante” de culminación.

Dicha conjetura, ejemplificada en Mozart, daría pautas para sostener la idea por la cual la música es de las artes modernas, la *lengua* priorizada de la subjetividad.

Los ideales ilustrados, pudieron alcanzar con su obra, una síntesis estética de aspectos genéricamente lingüísticos, esto es una condensación y metaforización de los niveles de la lengua natural y la música, en articulados sólidos y de fuerte significatividad.

El estilo dialoguístico que impone el arte musical de este momento, tuvo en Mozart sensiblemente, a su mayor cultor.

En sus mencionadas obras concertantes, se revelan construcciones de gran riqueza argumentativa; las mismas estuvieron dotadas de niveles ajustados de narratividad, implicación, deducción, redundancia y

recuperación temática, que pudieron conformar una especie de adaptación musical de los niveles psíquicos del comportamiento intelectual, psico motriz o afectivo, coaligados “primeramente” en la estructura de la lengua natural.

Precisamente los conceptos acerca de la subjetividad modélica de la música, se basan en esta posibilidad factual, y Mozart, entre otros tantos compositores operísticos del período, factiblemente llevó este principio a una cualidad paradigmática, incluso irrepetible. De hecho el modelo lingüístico - literario y el musical, se reformulará en el próximo siglo. En el terreno de la ópera, otros autores como Verdi o Wagner, tendrán la misión de articular estos cambios en nuevos proyectos constructivos.

De allí lo extenso del análisis de la producción del autor de Salzburgo en este texto, dedicado específicamente al Romanticismo.

Por otro lado, el ejemplo del abordaje mozartiano (y el de da Ponte), acerca de rasgos emotivos afines a condiciones de un sujeto moderno, de algún modo ya cristalizado en su estructura psíquico afectiva como el hombre contemporáneo, propone un interesante camino de investigación.

Este se refiere a cómo los tratamientos estéticos del mundo frecuentemente pudieron testimoniar y efectuar una promisoriosa y adelantada mirada al *alma* humana (en otros términos del registro consciente e inconsciente), desde sus propias experiencias y estatutos, esto es, antes que una teoría legitime dichos entramados con una operatoria de rigor científico⁷⁴.

Se entiende finalmente, relativizando nuevamente la precisión que propone Kierkegaard, que las ideas de ética, estética y mística están presentes de alguna u otra forma en varias de las óperas del autor, no solamente como predicamento excluyente de una respecto a otra, sino en algunos casos como ópticas complementarias.

⁷⁴ No es casual que las investigaciones freudianas se nutrieran de piezas literarias contemporáneas y antiguas y que como hemos ya citado, el autor refiera que en algún sentido, él ha seguido el paso de los poetas.

Si la Ilustración postula un desarrollo ecuánime y equilibrado del individuo, no puede haber estética sin ética; por ende la vida religiosa reafirma la coexistencia de ambas instancias, nutrida por sus caracteres de modo eficiente.

El arte empírico no es idéntico a la filosofía, no obstante la cualidad de lo bello que identifica su estatuto, participa de un enunciado general de todo el período.

El Romanticismo y los Sentimientos

Posteriormente al interludio o en todo caso decisivo estilo del *Sturm und Drang* o el Estilo Sensible, se arriba al Romanticismo, y con él, a la liberación democrática, personal o colectiva, de los estados de emoción y expresión de modo generalizado, consciente y casi obsesivamente planteados. En especial los discursos de la música o la literatura seguirán fielmente, como una especie de topografía casi morbosa, los senderos afectivos de los artistas, su “pensamiento emocional”, continuo y fluyente en la necesidad de comunicación, y a su vez, variable y cambiante en intenciones y caracteres, hecho que desde el Clasicismo ya no se abandonó.

Retorna decididamente la irrupción, el raptó, el no límite, la pérdida de la realidad exterior, la *manía* de los griegos de una manera especular entre los ámbitos públicos y privados. La expresividad romántica tiende, al menos en sus estribaciones más sistémicas, a desterrar definitivamente el realismo mimético o la utilidad moral de las obras, tal como se mencionaba en párrafos anteriores, y al mismo tiempo abre las puertas de lo sentimental, sin velos, trabas o desplazamientos.

La sensibilidad que se mencionaba respecto a la descripción efectuada por Eagleton, se tornará en aguzada emoción y desbordamiento⁷⁵.

⁷⁵ Y siempre en la atención de una descripción social o estética de estos términos, ya que los modos interpersonales de la afectividad, circularán por prescripciones ya acuñadas en la Ilustración. Ciertos tópicos de moda como la insania, la enfermedad, la agonía de amor, la sangre, el crimen, no son en realidad nuevos, sino alcances

Por ello, los artistas, investidos a menudo con un halo de inalcanzable emocionalidad y genialidad, serán los proveedores de piezas cuya marca estará dada por la originalidad, la fantasía, la creatividad y la ruptura, o al menos el corrimiento para con modelos imitativos de diferente orden y procedencia, absorbidos siempre por su individual impronta

La tradición histórica informa (y se acompaña esta consideración) que en este momento se genera una fuerte tendencia a enfatizar el lugar del sujeto por sobre el objeto, del individuo por sobre el mundo y la naturaleza. Todo lo que “toca” el artista romántico y de hecho el burgués ciudadano, está teñido de su subjetividad. Y aquí subjetividad será decididamente emoción, pasión, enfermiza melancolía, expresividad ilimitada y doblegamiento de estructuras.

El lugar de los sentimientos será decididamente central; la percepción de base cognitiva, cederá un cierto lugar a la sensación difusa, palpable, innegable e intuitiva. Una sensualidad se hará eco de muchas producciones: sensualidad de los temas argumentativos, de los modos comunicativos, o sensualidad de los sonidos y materiales.

La naturaleza se cubrirá de una impactante y casi infaltable presencia: no se tomará de ella su valor proporcional o matemático, ni su inherente espontaneísmo.

La cualidad de lo inalcanzable, de un misterio a desentrañar, de una mística otredad, de un panteísmo superior o de una experiencia sublime, se ponderará como atributo y valor. A su vez, esta condición será a menudo efectuada por medio de transacciones complejas y especulares entre el artista y su entorno: la naturaleza espejará dialécticamente su sensibilidad y emoción.

Incluso, entrado el siglo, el artista romántico subjetivará en un esfuerzo de “romantizar” su experiencia estética el naciente universo objetual que comenzará a imponer el Positivismo, con la voluntad de que la música se comporte como un organismo biológico capaz

sociales democratizados y socialmente válidos de leerse o mostrarse en un texto, una pintura o una escena de ópera, con mayor soltura, énfasis y morbosos regodeo y goce.

de narrar, evocar, describir y mostrar un mundo completo: paisajes, objetos, personajes e historias⁷⁶.

Tensión, placer, goce, sublimación, belleza, emoción, identificación, intensidad, exasperación, no límite, éxtasis, serán entre otros, los rasgos o atributos que signarán, si bien no necesariamente la producción de la obra, su acercamiento, comprensión e interpretación. Por lo tanto y poderosamente, el sentimiento romántico *será y estará* en el sujeto (y se piensa sustancialmente en los primeros treinta o cuarenta años del siglo XIX), sea este sujeto narrador, sujeto individual o colectivo, o bien sujeto - objeto destinatario de las atenciones del primero. Por ello es que pueden atribuirse rasgos románticos a obras del pasado.

El sujeto decimonónico tenderá acusadamente a la postulación de un individuo integralmente psicosomático, en el que convivirán las antiguas nociones de intelecto y alma en un cuerpo fisiológico y biológico, posible de ser medido en términos experimentales.

Desde Kant, y con la filosofía romántica centrada en el espíritu ideal, parece superarse la oposición efectuada por aquel entre yo trascendental y yo empírico. El Idealismo y la Filosofía de la Na-

⁷⁶ En términos de digresión epocal, se menciona nuevamente a Benjamin retomando elípticamente sus ideas, referidas ahora a las experiencias artísticas de la Modernidad. La tesis del autor de Frankfurt respecto al comentado indicio aurático constitutivo del arte, cobrará idéntica validación en este momento, equidistante para él con la concepción medieval.

Como otros autores del siglo XIX, el filósofo infiere una correspondencia analógica entre mundos tan lejanos y dispares en presupuestos políticos, sociales y económicos, a los que sin embargo identifica por un carácter sagrado que detentarían ciertas experiencias artísticas.

Así como en la Edad Media, el ritual cristiano religioso se constituye en adoración mística, la esteticidad romántica, centrada en el espíritu del sentimiento, lo sublima y también a menudo y por diferentes vías, cercana a una concepción ritual, comulgaría con idéntica intención con las obras de arte, constituyendo la vía esencial para alcanzar justamente el *aura* de las causas estéticas.

Sin duda Benjamin observa las diferencias no tanto idiomáticas como de emergencia contextual, validantes también de las prácticas capitalistas del siglo XIX.

Estas imprimen en su pensamiento una cuota de sospecha respecto a lo que será el inicio de un conflicto caro a sus ideas: el de la reproductibilidad de la obra en manos de condiciones mercantiles y tecnocráticas del futuro siglo (Benjamin, 2003).

turalidad de Fichte, hasta el Positivismo de Comte, el crecimiento de esta concepción subjetiva será continuo y cambiante. Por esta razón se deberá distinguir y atender a los avatares ideológicos, así como a las condiciones diversas de los idiolectos alemanes, franceses e italianos, en el juego de las premisas de sensibilidad, sensualidad, perceptualidad, afectividad, naturaleza y pasión, entre otros tópicos.

Como ya ha sido expresado, nuestro período se reconocerá posiblemente como el definitivo y mayor momento de arraigo de esta condición emocional del arte en la Modernidad europea. Toda la experiencia mundana padece de una *afectivización*.

Ya se estudiará cómo a partir de la fundación moderna la Historia, se reparará en el conocimiento del pasado, posicionando un relato concebido en permanente evolución, y sobre el que se aplicarán ciertas categorías constantes y taxativas, entre ellas, las del arte encaramado al sentimiento.

Se explicitan algunas condiciones contextuales, vinculantes de una nueva relación del individuo decimonónico con sus marcos internos y externos de actuación:

a) En principio y luego de la Revolución, es importante abreviar en las condiciones de familia, que conformaban los nuevos burgueses, incluso los aristócratas “conversos”.

Comenta Steinberg:

Los ideales familiares del siglo que despunta valorarán la condición de lo doméstico, la amistad, el matrimonio y el cortejo inspirado en la emoción, la individualización y la cohesión sentimental. Las relaciones familiares estaban marcadas por una intensa experiencia íntima y por la construcción de lazos personales basados en los sentimientos, con una tendencia a desarrollar formas de expresión individualizadas (Steinberg, 2008: 250)

De esta proposición hogareña se desprenderán estructuras amorosas clásicas como la maternidad, la paternidad, el vínculo entre hermanos y entre amantes, y una serie de experiencias que formularán más adelante, devenidas de la Ilustración, y luego adaptadas, ciertas estilísticas y tópicas específicas. En conjunción con los marcos políticos que se suceden en los distintos territorios de Europa, se promoverán renovados idearios, en los que la relación individuo - mundo se advertirá como central.

b) En este contexto germinará además, el primer círculo de actuación del futuro psicoanálisis; ¿por qué razón?

Si bien el siglo XIX no se presenta como una factualidad estrictamente lineal, el proceso de individuación a lo largo del siglo tendrá que operar junto a las condiciones de trabajo, razón y poder, asociadas a lo masculino, y hogar sentimiento y sumisión, cercanas a lo femenino, en un vector cada vez más intenso y redoblado. A su vez, estas distribuciones genéricas se proyectarán sobre un fondo complejo, promovido por las cuestiones atinentes al capital, la salud, la educación y las herencias, entre otros factores de peso. En este terreno, el burgués, hombre o mujer, vivirá un profundo debate entre aspectos afectivos y volitivos, cercados por la interrelación de diferentes niveles de pertenencia y otredad, externos e internos, en los que el deseo, la obligación, la ética y la estética, jugarán un rol diríase progresivamente alienante.

Será este un mundo altamente neurótico del cual nosotros, somos depositarios y herederos. Por una cuestión de rigor histórico deberían especificarse e igualmente reforzarse estas ideas con una mayor propiedad argumentativa, pero dando cuenta ahora de ciertos andamiajes técnicos para establecer de qué forma identitaria se manifestaron los tópicos expresivos y afectivos románticos, en producciones y artistas de diferentes momentos de su vigencia temporal.

c) Se proponen aquí algunas repercusiones de las anteriores circunstancias en el campo de la música. Para comenzar, se realizará una rápida mención de algunos dispositivos “materiales”, opera-

tivos y semánticos que pudieron verificarse durante este período musical, y que se desarrollarán en la Segunda Parte de este trabajo. Son algunos de ellos:

1) *en el plano melódico*: los intervalos y cromatismos, las secuencias, la emergencia de la línea melódica y las nuevas construcciones oracionales, o bien transformaciones de matrices heredadas del Clasicismo (temas, codas, transiciones).

2) *en la armonía*: las asociaciones afectivas otorgadas a las tonalidades mayores o menores, los acordes en su novedad estructural o funcional, la ampliación del plan tonal, los criterios modulantes, su “velocidad” de cambio y su implicancia en el plano formal y fraseológico, el crecimiento de los niveles de disonancia y la paulatina ambigüedad funcional.

3) *respecto al timbre*: el innovador tratamiento de este componente en su rol solista o de conjunto, la incorporación de nuevos instrumentos, el desarrollo de los metales y la percusión, los procedimientos de la instrumentación y orquestación.

4) *en el plano del ritmo*: la escritura y uso de métricas no habituales, la irregularidad de los grupos involucrados, los corrimientos métricos y acentuales por el uso de síncopas y valores irregulares, los usos de grupos rítmicos en función de una prosa musical, los *tempi* y sus variaciones, la alteración de la simetría y la isocronía.

En otros ámbitos más generales, el crecimiento de los índices en las intensidades y sus modificaciones súbitas o graduales, el incremento de la densidad o masa sonora, entre otros materiales y dispositivos, resultaron transidos por esa necesidad de afectación emocional y pudieron hasta constituir relaciones emblemáticas y casi “naturales” con tal o cual sentimiento, sensación o incluso objeto.

Ciertamente este tema no es inaugural en la Historia de la Música, ya que a partir del Renacimiento ciertas combinatorias sonoras devienen investidas con determinadas simbolizaciones expresivas, concluyentes en una audiencia que las legitimó como tales.

Lo inédito o en todo caso peculiar del arte decimonónico es que estos materiales, ya operantes con una mayor o menor certeza y estereotipación expresiva, tuvieron nuevas significaciones y que por extensión “todo” el discurso musical se concibió como un derrotero emocional de “todo” tipo de sentimientos.

Y es aquí donde el Romanticismo irrumpe con una “autoritaria” visión del pasado, atribuyendo marcas estilísticas propias y específicas, miradas con su propia lente.

Algunos aspectos técnicos o semánticos ya han sido mencionados; igualmente el respeto y la especificidad de estéticas de cada momento y estilo anterior están velados o soslayados, posiblemente por una Musicología incipiente y débil en su rigor teórico y metodológico, o tal vez por la inevitable categorización, destaque u omisión generada por el propio paradigma que se aplica sobre el fenómeno que se estudia e interpreta.

Los artistas y filósofos del siglo XIX suscriben una empatía con sus propias inquietudes y es por eso que adjudican como ya se comentara el adjetivo “romántico”, a lo que en ellos resuena como de su interés programático o poiético, es decir a toda obra que implique el predominio o bien la mayor o menor emergencia de una cualidad emocional, sea aquella contemporánea o previa.

Además de los materiales, cobran importancia los géneros en los que estos se manifiestan. En este campo se distinguen se acuerdo a una división tradicional, la música instrumental y la ópera.

La primera de estas formulaciones, se hará cargo con inusitado énfasis de cuestiones emocionales arrojadas e inéditas. Su estructura cumplirá ciertas “batallas” a la hora de poder sintetizar en formas heredadas del Clasicismo una nueva aventura expresiva,

Por esta razón, los compositores suscribirán además, renovadas posibilidades genéricas y formales, convergentes, entre otras, con los materiales y procesos recién mencionados.

Los ejemplos de Beethoven, Schubert, Schumann y Chopin, antes de los rumbos más avizorantes que seguirán Liszt o Wagner, se

observan como prioritarios a la hora de indagar desarrollos en la esfera de la subjetividad.

En las óperas, las expansivas partes solistas o de conjunto, condujeron al “extremo” este valor de lo expresivo, del sentimiento de particulares o bien de los pueblos, fractalizados desde estos.

Exceso y despliegue se contrapusieron a valores de lo íntimo y lo confesional. Pero siempre de modo expreso, preciso y manifiesto.

Por medio del testimonio de Martha Argerich, en el filme *Conversación Nocturna* de Georges Gachot (2009), se reflexiona acerca de un tópico no habitual en el tratamiento de la música: el humor. En su estilo verbal espontáneo, y surcada su memoria por infinidad de obras y autores románticos, no encuentra que en estos haya elementos de humor, como en Maurice Ravel o en Sergei Prokofiev, por ejemplo. La pianista piensa en el primer Beethoven, o tal vez en Schumann, pero se inclina por la veta apasionada, melancólica o lírica que según su opinión, es la más pregnante del estilo.

¿Qué ocurre con el humor en la música romántica como sentimiento posible de ser expresado a la par de otros tantos? Se acuerda que lo feliz, radiante, victorioso o alegre, no es necesariamente materia intrínseca del humor.

Se han reconocido elementos humorísticos en algunas obras de Haydn (los minuets o finales de sus sinfonías), o de Beethoven: el movimiento final de la 2da. Sinfonía, o la totalidad de la 8va.; del mismo modo algunas sonatas para piano u obras de cámara del autor alemán, mostrarían elementos cómicos caracterizados por cierta inconsecuencia discursiva, cortes, cambios abruptos, enlaces sorprendidos, efectos varios e inespecíficos, que en realidad podrían ejemplificar también otros afectos.

Humor, ironía, cinismo, burla, las tópicas románticas se acercarán a estas particularidades afectivas a partir de elementos a veces extramusicales, como en Schumann, Saint Saëns, Tchaikovsky o Mahler.

Tal vez y en realidad, todas evocaciones de una sensibilidad cercana a lo siniestro.

Más adelante se estudiará cómo a partir de 1815 aproximadamente, luego del período heroico napoleónico, Europa se inserta en un particular estado en el que surgirán ciertas evocaciones del pasado, algunas notas críticas del mundo y un sentimiento de abandonada melancolía, reconocido con diversas denominaciones, tales como *ennui*, *mal del siglo*, *flâneur*, *sehnsucht*, *dolor del mundo* o *biedermeier*.

La condición romántica y subjetiva del momento teñirá a algunas obras de una malsana ironía, que podrá entreverse como humor o como rozamiento con cierta espectralidad y sarcasmo. En la ópera, con el ejemplo de Mozart, decanta la pregunta acerca de casos representativos y específicos presentes en el siglo XIX.

Los Sentimientos en la Ópera Romántica: Idealismo y Naturalismo

Particularmente en la relación sostenida y observable entre la ópera y los sentimientos, resulta difícil elegir aquellas expresiones modélicas, impactadas por esta nueva irradiación emocional que el Romanticismo inaugura con fuerte impulso.

Los diversos estilos franceses, comprometidos con la Revolución, el Bel Canto italiano o la Ópera Alemana, resuenan igualmente atractivos a los fines de este trabajo.

Como se comentaba en relación a la historia de Don Juan en Tirso y da Ponte, la ópera presenta un problema histórico elemental, ceñido a su intertextualidad.

Ante este contrato inherente de su estatuto, la cuestión de lo sentimental, situado en una contingencia de tiempo espacio específico, devendrá de las elecciones y combinatorias diversas entre texto, música y performance. De este modo, el argumento y el texto podrán provenir o recibir un tratamiento *romántico*, pero la música orientará, señalará, acordará, acentuará y/o desviará tales intenciones con su propia materialidad y semántica. O viceversa. A este nexo se

agregará lo propio de la producción escénica, en tanto esta se proyecte de maneras diferentes sobre los códigos textuales de la palabra y la música. Los asuntos cercanos a diferentes exotismos, a la evocación de pasados caballerescos o legendarios, a los paisajes tenebrosos y fantasmales, a las melancolías, la locura, los amores exaltados, héroes y heroínas en juegos de traiciones y linajes tortuosos, fueron los que se asumieron como predilectos.

Estos temas derivan tanto de novelas contemporáneas, son creaciones de libretistas, o cursan el carácter de adaptaciones sobre textos o leyendas del pasado. El folletín también tiene relación con el estilo vehemente y en algunos casos extremo y casi grotesco, sobreactuado, del comportamiento de los protagonistas⁷⁷.

Desde el punto de vista musical, la ópera romántica podría decirse que “emotivamente” es tal, en virtud de dos o tres aspectos relevantes que se desprenden en principio de su escritura.

Primeramente la traslación de un nodo emocional al campo de la línea melódica. Este hecho será altamente validado y comprobable en la ópera belcantista italiana. La idea sostenida por los maestros de canto lírico respecto a que “se aprende a cantar con el bel canto”, remite ciertamente a esta cuestión.

La riqueza de las líneas melódicas, su expansividad y dificultad, sean estas largas cantilenas evolutivas o vertiginosas líneas de coloratura, avanzan a un estilo narrante, de algún modo cercano por analo-

⁷⁷ En estos textos la atención no recae en varios personajes principales, sino más bien en la consideración de uno o dos protagonistas, con algunos anexos o comprimarios (salvo en la Gran Ópera).

El personalismo romántico, polarizado entre lo individual y lo colectivo, crearía especialmente heroínas, mujeres que por su valor, belleza o espiritualidad atraparán las miradas de compositores y públicos, en frecuente diálogo con coros, representantes del pueblo y de las convicciones grupales.

La constitución de un virtuosismo vocal también generará en los libretistas y músicos la formulación a menudo recurrente de un cuarteto vocal de soprano, mezzo, tenor y barítono, organizados como vectores musicales y dramáticos.

La pareja de soprano y tenor, tendrá a menudo el destino de personajes de luz, cuyas vidas transcurrirán desafiantes entre las intrigas de la pareja opuesta, encarnada por la mezzosoprano y el barítono.

gía a la novela o al cuento, más que a la poesía, en todo caso a la *prosa poética*; se favorecerá una continuidad, un acento en la sucesión de eventos, solícitos a un sentido de narratividad, prioritario por sobre otro. El concepto de subjetividad recae en el recorrido personal del individuo - personaje - cantante, como suma de las posibilidades de una idea emocional, internalizada en *una* subjetividad. El afecto barroco, ciertamente dio cuenta de un fenómeno similar⁷⁸.

Obviamente junto a este melos, refugio “inicial” de las emociones de personajes y situaciones, los desarrollos armónicos, la flexibilidad rítmica y métrica y en algunos casos las crecientes investigaciones tímbricas, producirán una red de materiales y procesos concurrentes de extrema importancia.

Otro aspecto característico de la creación vocal romántica, se verifica en la construcción y acentuación psicológica *in extremis* de los personajes, asociadas a estilos particulares de músicas que los compositores suscribieron para cada rol.

En este sentido, la ópera del siglo XIX sería tributaria más que del drama serio, histórico o deificado, de las producciones buffas.

En efecto, pese al argumento historicista de muchos melodramas decimonónicos, o bien, sorteando estructuralmente las tribulaciones amorosas y trágicas que padecen la mayoría de sus protagonistas, la descripción minuciosa de las psicologías de los personajes, entroncaría la mirada romántica, con el afán psicologista del género buffo.

De hecho, es en esta veta cómica donde recalca fuertemente la invención emocional del Clasicismo. Salvo Glück o en algún sentido Mozart, las óperas serias clásicas poseen una mediada y sobria apertura hacia la expresión enfática de lo individual, mientras que en las comedias, sobre todo de este último, como se analizó, la expansión sentimental se manifiesta con inusitada prioridad.

⁷⁸ Este carácter general asumió diferentes rumbos y alcances en las producciones francesas y alemanas, particularmente en Wagner, con el conocido concepto de melodía infinita.

Esta fue andamiada por la tendencia a la continuidad dramática, lograda desde enlaces, imbricaciones, superposiciones y diversos conectivos de números y escenas, en consonancia al sentido de unidad, ya comentado en páginas previas, y actuante por sobre la parcelación y distinción clásicas.

Entre óperas cercanas a la historia de fantasmas, a duelos de familias rivales, a amores, traiciones y suicidios, a personajes heroicos o míticos, deformes, casi angélicos o siniestros, a castillos o misteriosos bosques, a druidas, celtas, romanos, escoceses, italianos o españoles medievales y renacentistas, se ha elegido para graficar este tema, una que por su fama y paradigmática condición se asume sobre una emocionalidad contemporánea, casi fotográfica de su tiempo y personas, hecho que jugó a su autor, y posiblemente por esta razón (además del *physique du rôle* de la protagonista del debut), la experiencia de un inaugural fracaso.

El 6 de marzo de 1853 sube a escena en el teatro *La Fenice* de Venecia, *La Traviata* de Verdi. El libreto, elaborado por Francesco María Piave proviene de una versión más o menos libre de un drama reciente: *La Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas (h), autor que refiere veladamente en su obra episodios autobiográficos y desgraciados vividos con una joven cortesana de París, quien muere, casi adolescente, de tisis.

Desde el vamos, la trama poética de los autores del melodrama se corre de la Ópera Histórica o Populista, presente en sus hermanas contemporáneas *Rigoletto* y *El Trovador* (ambas, visiones románticas de épocas renacentistas), hacia una inscripción completamente diferente. En aquellas, las pasiones humanas, las venganzas, la hechicería, las ambigüedades, los pactos secretos, los amores desgraciados, los paisajes nocturnos y tormentosos, están presentes como indudables tópicos románticos; pero de algún modo, también cercanas a lo arquetípico, o en todo caso y paradójicamente, distantes epocalmente de sus espectadores.

La Traviata contrariamente, representa una apelación de actualidad, de proximidad social, de emergencia afectiva, de problemáti-

cas morales y sanitarias tocantes con lo cotidiano, de una exhibición pública de lo prohibido: el mundo de cortesanas de la burguesía, de tuberculosas, de prejuicios, de culpas, de aventuras extramaritales, de orgías no palaciegas sino de casas burguesas, o de nobles envilecidos, o de viejos ricos y proxenetas, de confesiones, de códigos conocidos y compartidos, de casas de campo, de duelos viriles, de mujeres amadas y despreciadas, de champán, de hijos desatinados, sin ocupación fija y dilapidadores de rentas y riquezas, de cazafortunas, de juergas y juegos de mesa, de máscaras y disfraces...de trajes y escenarios espantosos de los públicos asistentes.

Es una historia de la vida privada, de género, y es además una historia reciente. ¿Podría ser por su proximidad, una historia del siglo XVIII pre revolucionario?

En un punto sí, como posible actitud y ocurrencia generalizada de una aristocracia permutada en burguesía, sus personajes centrales y marginales. Pero la indagación sentimental, personal y el discurso estético son decididamente otros. La perversión y mostración sadiana y quirúrgica, la sensibilidad furtiva y epidérmica, se vuelve incontinencia emocional, fervor, necesidad de comunicación autorreferente, compasión y melancolía, color vibrante y sentimiento abismado. Las mediaciones afectivas y sociales son diferentes.

El abrazo y el saludo de manos han casi reemplazado a la reverencia. En este contexto, el tema del tiempo y el cuerpo juegan también un importante rol.

Más allá del tránsito de los hechos argumentales, hacia una explícita y teleológica cronología, la temporalidad de la historia revela la ubicación del individuo burgués en el proceso generalizado, fehaciente y efectivo de la Historia. La contemporaneidad de la pieza habla de la sensación del aquí y ahora del individuo decimonónico.

El estar en un tiempo específico de la historia, implica no solo presenciar o protagonizar su decurso, sino construir su dirección y destino desde una propia subjetividad, contingencia y validación. En este ejemplo, texto, música, trama, personajes, autores y públicos, se

consolidan en una totalidad de apropiaciones, verdades y verosimilitudes. El tiempo de la ópera, es el tiempo del conjunto social europeo del momento; es el tiempo en tanto movimiento de lo contemporáneo, consciente de una dicarónia y sincronía de participación y acción, que otorga absoluta visibilidad y entidad ontológica a sus protagonistas. Mostrar lo humano aquí, no es mostrarlo cómicamente, como ficción y parodia, sino como corporeidad y emoción trágica en un presente no solo palpable y cotidiano, sino legítimo⁷⁹.

El registro afectivo de *La Traviata*, se pasea por brillantes aunque sórdidos espacios, por casas rurales lejanas y apartadas, y habitaciones tristes, desgajadas y mortuorias.

El drama de la protagonista patentiza un difícil tema femenino: su condición de prostituta de lujo en una sociedad machista, su liberalidad, aturdimiento y la falta de amor, su histeria, su salud precaria y su enfermedad incurable, el abandono, el juicio de la sociedad, el lugar ocupado a la hora de generar prioridades de clase y poder económico. Con una estructura sumamente flexible, tendiente a escenas extensas y encadenadas, más que a la tradicional secuencia de números, Verdi produce un drama de impactante verosimilitud y detallado carácter intersubjetivo y cotidiano. Siempre fiel a condiciones melódicas y armónicas cercanas a lo “simple” y no afectado, íntimo y sutil, profundo o entretenido a través de soliloquios, dúos o escenas de carácter, coros, el paradigmático vals, incluso la apabullante coloratura final del 1er. Acto, la sustancia dramática va recorriendo los vericuetos de sus personajes centrales: la frágil y anhelante Violetta, el apasionado Alfredo y el riguroso Padre.

El viaje dramático de la protagonista, es uno de los aspectos más relevantes: desde la superficialidad a la tragedia, desde la liviandad vital hasta el peso mortuario; empero en toda su actitud, especie de mirada melancólica y digna efectuada desde un ventanal, externo al

⁷⁹ Se comenta que fue la primera ópera “seria” del siglo XIX en la que los artistas llevaron estilos de ropas idénticas a las de la platea. Como fuera comentado, en el género buffo esta práctica era más habitual.

palacio donde pasea su frivolidad aparente, se respira desde el inicio el signo de la enfermedad, el germen más o menos destacado de su consumación final.

Violetta reclama una desesperada necesidad de amor; sus conductas mantienen una ética y estoicismo, supuestamente paradójicos con su condición de cortesana.

En la joven se evidencia la apuesta al amor por sobre la pasión momentánea, la histeria o lo perverso de su trabajo cotidiano.

Una necesidad de amor que espeja posiblemente la situación de infinidad de mujeres contemporáneas, sean estas cortesanas, o dignas señoras. Esta cuestión es ambién inédita como registro emotivo de la condición femenina.

La Traviata no es una obra explícitamente naturalista, a la manera de *Carmen* o *Louise*, por ejemplo; la ética de la protagonista dirime esta cuestión, y la separa de otro caso similar: la Mimí en *La Bohème*, en la que el aliento moral es más endeble.

Además en la obra verdiana irrumpe un romanticismo, si bien rico en detalles y “exterioridades”, atento al relato interior, a la confesión, al dolor, a la alegría, la renuncia, el sacrificio o el desgarró de la despedida, aspectos todos delineados con lirismo y expansión introspectiva, más que con implicancias externas y objetuales. Lo que se muestra está siempre afectivizado y decantado; no hay una mera radiografía social. Su dramatismo tiende a soslayar (aunque nunca a evitar) lo retórico, la convención de la irrupción tremenda o la ruda pincelada de lo grotesco, lo fuertemente colorido y hasta exagerado.

Verdi y Piave priorizan aquí el retrato privado y secreto de las habitaciones, de las murmuraciones públicas, de los amores sonrojados y ocultos, de la postergación y explotación femenina, del desenfreno festivo entre cuatro paredes, de la enfermedad, de la mirada que atisba por el ojo de la cerradura. El mundo burgués, ciudadano, libre, osado, teñido de afectos y emociones, aunque recorrido con una cuota de prejuicio, se expande por esta pintura de época, de po-

tente vigencia y claridad conceptual. Su naturalismo es en todo caso indagación subjetiva y emocional de almas.

Los Preludios a los actos 1ro. y 4to. ofrecen un sintético testimonio. Ambos, elaborados con materiales similares, deshilan los temas principales de la ópera. En el primero, la introducción frágil y casi inaudible, se evade hacia una sección central más animada y danzable; en él se presenta el nudo musical temático de la ópera, que luego los enamorados cantarán en su dúo: *Di quell'amor* y Violetta en su soliloquio *Ah, fors'è lui*. Dicho tema cobrará una dimensión culminante en la despedida de su amante, la impactante apelación *Amami, Alfredo*. Este pasaje se constituye en la sección áurea de toda la obra y lo que ocurre después funciona dramáticamente como una consecuencia inmanejable, un desmadejamiento de retrocesos, disoluciones, conflictos, imposibles ya de modificar o refundar.

Por eso el 2do. Preludio, elude la sección danzable. La languidez y la soledad se presentan irrevocables. Una abortiva culminación actúa como catáfora de la súbita mejoría de la protagonista en escena, antes de su desfallecimiento definitivo.

El trino final del Preludio, extenso y sobre bajos concluyentes (los mismos de los acordes de cierre de la ópera y que replican las cuatro notas iniciales del *Ah, fors'è lui*), se extingue solitario, agudo y lánguido, casi inaudible, como la vida frágil y leve de Violetta⁸⁰.

⁸⁰ Es necesario aclarar, luego de estos análisis sesgados por interpretaciones contentidísticas respecto al texto o a la música, que los mismos se desprenden no solo de una analítica de la partitura, sino que provienen de determinadas versiones, que han podido explicitar previamente niveles hermenéuticos, presentes o deducidos a partir de aquella, o incluso, de otras versiones anteriores a los comentarios aquí explicitados.

Resultaría ficticio no solo descuidar, sino evadir la fuente sensorial de las presentes indagaciones, toda vez que la historicidad de las mismas resuena inserta en una *estilística de la interpretación*, empapada en diversas circunstancias que legitiman, autorizan o en todo caso desvían, tal o cual decisión al respecto.

Después de todo: ¿qué es la Historia de la Música sin los intérpretes que dieron y dan cuenta de ella, en términos operativos y comprensivos?

Relaciones entre Subjetividad y Objetualidad

A partir de 1850, en una circunstancia en la que los “materiales” musicales sufren una creciente inflación, y los mercados objetuales y tecnológicos comienzan a ostentar una emergencia hasta antes desconocida, se efectuará un interesante juego de prioridades y tráficós entre el sujeto fuerte del siglo XIX, las incidencias del mercado, la materia sonora y la preponderancia de uno u otro factor.

En el territorio de estas “alteridades”, los materiales inéditos o los promisorios procesos, actuarán como metáforas de un mundo productor de nuevos *objetos*.

El “él” de los primeros tiempos de la narrativa romántica, emocional e interpersonal, se trate de una novela, un cuento o una canción, configurante de una tercera persona que interesaba el discurso y la “mirada” (si bien centrada en el sujeto “yo”) hacia un otro dialécticamente dispuesto, comienza a transformarse en un “lo”, en una cierta deshumanización y consecuente fijación hacia los entes objetuales del mundo, hacia un realismo y naturalismo plagado de atenciones hacia las cosas.

El “lo” no afectará solamente a una instancia o concepto esquivo, general, trascendente y sublime, sea este mítico, religioso o fantástico. Será también el atributo de la otredad de los objetos fabricados, artificiales y materialmente contundentes.

En páginas previas, se hacía referencia a dos verbos fundamentales que acompañaban y configuraban el plano de la subjetividad en la Modernidad: *ser* y *estar*.

Si una nueva acción se impulsa desde la Revolución Industrial del siglo XVIII, esta se acuñará en el verbo *hacer*... y en su nivel complementario: *tener*. Esta cuestión genera definitivamente un círculo de cruces entre subjetividades e identidades que puede graficarse genéricamente de la siguiente forma:

Soy tal, hago tal cosa y por ende tengo una identidad, mi nombre es...

Decididamente el Empirismo y luego el Positivismo indicarán rumbos a una nueva y definitivamente instalada cultura que es la del

trabajo, con la cristalización de las clases laborales modernas: burgueses y obreros.

El hombre y la mujer, aparte de ser, estar y tener, ahora están impelidos genéricamente a hacer, producir, construir, trabajar, elaborar, proyectar...

Estas acciones se constituirán en modos esenciales de percepción, comportamiento e introyección de las sociedades postrevolucionarias.

La experiencia es seguramente el campo filosófico - cognoscitivo desde el que se revelan estas acciones del mundo.

Como supone Leibniz (referenciado por Agamben), hay en el mundo una verdad de los hechos y una verdad de la razón. La experiencia es la confirmación asumida y reiterada de los hechos; la razón el instrumento para poner en duda esa invariabilidad.

Según Agamben, la experiencia moderna está lejos de constituirse en un verdadero saber. En efecto, el filósofo indica que la cultura experiencial moderna, asociada a la racionalidad y a la ciencia, esconde una falacia.

“La experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato” (Agamben, 2011: 13 y 9).

Esta experiencia supone una paternidad, un saber casi mítico, una evidencia y una base axiomática por ejemplo centrada y sintetizada en el refrán, la máxima o el proverbio, asimismo en la imaginación y la metáfora; nuevamente, una concepción analógica del mundo. Para el autor, la experiencia moderna en cambio, sitúa el problema del conocimiento casi fuera de la órbita del ser humano profundo.

Al ser reemplazada la certeza y la circularidad, hacia la esfera de los números, de los instrumentos y diríase de los metalenguajes que reemplazan y validan a los sentidos, la memoria mítica o la intuición, la experiencia como convicción, fe y autorreafirmación queda abolida.

“Pues contrariamente a lo que se ha repetido con frecuencia, la ciencia moderna nace de una desconfianza sin precedentes en relación a la experiencia, tal como era tradicionalmente entendida.”

“La idea de una experiencia separada del conocimiento científico se ha vuelto para nosotros tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una un lugar propio” (Agamben, 2011: 13-15).

“En su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna hace de la experiencia el lugar – el “método”, es decir, el camino– del conocimiento” (Agamben, 2011: 17).

De igual forma Baudrillard, desde una perspectiva postmoderna en la que el arte y la sociedad configuran un simulacro de lo real, se asoma sobre el pasado, entendiendo asimismo que el origen de la Modernidad (y luego y en particular, desde 1850 en adelante), supone un paulatino desapego entre el hombre y la realidad, al estar esta mediada por los discursos de lenguaje, y los instrumentos materiales y/o cognitivos de la ciencia, atravesados a su vez por aquellos. Al respecto señala Baudrillard:

Comencemos por la desaparición de lo real. Mucho se ha hablado del asesinato de la realidad en la era de los medios, lo virtual y las redes (sin preguntarnos demasiado cuándo comenzó a existir lo real). Pero, si miramos de cerca, vemos que en la época moderna el mundo real comienza con la decisión de transformarlo, a través de la ciencia, el conocimiento analítico del mundo y la puesta en obra tecnológica, es decir según Hannah Arendt, con la invención de un punto de Arquímedes fuera del mundo, a mantener una distancia con el mundo natural. Es el momento en que el hombre, sin dejar de analizarlo y transformarlo, se aleja del mundo, sin dejar de darle fuerza de realidad. Así, pues, podemos decir que, paradójicamente, el mundo real comienza a desaparecer en el momento mismo que comienza a existir. [...] “Analizar”, significa literalmente “disolver”. (Baudrillard, 2009: 12)

Este mundo aludido por Baudrillard es efectivamente el mundo del sujeto, el mundo del yo, el de la conciencia y el conocimiento de ella devenido, el que se refiere al propio mundo, interior y exterior.

En este marco, el lenguaje ocupa un lugar destructor. Como designación del mundo, arrastra con su nombre a la realidad y la transforma en representación. Cuanto más *nombra* el lenguaje, la realidad más se desvanece en una ficcionalidad de discursos *acerca* de la realidad, más o menos legítimos y vigentes. El mundo humano dado por el constructo racional, experiencial, fáctico y lingüístico, se revelaría así como una enorme carcasa sobre la naturaleza, una especie de escenografía gigantesca de cartón pintado colocada sobre el propio mundo, adherido a él, pegado sobre la experiencia más próxima y vinculante, aunque no la *última*, posiblemente la del sentimiento. El logro de identidades axiomáticas, científicas o generales del conocimiento, resuena tal vez en el pensamiento del filósofo, como ingente distractor y mediador, a fin de imaginar, sostener y verificar una posible paridad entre el *yo* y *lo otro*, y de este modo escudriñar, atravesar y caminar familiarmente por el lado invisible del espejo. En este contexto surgirán nuevas aproximaciones e interpretaciones también del sentir.

Un producto de esta condición se revela por ejemplo, en el poder diríase *autónomo* que lentamente detentan los materiales musicales, como experiencias no solo movilizadoras de afectos, sino válidas en una propia autoreferencialidad matérica y sonora.

En efecto, y por ahora con un sentido meramente enunciativo, el material musical comenzará a valorarse como *sonido significativo* en tanto sustancialidad y experimentación cósmica, y no solo como vehículo de una expresión “superpuesta” a ella. Devendrá así el valor casi revelador otorgado a la armonía o al timbre con un consecuente e inusitado desarrollo de nuevos acordes o hallazgos instrumentales.

La asociación material entre la armonía, el timbre y el ritmo en el leit motiv wagneriano por ejemplo, proviene, entre otros factores

compositivos, de esta inédita postulación de la materialidad de nuevos objetos como sustancias sensibles.

Estos resultan aplicados a una textura sonora, representativa no solo de ilustraciones “abstractas”, emocionales o internas, sino muchas veces de particulares aspectos de lo mimético, recortados desde objetos o entes concretos: el río, la espada, el anillo.

En algún sentido, un nuevo vocabulario, un nuevo signo. La realidad objetual se ficcionaliza con nuevas *palabras* musicales que la suplanta.

Desde otro orden, la expresión emocional cursará originales relaciones con diversos dominios. A los tradicionales vínculos con la literatura, se sumarán asociaciones con las artes visuales, el movimiento o los dispositivos escénicos, insertos en la tecnología innovadora de la Segunda Revolución Industrial.

La Música Programática o el proyecto de la Obra de Arte Total wagneriana, se conectan directamente con estas intenciones, con vacilantes adhesiones a una objetiva mimesis o bien como una metáfora idealista.

En el terreno de las condiciones subjetivas del emocionalismo romántico, las relaciones del hombre con el hacer, a través de esta nueva experiencia cósmica, tecnológica, cada vez más instrumental y finalmente *ajena* a él, destituye no solo las vivencias directas y a su vez introspectivas de la experiencia, sino que lentamente declina las condiciones de subjetividad, hacia formas reglamentadas y severas de identidad.

Una identidad entre particular y colectiva que se refunda en las cercanas orillas de la tecnología, o como se verá, dentro de un posible proyecto de Estado.

Las mediaciones entre objetos y hombres, entre seriaciones repetidas e individualidades únicas, proponen a un sujeto fuerte en su discutir racional, pero débil en cuanto a su reconocimiento subjetivo.

Baudrillard observa como bajo estas condiciones se produce lentamente la pérdida del sujeto, el sujeto como instancia de voluntad, de libertad, de representación, el sujeto del poder, del saber, de la historia y del inconsciente:

“Cuando todo desaparece por exceso de realidad y experiencia sensible, gracias al despliegue de una tecnología sin límites, material o mental, cuando el hombre está en condiciones de ir hasta el límite de sus posibilidades, entra por esta misma razón en un mundo que lo expulsa. Porque si lo propio del ser vivo es no ir hasta el límite de sus posibilidades, ya que allí está la muerte, es la esencia del objeto técnico agotar las suyas y desplegarlas hacia y contra todo, incluso contra el hombre mismo, lo cual implica, en un plazo más o menos largo, su desaparición.

Al final de este proceso irresistible que lleva un universo perfectamente objetivo, que es de alguna manera el estadio supremo de la realidad, ya no hay sujeto, ya no hay nadie para verlo. Ese mundo ya no necesita de nosotros ni de nuestra representación (Baudrillard, 2009: 23).

Ante estas palabras, algunas obras tempranas aunque visionarias, aparecen nítidas y contundentes: *Frankenstein*, *Peter Schmill*, *el Hombre que Perdió su Sombra*, *Woyzeck*, *Madame Bovary* o *El Jorobado de Nôtre Dame*.

En otro orden artístico y tecnológico, el nacimiento de la fotografía efectuará uno de los trastornos más crudos y potentes acerca del enfrentamiento del hombre con el tiempo, la experiencia, la tecnología y la realidad.

Igualmente, los datos cognoscitivos y emocionales mostrarán una aguda crítica con los principios filosóficos de autores como Nietzsche o Schopenhauer (que más adelante se detallarán), cercanos a un concepto panteísta, espiritual, explorador de claves existenciales metafísicas, o evasivas hacia zonas de trascendencia.

En Francia o Italia, los idearios del Naturalismo o el Verismo convocarán a sentimientos vívidamente precisos y descriptivos, extremos, brutales y conmocionantes⁸¹.

Se evade aquí el interés sobre la generación de descripciones estilísticas particulares, por sobre otras de alcance general y diríase *estructural*. Por ello

⁸¹ El advenimiento del Simbolismo, proveerá de una nueva acepción al núcleo vincular entre un sujeto particular y el exterior, mediado por aspectos intuitivos, sensoriales y vagamente evocativos en los que la palabra será principalmente un sonido antes que un concepto.

el sentimiento romántico, más allá de indicios específicos en cuanto a una escuela o precepto, dará cuenta siempre, con mayor o menor contundencia, decantación, introspección o fervor, de la asociación e interconexión de la materia formal con los niveles sensibles, emotivos o afectivos⁸².

Se realizarán aproximaciones operísticas en los capítulos siguientes, atendiendo a nuevas vinculaciones temáticas y contextuales relativas al género, en concordancia a las variables recién señaladas, y cuyo tratamiento se presume, es más eficaz de realizar desde ópticas tales como la moda o el mito. A través de los ejemplos hasta aquí analizados, pretende especificarse estéticamente, cómo el aparato psíquico individual fue condicionado, incluso determinado por aspectos generales, por lo contrario, se ha impuesto como motor inicial de las conductas sociales de un cierto momento o de la completitud de la historia de Occidente, o en todo caso, su existencia se verificó a través de un permanente proceso de intercambios y acomodaciones entre un “adentro” y “un afuera”, de variada extensión y complejidad.

Otros Aportes Teóricos

Se persiste en plantear que la legalidad y circulación del estatuto psíquico, resulta genuino e incluso estructural, de modo tal que la descripción o en todo caso interpretación realizada por el modelo psicoanalítico, ha apelado a componentes y competencias del género humano en su totalidad. Ha podido así sobrevolar territorios y épocas, en el estudio de diversas culturas del pasado, y en cuyos textos artísticos y filosóficos el paradigma citado ha podido conceptualizar pensamientos,

⁸² El caso de Liszt y sus acercamientos al futuro Impresionismo representa un ejemplo interesante. En su música se entiende que la materia sonora, es siempre *materia expresiva románticamente concebida y diseñada*. Por ende no habitaría en ella una materialidad inerte, o en todo caso una manierista búsqueda acústica como mero significante, como *solo* sonido, como sí podría ocurrir en la mencionada escuela francesa. En Liszt, las preocupaciones y experimentos tímbricos o texturales alimentan y sostienen una *imagen* interior o exterior, evocada finalmente en términos de expresión sentimental.

acciones o afectividades, conjugadas en conductas visibles o simbólicas de cuya hermenéutica, en buena parte se ha nutrido.

Por esta situación la Psicología (al igual que la Historia o la Filosofía) podrá interpretar el arte de Occidente con sus propios patrones ideológicos y metodológicos.

En consecuencia, le será dable y legítimo encontrar obsesiones en los comportamientos de los músicos románticos, melancolías destructivas y arrasadoras de hombres y circunstancias, así como depresiones en las condiciones de producción de artistas de varios períodos, o alienación y psicosis en varios de ellos.

Al mismo tiempo interpretará por ejemplo, condiciones históricas “modernas” en la mística medieval, considerando de esta manera una estructura psíquica constante y genérica, encabalgada, transferida y replicada como se decía recién, por sobre las contingencias o coyunturas epocales, sin que ello implique la consideración de un sujeto ahistórico.

Sobre esto es pertinente reconocer que, en última instancia, la explicación de los hechos externos y/o psíquicos de un pasado y presente es únicamente posible desde un paradigma general y dominante de observación e interpretación.

La cárcel más grande que nos encierra, es en todo caso, la lente ideológica y modélica desde la cual se avistan e inferen estas realidades.

El fervor religioso medieval, la revelación de los estigmas en santos y mártires, la pasión barroca, la demencia de un artista o de un personaje de ópera del siglo XIX, serán materia interpretativa, oscilante entre mística o histeria, entre manía o melancolía, entre un estado de posesión diabólica, un proceso de pérdida mecánica de una facultad, o la desarticulación de la realidad por medio de la creación de una paralogía, y la desaparición de la cualidad simbólica recayente en el lenguaje.

Fatalmente condenados a interpretar el mundo desde nuestro propio mundo, el psicoanálisis, entre otros modelos, ha podido construir un aparato descriptivo, explicativo e histórico de los fenómenos psíquicos del hombre. Estos procesos lo han habitado desde su nacimiento, como individuo y tal vez, como especie zoológica.

Paradigmas posibles y en algún momento convalidados socialmente les han dado visibilidad, entidad, descripción y explicitación. Por ende han significado para sus contextos de actuación, incluso para nosotros desde hoy, *cosas diferentes*⁸³.

Así como desde Freud el psicoanálisis advierte en el arte una correspondencia operativa, resulta pertinente comentar algunas ideas generales sobre esta cuestión.

Primeramente y en un paso arriesgado, si se comulga inicialmente con este abordaje supra histórico de la constitución del psiquismo antes señalada, puede suscribirse la afirmación de Lacan (coincidente con Heidegger), cuando comenta como disparador contundente y asertivo que, después de todo, para el humano, la angustia es el único sentimiento - afecto real.

El resto opera no como significación, sino como simbolización del campo afectivo y por ende, como simbolización de la totalidad del mundo⁸⁴.

Por su parte esta angustia (estadio primordial y único que no tiene casi representación posible), busca denodadamente en su vectorialidad, religarse en el pasado del sujeto, repitiendo instantes de una “conocida” vida afectiva, o bien remitirse en nuevas formas, a través de las cuales su difusa constitución pretende referenciarse simbólicamente, para hallar una “posible” representación.

Allí se emplaza la vigencia o excedencia del deseo, justamente en una continua relación con la angustia, por lo que puede expresarse, citando a Zizek: no hay angustia cuando falta el objeto causa del de-

⁸³ En el campo del arte y particularmente el de la Modernidad, los aspectos psicológicos estarán relacionados indisolublemente con la experiencia estética moderna, esto es la cualidad *bella* del Arte.

De hecho los ejemplos de óperas analizados, o las referencias a la música instrumental, proponen establecer no un cuadro de situación de los componentes “vacíos” del psiquismo, sino la relación de estos con los elementos inherentes a una estética, esto es, la metaforización que demanda el arte en tanto lenguaje y discurso alternativo y álgido, respecto del psiquismo, vehiculizado sustancialmente en la esfera del lenguaje natural.

⁸⁴ Por lo dicho, podría arriesgarse, que todo Occidente en algún punto siempre fue o en todo caso pugnó por ser, estar e inscribirse en los atributos de lo *moderno*.

seo; no es la falta del objeto lo que da origen a la angustia sino, por el contrario, el peligro de que nos acerquemos demasiado al objeto y de este modo perdamos la falta misma. La angustia es provocada por la desaparición del deseo (Zizek, 2002: 24).

Al tiempo que la metafísica, con Nietzsche o Heidegger busca (y paulatinamente pierde) un horizonte aproximativo al ser, cuya sintomática incognoscibilidad ya anunciaba Kant, el psicoanálisis propone una especie de ontología negativa.

Esta falta de ser, principalmente desde Lacan, infiere que la búsqueda de las esencias es inaudita; en todo caso es el deseo, prístino y oscuro a la vez, que se postula como deseo de una falta insustituible, dinámico, proyectivo e incierto.

Se ha referenciado en este sentido a Deleuze, quien como se recuerda, adjudica al deseo, también una instancia inicial y poderosa, no tan atenta a la noción de vacío.

Se comentan finalmente algunas ideas lacanianas, respecto a la relación arte - deseo.

Lacan, en el Seminario 7 de 1959/60 *“La Ética del Psicoanálisis”*, afirma que todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de un vacío.

Para dar cuenta de esta aserción, metaforiza el trabajo de un alfarero, quien modela por ejemplo una vasija en torno a una cavidad, algo así como la creación de una forma desde un agujero, una ausencia. El vacío tiende a reemplazar a la pura nada.

La nada, instancia anti experiencial por naturaleza, encuentra en el arte la posibilidad de hacerse “sensible”, permite construir simbólicamente aquello que justamente no es simbolizable.

A partir de esta imagen del alfarero puede pensarse que la construcción de un límite interno y externo, conforma un borde que delimita esta oquedad inicial y por lo tanto una especie de circuncisión simbólica sobre lo real, de modo tal que este resulta organizado.

El vacío se expresa como deslizado entre lo real y el significante.

Podría decirse finalmente que la experiencia artística, al menos la vinculada y ejercida cerca de los conceptos tradicionales de creación, individualidad, intérprete y obra, exhibe una interesante analogía con la concepción psicoanalítica, toda vez que ambas devienen del trabajo de bordear dicho vacío.

A diferencia del discurso religioso que pretende soslayar esta ausencia, así como la ciencia que lo obtura, lo cuantifica, lo suelda, y finalmente requiere *explicarlo* en términos lógicos, el arte convive y despliega aquel vacío a partir de una sustancia supuestamente simbólica, plena de sentidos tanto manifiestos, como opacos. Una opacidad no tanto de vigencia, sensibilidad y contundencia, como sí de traducibilidad lógico - lingüística.

En el Capítulo I se estudiaron las relaciones entre Mito, Razón, Ciencia y Arte. En una sintética enunciación acerca del problema del sentimiento en este último dominio, podría ahora alentarse el trazo de una gran extensión histórica, de algún modo una elipsis amplia y de orden mayor a un determinado paradigma, sobre la cual vislumbrar como marca general, un sentido aglutinante del proceso de lo humano.

Los dos últimos milenios han representado para los hombres y mujeres, en su totalidad y como especie biológica, el desafío de convivir, imaginar o producir modelos epistemológicos, vinculantes de contenidos e instancias místicas y míticas, orales, con otros *opuestos*, rebosantes de una racionalidad lógica, descriptiva, escrita e intelectual.

Los desarrollos de Oriente y Occidente han significado básicamente esta dualidad.

En este lado del mundo por su parte, la mencionada Teoría del Conocimiento viene a proponer un definitivo desplazamiento, tanto de ciertas herencias de Occidente para con Oriente, como para con paradigmas propios, concretamente los de la Premodernidad, representados en el pensamiento de la Edad Media y el Primer Renacimiento, en especial, aquellos alcanzados por premisas de orden místico analógico.

El debate mayor de Occidente intenta por definir de qué modo estos niveles de pensamiento, cercanos a un conocimiento mítico o revelado, se articulan, subsumen o sobreponen en la emergencia de un discurso lógico y racional.

La Modernidad ha sido el escenario más furibundo y dinámico en el que se desarrollaron estos procesos de enmascaramientos, luchas, encumbramientos, poderíos, excedencias y sobrevivencias, a partir del planteo de un hombre considerado como *sujeto, individuo, persona*.

A partir de las ideas recién nombradas de Lacan, toda la Modernidad y no solo el arte de este extenso período, podría sintetizarse como una gran experiencia sobre el vacío (Lacan, 1990). Vacío en el que el lenguaje pugna por designar (como comenta Baudrillard), lo que tiende a desaparecer, o lo que se resiste por fuera de él, con indómita necesidad de ser inexpresable por sus signos. En este terreno es interesante advertir cómo el Romanticismo evidencia una caída de sus *verdaderos* contenidos, o de sus fundantes imágenes filosóficas o estéticas (en las que el lenguaje es meramente función poética, o colapsa como pálida construcción de la realidad que pretende aludir: Wackenroeder, Schlegel, Herder, Keats, Byron), en la medida que crecen los discursos cientificistas, críticos y hermenéuticos acerca de sus avances, desarrollos o problemas.

Los dominios del pensar, sentir, saber y hacer planteados por la Teoría del Conocimiento clásica (Ciencia, Arte y Ética) distinguen y fractalizan territorios específicos de dicho *hombre - sujeto*, en los que estos niveles de misticismo o racionalidad poseen mayor o menor entidad: conductual, regulatoria y valorativa, a los fines de simbolizar tal vacuidad.

El arte parece ser uno de los lugares donde este combate ha tenido especial vigor y manifestación. Sobre el reiterado valor del modelo psicoanalítico en nuestra inherente historicidad, se recorta una posible hermenéutica de sus niveles emotivos (inconscientes), ficcionales y simbólicos (subconscientes), y lógico - instrumentales (conscientes).

Se acuerda que esta distinción es metodológica y no operativa, en términos sucesivos de un sujeto específico en un aquí y ahora.

En él, estas dimensiones son concomitantes a un dinamismo o en todo caso superposición de eventos intrapsíquicos, confluyentes en una dirección más que de unívoca vectorialidad, de rizomática irradiación, en especial cuando de arte se trata.

Julia Kristeva, en *El Lenguaje, ese Desconocido*, distingue tres universos posibles e históricos, organizativos de Occidente: el de Dios, el del Hombre y el del Lenguaje (Kristeva, 1988).

Dentro de este recorte, la investigadora indica que los discursos autorizados efectivizan una línea temporal abarcativa de innumerables experiencias humanas, anudados y congruentes con diferentes modos explicativos, hegemónicos y referenciales del mundo. El psicoanálisis se integraría como modelo ejemplificador en la última instancia propuesta por la autora.

No obstante, los caracteres de nuestra contingencia contemporánea reavivan el interrogante acerca del lugar legitimado y vigente para aquellas definiciones.

Desde esta posición y pensando en Lacan por ejemplo, debería preguntarse si el Lenguaje prosigue efectivamente sosteniendo el lugar de depositario “absoluto” de un “saber acerca de”, constitutivo de las experiencias externas e internas de los individuos, toda vez que las condiciones de un Occidente y Oriente autónomos y diferenciados, se convierten hoy en hibridación, frontera, margen, culturas diversas, globalización, red y alienación, con implicancias fuertemente críticas sobre el sujeto moderno.

Idénticamente, la Psicología del desarrollo y las Ciencias Cognitivas avanzan hacia nuevas indagaciones acerca de los estadios operativos del niño pequeño, desviando la atención hacia instancias prelingüísticas de adaptación y aprendizaje.

Incluso otros saberes de menor valor axiológico en las comunidades científicas, tales como las medicinas alternativas o las ciencias esotéricas se formulan como posibles y asequibles.

Es decir, aspectos que propondrían posiblemente la emergencia de un *nuevo* sujeto, no tal vez en términos genéticos, pero si inédito en sus dimensiones psicológicas y hermenéuticas, ancladas ambas en nuevas condiciones entre lo innato y lo construido.

De ser así, correspondería entonces discutir y posicionar un paradigma renovador, o en todo caso problemático y alternativo, prope-
dético finalmente, al objetivo de explicitar los niveles cognitivos y emocionales, y más allá de esto, sus vinculaciones posibles con los ámbitos de lo mítico, lo místico y lo ultra sensorial - racional.

Contexto y Estructura se relacionan como causas y efectos simultáneos y especulares, como aspectos que operan en una transferencia procesual compleja, de hecho a veces también no causal, pero seguramente próxima y/o distante, de un conjunto de operaciones variadas y diligentes.

Hombre y Cultura, Hombre y Naturaleza, Hombre y Organización; sobre estas coordenadas se ejemplifican, y de su vínculo resultan, las conductas individuales y colectivas, formantes ambas de lo que el ser humano como *raza* específica, viene a decir, hacer y dejar en este mundo.

Por estas razones puede inferirse que no hay, al menos históricamente hablando, sentimientos autónomos por fuera de las formas sociales y simbólicas que les otorgan forma, significatividad, pertenencia, autorización e identificación.

La pregunta por el amor o los niveles afectivos de una sociedad en términos generales, resultan de un permanente juego de espejos entre individualidades y colectivos, en parte genéricos y biológicos de la estructura psicosomática humana, en parte como articulación de factores contextuales y culturales, tal como hemos referenciado en los autores, recién o previamente citados (Se recuerda lo expuesto en la página 146 (cita 58)).

Ontogénesis y filogénesis articulan anudados vínculos, imposiciones mutuas y relevamientos tanto sucesivos como simultáneos, conformando de acuerdo a marcas genéticas, innatismos y aprendi-

zajes o experiencias conscientes o inconscientes, resultados de gran diversidad, a nivel particular y social.

En este sentido es pertinente recordar que la vida y los cruces de los seres humanos se han debatido en el terreno multívoco de los ámbitos públicos, privados e íntimos, y como tales, han jugado en la Historia un importante escenario de opacidades, estrategias, instrucciones, transparencias, adaptaciones y trasgresiones. Sobre estos asuntos, en principio de incumbencia interpersonal, la vida artístico-productiva de autores, sus obras e intérpretes, han generado intrusiones e intercambios de gran riqueza y complejidad.

El psicólogo D. W. Winnicott ha realizado interesantes estudios respecto al tema aquí tratado, especialmente en lo constitutivo a las cuestiones atinentes a la subjetividad.

Se volverá sobre este punto, a fin de comentar los aportes del autor.

En *Juego y Realidad* (1971), el psicólogo despliega una tesis aplicada a las primeras instancias infantiles, luego visibles en etapas posteriores. A través del juego del niño, se perfilan diálogos entre el yo en desarrollo, los objetos a su alcance y el mundo, deficientes de consolidarse en una sola instancia de pensamiento y actuación. Sujeto y objeto negocian mutuamente sus estatutos desde el psiquismo genéticamente preparado del niño, pero no por ello concebido en un vacío absolutamente innato.

Se cita a Steinberg en relación al estudio del psicólogo:

Winnicott fundamenta su argumentación en lo que se denomina la paradoja en el uso que el niño hace del objeto. De acuerdo con esta paradoja, ni el bebé, ni el analista formularán (ni tendrían por qué hacerlo) la pregunta: “¿Has concebido esto o te ha venido de afuera?”. “Lo importante”, afirma Winnicott, “es que sobre este punto no se espera ninguna decisión. La pregunta no será formulada.” “La localización de la experiencia cultural”, citando el título de un capítulo de Winnicott, “está en el

espacio potencial entre el individuo y el medio ambiente”. La cultura y la subjetividad no se originan ni adentro ni afuera ni en ninguna parte; por cierto no se originan en absoluto. (Steinberg, 2008: 29-30)

Una vez más la idea de lo subjetivo: cognitivo - intelectual - perceptivo - afectivo, en una cadena de mutuas relaciones entre un adentro y un afuera.

Prosigue Steinberg:

La teoría de Winnicott, tendría una importancia análoga en la historia y la teoría de la subjetividad moderna, como un fenómeno discursivo. Una subjetividad culturalmente dependiente necesita el permiso del propio contexto cultural para desarrollarse.

De este modo, la teoría liberal, la teoría del sujeto autónomo, que posee el atributo de la subjetividad per se, resulta poco convincente porque presume que la subjetividad se halla precisamente bajo la protección de un sujeto preexistente (Steinberg, 2008: 30)

Particularmente en la Modernidad se deriva así, que esta constitución psíquica de lo *humano particular* ha podido (por medio de diversos procesos), deslizar, conectar, condicionar o devenir su conformación y ocurrencia desde el plano del sujeto persona hacia las experiencias gregarias, sean estas comunitarias, estatales o de la índole social, política y temporal que puedan proponerse o imaginarse.

Ahora bien, el paradigma moderno, principalmente articulado en nociones de oposición y contraste (en este caso específico intelecto y sentimiento), posiblemente mostrará esta relación de lo individual y lo social, del hombre y la naturaleza, como un palco de tensiones entre necesidades, demandas, pulsiones y deseos de algún modo “amplificados” o si se prefiere redefinidos, toda vez que las relaciones

particulares e interpersonales resultan (o en todo caso provocan) de nuevas variables contextuales cuyos caracteres se han tratado de examinar en este apartado.

A su vez dichos vínculos exhiben numerosas maneras en los que han sido colocados dentro del campo relacional a partir de la emergencia de lógicas racionales o afectivas, pero siempre de base y función *subjetiva*. Definitivamente, esta cuestión ocupa un lugar central, como movimiento inercial, como constitución básica de poder entre sujeto y objeto, y finalmente como discusión y vivencia de la realidad y lo real.

De allí entonces, que el campo afectivo de lo *individual* se instale y avance como aparato articulador y vertebrador de las experiencias humanas, en especial las interpersonales y estéticas, y fundamentalmente a partir de la construcción de subjetividades personales o grupales radicalizadas, hecho que desde el siglo XVII se presentará en Europa como un telón dominante y cuya existencia tendrá en el Romanticismo del siglo XIX, una cota de absoluta culminación y predominio.

Desde el modelo lacaniano, es decididamente causal que el grado de angustia de una sociedad, resulte fractalizada desde angustias particulares. Por ello tal vez los períodos artísticos más ligados a la invención, la innovación, la vanguardia o la ruptura, se constituyan en los momentos de mayor angustia y por ende *vacío*.

Como tales, el Barroco o el Romanticismo por ejemplo, convergen plenos de estas circunstancias epocales.

Resonante con el momento que nos ocupa, una nueva reflexión benjaminiana referenciada por Bürger puede acercar algunas ideas íntimas y a su vez intensas, aplicables al arte romántico, si bien el filósofo no se refiere explícitamente a él, aunque sí decididamente al estandar Moderno en el que el Romanticismo está arduamente enclavado.

Dice Bürger:

Benjamin no pretende condenar la cultura y el arte - un pensamiento totalmente ajeno a su concepto de crítica como salvación - sino expresar más bien la tesis de que la cultura moderna ha pagado con el sufrimiento personal y colectivo todo lo que dejaba fuera.

(La cultura griega es, como se sabe, la cultura de una sociedad apoyada en la esclavitud).

La belleza de la obra no justifica, en absoluto, el sufrimiento al que debe su existencia; pero, a la inversa, no se puede negar la obra, que es el único testimonio (por fuera de la angustia) de ese sufrimiento (Bürger, 2000: 90)

Interesa finalmente dar cuenta de otra arista del proceso estudiado. Se revela en los primeros años del siglo XIX (ocurrida la Revolución Francesa e instaladas las nuevas repúblicas o gobiernos con la creciente tendencia y poder de las primeras burguesías modernas, esto es, centralmente como se definían aquellas: sostenidas por modelos individualistas y fundadas en una economía capitalista), un especial estado de atmósfera social, que oscila entre un entusiasta encanto por el presente y una añoranza hacia determinados pasados.

En algún orden y luego de los mencionados sucesos, de lo que se “habla” es de una sensación que refiere a la pérdida definitiva del paraíso; ni la Iglesia omnisciente, ni el Rey absoluto otorgan seguridad u ordenan jerárquicamente al mundo.

El hombre decimonónico será fruto de su voluntad y circunstancia de manera actualmente inequívoca e implacable. Ese fervor e impulso, tan manifiesto en el marco de sus diferentes revoluciones, desarticulaciones de la tradición y rupturas frecuentes, provendrá no solo de una acción programada y racional, sino también e intensamente, de la internalización de los ciudadanos acerca de un “destino” a cumplir.

La historia y el pasado impondrán sobre su contemporaneidad un afán hacedor de libertades sociales y propulsará al mismo tiempo

innovadoras producciones científicas y artísticas, pero siempre sobre la base de una concepción inercial de sentimiento y libido.

Esto no obsta para que el Romanticismo se profile también como la mirada melancólica y evocadora de un presente activo y vigoroso, que extraña igualmente ciertos estados idealizados del antiguo paisaje urbano, de la trama social en la que la realeza (desde luego cuestionada y de hecho derrocada), irradiaba un orden y majestad paradigmática, de una ferviente y modélica religiosidad, de las aventuras y amoríos de la caballería, de los castillos encantados, de los climas furtivos, ensoñados y palpitantes de una naturaleza animista, entrevistos en una difuminada luminosidad, o amenazante en una manifestación masiva de fuerza y poder.

El arte romántico, en sus imágenes, en sus sonidos, en sus escenarios o en sus palabras, intenta representar o mejor dicho dar cuenta, de lo que es de por sí irrepresentable.

La nostalgia, la pérdida, así como el sentido de lo infinito aluden a un paraíso perdido, y a esa noción de imposibilidad, pero también a lo que es de algún modo incompleto, a lo que se difiere, a la postergación de una caída que empero, presentida con mayor o menor nitidez, se avizora cercana.

IV. LAS NOCIONES DE PROGRESO E INNOVACIÓN

Integradas íntimamente a los conceptos de Razón y Ciencia, las ideas de progreso e innovación, incluso vanguardia, acompañan el desarrollo de la sociedad, en particular desde la inauguración de la Modernidad.

La cuestión del progreso aplicada al tema central de este trabajo incide sobre varias consideraciones de su estatuto programático o bien, de la crítica que lo interpretó. Asimismo, fija ciertas coordenadas iniciales de ocurrencia situacional, espacial y temporal.

Por ello desde la primera perspectiva, la ciudad será la sede espacial del progreso, y si bien sus cambios y logros materiales o conceptuales tendrán una expansión al ámbito de lo rural, (en especial en lo atinente a la tecnología), la locación imaginante y propiciante de aquel estará asentada en su territorio geográfico, en sus discusiones y proyectos.

Como informa Beatriz Sarlo:

“Ciudad quiere decir escuela próxima, hospital próximo, lugar de petición y cultural próximo.”

Y agrega: “Desde la modernidad en adelante, salvo algunos sueños rupestres de irse a vivir al country, la forma de la ciudadanía y del progreso social se da en la ciudad, al menos en el tiempo que podemos prever y en el que hemos vivido” (De Alva, Sarlo, 2009: 41).

A partir del comentario de la investigadora, hablante desde un mundo urbano incorporado a la trama del “gran mercado” de finales del capitalismo, con reminiscencias medievales de feria y plaza pública, de shopping y mercancía ambulante, la idea de progreso se presenta aún firme y certera en numerosos momentos de nuestra vida cotidiana.

Por su parte, acercándose al mismo concepto desde coordenadas temporales, Le Goff en el citado *Pensar la Historia*, establece el desarrollo e instalación de la noción de progreso, como una condición social cada vez más naturalizada, en el período que va desde la invención de la imprenta en el siglo XV, a la Revolución Francesa (Le Goff, 2005).

Y aquí es dable agregar, ahora desde una nueva dimensión, que es la del marco político, que este segmento “progresista” está asociado fuertemente al triunfo o predominio de diversos Estados o imperios, monárquicos o republicanos, por lo cual pareciera que en términos hegemónicos, las relaciones entre las *ciudades*, las *temporalidades* y el consecuente progreso y vanguardia, no pueden dejar de ser analizadas sin atender a los convenios y sustentos políticos sostenidos entre ambas instancias (Samaja, 2006).

Desde esta primera y compacta relación, cultura e imperio resultan también definidos e interceptados por diversos lazos de dominio, fidelidad, estilo, expansión e irradiación, por lo que es pertinente plantear que en función de estas razones, las artes se practican y sostienen en un contexto social en el que se promueven y concretan fuertes relaciones de propiedad, poder, clase y género.

Progreso y Moderno

Un interrogante inicial induce a preguntar por las similitudes o diferencias entre los términos “moderno” y “progreso”, a menudo no solo asociados sino identificados.

A fin de deslindar acepciones e implicancias, a propósito de intuir recorridos no idénticos en su explicación y fijación conceptual en la historia de Occidente, se indagarán algunas acepciones e interpretaciones.

Al respecto, el concepto de lo moderno aludió a variados significados: lo contemporáneo, lo nuevo, lo innovador, lo reciente, lo más avanzado. La idea de lo moderno nace de la internalización histórica de un pasado, de algo que contrariamente puede tacharse de antiguo.

Jauss reseña que el vocablo *moderno*, del latín *modernus* (derivación de *modo*: medida) lo reciente, lo nuevo, se utilizó por primera vez aproximadamente en el siglo V D.C. para distinguir el presente, del pasado romano (Jauss, 2004).

Desde entonces, y como adherencia histórica, la función de la palabra moderno accederá a un sentido de propiedad y cualidad, adjetivará la diferenciación entre el ayer y el hoy de modo especialmente cuantitativo y por lo tanto denotará la capacidad de autonomía de un tiempo respecto al anterior, constituyendo así un recorrido que va del pasado al presente, de lo viejo a lo actual, esto es, a lo nuevo o lo reciente. El tema central se presume de este modo, axiológico. Y desde esta perspectiva no siempre lo antiguo fue “peor” que lo moderno, ya que la veneración acaecida en la Edad Media y el Renacimiento, por ciertos pasados filosóficos y culturales, implicó un rescate de valores asociados entre la senilidad y la sabiduría.

De todas formas, a partir del siglo XVII, con el renombrado nacimiento de la ciencia *moderna* el sentido de este vocablo se dirige decididamente a propiciar el mundo actual explicado por ella, validando una razón matemática y abandonando el pensamiento mítico. Desde allí el concepto de lo moderno forjará fuertes lazos con el pro-

greso, de modo tal que este implicará el proceso por el que se posicionan y legitiman actos, experiencias, obras, sistemas o procedimientos factibles de ser denominados, actuales, superadores del pasado; modernos. Por ende, el progreso accionará como el procedimiento o el hito a través del cual, se llega a conocer algo más acerca de un dato de la realidad, o bien se descubre, se inventa o se interpreta algo que hasta entonces se ignoraba⁸⁵.

Los contenidos de progreso a nivel de trascendencia humana, se afectaron entonces, por índices asociados al conocimiento científico, al dominio del mundo, a la historia, a la idea de cierre enciclopédico, o a la experticia de los aspectos técnicos e instrumentales.

Respecto a las artes, la ambivalente relación de lo moderno con el pasado clásico, o bien con la actualidad y la contemporaneidad de un determinado momento, puede ser explicitada por medio de algunos ejemplos históricos que a continuación se presentan.

Los dos volúmenes de Giorgio Vasari, escritos contemporáneamente sobre los pintores del Renacimiento y del *trecento* italiano: *Las Vidas...*, publicados entre 1550 y 1568, las *Nuove Musiche* de Caccini, publicadas en Roma en 1601, o las primeras óperas florentinas se constituyen en obras fundantes de una modernidad contemporánea. En todas ellas se reinauguran encuentros con el pasado grecolatino, se abandona el mundo gótico y bárbaro y se proponen innovaciones en la armonía y la textura.

En otros casos, los renacentistas estuvieron convencidos de la superación de sus maestros referentes del pasado grecolatino, tal como leemos en los escritos de los teóricos Marcillo Ficino y Pico de la Mirándola.

⁸⁵ Se progresa asimismo cuando se deja de desconocer una cuestión tal como hasta un determinado momento se la desconocía. La articulación de un acercamiento novedoso a un particular problema se efectúa en base a un cambio en la óptica o estrategia del matiz, aspecto o elemento estudiado, a la índole del desconocimiento experimentado, por lo que se admiten novedosos interrogantes y nudos problemáticos antes no previstos los que a su vez y a su debido tiempo, serán resueltos por nuevas estructuras cognitivas, o bien reemplazados por nuevas incógnitas.

Este es el sentido y lugar que ocuparán en el seno de la Academia Francesa de Poesía y Música (alrededor de 1680), las contundentes declaraciones de Charles Perrault, acerca de la superioridad del mundo nuevo del siglo XVII, respecto a la antigüedad de griegos y romanos, hecho que inició una serie de disputas, de *querelles*, entre este y los tradicionalistas Nicolás Boileau y Jean de La Fontaine entre otros, defensores sin fisuras de los maestros clásicos.

En este especial momento histórico se formularán dos maneras de lo moderno en el arte, que ciertamente persistirán a lo largo de los siglos venideros, generando polémicas y avatares diversos.

1) Lo moderno se ponderará como la refundación y reinstauración en una contemporaneidad, de los valores y estilos de un pasado glorioso, interpretado con visos de eternidad y atemporalidad, en cierto modo laico, y superador de la sumisión cristiana y católica que había conducido al hombre durante casi quince siglos a una despiadada invalidez, esquematización y ciertas ausencias en cuanto a las bellezas terrenales, corporales y amorosas.

2) lo moderno apuntará a un cierto abandono de esta consagrada clasicidad, como modo de advertir una Europa nueva, racional o emocional, basada su estética en el encuentro de pasados o presentes nacionales o en todo caso meramente especulativos y abstractos, sin una relación paradigmática para con cualquier “anterioridad”. Lo moderno, es lo actual, lo presente, lo absolutamente innovador.

A partir de estas concepciones se iniciará un camino que forzará a la Historia a distinguir permanentemente entre modernidad ideológica - estética, y modernidad de materiales y medios técnicos, instancias que no circularán siempre parejas, equivalentes o enérgicas, en el desarrollo de un determinado estilo artístico.

Pero aun la noción de progreso puede ser estudiada desde otra perspectiva, si se desea, más estructural. Es la que toma como centro del problema el desarrollo de su estatuto en los ámbitos de Oriente y Occidente.

En esta óptica el mundo occidental se presume progresista sobre el de Oriente, centralmente por el desarrollo racional científico y la distinción taxonómica y autónoma prevista para todo su conocimiento (pese a las derivaciones e invenciones orientales del álgebra, la matemática o la astronomía).

En pensamientos de Hegel, el curso de la historia humana se constituye como un camino de Este a Oeste.

Esto implica decir que Oriente se definiría a lo largo de la Modernidad europea, meramente como un tránsito si bien importante e ineludible, finalmente pasado y superado por el que la cultura occidental *tenía* que atravesar en su marcha hacia el logro de cumbres de desarrollo y de progreso tanto histórico como cultural.

De acuerdo a ésto podrá inferirse que el característico progreso en este lado del mundo estará desde el momento inicial, asociado y encaramado tanto al abandono de cualquier marca oriental, como al avance y afianzamiento de contenidos europeos, propios y aventajados, respecto a aquellos.

Resulta claro percibir que los mismos se relacionarán a los ejes intelectivos e instrumentales de la razón, aplicados y emergentes a las diversas disciplinas y saberes, anclados en esta instancia y verificados en un espacio esencialmente urbano⁸⁶.

Y precisamente, en concordancia además con las nociones antagónicas de *sujeto* (Occidente) y *objeto* (Oriente) antes explicitadas, esta “huida” occidental respecto de un Oeste más primitivo promoverá un sistema cultural, filosófico y científico “moderno”, derivante irónicamente en la atención que recibió Oriente desde el siglo XVIII (con los antecedentes de las Cruzadas y la cultura del Renacimiento) y que por ende, fortaleció dialécticamente la noción de identidad cultural de Europa.

⁸⁶ En última instancia si de Oriente y Occidente se trata, el mayor punto evolutivo de la humanidad se encontraría en las tierras americanas, un oeste enorme respecto al occidente europeo. La Historia de América, al menos como proyecto civilizatorio europeo, no dio cuenta de esta situación, pese a desarrollarse aquí imperios altamente complejos y adelantados.

Dada así esta cuestión de diferencias, pronto la misma tomó los rasgos de una distintiva alteridad.

Oriente fue revestida de los atributos inamovibles (no necesariamente falaces, pero sí estereotipados) de lo exótico, lo femenino, lo estático, lo analógico, lo lunar, lo misterioso, lo narcotizante, lo originario.

Al respecto Said expresa:

“Y en tanto se promovió la orientalización de Oriente y lo oriental, se desarrolló no solo un profundo abismo entre las identidades culturales, sino también un fuerte sentimiento de identidad cultural amurallado, esencializado hasta el grado de hacer de Oriente - con su despotismo, sensualidad y fecundidad maravillosos - el gran otro de Europa.” (Edward W. Said: *Cultura, identidad e historia*, pag. 41, en Teoría de la Cultura, Gerhart Schröder y Helga Breuninger (compiladores).

Asimismo, del concepto de progreso y su enraizamiento en la sociedad europea (al menos el de la Europa hegemónica), devendrán las dualidades extremas del mundo occidental:

- hombre / naturaleza
- civilización / barbarie
- antiguo / moderno

Las mismas se convocarán como depositarias y aun permisibles maneras de otorgar al escenario de las actuaciones humanas, un espacio imaginante o efectivo de oposiciones y juegos de poder, dominación o incluso destrucción, efectivizados ejemplarmente por los colonialismos y las masacres encaradas por los imperios y/o estados europeos, a fin de aplacar o desterrar otredades distinguidas con las categorías “antigüedad” o “primitivismo”.

Durante toda la época alentadora y vivencialmente progresista de esta noción, muy pocas veces se habló del progreso (desde la filosofía, la política o la sociología), en términos espirituales, éticos, solidarios, ecológicos o simplemente, como desde el lugar del desarrollo de la conciencia emocional y afectiva del individuo.

Solo el arte pudo en ocasiones merecer la atención a esta condición particular del avance humano, pese a que, más allá de ser estimado bajo la luz de un posible desarrollo espiritual e histórico (aun dudoso por su siempre presente adherencia a un genérico mito (Hegel), su cambio no se relacionó directamente con una transformación asociada a un *progreso de los sentimientos o progreso de la conciencia*, sino sobre todo, a un nivel técnico o estético, que en algún punto identificaba ambos conceptos.

Ciertamente las nociones de represión, deseo y angustia, junto a la carga simbólica aportada por una axiología judeo cristiana, invalidó o en todo caso metonomizó la ética religiosa premoderna, con las nuevas estructuras del derecho, el estado, la ley laica o el prejuicio social. Pero esta nueva construcción, se legisló explícita o implícitamente sobre una antigua y misma ética.

Según Foucault, si hay una continuidad estructural en el mundo de Occidente, es el de la ética (Foucault, 2009). En este ámbito, parece desestimarse un progreso posible; solo se producen excepciones, ablandamientos, religamientos, libertades o desocultamientos que fenomenalizan un cambio, sin afectar el paradigma. La ética europea legitimada como tal, resulta siempre apelativa del imperativo religioso del bien y el mal, en el ocultamiento del pecado, la amenaza de la culpa, y en la división entre conducta pública y privada.. Estos contenidos se relacionan con aquellos comentados anteriormente, a propósito de la “legislación” de un *Ars Erótica* devenida en la época ilustrada.

Sin negar el sentido de represión que Freud atribuye a la cultura, como necesaria articulación para el inestable equilibrio entre el ello, el yo y el super yo, o si se quiere, entre el deseo y la necesidad, la Europa moderna (y desde el medioevo), formula una estructura discursiva de orden ético e inamovible diríase, vigente hasta hoy. En este contexto, el progreso de la ética podría coincidir con el fin de la humanidad.

La ética se entronca entonces, en la certeza de que una extrema e irradiada trasgresión (asociada psicoanalíticamente a las nociones

edípicas, incestuosas y represivas de un ello incontaminado y libre), permitiría el fin de una posible sociedad organizada.

Se recuerda nuevamente aquí lo comentado en la página 143, dentro del apartado La Cuestión de los Sentimientos en el Arte del Romanticismo, respecto a las gramáticas amorosas de la Modernidad (cita 58).

La marca vectorial del progreso estuvo representada entonces, por el avance de la ciencia, la economía o la tecnología, y detrás de ella, por los intentos de los otros estratos de la experiencia vital, para asemejarse y estar a la altura de un desenvolvimiento equivalente o al menos verificable o mensurable en algún modo, con los que aquellas postulaban como concepto legitimado.

En la Segunda Parte se tratará más extensamente al nacimiento de la Historia como disciplina. Por ahora y a propósito de esto, se presentan nuevamente a algunas nociones presentes en Le Goff, respecto a ciertas dificultades que el concepto de progreso, asociado a la Historia, pudo tener como verificación y aceptación.

Señala el autor en *Pensar la Historia* dos obstáculos principales; los mismos de algún modo retrasarían o bien atentarían con el posicionamiento del progreso como modelo definitivo y legítimo del devenir de la humanidad, en particular la de Occidente (Le Goff, 2005). La posición del pensador afirma algunas líneas hipotéticas de este trabajo, relativas a los principios de diacronía o sincronía.

En principio como se expresaba en páginas previas, la idea que el progreso es solo una forma de invocar o revivir ciertos pasados, períodos de esplendor ubicados en la antigüedad clásica, (todo progreso es una vuelta a las normas y reglas de ese pasado insuperable: el Renacimiento).

Por otra parte Le Goff se refiere a la concepción pendular de la historia, que define momentos sucesivos de progreso y retroceso, interpretados en un sentido vitalista y biológico. En estos, las condiciones de existencia de los procesos históricos se suceden en una línea pautada en indefectibles e idénticos períodos de nacimiento, desa-

rrollo y extinción, en la que el progreso sucumbe inexorablemente en algún momento de este ciclo.

A mediados del siglo XVIII, la formulación del Modelo Iluminista ya delineado (tomado de la antigua Grecia, o bien del mundo masón: Luz, Humanidad o Naturaleza), se propone y asegura un tipo de progreso humano, unificado y coherente.

Estas ideas se encabalgan sobre la concepción de un tiempo lineal y continuo, en el que se definen teleologías y hegemonías absolutas.

Se funda aquí por primera vez en Occidente, la disciplina de la Historia, relato integrador de las causas, principios y teleologías generales de la Humanidad (europea).

De este modo la Historia ya no está pautada por etapas de progreso, sino por el *progreso mismo*, por un movimiento total e irresistible cuya finalidad se basa en la actualización de los grandes valores que orientan el perfeccionamiento la razón humana.

Las mismas permiten identificar cambios y desarrollos incluidos en una idea genérica de mejoramiento desde la Edad Media a la actualidad. Este progreso coagulará, como ha sido mencionado en una Teoría del Conocimiento General y Racional, por la cual habrá adentros y afueras, inclusiones y exclusiones de saberes, cuya legitimación quedará por fuera de la Historia.

Por sobre las intervenciones de la Iglesia Católica (como denunciante y/o paralizante de diversos progresos), las sociedades encaramadas sobre todo en el poder laico de sus Estados y en los discursos filosóficos y logros científicos, constatarán paulatinamente esta sensación de un caminar y avanzar sobre pasos “seguros”, hacia un promisorio adelante.

Los Enciclopedistas y la Filosofía empirista igualmente serán críticas ante un advertido sentido de injusticia e inequidad social, dada por el incipiente conflicto generado entre las condiciones progresistas de los más poderosos y la situación de vida, salud y educación de los más pobres, efecto originado centralmente por la Primera Revolución Industrial, y planteada en el escenario de un desorganizado

crecimiento de las ciudades sin planificación, asediadas por dificultades laborales, sanitarias o educativas.

Si bien la palabra progreso no aparece mencionada explícitamente en los distintos textos de esta corriente filosófica, o incluso está puesta en duda por algunas ideas de Rousseau, (en lo que respecta a su augurante y ominosa descripción del hombre desvinculado de la naturaleza), es dable la intención de un desarrollo hacia un “mundo organizado y mejor” y el abandono de una zona precaria y medieval.

Se advierte que ciertas prácticas “bárbaras” del pasado: las luchas de gladiadores, o las cruentas guerras de religión, por ejemplo, resultan superadas con lo cual, se apuntaría también a vislumbrar un progreso de índole estatal y moral.

A modo de síntesis de lo dicho, y como disparador de próximas ideas, se intentará plantear un esquema, propedéutico a encontrar ciertas correspondencias y vigencias del desarrollo político, económico y cultural de Occidente. Sobre algunas ideas de Foucault (1997) y Jürgen Habermas (1991), se elabora el siguiente cuadro.

Para la Europa medieval, la vinculación entre el cristianismo y la filosofía grecolatina, conforma una unidad en la que se destacan dos nociones aparentemente contradictorias: el tiempo como linealidad y continuidad, y la reversión y superación de ese tiempo por medio de un proceso dialéctico que permite el desarrollo hacia adelante, a través de una circularidad de controversias que sin embargo no detiene su curso progresista, especie de rulo que en sus revoluciones se proyecta al infinito.

En la Edad Media el hombre se propone superar la realidad por medio de la salvación y la vida eterna; es un proceso ascensional y en algún modo ascético y espacial. En la Modernidad, la trascendencia “hacia arriba” se transforma en tránsito “horizontal” y temporal. De este modo el ser humano no busca *trascender*, sino *progresar*⁸⁷.

⁸⁷ Conceptos disímiles lingüísticamente, como los cambios de la superposición medieval y la elevación del Gótico, a la perspectiva moderna, la superación de la verticalidad de la polifonía por la unidad y horizontalidad de la monodía acompañada, la linealidad de los criterios armónicos, melódicos y formales de la Tonalidad, pueden entenderse como *modos* de asumir un relato diacrónico de la cultura, y además como posibles vías de legitimar un supuesto progreso.

La razón, encarnada en religión oficial cristiana, emite la trilogía Dios/ Padre - Hijo - Espíritu Santo. En este axioma, tanto la linealidad como la dialéctica se establecen claramente, demarcando un camino entre la abstracción y el poder creador de una entidad corpórea y terrenal, que luego se asume en un estado de inmaterialidad y trascendencia renovada⁸⁸.

Las aplicaciones y encabalgamientos de la Trinidad, con el pensamiento griego, resultan probablemente, de la relación que puede consignarse entre aquellos términos cristianos, con las causas eficiente, formal y final de Aristóteles, o bien, con los conceptos de lo Uno, y las relaciones de lo bello, verdadero y bueno, retomadas por el pensamiento neoplatónico y luego tomista.

<i>Causa Eficiente</i>	<i>Causa Formal</i>	<i>Causa Final</i>	ANTIGÜEDAD
Dios	Hijo	Espíritu Santo	Y
Uno	Verdadero - Bello	Bueno	PREMODERNIDAD

A partir de la Modernidad, estas trilogías se refundan a partir de otras instancias “eficientes”, derivándose en renovadas formulaciones “formales” y “finales”:

<i>Progreso</i>	<i>Ciencia - Bellas Artes</i>	<i>Ética</i>	
<i>Instituciones</i>	<i>Discurso Científico</i>	<i>Justicia/Derecho/República</i>	MODERNIDAD
<i>Tecnología</i>	<i>Crítica de Arte/Industria</i>	<i>Imperios</i>	

Finalmente en el mundo posthistórico, los enunciados toman un “nuevo” curso, mediante formas desterritorializadas, simulantes y perversas de aquel orden primigenio:

<i>Mercado</i>	<i>Mercancía</i>	<i>Estado Postmoderno</i>	POSTMODERNIDAD
----------------	------------------	---------------------------	----------------

⁸⁸ En el antiguo Egipto, la relación Ptah - Ra - Amón, o en la India la secuencia Brahma - Vishnu - Shiva, dan cuenta de un modelo triádico de las vinculaciones energéticas y simbólicas entre el cosmos, la naturaleza, las fuerzas creadoras y los entes creados, y finalmente, la trascendencia de estos por medio de un espíritu conciliador. En otras culturas asiáticas y americanas se replican estas triadas sagradas.

Este esquema postula por un lado, posibles transformaciones de un inicial principio triádico, cuya dialéctica podrá ser tal, en la medida que las causas eficientes involucradas propongan dispararse en una línea absoluta e irreversible, o bien supongan un resultado emergente de oposiciones y contradicciones. De ningún modo el modelo planteado se admite excluyente y autónomo. En base a los criterios de encabalgamiento que proponen sostenerse en este trabajo, los procesos inmersos en aquel, se fortalecen en espacios hegemónicos, diseminados y legítimos, o permanecen en ciertos bordes conceptuales, abigarrados y vacilantes.

Por otra parte, desde las voluntades trascendentes o progresistas, que señalan el recorrido de la Antigüedad y la Edad Media premoderna hasta la Modernidad, con las nuevas dicotomías planteadas entre moderno, modernización, innovación, deconstrucción y reciclado propias de la era posthistórica, el extenso proceso recién descrito, interroga al presente sobre posibles cambios y/o progresos fenoménicos, ungidos siempre sobre continuidades estructurales y en algún sentido inamovibles.

¿Qué es lo que progresa? ¿Las ideas de la razón, los sentimientos, o los modos en los que estas se mimetizan, enmascaran, revisten, mutan, y renuevan sus apariencias, procesualidades y fisonomías? Finalmente, cuando se habla de progreso: ¿la acepción se refiere a destacar los cambios y avances ocurridos en el campo de la *razón* entendida como *psiquismo - tecnología - mercado - mercancía*?

Durante el siglo XIX la noción de progreso promoverá la paulatina desintegración de una visión cerrada y homogénea. Lo que marca el siglo es la toma de conciencia y la acción de la filosofía, el arte, la moda, la política y la economía al considerar variados quiebres en los sistemas de control, administración y regulación de los bienes materiales e intangibles de la sociedad. El crecimiento continuo de los límites del mundo, el encuentro con pueblos y culturas diferentes, de a poco constituidas en nuevos e independientes Estados, la organización gremial, el poder creciente de la clase obrera, la desigualdad

social, el desarrollo todavía no planificado sistemáticamente de ciudades cada vez más pobladas, la fascinación del arte por ciertos datos del pasado, conllevan a una oscilante noción de progreso.

La hegemonía social, marcada por un concepto avasallante de diversas mejoras, inducirá a la creencia y apuesta más fuerte en este imparable proceso.

Dice Le Goff:

[...] pero el gran siglo de la idea de progreso, en la huella de las experiencias e ideas de la Revolución Francesa y de sus nuevos desarrollos, fue el siglo XIX. Como siempre, lo que sustenta esta concepción y la hace prosperar son los progresos científicos y técnicos, los éxitos de la Revolución Industrial, el mejoramiento - al menos para las élites occidentales - del confort, el bienestar y la seguridad, pero también los progresos del liberalismo, la alfabetización, la instrucción y la democracia (Le Goff, 2005: 220)

En este contexto la idea de progreso atraviesa y prácticamente naturaliza la creación (invención), existencia, vigencia, circulación y consumo de cualquier “objeto” tecnológico, social o artístico. De tal manera en el campo de este estudio: el arte y la música, la búsqueda de lo nuevo o lo inédito ya sea desde un caprichoso y superficial gesto o detalle, hasta una renovación completa y medular de un determinado proceso u obra, se posicionará como obvia y necesaria para competir axiológicamente dentro del conjunto de las operaciones productivas y transmisivas de los fenómenos artísticos, aun este progreso se vehiculice como instalación de diferentes datos del pasado, tal el caso de la modalidad, o determinados argumentos y temas literarios.

En estos casos, el sentido de avance no estará acreditado por un intrínseco aspecto de “objeto o proceso *nuevo*”, sino por el procedimiento o concepción de una “*nueva* presentación o tratamiento de

lo antiguo”. De este modo pareciera afirmarse la idea mencionada en páginas anteriores, por la cual el avance romántico fue más *tecnológico* que *científico*, es decir que su programa en líneas generales, atendió más que a los descubrimientos de elementos estructuralmente nuevos, a las maneras de presentarlos, en una especie de inédita fenomenología de la experiencia productiva y perceptual.

Si lo romántico se aproximó al descubrimiento de lo nuevo, lo hizo ciertamente con un afán no tanto pulcramente transformador, sino propedéutico a una contrastación de tipo mística y sagrada. Se insiste en que este proceso no se presenta en forma lineal y continua, sino desde una estructura paradójica y ambivalente, entre continuidades estructurales y transformaciones epidérmicas y potentes.

Se citan aquí tres concepciones basales del siglo XIX que pretendieron establecer la primacía del progreso como aspecto central de la civilización occidental y europea: el Idealismo hegeliano, el Marxismo y el Positivismo de Comte.

Es valioso destacar lo fuerte de esta interpretación progresista de la vida, situación que pudo generar aspectos y modelos tan diferentes para un mismo y común “ideal”: el desarrollo de la Historia, el Espíritu y la Idea en Hegel, la figura de un progreso vital (no tan perfilado como valor absoluto en *El Capital* (1867) y de una producción asociada a individuos libres y con condiciones de dignidad e igualdad en Marx, y la sistematización de la razón hacia un hombre tecnológico, materialista, pragmático y socialmente avanzado, con ciertas dudas acerca de una democratización de estos bienes, planteados en el pensamiento de Comte: *Cours de Philosophie Positive* (1830 -1842).

En estas perspectivas, el foco se desplaza primeramente desde el puro idealismo de Hegel, a la visión marxista, en la que la idea del progreso del espíritu de la historia y de la libertad, resulta transida por una dicotomía procesual y vectorial, dirimida entre los *significados* y los *finés* de la manufactura y la conquista de y por la historia.

El asentamiento del Capitalismo como concepción económica de validación totalizante, apunta a la consolidación de otra noción clave

de progreso para estas épocas, que es la de “medida”. La medida es una entidad medular en el proceso de la Modernidad.

Representada en el dinero, la mensuración del tiempo y el espacio, la métrica musical, literaria y plástica, la relación del todo y las partes, el sentido de acumulación de riqueza o la desmesura material y formal del final del Romanticismo por ejemplo, nos informa de un proceso creciente de acopio, sea este asociado a elementos materiales o simbólicos.

Así reflexionaba Foucault en páginas previas refiriéndose al crecimiento del patrimonio signico del siglo XIX.

La medida explicitará de este modo numerosos y variados procesos sociales y culturales, entre los cuales están, obviamente, los artísticos; estos se mostrarán próximos a una paulatina y creciente existencia y manipulación de acontecimientos y objetos, presentes en diferentes discursos, colectivos e individuales.

Por lo tanto este proceso estará atravesado no solo por cuestiones de índole estética, sino que precisamente, estas sufrirán a menudo el impacto de las condiciones ideológicas y productivas presentes en los mundos laborales, fabriles o administrativos del Estado, tal como lo plantean en sus escritos Adorno o Benjamin.

Hasta la idea romántica de la escritura y ejecución de muchos eventos en “poco tiempo” (notas, grupos rítmicos o ritmos armónicos) cercanamente asociada al virtuosismo instrumental o vocal, no deja de ser un índice de las pautas económicas de producción trasladado a la música, presentes en la realidad cotidiana de Europa desde la instalación generalizada de la Revolución Industrial y su noción acelerada de mecánica concreción y aparición de objetos o productos.

La monumental *Tetralogía* wagneriana alude también enfática y críticamente a estos conceptos de medida (cabe agregarlo, entre otros importantes registros de orden mítico), en al menos dos sentidos: por una parte, la concreta noción de *mercancía* presente en el pacto básico y a su vez fatídico entre el dios Wotan y los gigantes

Fafner y Fasolt, constructores de la morada sagrada, el Walhalla, a partir del pago que el padre de los dioses realiza a estos con el oro robado por el nibelungo Alberico a las Hijas del Rhin, causal de toda la tragedia posterior.

Este oro, símbolo del poder y del equilibrio entrópico de los mundos de la naturaleza, de los dioses, nibelungos, héroes y hombres capturado a partir de la renuncia que el gnomo realiza del Amor, constituirá el botín para salvar a Freia, la diosa de la juventud, tomada como rehén por los gigantes, e impulsa la trama a un permanente encadenamiento de robos, traiciones, crímenes y engaños que involucran tanto a las más perfectas entidades como a los débiles y vacilantes humanos.

Por otra parte, el crecimiento de los niveles constructivos de la partitura en sus aspectos materiales y performáticos, así como sus ambiciones estéticas, implican también al autor (y tal vez de modo “inconsciente” como ínsito partícipe de su propio tiempo) en una *acumulación e inflación* de contenidos fenoménicos y simbólicos finiseculares que nos remiten a esta sociedad marcadamente capitalista, en medio del fulgor de la Segunda Revolución Industrial, y que será continuada en la obra de Mahler, R. Strauss o Bruckner.

Progreso y Vanguardia

Bürger ha reflexionado extensamente acerca de los términos de la vanguardia artística occidental, vinculada con las ideas de progreso. Se atenderá a algunas de sus ideas al respecto.

Según Bürger, la vanguardia se postula como un concepto que alude y se centra en varios caracteres inamovibles para el mundo moderno: “Actúa desde la conciencia histórica de su influjo en el desarrollo del arte” (Bürger, 2000: 10).

Desde este enunciado esencial el autor plantea y describe varios rasgos de lo vanguardista, entre ellos, su pertenencia al campo gené-

rico de las urbanidades y de lo internacional, la tendencia a la abstracción o a la no figuración, la sospecha acerca de programas desarrollistas, representativos del mundo u organicistas, la búsqueda a veces de lo sintético y lo radical, la ausencia de disfrute del observador, la proximidad a un ideal de mutismo, incomprendibilidad, solipsismo o autorreferencialidad, más que la adherencia a un texto polisémico y abarcativo, o bien, catalizador de emociones; asimismo, la idea de una valoración por las nuevas relaciones sintácticas que se establecen en la obra, más que la apuesta a un sentido mimético, existente entre esta y el mundo.

Bürger infiere que la vanguardia hace suyo el mensaje más revulsivo de un determinado tiempo, lo oculto y lo subterráneo, por debajo de un arte remanido. Ataca, corroe y destruye lo instaurado y propone una nueva construcción; pero esta es nueva en tanto cuestiona no solo la legalidad en la que ella se enmarca, sino porque postula ciertamente un *nuevo orden*; no es solo imagen fracturada o rearmada de lo ya existente, sino visión inédita. La crítica forma parte de su programa, pero según el pensador, es más poderoso el afán fáctico sobre la materia, que el mero posicionamiento discursivo sobre la ideología.

El autor supone que la vanguardia es un ataque al *statu quo* de la burguesía: sus acomodamientos y sanciones. Por ello, a veces las vanguardias pueden retornar a ciertos *primitivismos*: en sus procedimientos, en sus imágenes, en sus materiales. Estos reafirman de algún modo una praxis vital por sobre un mero esteticismo burgués que religa arte, artista, institución y público en una ecuación estática y sin tensiones externas o estructurales. Mercado y vanguardia sufren una opresiva y ríspida relación.

(Adorno y Benjamin estudiaron largamente esta conflictiva funcionalidad binaria).

Por todo lo dicho cabe preguntar por el sentido innovador y vanguardista del Romanticismo, en correspondencia a sus atributos de progreso.

Según los argumentos de Bürger, ciertos elementos de los períodos clásicos, parecieran incluir contenidos de la vanguardia. Claro, *sobra* algo central que es el principio canónico y apelativo de sus relaciones formales, productivas y sociales.

Sin embargo *los romanticismos*, se ven alcanzados también por sospechas en cuanto a la supuesta y absoluta renovación, que al parecer debería proporcionar a los historiadores, líneas de análisis, a fin de distinguir comportamientos oscilantes entre estructura y fenómeno, estructura y síntoma, o en todo caso, entre estructura y morbo.

En pocas palabras, determinar si todo progreso está inscripto en una noción equivalente de vanguardia. Tal vez, en la mayoría de los casos, los progresos son esencialmente *técnicos* y las vanguardias, principalmente *estéticas*.

De esta manera, y desde el complejo horizonte teórico y práctico que han postulado las vanguardias del siglo XX, se deslizan las posibles reinterpretaciones acerca del pasado y sus niveles de cambio y permanencia. Por ello las ideas de Bürger tienden a aportar algunos encuadres a lo aquí tratado, respecto a los alcances de *lo nuevo*.

Debería replantearse una vez más y desde esta posible mirada, de qué modo el Romanticismo del siglo XIX se ha vinculado con las sociedades que le dan marco, y luego, recortar y precisar el carácter representativo e innovador de una totalidad o solo de un grupo, el trauma de una suma completa de hechos estéticos, o solo de una parte de ellos, y el corte poético hacia una invención absoluta y paradigmática, o únicamente de rasgos cruciales y exasperados. Bürger expresa al respecto:

Así, no se acostumbra a discutirse si la vanguardia es un hecho endógeno en el proceso del arte, que comenta la realidad a través de esa mirada oblicua con que sus obras registran los aspectos menos evidentes de la historia o, por el contrario, se trata de un sentimiento generalizado que se manifiesta en el ámbito artístico por la especial capaci-

dad que al arte se atribuye para traducir en metáforas las vicisitudes civilizatorias. Pocas veces se interroga si la vanguardia puede identificarse con una actitud crítica ante la convención o se trata de una manifestación concreta, con un sentido histórico y estético preciso, irreductible al talante inconformista con que se caracteriza, a menudo, al artista moderno (Bürger, 2000: 6)

En las medianías del siglo XIX han ocurrido varias revoluciones políticas y sociales, tales como las de 1830, 1848, la Comuna de París y casi la Guerra Franco Prusiana de 1870, que inaugurará el Imperio Alemán de Guillermo I. En él, Wagner como recién se consideraba, representará performáticamente (con fuertes sospechas de índole ética), a la economía capitalista encaramada al poder estatal.

Se sumarán en esta época los consignados aportes progresistas y evolutivos de la Medicina, la Biología, la Ingeniería y la Tecnología Industrial.

Esta coyuntura es advertida también por algunos “visionarios” y desacreditantes observadores de esos tiempos: Nietzsche, Arnold Toynbee o Kierkegaard. Estos, equivalentes tal vez a Rousseau, ocuparán el lugar de grandes detractores, en especial del progreso de la razón. Como es sabido, tanto desde un árido nihilismo, como de una postulación de las fuerzas dinámicas, poderosas y soterradas del elemento dionisiaco, estos autores preanuncian de algún modo, una decadencia de Occidente.

Aun los artistas enrolados en corrientes diversas como el Art Nouveau, el Simbolismo, el Eclecticismo o incluso los románticos más netos, imbuidos de diferentes evasiones del mundo moderno: el exotismo de Oriente, el pasado medieval, el mundo de lo fantástico y maravilloso o su propia interioridad, indican otros predicamentos de la subjetividad reticente de progreso. ¿Puede sostenerse sobre estas apreciaciones del progreso científico, de la razón filosófica o de la tecnología, un progreso equivalente en el arte y en particular en el arte de nuestro período?

Algunas frases de valor axiomático han sido dichas, justamente, a lo largo del siglo XIX; entre ellas, la emblemática atribuida a Verdi: “Volvamos al pasado y será un progreso.” En el enunciado del compositor posiblemente se invoque (y como italiano, la Historia de Europa tiene para él mucho para recordar y decir), la fijación más que a modelos técnicos, la búsqueda de constantes temáticas o constructivas de la música, resguardantes de una implícita permanencia de procesos compositivos o bien temáticos, respecto a la indagación y aportes que nos ofrecen los clásicos.

La Actualidad del Progreso en el Arte

El pensamiento verdiano no desvía una pregunta inicial acerca de la posibilidad ontológica del progreso en el dominio del arte.

Para la ciencia, los criterios de verdad sobre los que se edifica su paulatino progreso, parecen tener una objetividad y fuerza totalizante, expresados por códigos metalingüísticos eficientes y necesarios.

En el arte estos criterios, no de verdad, sino en todo caso de belleza, resultan si bien, ansiosos de objetividad equivalente, revestidos de otros problemas, tales como la diversidad en sus prácticas productivas, los circuitos inherentes a sus formas de comunicabilidad, su ambigüedad, su pluralidad semántica y connotación, su alcance a menudo emocional o bien simplemente subjetivo, y su menor posibilidad de comprobación unívoca.

Por esta razón afirmar que una obra artística es *más* o *menos* bella, no parece tener la misma capacidad metodológica, demostrativa, explicativa y finalmente taxativa y epistemológica, que la comparación realizada entre dos criterios de verdad, puestos también a comparar en un instante de demostración de sus respectivas veracidades.

Dentro de este complejo campo del arte se postula posiblemente como definitivo, el nivel de lo estético (aun en un sentido asociado a lo funcional o pragmático). Este componente irrumpe siempre como

un plus, y en rigor, se presenta como condición ineludible ante los intentos de otorgar objetivación “científica” a una experiencia material o inmaterial, emocional y abierta que prescribe su corpus.

La belleza (implicada en la relación axiomática con el arte que formula el Iluminismo), dirimía su dificultad de generalización en las nociones de buen gusto, unidad y equilibrio. Su progreso radicaría en un paulatino crecimiento de sus índices tautológicos: a medida que el arte progrese será más bello.

A la par de esta cuestión de orden teórico, se supone que sería factible apostar por otros “lugares” en los que se verificaría un progreso del arte.

Desde esta presunción, tanto los mecanismos productivos (compositivos), las obras, a través de sus materiales y procesos intrínsecos, los soportes tecnológicos de diversa índole, los andariveles de transmisión y los desempeños perceptivos e interpretativos de ejecutantes y auditores, podrían ser analizados con el fin de encontrar algunas aristas en las que se observaría aquella noción de avance y superación.

Por lo tanto son válidas las preguntas acerca de si las operaciones compositivas han progresado respecto a sus artificios, alcances, dispositivos, y técnicas en diferentes épocas de la historia y planteadas estas en un sentido lineal, o si las obras manifiestan una evolución de su complejidad en los materiales o procedimientos formales a lo largo de los tiempos.

Del mismo modo, es necesario indagar si los aspectos organológicos, las escrituras y las tecnologías de generación y difusión de sonidos, palabras o imágenes se suceden cada vez más con mayor grado de innovación y eficacia, y si se verifican adelantos en las capacidades de decodificación, percepción y lectura de textos musicales o plásticos, en la circulación y los circuitos del arte, así como por último, si se puede observar una visión superadora de los criterios de ejecución e interpretación musical respecto de diversos pasados.

Los numerosos y especializados campos de estudio de estas problemáticas, tal como lo prevé el modelo disyuntivo de la Mo-

dernidad, tratan esos interrogantes con diferentes grados de análisis y argumentación.

Las capacidades perceptuales, las velocidades y calidades en la decodificación parecen haber progresado, en concordancia al fantástico mundo de la tecnología; más inciertos resultan los estándares compositivos y reproductivo - interpretativos actuales, en relación a los propios de períodos anteriores.

¿Las versiones revisionistas imponen un progreso, dada su mayor “verosimilitud” estilística y saldo respecto al pasado?

¿El desarrollo de ciertas tecnologías garantiza el progreso acerca de la composición, ejecución, audición y difusión de obras, con posibilidades superadoras respecto a su fidelidad poética o acústica? ¿Los mercados y el aparato de las industrias culturales significan un progreso en relación a los criterios de democratización del arte presentes en los diferentes estadios de la Modernidad? ¿Las manifestaciones urbanas y contemporáneas suponen un desarrollo referido a los códigos y materiales musicales? ¿El progreso en estos casos se observaría en el desarrollo del lenguaje musical o en el sentido intertextual, social, interdisciplinario y multimedial? ¿No hubo experiencias equivalentes en otros momentos de la Historia? ¿Qué ocurre cuando conceptualmente y en la generalidad de los procesos históricos (más allá de casos particulares), se trasgreden las reglas del arte, la perspectiva, la figuración, la mimesis, la gramática de la tonalidad, la unidad de la obra, las unidades de acción, tiempo y lugar, la prosa y la versificación tradicionales, se progresa o se retrocede?

¿Qué sucede cuándo se reinauguran en un presente, temáticas del pasado? ¿Cómo se concibe el progreso del arte y las sociedades, en medio de reinstalaciones míticas?

En estos contextos sincrónicos: ¿hay equilibrios entre ciertos progresos técnicos, y retrocesos programáticos y estéticos? ¿Los principios entrópicos llevarían “naturalmente” a las sociedades a la *vuelta* y reposo de ciertas perpetuidades (sincronías - ritos), por sobre impulsos dinámicos iniciales y revolucionarios (diacronías - juegos)?

Ante estas cuestiones las respuestas fueron y siguen siendo varias.

La hipótesis iluminista hoy mencionada, relativa al progreso del arte, puede sostenerse si este refiere al desarrollo de su mayor perfección, en su relación con lo Bello a lo largo del tiempo. Por todo lo expuesto, se estaría en condiciones de considerar rápidamente, una enorme incertidumbre al respecto, dados los cambios axiológicos del concepto de belleza acontecidos en todos esos segmentos temporales.

Por lo tanto ninguna obra o proceso que se aparte (¿hasta cuánto, o de qué modo?) de dicho modelo, se incluiría en la entidad de lo bello y en consecuencia, esta medida del progreso incurriría en una falacia inicial, toda vez que su enunciado, como modelo de “medida”, supondría una invalidación de entidad y factibilidad hasta tanto no se defina una teoría axiológica universal y permanente.

Progreso y Paradigma

Al respecto intentaría establecerse otra variable de análisis, por la cual sería genuina cualquier comparación de supuestos progresos, siempre y cuando sus datos y ejemplos se consideren como pertenecientes al mismo paradigma. De esta forma carecerían de entidad epistemológica las “mediciones” de progreso entre el desarrollo de obras por ejemplo del Renacimiento y el Romanticismo, ya que no habría suficientes condiciones de continuidad, causalidad, o intención estética, como para demostrar derivaciones, “mejoras” o progresos en términos de una dinámica univectorial y teleológica constante, al menos que pudieran considerarse (tal como el Estructuralismo lo prevé), factores comunes o *constantes antropológicas* que se entenderían en permanente contrastación (y a su vez superación) con *variables socioculturales*.

Posiblemente dentro de cada modelo paradigmático la noción de progreso se persigue hasta sus últimas consecuencias, en vinculación con posibles estados de desarrollo, crisis y extinción, existiendo así

una tautológica referencialidad entre las condiciones estético - culturales de una determinada sociedad y el arte que esta genera, como asimismo una condición cíclica de los períodos históricos⁸⁹.

En relación a esta presunción, Hurtado comenta desde una cita, por cierto de notoria antigüedad, de *La Esencia del Gótico* de Worringer (1925):

Para la actual investigación en la esfera del arte... se ha podido todo lo que se ha querido, en algún espacio, en alguna condición de producción; y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística. La voluntad, que antes pasaba por indiscutible, se convierte ahora en el problema mismo de la investigación y la capacidad queda excluida como criterio de valor... Cuando consideramos el arte pretérito, creemos percibir una diferencia notoria entre la voluntad y la capacidad formativa; pero realmente, esa diferencia no es sino solo la diferencia entre nuestra voluntad artística y la voluntad de dicha época pretérita (Hurtado, 1951: 145)

Y más adelante el mismo autor presupone:

Lo que se trata de averiguar es qué representa en su integridad la obra de arte para el hombre contemporáneo de la misma, y no lo que nosotros vemos en ella, mediante una especie de objetividad o abstracción sistemática de lo que nos interesa en nuestro momento histórico. Además, está

⁸⁹ La existencia superpuesta de líneas de movimiento, encabalgadas con determinado discurso socialmente legitimado o hegemónico, es un dato siempre pertinente a considerar. Como se ha expresado anteriormente, esta “simultaneidad de procesos” pensada sincrónicamente como inclusión total, inicial, media o terminal de un fenómeno *dentro* de otro, define líneas de investigación y comprensión complejas, que pretenden interpretar no solo las procesualidades principales, sino el desarrollo de fenómenos anexos, paradójicos o complementarios con estos, afectados todos, por cuestiones de poder político o de mercado.

la consideración de su función social: ¿qué significaron esas obras para el hombre que las vio nacer y las oyó por primera vez? ¿Cuál ha sido la valoración social de las mismas en las distintas épocas? ¿Qué dosis de autenticidad, es decir, de realidad tuvieron para él? He aquí unas cuantas preguntas de las muchas a formular por los historiadores (Hurtado, 1951: 145)

En consecuencia, podrían entenderse como *culminaciones*, las obras de Perotino, Palestrina, Monteverdi o J. S. Bach, o bien las manifestaciones del Ars Subtilior, el Manierismo, el Preclasicismo o el Postromanticismo, en algunas casos supuestas como inflaciones últimas y críticas de un determinado modelo regulatorio y genérico, y en otros, como circuitos opuestos, marginales, alternativos, endebles y aberrantes de aquel.

Sin embargo esta ecuación no explica, como ya se ha comentado, otros fenómenos de producción aparentemente opuestos al modelo hegemónico, efectuados “por fuera” de este, en el mismo momento de su extendida validación.

Claro, los elementos más beneficiados con los estudios acerca del progreso del lenguaje musical, como son la armonía (entendida sintéticamente como el uso y presencia “efectiva” de los armónicos, articulados en un determinado sistema o proceso mediante el criterio de consonancia y disonancia (Schoenberg, 1979), y el timbre (relativos a la organología y los diferentes modos de combinatorias, procedimientos y resultantes en función de sus propiedades acústicas y psico acústicas), informarían de una linealidad indudable en los niveles cuantitativos y cualitativos de complejidad, analizados en una dimensión diacrónica.

Los mismos, manifestados y verificados por diferentes factores concomitantes entre niveles productivos y aspectos casi siempre de tipo tecnológico, darían cuenta de modificaciones estructurales, en los que fehacientemente podría comprobarse un progreso a lo largo

de diversas épocas, sustancialmente diferentes en cuanto a sus paradigmas explicativos (procesos de desarrollo de la disonancia, orgánicos y tímbricos).

Empero estas explicaciones flaquean al comparar los niveles inventivos y gráficos de las estructuras rítmicas y métricas del Ars Nova, el contrapunto del siglo XV, o los materiales armónicos del Manierismo, respecto por ejemplo, a la monodía del Barroco Temprano o las obras del período Clásico.

Algunas tendencias, como las organicistas, basadas en los postulados de Comte, presuponen siempre un nivel de formalización superior, que va desde una globalidad incierta, hacia una diferenciación y especialización, tal como se advierte entre las formas instrumentales del Barroco Temprano y el Tardío. Empero, en una visión más abarcativa y general, y para tomar este mismo corte, las formas instrumentales del 1er. Barroco poseerían rasgos estructurales similares a las sinfonías tardías de Bruckner, Sibelius o Mahler, en sus criterios de aditividad, yuxtaposición y organicidad.

Igualmente cabe la pregunta renovada acerca de la *significación* de estos procesos para cada tiempo y lugar de ocurrencia.

Escribe Hurtado al respecto de estas temáticas:

No es verdad, tampoco, que la transformación de los elementos musicales lleve a una mayor diferenciación o superación artística. “Las formas del arte - dice Paul Becker - nunca se desarrollan, solo cambian. La música de todos los tiempos es artísticamente hablando, absolutamente la misma: la idea de desarrollo es equivocada. Los desarrollos ulteriores no son necesariamente ni mejores ni elevados, en el sentido de una absoluta mejora, sobre el anterior (Hurtado, 1951: 138)

Al mismo tiempo resta algo central por considerar, esbozado en páginas anteriores: este es el nivel del elemento semántico, que parece

ciertamente definitorio: ¿cómo puede evaluarse su mayor o menor grado de progreso a lo largo de la historia? ¿De cuál historia, de qué tiempo o época? ¿De qué modo podría afirmarse con certeza, si una sinfonía de Mahler admite y refleja un grado mayor de panteísmo o misticismo que una canción de trovadores, un organum o un aria del período barroco?

Se presume que es al menos comprometido, cuando no imposible establecer estos grados de distinción en los niveles de progreso, como se decía, cuando los paradigmas a los que refieren las obras tomadas para su comparación son sustancialmente diferentes.

De este modo los aspectos significativos de la obra sobrevolarían arbitrariamente regiones y tiempos, sin distinguir con precisión en qué períodos actuarían con mayor o menor profundidad y expectativas de concreción. Dado esto y como se arriesgaba, podrían establecerse con mayor propiedad, categorías de progreso en obras de un mismo modelo referencial.

En este sentido surge la pregunta específica para este trabajo: ¿es el Romanticismo musical un período en el que el progreso tiene cabida y se diferencia en grados superlativos de los anteriores momentos del abanico estilístico de la Modernidad? ¿Qué aspectos fueron considerados por los propios autores, públicos y críticas en el devenir de este progreso como tales? Es prioritario recordar que en el siglo XIX, el eje semántico y la atención pública y crítica, estuvieron puestos eminentemente en el nivel del contenido expresivo, diríase emocional, o incluso espiritual.

Los materiales (de hecho considerados por la crítica y la musicología actual como determinantes, en su variedad y complejidad cuantitativa y cualitativa), o la dimensión formal, no fueron depositarios de mayor atención.

Al respecto puede precisarse que un factible estado de avance parece anclar también en una consideración centrada en el campo de la estética del período, dado que la posibilidad de dotar a la música de una capacidad programática, explícitamente narrativa y descriptiva,

o la promesa de una unión de todas las artes en la música, recibieron posiblemente el mayor impulso para posicionarse en el nudo y el ápice de las condiciones de progreso.

Si se tuviese que explicitar alguna línea de progreso en la música romántica deberían considerarse varios condicionantes definidos desde un marco general, expuestos al comienzo de este apartado.

En primer término los contextos espaciales y culturales - históricos de ocurrencia, luego, los estilos de poder político y económico configurantes de dichos contextos, y por último sobre qué aspectos del fenómeno musical pueden contabilizarse, describirse y evaluarse dichas cotas de progreso.

La Revolución Francesa, la Caída de Napoleón, los Movimientos de 1830 y 1848, y la Guerra Franco Prusiana de 1870, se instalan como hitos imbatibles a la hora de señalar coordenadas políticas y económicas en tanto marcos de respaldo social. Francia, Alemania e Inglaterra, Italia y Rusia se promueven como productores o sedes de los mayores hitos culturales.

Entre estas coordenadas se extienden los diversos momentos del Romanticismo, que en próximos capítulos se especificarán. A manera de simple adelanto, y en relación al tema del progreso, llama la atención la disparidad de cronologías posibles pautadas para la estilística romántica, tanto en la música, como en las otras artes.

Atrae la atención especialmente la atribución de Romanticismo Pleno al período post napoleónico, demarcado aproximadamente por los años 1815 y 1850. Este momento está recorrido por el estilo *Biedermeier*.

Al menos en Alemania y Francia, esta manera genera un estilo de algún modo latente, con miras a ciertos pasados, desmayado y melancólico, si bien original musicalmente, no decididamente progresista como estética general (Steinberg, 2008), (Steiner, 1992).

Dos de los compositores culminantes de Alemania: Beethoven y Wagner se ubican justamente en las coordenadas más progresistas del siglo: Beethoven en la Revolución y durante Napoleón, y

Wagner a partir del nacimiento del Imperio Alemán y en el tránsito hacia la decisiva irrupción del Positivismo y su gran crítica, el Socialismo - Marxismo.

De allí la acostumbrada trilogía alemana Bach, Beethoven, Brahms (o Wagner), pensada como bastión central de un desarrollo fuerte y casi paradigmático. Se diría que dentro del siglo XIX, entre Beethoven y Wagner, no ocurre *nada* estructural que modifique sustancialmente la estética o el arte musical en general.

Por esta razón llama la atención que la historiografía musical haya marcado al Romanticismo Pleno en la época de algún modo “vacía” de novedades estructurales. ¿Cómo se entiende esta paradoja? ¿La condición romántica más fulgurante está anclada en una “detención”? ¿De qué tipo? ¿Cómo se compatibilizan los desarrollos de la forma y de los materiales en la armonía, la textura, el ritmo, respecto a esta latencia vertebral generalizada? ¿Es entonces factible pensar que este Romanticismo Pleno está enclavado en una inflación de algunos aspectos internos, personales, fenoménicos, exploratorios de subjetividad, sobre un mundo de alguna manera exento de innovaciones estructurales?

¿El Romanticismo Pleno es una pátina brillante sobre una cierta anomia basal? ¿Es una profunda y maravillosa ornamentación de lo ya dado?

¿El desarrollo del Romanticismo más ejemplar sería una íntima reflexión sobre un presente quieto y por ende una evocación de un pasado lejano, sistémico, vital y dinámico? ¿Por qué el Romanticismo de mediados de siglo XIX se inflama en cualidades innovadoras, estéticas o técnicas en medio de programas políticos autocráticos e imperiales?

De acuerdo a esto, si no se establece una determinada precisión por sobre qué contenido del arte o en este caso de la música, se pregunta en particular, sobre qué elemento productivo o comunicativo se realiza la indagación, y por último, qué se interpretará como progreso en relación al paradigma desde el cual se miran e

interpretan estos fenómenos del pasado, las respuestas pueden ser falibles o tendenciosas.

Y aquí dos progresos posibles y contradictorios entre sí y en sí mismos: el de Wagner y su recurrencia al mito en el centro de un imperio autocrático, moderno y sincrónico, o el de Mahler, como avistaje crepuscular y conglomerado de la historia pasada.

En las próximas páginas y secciones de este trabajo se tratará de transitar más profundamente por estos interrogantes, así como los corredores tanto epidérmicos como interiores del Romanticismo. Se intentarán distinguir y categorizar sus elementos materiales, programáticos y performáticos, y analizar de qué modo se ordenan estos en el devenir de procesos a los que se adjudica el común denominador de progreso, o en todo caso innovación. Se analizará entre otras a la visión hegeliana, por la cual se define como posibilidad de progreso, al desprendimiento del arte de su función mítica y ritual, sospechosa de realización, en tanto el arte por dicha circunstancia, pareciera estar siempre evocando a un pasado.

V. EUROPA EN EL DEBATE ENTRE LO INTERNACIONAL Y LO NACIONAL

Dice Juan José Saer: “En cierto sentido Europa es una utopía. Lo es en primer lugar para los países pobres, en la medida en que, confundiendo la tradición artística y filosófica de Europa con su realidad histórica actual, se dejan atrapar por el error de óptica que genera ese malentendido” (Saer, 1997: 156).

El escritor piensa inmediatamente en la noción de una Europa también utópica para los Estados Unidos (el posible otro *imperio* de Occidente), y aun para el mismo continente, respecto a regiones de menor poder en términos políticos, mercantiles y tecnológicos.

Desde estos comentarios y lejos provisoriamente del análisis anterior, resulta importante resignificar o en todo caso recelar del concepto “Europa de los siglos XVIII, XIX y XX”, planteado como una imagen recortada, severa y sin fisuras.

Como explicita Saer, la posibilidad de concebir a Europa a partir de una extensión compleja ideológica, territorial y proyectual, alienta

la formulación de interrogantes y críticas: qué significa o significó Europa para los propios europeos, cómo sedimentó específicamente este constructo en el movimiento romántico, pero antes que nada, dónde resuena y qué representa este vocablo para los extranjeros de Europa, en particular los suramericanos.

Se podría comenzar diciendo que Europa es el continente que desde su extensión y con el concurso de diferentes modelos coloniales y estatales generó para estas tierras y buena parte del mundo, los paradigmas políticos, económicos, sociales y culturales constitutivos de su propia ideación y concreción, en tanto Estados modernos.

Los constructos ya mencionados de Razón, Religión, Historia y Estado, junto a determinados modelos económicos y culturales, marcaron recorridos profundos y extensos que otorgaron un fuerte rasgo de potencia y univocidad al mundo europeo. También que debido a los proyectos imperialistas impuestos e implementados desde sus hegemonías, se desterraron y destruyeron en América, impactantes culturas locales, esclavizadas otras, como la población negra, o bien sus restos y estertores se vincularon y aculturaron en procesos mixtos, aluvionales o híbridos producto del cruce de estas mutuas alteridades.

Y finalmente que de esta forma, se establecieron marginalidades en comunidades de esta raíz originaria o inmigrante, o bien se configuraron dentro de un tipo de estrato cultural urbano o rural, andariveles conocidos en líneas generales como “criollos” o “mestizos”.

Retomando los conceptos de Saer, Europa asimismo demarcó para su territorio centros y periferias, hablantes y auditores, emisores y receptores de un solo programa, preocupados por borrar en muchos momentos, distinciones sustanciales entre regiones tan disímiles como Escandinavia, Grecia, Alemania, Rusia, Hungría, España, Italia, Inglaterra o Francia, o aun capitales cosmopolitas y poderosas como Viena, Londres, Berlín o París, respecto a un interior provinciano y particular. El poder hegemónico de ciertos Estados marcó rumbos y señaló los modos en los que debía apropiarse en el continente y fuera de él, el imaginario cerrado y circular de Europa. Se tra-

tó de irradiar un paradigma compartido y finalmente cohesivo, que pudiera identificar y superar desde un mapa organizador y rasante, las disparidades estatales que recién se mencionaban.

En base a estas cuestiones, tiende a decantar el pensamiento por el cual sería erróneo e ilusorio argumentar desde una “realidad cuantitativa”, la mirada de una Europa *igual a sí misma* y la aceptación de un único universo cultural, en tanto índice totalizante de los aspectos concurrentes de su “vida” histórica y productiva. La “Cultura Europea” (más allá de un corte sincrónico, en el que puedan verificarse conductas sistémicas), implica el reconocimiento de una noción finalmente errática, migrante y difusa, encontrada en trazas, rasgos o especiales circunstancias y senderos de variado orden.

Duby refiere a Europa en la temprana era medieval como una entidad vacía, como un espacio tiempo a construir “La tradición sitúa en el siglo V el paso de la Antigüedad a la Edad Media. En esos momentos, Europa no existe” (Duby, 2011: 15).

Impacta leer y admitir la contundencia de tal concepto. Europa pareciera, a la mirada de América por ejemplo, como existente desde siempre.

No es casual que también Umberto Eco arriesgue en *La Estrategia de la Ilusión*, que estamos en una segunda Edad Media (Eco, 1999). Y como tal, que haya en estos momentos rastros de una Europa vacilante, dispuesta a formular y elaborar (o en todo caso reconstruir, o mejor tal vez, deconstruir), su apariencia homogénea. En una procesualidad biologicista de los fenómenos políticos y culturales, la superestructura Europa se evidencia por estos dos autores (en rigor de verdad entre otros tantos), como tendiente a una desorganización o dilución estatal: incipiente y a tientas en la Edad Media, desde una magmática condición, y alusiva en el mundo contemporáneo a una desintegración, o en todo caso improbabilidad de alentar criterios taxativos de identidad, unidad, límite y operatividad precisa externa e interna⁹⁰.

⁹⁰ En el devenir contemporáneo, se entiende que la irrupción y acento de marcas situadas, del resurgimiento de regionalismos, la visibilización de lenguas importantes y vigentes dentro de un propio país, como es el caso de España, la impronta del

Sobre este contexto la idea de “lo europeo” o la “zona Europa” (al igual que el tan mentado concepto de “lo latinoamericano”), estalla en incontables perspectivas entre las cuales, la “cultura” tiende a constituirse, no sin una cuota de “paisajística” y superflua identidad, en la única marca identificatoria, asumiendo un factor a menudo meramente distractivo y mediático. Por su parte las economías globalizadas y las corporaciones mercantiles e internacionales, o las tecnologías y servicios urbanos, se posicionan como los “verdaderos” y en realidad únicos elementos de cohesión estatal, intercambio e identificación entre identidades completamente diferentes. De todos modos, y a los fines de este estudio, pudieron ya visualizarse ciertos proyectos, los cuales en diferentes momentos de la historia de Europa intentaron y lograron tal como se ha expresado, aunar en un específico espacio tiempo, programas coincidentes relativos a diferentes dominios de la cultura, a veces, con definiciones más unitarias y sólidas y en otros casos, recubiertos con pinceladas de espesas y artificiosas pátinas.

A partir de la base de un mundo en su gran mayoría desconocido en su historia, geografía, paisaje ecológico y cultura, y de una Europa eminentemente rural y campesina (no obstante el impulso de la Primera Revolución Industrial desde aproximadamente 1750), a finales del siglo XVIII se va a establecer uno de estos proyectos, objetivables en una hegemonía política cultural de tres países: Francia, Austria (en realidad el Imperio Austrohúngaro) e Inglaterra.

Estas naciones detentan una fuerte homogeneidad y posibilitan en consecuencia la fijación e irradiación de un “decálogo” de principios acerca de “*como debe ser*” al resto de Europa. El intento final: la construcción de un modelo genérico, internacional y universal de Europa, centrado en las nociones de razón, civilización y cultura.

turismo mundial, y el conocimiento efectivo de todo el planeta por la noción de red comunicativa, hacen confrontar una globalización económica, con el destaque de los componentes más íntimamente identificatorios o aun balcanizados de un país, ciudad, pueblo o comunidad.

Se efectuará un breve resumen de lo hasta aquí planteado en secciones previas.

En estos Estados, el paradigma de la Modernidad alcanza plena y sincrónica precisión mediante el denominado Modelo Iluminista. Y todavía en la época republicana, o mejor dicho más aun en este período, luego de la Revolución Francesa, se impondrá un definitivo orden trinitario encarnado en los ejes de Territorio, Nación y Estado, cuya vigencia será incluso hasta nuestros tiempos posthistóricos, reconocida y aglutinante de los diferentes movimientos y proyectos políticos, culturales e identitarios de un país.

De este Modelo Iluminista se destaca como idea fuerza, el concepto de Revolución, marca que subsistirá en los próximos años recorrida por diferentes conflictos ideológicos y armados.

Asimismo se mencionan como aspectos importantes, el sistema económico centrado en el Capitalismo, sus gobernantes plantados en un fuerte aunque cada vez más crítico Absolutismo y en consecuencia, cercanos a un estilo de gobierno más relajado y dialoguista. La democratización de la cultura a través de la educación, los primeros conceptos de salud pública, una búsqueda de internacionalización de las formas y géneros del arte y la conducta social (elementos provistos principalmente por Francia), una ciencia y filosofías oscilantes entre un Racionalismo idealista y el Empirismo, el sentido práctico o al análisis y disquisición profunda de la Razón (Kant), y una “cultura” validada y hegemónica, principalmente aristocrática, se cuentan entre los proyectos más significativos de su corpus.

De alguna forma, este paradigma resulta justamente de la idea kantiana de lo humano universal, tendiente a establecer un común denominador para el hombre occidental y europeo, tal como recién se explicitaba.

Por ello se pondera la razón unificadora y cercana a un buscado equilibrio por sobre cualquier diferencia particular, sea esta individual o nacional, la unificación de la cultura, que toma de la naturaleza su espontaneidad, de la belleza las nociones de buen

gusto y equilibrio, y de la moral, el concepto de sentido de justo medio y bien común, junto con la contraposición excluyente de civilización y barbarie.

En las artes y en especial en la música, se ha formalizado también un estilo homogéneo y altamente especializado, logrado a partir de una importante decantación, especie de destilado de influencias urbanas y rurales (diríase folklóricas), de integración como ya se ha señalado, de elementos italianos, alemanes y franceses y de Europa del Este, con un sólido equilibrio entre “contenido y forma”, y mediado con criterios de ejecución innovadores y lentamente estandarizados.

Este arte busca una construcción sólida y al mismo tiempo depurada entre el sentimiento y la razón individual y colectiva. Intenta en consecuencia ser representativo e identificador de un imaginario europeo total, hegemónico y cosmopolita, unificado en un concepto que implica una unidad proveniente de elaboraciones y contrastaciones de elementos mínimos y germinales.

Además se verifica mediante el manejo de los materiales melódicos, rítmicos, texturales y armónicos articulados en formas equilibradas y simétricas, y con una lógica narrativa y discursiva de fuerte coherencia, una cualidad expresiva ciertamente dramática en la noción de acción y emoción, siempre reconquistada en un equilibrio final, y una estructura y significación principalmente autónomas de cualquier programa extramusical.

Empero conviene rápidamente reafirmar que este estilo denominado genéricamente Clasicismo, es, al menos en el campo de la música, un movimiento establecido principalmente en la ciudad de Viena (Rosen, 1986).

Al tratar el tema de los orígenes del movimiento romántico, se observó el proceso por el cual en este impactante centro cultural, decantan con mayor nitidez las aspiraciones, voluntades y producciones de la corriente que se predica por un lado como resultante de una síntesis de varias estilísticas recién señaladas, y por otro, como foco de irradiación para el resto de Europa y el mundo.

Las ciudades de Milán, Nápoles, Londres, Dresde, París, Praga, Madrid, Moscú se constituirán en importantes centros de producción y difusión del Arte Clásico del siglo XVIII, dada la proclividad de sus reyes y gobernantes a promover o dejar ocurrir un mecenazgo oficial o privado más abierto y a la circulación de un capital empresarial con arraigos en lo artístico, proyectos todos alentados por la aplicación del nombrado Despotismo Ilustrado.

De todas maneras, será posiblemente el ámbito de las ciudades austro alemanas de Salzburgo, y en menor medida Berlín, Dresde y Frankfurt, el escenario que, junto a la esplendorosa Viena, acopie y signifique al Arte musical del momento con mayor entidad y perfección y con una definitiva tendencia hacia el plano internacional.

Tal vez deba nombrarse el breve período de máxima vigencia del Clasicismo en la música entre los años 1770 y 1800, con el justo y acotado nombre de *Clasicismo Vienés*.

¿En qué consiste la *manera*, la estilística en definitiva de lo “clásico” en este momento?

A diferencia de los otros dominios neoclásicos del arte, la música no apuntará a la admiración o la utilización de elementos retóricos, plásticos o arquitectónicos del pasado grecolatino, o en todo caso a un modélico antropomorfismo, para garantizar las nociones de orden y equilibrio. Salvo en las Óperas Serias, con sus reiterados temas mitológicos, y en todo caso su andamiaje escénico, el ideal clásico en la música se concretará en el rigor entre materia y sentido, en la propia lógica e inmanencia del lenguaje musical tonal; ese será su clasicismo.

Se establece así el recorrido dialéctico entre la laicidad del modelo filosófico Iluminista, lejano a cualquier ritualidad religiosa cristiana, y en otro sentido, se esbozará lentamente el nacimiento de otro espacio ritual, centralmente ocupado por el arte en sus dimensiones tanto productivas, como “degustativas” y contemplativas.

Este arte como recién se decía, reemplazará decididamente, a las entidades cristianas por las paganas, en una suerte de nuevo

panteón devocional que la Iglesia misma aceptará, como ya se ha comentado, en términos de lección acerca de las deidades sagradas anteriores y propedéuticas en sus virtudes, a la instalación paradigmática, autorizada y única de la Fe cristiana y católica, que quedará confinada al terreno litúrgico. De este modo el Clasicismo, “descreerá” de Cristo y los Santos, pondrá en la escena pictórica u operística otras divinidades como modelos de virtudes y de luchas entre deber y deseo, o creará orden, incipiente ritualidad y simetrías en la producción instrumental⁹¹.

Debe mencionarse y extenderse este último comentario hacia el análisis de un hecho que se significa relevante, y que vuelve a llamar la atención acerca de la vigencia de las dos entidades que metafóricamente acompañan este itinerario: Apolo y Dionisio.

En el mismo medio geográfico y político en el que esta cultura y este arte que pretende ser internacional y clásico se desarrolla (y que es el arte fundamentalmente de la aristocracia al menos el que historió el paradigma moderno hegemónico), comienza a advertirse la invasión e interferencia de otro horizonte, que proviene justamente de esas nacionalidades interiores a las grandes capitales que se intentan opacar, un arte de la burguesía, “alta” o “baja”, a menudo tentado por su propia contemporaneidad o un remoto y decididamente exótico pasado, que se inclina además por la identificación con ciertas “bases” por sobre otras “alturas”.

Cabe decir que este panorama no se revela como una corriente inédita o sorpresiva, ya que sus manifestaciones están situadas en la base de una tendencia en un principio indefinida y germinal, plena de recorridos experimentales, a veces “manieristas”, híbridos y con frecuencia abortados antes de su posible instalación como modelización estilística. Algunas de estas nuevas “llamadas” ya se convocarán en el Preclasicismo.

⁹¹ La producción religiosa de Haydn y especialmente de Mozart, se entiende más como adhesión a una cuestión de mecenazgo o protocolo tradicional, que a una devota fe.

Como ya ha sido analizado en diversos textos, el Período Preclásico impregna de no pocas dudas y divergencias la coyuntura estética musical que se opera en el momento de la destitución de la univocidad y solidez del estilo Barroco Tardío.

De esas fuerzas complejas, de esa desestabilización del edificio Barroco y de esa ruptura y estallido de la “unidad de los afectos”, surgirán caminos que conducirán en principio con dudas y señales sinuosas y entrecortadas, a la consolidación de un modelo articulado en el principio del equilibrio entre “contenido y forma” (el Clasicismo - *Vienés*) de aspiración internacional y otro, revestido de improntas emocionales y fantasiosas, flexibilidad, o incluso, experimentación formal y tonal: el Romanticismo, el cual alentará anclajes fuertemente particularistas y nacionales.

En ambos se reafirma un concepto de subjetividad entre razón y afecto, con diferentes aristas y prioridades.

Sobre este momento que pretende describirse, es decir el correspondiente al ya instalado paradigma clásico, otras tópicas harán su aparición, buscarán desestabilizar su dominio y volverán a insistir como lo habían hecho ya en el momento preclásico (o en todo caso prerromántico) en encontrar un lugar central en la teoría, la producción y la interpretación.

Por lo dicho el lado emocional y “dionisiaco” opacado en el momento de triunfo de la potente “clasicidad”, resurgirá con energía renovada, impulsado ahora por otras fuerzas sociales, culturales y políticas que habilitarán e instalarán su ideario con pertinencia y autoridad, y también a futuro con validez hegemónica.

Será entonces el turno dominante de una cultura ya aludida al comienzo de este trabajo, y que genéricamente se entroncará con el renacer fehaciente y valorado del mito, cuya narratividad arraiga en raíces profundas y variadas, no solo grecolatinas o cristianas, sino también en el cuento popular, la leyenda, la Ópera Buffa, las danzas y canciones. Las mismas, hablan de sus orígenes rurales o campesinos, de las sonoridades de nuevos instrumentos, y de los tópicos

sentidos como extremadamente propios: los bosques, los duendes y hadas, el hombre y sus sueños personales, la necesidad de evasión, la irrupción, la liberación y emergencia de un yo intransferible y afectivo/pasional.

Junto a estos contenidos, pretenden establecerse acuerdos y contratos personales más directos y eficientes, situados, y liberados de amaneramientos cortesanos.

Se entiende que es este el territorio simbólico de la burguesía.

La emoción (ubicada por encima de una idealidad superior de corte casi divina y atemporal), el abismo ontológico entre el hombre y el mundo, la naturaleza de paisajes inabarcables, la desigualdad social, la pobreza sostenida hasta la asfixia, el espíritu revolucionario de una clase que quiere dar rienda suelta a sus aspiraciones libertarias, políticas y sociales, gustos y leyes, y el hacinamiento de campesinos y jornalistas, todos estos aspectos, constituirán un nuevo mensaje que desea fervientemente hacerse oír, que quiere ser denunciado, derribado, derramado o exaltado.

En consecuencia, y retomando el primer comentario expresado líneas atrás, se anuncia y lentamente se manifiesta, una dialéctica *idealización nueva del mundo* en el mismo y *realista* Siglo de las Luces.

Y lo significativo es que fallidamente este innovador espíritu está invocado por el mismo programa de la Enciclopedia, ilusionado con encauzarlo por el camino de la Razón práctica, el sentido común y el buen gusto.

La Ilustración tal vez ha sofocado el aliento más profundo y visceral de un espíritu de época, signado por una emergencia de una sociedad ávida de mostrarse en sus facetas tanto emocionales como racionales, de una manera más palpable e inmediata.

En consecuencia y como reacción, este nuevo modo se impulsa en algunos casos con violencia e “irracionalidad”, desde un individuo alentado incluso por la Revolución: esperanza enarbolada como bandera sangrienta. En capítulos previos se citaron algunas referencias a

Diderot, a la Ilustración, y a la filtración de una otredad emocional, virulenta, fantástica o narrativa⁹².

¿Qué ocurrió con el Proyecto Iluminista, ya en las puertas del siglo XIX? ¿Intentó borrar completamente a Dionisio de su programa?

¿Era posible una racionalización del mundo, sin prever su poetización en un nivel equivalente? ¿Podían ser realmente factibles la supresión de los elementos nacionales de países como Alemania e Inglaterra, en los que la tradición de su diversidad regional, superaba a cualquier intento de internacionalización? ¿Resultaba aceptable la desigualdad flagrante de un enorme grupo humano en un Estado cada vez más poderoso, débil y corrupto? ¿Era sostenible la universalidad de la Razón por sobre la particularidad del Espíritu, el Mito y el Sentimiento?

El Iluminismo y su búsqueda de internacionalización comienza a perder su soberanía, (no su absoluta vigencia como ideal de sociedad, de orden y progreso), pero inmediatamente se verifica (solo se necesitan cincuenta años), que el Proyecto padece de una dificultad en su implementación, que sus postulados aparecen cercanos en un espacio teórico, pero lejanos en el horizonte de la *realidad* y de la concreción fáctica... casi ilusorios y ciertamente utópicos.

Las revoluciones, las nuevas culturas del trabajo, las nociones nombradas acerca del *hacer* inscriben las operaciones sociales y culturales en un debate nuevamente dual, en el que la tendencia cada vez mayor verificada en algunas líneas de pensamiento político hacia un mundo objetual, material y pragmático, se contrapone a una necesidad de ritualizar y deificar la experiencia y la interioridad.

Alemania, Francia, Italia e Inglaterra, constituyen exponentes claves sobre los que sobrevuelan los espíritus idealistas, espiritua-

⁹² Wajda, en el ya mencionado film *Danton*, efectuará un panorámico y ejemplar retrato del período de la Revolución. La antológica escena en la taberna, jugada como un creciente duelo verbal entre Robespierre y Dantón puede ilustrar en términos de razón y emoción, entre dogma deductivo y verdad contingente, las ambivalencias de un mismo fenómeno político y social delineado por dos representaciones, no solo diferentes sino en ese momento, inconciliables.

les, románticos, junto a otras tendencias materialistas, positivistas, pragmáticas o simbolistas.

De acuerdo a ello el Romanticismo se presentará como ya se ha esbozado, por una parte, en el permitido y legitimado estilo que había (aunque *ensombrecido* por él) acompañado al modelo Ilustrado, pero por otra, operará en el rol crítico sobre la Modernidad clásica y grecolatina, otorgando a la Razón endiosada, regulatoria, clasificadora y universal que define a aquella, un carácter propio, caprichoso y singular.

Empero no abandonará la idea de un cambio revolucionario, contenido que de hecho se inquieta en el Programa Iluminista como una aspiración central.

El Romanticismo no solo podrá constituirse en el lado *apremiante* del proyecto moderno. Su manera de tramitar y vivir este paradigma, tendría también una potente proyectualidad.

Meyer infiere que el Romanticismo nos alcanza hasta hoy. Más allá de una lírica o trasnochada presunción, derivada de ciertas atribuciones bohemias, caóticas o trasgresoras del período, concomitantes con algunos datos de la actualidad, el autor propone una línea de tiempo nunca abandonada, si bien no tal vez infalible, continua y además fenoménicamente diversa, al menos empática, y plena de datos que permiten inferir identidades y consecuciones de una misma naturaleza (Meyer 2000).

Las ideas de revolución, estado, capitalismo, poder y dominio, burguesía y democracia, expansión de los conceptos de salud y cultura, subjetividad, serían según Meyer, los pilares de un movimiento generalizado de la política, la sociedad, y la cultura que aun perdura. Desde esta óptica, el sentido de “Edad Contemporánea” que se aplica a la cultura surgida y desarrollada desde la Revolución Francesa, adquiriría una extensa veracidad.

En el centro, según mi argumentación, estaba el repudio inequívoco e inflexible de un orden social basado en distinciones

de clase, arbitrarias y heredadas. Este rechazo no se limitó al arte o a la filosofía, sino que penetró en cada rincón de la cultura y en todos los niveles de la sociedad. Era –y sigue siendo– el romanticismo por antonomasia (Meyer, 2000: 254)

En las condiciones actuales de Modernidad, es evidente que se han efectuado cambios paradigmáticos respecto al criterio decimonónico. La cultura de red y la globalización se sitúan seguramente en las dimensiones de un trastocamiento de las relaciones interpersonales, la información, la comunicación y finalmente en una procesualidad más que lineal, multivectorial. De todos modos, ciertas estructuras resultan si bien críticas, incommovibles, tales como las recién nombradas. De allí la continuidad romántica visualizada por Meyer en nuestros días.

Durante el siglo XIX, el Hombre - Héroe romántico en su ropaje de militar, artista o ciudadano, intentará conquistar los ideales e imponer repúblicas intra y extra continentales, o nuevos imperios con “sabor” a antigüedad latina.

Desde estas perspectivas, se identifican conceptualmente dos importantes acontecimientos y/o circunstancias que señalan el paso a esa nueva mirada del mismo universo, especie de fuerzas que a semejanza de ríos, tienden a interrogar y socavar la solidez del “edificio ilustrado”, con nuevos cuestionamientos y desde otros ángulos:

La Revolución Francesa del año 1789.

La Literatura y Filosofía de los países anglosajones.

Como resultado de estos fenómenos se desprenden dos líneas básicas que recorren la producción artística y las ideologías del nuevo siglo. Ambas tienen como rasgo inicial y común la vigencia de un yo, entendido como instancia sólida cercana a destacar rasgos de irrenunciable subjetividad, de fuerte sensibilidad, angustia y anhelo, nutrido y sesgado por diferentes y hasta divergentes facetas.

Ese yo es Razón, pero como se ha observado, es razón en tanto psiquismo complejo, cognición autorizada como afecto, sentimiento

y pensamiento narrativo y mítico, no solo como operatoria lógica. Buscará (o será conminado a encontrar), una incorruptible identidad de sus datos y actuaciones, con una identidad mayor con la cual se espejará: la identidad aglutinante de la Nación, que le proporcionará en ese momento, origen, pertenencia e historicidad.

Eric Hobsbawm comenta que mientras el peso de la Revolución Industrial inglesa fue poderoso como fuerza formadora de la economía moderna de Occidente, la política e ideología del siglo XIX, se asocian directamente con la influencia de la Revolución Francesa.

Expresa el autor: “Francia proporcionó el vocabulario y los programas de los partidos liberales, radicales y democráticos de la mayor parte del mundo” (Hobsbawm, 2009: 61).

Asimismo la de Francia es según el historiador, la única revolución ecuménica, la que fue capaz de extender su influjo a partir de los burgueses y economistas cultos y liberales de ese momento (o aun la masonería como aglutinante centro de saber y poder) a todos los continentes, poblaciones y culturas, de modo de alentar un sentido de patria y emancipación únicos y modélicos para la historia del mundo contemporánea y futura.

La Revolución Francesa coloca decididamente al nuevo protagonista de la sociedad: el burgués, en el centro de la escena; burgués que lentamente deberá apartarse de la *renta* que le proporcionaba sus ingresos (en general hereditaria o compartida por otros miembros de una familia o grupo), para establecer al *capital* como forma de inversión, explotación, recolección y reproducción de sus recursos monetarios y financieros.

Esta última cuestión remite a un tema que conducirá varias de las líneas directrices del Romanticismo, en tanto movimiento que por primera vez en la Modernidad, da cuenta del peso de las fuerzas de lo colectivo.

El movimiento romántico: ¿responde a una voluntad de impactos masivos o es la nueva encarnación de figuras individuales, promisorias o encaramadas al estatuto de punta de lanza, y si proseguimos, de

líder o genio creador? ¿El arte del siglo XIX, post revolucionario, se vincula con el arte del pueblo? ¿Cuál es el arte del pueblo en la Europa del siglo XIX? ¿Quién es el pueblo? ¿Hay para estos interrogantes una única respuesta, o pueden hacerse cortes y distinciones?

Las nociones de hegemonía: ¿se asocian únicamente a los gobiernos y los Estados o hay otros elementos, sectores o intereses preeminentes por fuera de estos que detentan, concentran y expanden poder?

Estas hegemonías, sea cual fuere su pertenencia y entidad, ¿son representativas de toda una nación o se organizan en porciones sesgadas y recortadas de un conjunto más complejo y álgido? ¿Surgen desde raíces populares magmáticas o son apelaciones articuladas y programáticas de un Estado principalmente sectáreo y urbano?⁹³

Dentro del contexto social general, estas últimas han estado en general minusvaloradas, al lado de las consideraciones y referencialidades que han seguido las trayectorias de los particulares.

Sin duda que desde este argumento, al menos la Modernidad ha buscado la distinción de un sujeto, de un individuo que reúna y resume en su “voz”, las decisiones o mandatos de todo un grupo.

En este sentido, el personalismo del siglo XIX testimoniará esta cuestión de modo muchas veces ejemplar a través de sus héroes militares, artistas o pensadores.

¿Dónde queda entonces el valor protagónico de la energía promotora de las voluntades colectivas? Y aquí sí se precisa, ¿sean estas

⁹³ En Latinoamérica, algunas posibles respuestas parecieran recortarse con prístina nitidez, posiblemente mayor a la que puede ofrecérselo hasta hace unos años, a un europeo. Nuestra condición tradicionalmente asociada a la periferia, nuestras experiencias con las luchas (o acuerdos, pactos y obediencias) respecto a poderes políticos, colonialismos e imperialismos, internos y externos y de variada extracción, desprenden datos supuestamente pertinentes y válidos.

Desde esta óptica, las voces de muchos pensadores de estas regiones han podido dar cuenta de dichas problemáticas con lucidez y profundidad. Arturo Jauretche, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Eduardo Galeano, Rodolfo Kusch, Adolfo Colombres, Ramón Pelinski, Néstor García Canclini, para mencionar solo a algunos, resultan fuentes valorables a la hora de establecer reflexiones y posicionamientos sobre las identidades sociales y colectivas. Se seguirán algunas de sus ideas en la Segunda Parte del trabajo.

burguesas, obreras, esclavas, minoritarias, o del sesgo que queramos adjudicar o comprender para precisar su caracterización?

Los fenómenos revolucionarios del siglo XIX, consistieron en asonadas liberadoras que arrastraron a las sociedades de trabajadores de diferentes niveles y alcances: dueños, empleados, comerciantes, obreros fabriles, servidumbre, campesinos, burgueses, a un enfrentamiento con diversas “tiranías”, en un poderoso impulso renovador de la sociedad y en pos de mejoras en las condiciones materiales y espirituales de vida.

Entre estos “alzamientos”, los propios generados en el campo del arte movilizaron también fuerzas tradicionales, irruptivas y a menudo lindantes con experiencias ancestrales. Es interesante verificar como *detrás* de estas manifestaciones que buscaban derrotar un orden anterior (a través de programas proclamados como vanguardistas), trataron de imponerse como recién se decía, retóricas tendientes a la ascensión renovada de contenidos míticos, legendarios, afines a un recorte y reconocimiento de lo propio, en todo caso y a veces, de lo nacional.

Como revuelta hacia lo nuevo, se visualizaron conflictos entre ciertas urbanidades académicas decididamente progresistas, lejanas a contenidos y relatos locales, situados y tradicionales, ávidas de cambios y cercanas a posicionamientos internacionalistas (y en todo caso esnobistas), con otras ideas arraigadas en el convencimiento de que toda postulación de lo nuevo, debía fundarse inexorablemente sobre una tradición popular, rural, folklórica, o incluso urbana (aunque circulante por andariveles técnicos participativos y semánticos diferentes con la cultura académica), fiel a criterios de raza, historia, función social, origen o pertenencia.

El poder político (y artístico cultural) se diría que es aquel que pudo mediar en estos debates, estableciendo programas atentos a valorizar una u otra tendencia, por lo que denominó o en todo caso validó como *pueblo*, a aquel conjunto de individuos e ideas que decidió reflejar, seguir, sostener y respaldar con su programa político o estético.

Y aquí el concepto de Ideología resultará crucial.

Las banderas románticas, son por ello a menudo paradójicas, o en todo caso dialécticas.

El movimiento romántico del siglo XIX, es un torrente cultural de colectivos. Originado en colectivos, reflejado y legitimado en colectivos, aun estos se hayan luego personalizado en ciertas figuras o tópicos específicos y subjetivos. La atención puesta sobre los personajes paradigmáticos de este período, no supone una razón suficiente para desvalorizar lo no atribuible, lo anónimo, lo que se configura desde una base ambigua, informe y revulsiva, tanto de intelectualidades como de incontrolables impulsos emotivos, y que dialoga en tono amable o apelativo con el representante individual que emerge de su mapa general.

De acuerdo a lo dicho, si el Romanticismo generó un cambio en las sociedades decimonónicas, este fue el reconocimiento de que la razón instrumental, la ciencia y la verdad deberían a partir de ese momento, estar ineludiblemente teñidas de otredades “impuras”, mitos o parcialidades deficientes, desde una mirada lógico - matemática.

Ausencia de tradición poiética y paralelamente búsqueda de raíces comunes e identitarias, evasión de modelos y convenciones, y necesidad de formalización, lo acontextual puro y la confluencia de herramientas hemenéuticas colectivas, personalismo intransferible y moda compartida, son ejes que se señalan como definitorios en las coordenadas de producción y circulación de las obras románticas (Meyer, 2000).

La verdad, la belleza, la ley, actuarán desde un soporte no de “arriba”, sino de “abajo”, no de una sumisión trascendente y emanante, sino desde un recorrido vívido, palpitante y cotidiano, próximo y presente. De algún modo como en el Clasicismo, pero ahora con una fuerza visceral, original e imaginativa que tiende a lo introspectivo y particular.

El saber, el arte deberán considerarse como prácticas abarcativas. Se tratará de especificar la capacidad productiva del conocimiento como

el trabajo interno o externo de un “todo”, comunitario o estatal, por lo que el lugar de los particulares y su conocimiento, resultará de las reglas y gramáticas especularmente dispuestas entre un “uno” y un “todos”.

Por ello el arte romántico se irradiará como un poderoso impulso hacia la búsqueda de totalidades, sea este devenido desde una voluntad ética y generalizada, social y revolucionaria, como personalísima e individual confesión, o como eco de aspectos fantásticos, naturales o míticos.

Este impulso desde “abajo” o si se quiere “desde adentro”, será luego espejado con ciertas apelaciones de lo sagrado, de lo “de arriba”, de modo tal que el estado del ser se vivirá entre la convicción y fidelidad hacia el interior y la canalización personal de un mensaje trascendente y entrevisto como el llamado de una situada o vasta divinidad.

La cualidad *escénica* romántica, su necesidad de proyección íntima o espectacular, su conflicto entre los horizontes de expectativas de artistas y audiencias, su narrante afán de conmoción y su búsqueda de fidelidades en intérpretes y públicos, informan de un proyecto extenso de comunicación e interacción.

El artista romántico simbolizará un yo escandido en múltiples historicidades, propias y emergentes de sus raíces. A través de su arte hablará del arte de su nación. Será individual en tanto estandarte pregnante, como avanzada de una totalidad que lo sostiene y constituye previamente, y le da sentido.

Su habitual narcisismo, provendrá no tanto del valor personal, como de su representación en tanto exponente histórico actual de un pueblo nutrido del pasado.

Su función se cumplirá en tanto pueda interpretar y actuar sobre los presupuestos estéticos de este mundo con el fin último de superarlos, para dialécticamente inscribir el lugar que le toca ocupar, en la vectorialidad y teleología de un tiempo en permanente movimiento, a veces lineal, otras circular.

El eje que va del deseo *anónimo*, hasta la subjetividad y la identidad *acotada* como modo de coagular, territorializar, andamiar, posi-

bilitar, permitir o fecundar ideas, procesos y objetos, marcará el derrotero central del personalismo estético romántico.

El deseo unido a la subjetividad, creará *luego* proyectos, en el seno de una identidad lograda, y a menudo construida entre pulsiones y apelaciones, recortes y despojos.

La condición romántica resultará marcada por importantes cambios sociales, políticos y culturales, que harán progresivamente que la subjetividad en ciertos casos, se acerque y enmascare en una identidad segura y cristalizada, de acuerdo a variables de poder y hegemonía.

Para finalizar, si bien el eje estructural del Romanticismo pasa por dirimir cuestiones tales como el contenido y la forma, la tradición y la vanguardia, o lo absoluto y lo programático, el tema de los colectivos y la nacionalidad, cursó un importante espacio de debate. Para los artistas músicos románticos, lo nacional de modo expreso o decantado, fue en general un rasgo inherente a su íntima producción. Pero para el Estado, o el mercado, la cuestión indicó la obediencia a diferentes y no siempre convergentes significaciones, decisiones fácticas, programas o intereses en relación a aquellos. Se volverá sobre este punto al tratarse el tema del Nacionalismo.

Una Posible Caracterización y Periodización

Se comentaba anteriormente que podían establecerse dos modalidades o directrices respecto a las intencionalidades y producciones de lo que coagulará finalmente como el “Romanticismo”. Algunos de estos rasgos y condiciones de existencia ya han sido presentados al tratar el tema de los orígenes del período. Se puntualiza ahora:

1) Por un lado una tendencia social, apelativa, declamatoria, revolucionaria, con inclinación al exotismo, pintoresca, que pone énfasis en el nuevo ente social: el ciudadano, libre, artífice de su propio destino, crítico, moderno, aventurero y viajero, con ansias de confort y de

renovación tecnológica, emocional y amoroso, dialoguista, novelesco e inquieto por esa misma autonomía dentro de un yo amplificado y un tanto sin límites, y sin la observación, control y /o protección del antiguo Estado monárquico que él mismo ha derribado.

Es este un Romanticismo decididamente heroico, sobre cuya invocación se escriben infinidad de piezas estrictamente militares, celebratorias o propias de la “liturgia” guerrera (marchas, himnos, pinturas con escenas de glorificación de batallas), o bien impulsa un estilo de inspiración “militar” construido con los elementos básicos de aquella (métrica, orquestación, diseño melódico, fraseo), presente en variedad de obras, en las que parece instalarse y avanzar el mundo bajo el lema de la Revolución: Libertad. Igualdad. Fraternidad. Sus paisajes se ubicarán en el dominio de lo urbano, y también en los eróticos y legendarios mundos de Oriente y España, o bien en la Antigüedad Grecolatina.

El viaje de aprendizaje, el viaje iniciático o el viaje del héroe a las tierras *extrañas* de Italia, Escandinavia, Escocia, Alemania o España, se propondrán no solo como conquistas profesionales, tal como ocurrían desde el Renacimiento en adelante, sino como experiencias exploratorias, iluminantes y reveladoras de un macrocosmos natural y social, internalizado en la más profunda subjetividad personal y nacional.

Este espíritu romántico revolucionario se extenderá primeramente durante todo el Período Napoleónico hasta aproximadamente 1820, y propondrá inicialmente una moda estatuaría en el mobiliario y la vestimenta, dada la intención de reinstalar tanto la República como luego el antiguo Imperio Romano, con su “manera” épica, apelativa y solemne, (Estilo Imperio). Continuará luego en las Revoluciones de 1830 y 1848. Influye en este estilo un catolicismo proclive a lo espectacular, sensual y apelativo. Ciertas recaídas en pasados, como inspiración o nostalgia se harán manifiestos en estéticas particulares, luego del período postrevolucionario.

2) Por otra parte una visión más interior, íntima y sosegada del Romanticismo. Una meditación profunda y trascendente acerca

del espíritu, la poesía y el mundo. Una introspección a veces nihilista, melancólica, febril o alienante en la relación Ser humano - Sociedad, en la que el amor, el sueño como ensoñación o como dormir, el desapego y el errar por el mundo sin rumbo y sin destino por una pérdida inicial e irrecuperable, resuenan en artistas y obras como verdaderas realidades, una comunión con la naturaleza, que se muestra no como telón de fondo sino como vívido paisaje de las emociones del creador. Los lugares misteriosos o monumentales, las ruinas, la luna, la noche, el bosque, el agua, las tempestades, el mar, el mundo encantado de elfos y gnomos, el castillo, las armaduras y los fantasmas, constituyen sus personajes, así como la magia y el mito. Escocia, Irlanda, Italia, Alemania y España aparecerán a menudo como los espacios escogidos para el desarrollo de temáticas presentes o a menudo pasadas, reales o imaginarias.

El mencionado estilo *Biedermeier*, de impronta y usanza germana, aunque afín a una estética general, con sus elementos cálidos, sobrios, discretos, emotivos y delicadamente decorativos, aportará su cuota de intimismo, melancolía y mirada hacia el pasado a buena parte de esta época.

Al mismo tiempo la tónica de lo inalcanzable o lo sublime será materia de atención.

Estas modalidades no son excluyentes; encontramos aspectos de ambas en varios autores, como es el caso de las novelas históricas de Víctor Hugo, Chateaubriand, Stendhal o Schiller, las óperas de los belcantistas italianos, los géneros franceses e inclusive Verdi o Wagner, y las pinturas de Ingres, Delacroix, Constable, Turner o Goya. De todas maneras existe un genérico acuerdo bibliográfico que vincula a la primera caracterización con Francia y el espíritu épico, exterior y conmemorativo post revolucionario (que devendrá luego en Realismo y Naturalismo al poner el acento más que en la idealización de un yo personal o comunitario - nacional, en el desvío hacia lugares de un irreal exotismo, o en el individuo concreto y sus circunstancias). Al mismo tiempo este estilo cubrirá el momento de las luchas soste-

nidas por Napoleón y por otra parte, va a ser el Romanticismo que anclará y se expandirá en América, al menos en los primeros tiempos del siglo XIX.

A su vez la otra corriente tendrá como centro los países anglosajones, particularmente Alemania e Inglaterra, las que aportarán el rasgo más sombrío, a veces severo, fantástico, soñador, anhelante y panteísta, posiblemente devenido entre otros factores, del mundo protestante.

Como en todo proceso histórico, deben observarse aquí ciertas asunciones y definiciones programáticas, que en su momento se comparecieron con niveles mediáticos.

Pese a reconocer que el origen, en tanto sustancia íntima y esencial del Romanticismo pudo devenir de una raíz alemana, quien dio *nombre* y estatuyó el movimiento en una dimensión europea, completa e irradiante fue Francia.

Sobre esta cuestión, los atributos culturales, históricos y políticos del país galo significaron una puesta definitoria y referencial para el conjunto de los países europeos.

Con cierta premura y síntesis se ha comentado en partes anteriores del presente trabajo, la producción de autores de la literatura o las artes visuales, inaugurales del movimiento, tratando de referenciar los aspectos más significativos abordados por estos.

Para finalizar esta primera parte se presenta una cronología aproximada de los diferentes momentos o escuelas internas del movimiento romántico. Las mismas serán desarrolladas más adelante, específicamente en la parte final de este estudio.

Asimismo estas parcializaciones temporales, indicarán cortes aproximativos y generales, sin que ello implique una consecución y desarrollo absolutamente lineal, válido para todos los autores, obras y espacios de acontecimiento.

En base a estas consideraciones puede establecerse el siguiente esquema diacrónico:

Romanticismo Temprano: 1800 a 1830

Romanticismo Medio o Pleno: 1830 a 1850

Romanticismo de Mediados de Siglo: 1850 a 1880

(Se incluyen aquí tres líneas: *Música Absoluta*

Música Programática

Nacionalismo)

Romanticismo Tardío/ Postromanticismo: 1880 a c.1911

Debe aclararse que la música es la única de las disciplinas artísticas, que alienta la persistencia de una *continuidad* denominada Romanticismo durante todo el siglo XIX.

Para el resto de las Artes como se ha dicho, el fin del movimiento se produce alrededor de 1830 o 1850, con el surgimiento de otras líneas y programas creativos, tales como el Realismo y el Naturalismo, y más tarde el Simbolismo, el Eclecticismo o incluso el Impresionismo, representante de una de las primeras vanguardias históricas propedéuticas al siglo XX. Se estudiarán entonces las razones que justifican (o no) la permanencia de la música al modelo romántico durante toda esta fracción temporal.

Como puede notarse en el cuadro, también como consideración explicitada cuando se trató el tema del Progreso, los cambios más importantes están definidos por las Revoluciones de 1830, 1848, la Comuna y la Guerra Franco Prusiana de 1870.

Al mismo tiempo el desarrollo de la Segunda Revolución Industrial, constituirá un factor central en el desarrollo de tecnologías abarcales cada vez más, de todos los ámbitos productivos, inclusive los artísticos.

Junto con el crecimiento de los modelos capitalistas, las nuevas relaciones establecidas entre obras y públicos y los avances de procesos sociales críticos, ligados a la sostenida urbanización y empuje de la clase obrera, conformarán un insoslayable marco para la comprensión de los fenómenos específicamente estéticos.

Por último, en este cuadro quedan sin resolver aun las paradojas respecto al mayor desarrollo del movimiento romántico en la época post revolucionaria, marcada contradictoriamente por algunas latencias sociales y políticas.

SEGUNDA PARTE: TEMAS Y PROBLEMAS DEL ROMANTICISMO

Aportes para un Encuadre y Ampliación de sus Tópicos Técnicos y Estéticos

Se abordarán a continuación una serie de aspectos pertenecientes a diversos niveles constitutivos del Romanticismo: técnicos, sociales y filosóficos. Los mismos, en correspondencia con los ya enunciados, buscarán completar de modo más específico las cualidades e identidades del período, así como dar cuenta de sus grados de innovación, o adaptación a matrices estructuralmente vigentes.

I. UNA REENCONTRADA PRESUNCIÓN

Inicialmente se reinstala una idea amplia y general, por la cual podría postularse o entenderse al Romanticismo (especialmente en lo que se refiere al campo de la música), como una enorme disonancia, una perturbación del Clasicismo, o lo que es lo mismo como una fractura crítica y un corrimiento del Modelo Iluminista, sin que ello implique un cambio radical de paradigma.

El Romanticismo y la Historiografía clásica que lo redactó, proclamaron una sustantiva concepción de lo nuevo, presente en su ideario y producción (como ocurrió en el período Gótico, en el Barroco, o aun en el Renacimiento). Sin embargo, desde una de las líneas hipotéticas que vertebran este trabajo, deberá justificarse de qué manera y en qué casos, su innovación se encaramó a un nivel hegemónico, definido en soluciones estructurales y generales, o bien y solo, alcanzó capas epidérmicas, parciales y situadas, aunque siempre validadas por su contundencia operativa y perceptiva.

El progreso del arte, como ya se indagó en el análisis respectivo, constituirá también una dimensión a atender y verificar en el seguimiento de estos procesos renovadores del Romanticismo. Estos factores conformarían un proceso de complejización de técnicas y estéticas, especie de *hybris* que compensa la inicial declinación de los sistemas filosóficos totalizantes, y da cuenta con tono altisonante, detractor y finalmente contradictorio, de un mundo ya desmesurado e industrial.

Estos aspectos comunican y confirman además la sustancia ambivalente del movimiento romántico, entendido como la primera gran crítica de la Modernidad, no tal vez en tanto desarrollo de una modernización tecnológica, que se acentúa, sino como vacilación de una lógica persistente y centrada en el “justo medio racional” del modelo iluminista.

1) *Entre los elementos más significativos de la música de este extenso proceso pueden mencionarse:*

- La invención y amplificación de materiales, géneros y formas, y consecuente crisis del Sistema Tonal.
- La búsqueda de formulaciones programáticas y por extensión, extramusicales.
- El concepto de hibridación y *desequilibrio* que a lo largo de todo el siglo XIX se gesta, desencadena las hipertróficas estructuras de Wagner, Mahler y Bruckner o permite el ingreso y la contaminación de otros supuestos paradigmas, como el modal o el pentatónico.
- El desarrollo instrumental.
- Las citas y registros del pasado a nivel estético y material.

2) *En el campo social, político y en las otras artes de la Modernidad:*

- El avance de una arquitectura monumental y ecléctica.
- Las últimas y diversificadas etapas de las artes visuales y la literatura, algunas innovadoras, otras, tendientes a un sostenido academicismo.
- La instalación de modelos políticos capitalistas, burgueses e imperialistas.

- La emergencia de los niveles tecnológicos productivos y comunicativos.
- Las condiciones de la moda, el mercado, la difusión y el rol de los artistas en la sociedad.

Los conceptos de incremento y/o evasión de las convenciones, dentro del territorio específicamente musical, merecen además ubicarse en una descripción particular, esto es, centrada en una lógica micro o macro procesual de ocurrencia y verificación.

Efectivamente, lo que tiende a “crecer” o “eludir” la tradición, no es habitualmente el modo combinatorio básico de una determinada unidad o *criterio sistémico* (por ejemplo, el enlace de acordes por ciclo de 5tas.), sino la posibilidad de incluir otras sintaxis posibles.

Del mismo modo, como señala Meyer, lo que distingue la extensión de un movimiento de una sinfonía de Mozart con otro de Bruckner, recae en la cantidad de elementos, fragmentos o secciones posibles de cuantificación, y no necesariamente en la “longitud” de las unidades mínimas significativas que lo conforman: temas o motivos (Meyer, 2001). Es decir que los conceptos de tríada, exposición, transición, elaboración o coda, no se suplantán por otros constructos; más bien su cambio y amplificación se promueve en el orden de sus cantidades o combinatorias posibles.

El pensamiento de Meyer es coincidente con las opiniones de Foucault, respecto a la comentada emergencia de los signos en el siglo XIX. Pero sin duda hay otras *ampliaciones* de tipo estético, semántico y comprensivo, esto es, las nociones persistentes de lo inalcanzable, lo sublime, lo fantástico, lo eterno o lo espiritual. Habría que determinar si estos idearios del Romanticismo, incidieron de qué modo y luego sobre qué componentes del lenguaje musical, su construcción, aprehensión e interpretación.

Por este argumento se supone que la perturbación, erosión, crecimiento y desviación románticas alcanzaron a las formas y géneros musicales, las estructuras narrativas, incluso por fuera de la música, a los modelos literarios y arquitectónicos, el mobiliario y la moda. En

el mismo sentido, las técnicas y géneros plásticos fueron o bien revalorizados hasta una copia estereotipada y rígida, se adaptaron, sufrieron expansiones, pérdida de claridad formal, o se modificaron en pos de nuevos contenidos expresivos e ideológicos, o incluso como transposición de la propia identidad de los artistas, aunque tal vez nunca de modo decididamente estructural.

No fue fácil para el creador romántico apartarse de los modelos constructivos heredados del pasado; de allí que las innovaciones a nivel de los materiales o de las imágenes planteadas, no siempre fueron consecuentes con la totalidad de los discursos formales involucrados. A menudo aquellos andamiajes resultaron cercanos a la aplicación de una altisonante cosmética o la construcción de un expandido modelo híbrido.

Meyer expresa al respecto:

En la música, uno de los descubrimientos del romanticismo fue cómo ocultar la convención sin renunciar a ella. Los patrones establecidos –los gestos cadenciales, progresiones armónicas y estructuras formales del clasicismo– se podían usar, pero generalmente se disfrazaban de alguna forma (Meyer, 2000: 339)⁹⁴

En algún punto el devenir romántico operará también con ciertas marcas historicistas (tal como el estilo denominado Cecilianismo), incluso como un revisado y simulado “neoclasicismo”. Ciertos pasajes beethovenianos, especialmente en su producción tardía, tanto como los usos dogmáticos de fórmulas contrapuntísticas o cadenciales revelarían esta condición.

⁹⁴ El autor identifica varios modos de generar este proceso de ocultamiento, tales como la omisión, la mutación, la magnitud, el estiramiento o la asimetría. Meyer indica además que la convención en el Romanticismo se asociará frecuentemente a la parodia y la sátira (Meyer, 2000).

En Schumann, Brahms o Wagner, pueden encontrarse aspectos similares en las actualizaciones o reminiscencias a la simetría clásica o al contrapunto: el *Carnaval* (entre otras tantas piezas), casi toda la obra del segundo, o *Los Maestros Cantores de Nürenberg*.

Idéntica situación operaría en las relaciones entre cromatismo y diatonismo.

Así como incluso en Mozart o en Haydn algunos tramos se presentan como “neobarrocos”, o sería mejor decir “neobachianos” (en Mozart, las fugas del *Requiem*, el final de su Concierto para Piano y Orquesta N° 14; en Haydn, muchos de sus pasajes contrapuntísticos en sinfonías, misas y cuartetos de cuerdas), la estilística romántica de la alusión al pasado, cursa un principio de *parodos* generalizado, en muchos casos comprendida dentro del proceso moderno y dialéctico de la historia.

Por razones ideológicas explícitas o por circunstancias de íntima procesualidad (cercanas a la paradójica relación entre vida y obra, ensimismamiento personal, sentimiento de alienación y otros aspectos psicológicos, tan característica de los artistas del período), la dialéctica verificada entre el desarrollo de los elementos técnicos y las reminiscencias ritualísticas presentes en la vida y obra de artistas, así como en las condiciones sociales de recepción de las obras, las relaciones de estos con el progreso permanente y continuo (magnificado en otros campos como la ingeniería o las ciencias naturales), se mostrarán a menudo contradictorias y/o ambiguas.

Otros ejemplos paradójicos se encuentran en las narrativas míticas vagantes sobre una superestructura progresista de los materiales, como ocurre en el Drama Musical Wagneriano, los “arcaísmos” formales o armónicos de Chopin, Liszt, Brahms o los compositores nacionalistas, las alusiones al medioevo, o incluso las retóricas finiseculares celebratorias de ciertos anclajes en músicas extraeuropeas, o bien abordadas por asomos a mundos anteriores a su contemporaneidad, hechos verificados en la ópera italiana y francesa, o en las obras de Mahler, Max Reger o César Franck.

Desde esta perspectiva las acepciones de reacción y avance, ya comentadas en la Primera Parte, se manifiestan unidas como bifrontes posibilidades.

Si bien no está dirimido un cambio modélico absoluto, el Romanticismo va a mostrar de modo a veces explícito, otras en forma sutil y encubierta, datos de un proceso de cambio. Indicará por primera vez con tono a menudo resonante, cierta vejez de un modelo establecido y al mismo tiempo, se hará cargo de la dificultad de lo nuevo que no puede nacer del todo. Por eso además, es fuertemente crítico.

Lo nuevo resulta atascado, tanto por el peso de la tradición, como por los renovados contenidos; se presentan nuevas aristas y brillos, a menudo forzosamente bruñidos para relucir como inéditos, otras veces opulentos con encandilantes materiales o con espejos distorsionados, aunque siempre alertados por un faro gigante que “de atrás”, parece persistir en la indicación del camino correcto.

Este proceso aparece en el momento en que las problematizaciones que encara el mundo acrisolado y aun promisorio del siglo XVI, luego el Racionalismo Barroco y finalmente el Clasicismo de la Ilustración, comienzan a espejar como asunto el *cuestionamiento de su propio estatuto*, de su intrínseca epistemología y operatividad. Por ello la gestualidad de lo innovador parece estar en una permanente y definitiva tensión, ante un temido rompimiento del paradigma que la define, sostiene, asegura, inscribe y articula.

La palabra crisis, tal como Antonio Gramsci (2001) la concibe en sus *Cuadernos de la Cárcel*, alude a esta condición de atosigamiento de lo viejo que ciñe e impide, y de lo nuevo que pugna por salir, a menudo hibridado con rasgos y conductas del anterior esquema.

El debate entre estos dos estados de concepción del mundo, provoca según el autor italiano, situaciones de emergencia de lo *mórbido*, territorios por los que el Romanticismo a menudo transitó y cuyos caracteres posiblemente se identificaron (equivocadamente) como aliados al *progreso*, o también a ciertas *ampliaciones* que se señalaban recién.

Dicha situación de morbidez podría asimilarse a los corrimientos paradigmáticos ocurridos en otros momentos de la historia, tales los estilos que florecieron en Egipto en la época del Imperio Nuevo, o el arte “impresionista” que denuncia Platón en *La República*, instalado en el período posterior a Pericles, el Helenismo alejandrino o las tardías producciones del Imperio Romano, ciertos aspectos del Ars Nova, o el Manierismo, fenómenos todos que manifiestan un claro acercamiento a un naturalismo vivificante, una atención al detalle y al color, una tendencia a lo rebuscado, particular y sentimental, o a un amaneramiento surgido y rebasado de modelos previos, cercanos estos a una mayor severidad, equilibrio, normatividad, y tal vez por ende “clasicidad”.

De este modo se alentaría siempre la idea por la cual estas realizaciones o estilísticas, revestidas de ciertos rasgos que se calificarían de “románticos”, aparecen a menudo como desplazamientos y acentuaciones de determinados aspectos de un paradigma hegemónico clásico, cuestionado, combatido y aun factualmente derrocado, pero vigente como imaginario colectivo. Por ende, y siguiendo a Gramsci, algunas concepciones innovadoras no poseen o no alcanzan la suficiente eficacia sistémica, ni los niveles de operatividad necesarios, como para afincarse completamente en el campo de acción de las realidades políticas, sociales o culturales generales, resultando entonces y con frecuencia, perfectibles, inestables, altamente individuales o meramente utópicas y visionarias (Gramsci, 2001).

Este nivel de vivencia de los sistemas oscilantes refiere asimismo a un permanente estado revolucionario, “crítico” según Gramsci, en el que las fuerzas políticas y los órdenes consecuentes a ellas conviven en un escenario de apariciones y desapariciones, instalaciones temporales y modas avasallantes, fulgurantes, súbitas y a su vez fugaces.

Se explicitarán algunas situaciones más concretas y aplicables al campo de estudio de este texto.

Recuérdese por ejemplo que en los primeros cincuenta años del siglo XIX, el estilo arquitectónico no se modificó sustancialmente, así como la decoración y el mobiliario.

Una visión acaso anecdótica puede reforzar este concepto: ¡qué interesante espectáculo pudo haber sido contemplar a los románticos burgueses habitando los palacetes y mansiones de los anteriores aristócratas!

En base a estas nociones, y si compartimos con Hegel la idea que el último gran e innovador arte de Europa (conceptos que el autor aplica a las Artes Visuales y a la Arquitectura) fue el Barroco, el posterior Neoclasicismo y el Romanticismo no generaron absolutamente un inédito o vigoroso nuevo estilo (Gadamer, 1990). El Neoclasicismo por obvias referencias al pasado grecolatino, el Romanticismo por convivir con los despojos, los lujos opacados y el continuo ornamento de la curva barroca o rococó aplicada a estucos, mobiliarios y objetos de arte o de uso, vigentes en toda su extensión, hasta la caída de la corona francesa y diseminados con igual valor por toda Europa. Los ámbitos de vivienda del nuevo ciudadano serán así contradictorios y anacrónicos y en este aspecto, una vez, más no consecuentes con la idea lineal y superadora de progreso⁹⁵.

Pudo existir en el siglo XIX la consigna de una “actualidad” de lo “antiguo” (como una concepción de idealizada imitación o cita contemporánea para con fases anteriores, en función de estilos de vida admirados o añorados como paraísos perdidos o como lejanas y modélicas perfecciones), y por lo tanto, tener aquella una presencia epocal significativa o aceptada. Pero en realidad, en el desarrollo más profundo y estructural de un supuesto avance y superación histórica, esta provisoria usanza de lo “anterior”, esta convivencia con conceptos nuevos en espacios cargados de reliquias y otredades estilísticas, delata posiblemente el primer gran agotamiento de un sistema tendiente en la teoría, a una permanente evolución.

⁹⁵ El film de Ken Russell, *Gothic* (1986), describe algunos episodios de la vida de Lord Byron, junto al matrimonio Shelley y el poeta Polidori, en una mansión neoclásica de Italia. Con el característico desvío hacia lo sórdido, paródico, psicodélico y artificioso, la visión romántica del director inglés tiñe al espacio arquitectónico tradicional de tintes exagerados y mórbidos, en los que el tratamiento del color y la luz, el clima opresivo y tormentoso, la noche y sus fantasmas, recubren de espectral y *romántica* atmósfera un ámbito aristocrático, de elegancia depurada, atildada, y sutilmente ornamental.

Por ello establece en ciertas prácticas de la cotidianeidad la carga de una caja arquitectónica, de un criterio espacial general, de un orden compositivo formal pasado, dentro de los cuales se sellan igualmente como fuerzas innovadoras, otras intenciones, pactos y desafíos ampliatorios, superadores, ambiciosos o exuberantes.

Desde este punto se comprende la extraña convivencia de la nueva clase burguesa rodeada por los “residuos” edilicios y decorativos más o menos conservados o en todo caso flamantes de un pasado denostado, con el perfume marchito de lo que ya aconteció, como pálido telón de fondo de las ideas revulsivas que pretenden encenderlo otra vez o en todo caso ignorarlo, especie de escenografía antigua sobre la que tiende a despegarse y desplegarse lo nuevo. Por lo tanto, si las crisis implican cambios sustanciales en el orden y el “aparecer” de las cosas, estos estilos desencontrados y conniventes entre un pasado y un futuro, inciertos y en algunos casos reacios al “movimiento” lineal y vectorial hablarían además, no solo de una crisis activa y rupturista, sino acerca del establecimiento de un orden de lo decadente, contemplativo y pasivo, por el que el Romanticismo se supone, también transitó.

Barthes, en un ya citado texto de 1953: *El Grado Cero de la Escritura*, todavía de valiosa referencia y actualidad, describe un fenómeno similar ocurrente en el marco de la literatura, del cual ya han efectuado algunos adelantos en la Primera Parte.

Por medio de este dominio el autor establece una relación paradójal entre lengua y escritura literaria, equivalente a la que podría existir entre supuestos idiomas generales artísticos, contrastados con su plasmación en discursos estilísticos diversos.

Dichas paradojas darían cuenta de un cambio en ciertos aspectos doctrinarios, ideológicos y de variación genérica, aunque no en las modificaciones paradigmáticas.

A propósito de este momento articulante, del paso del Clasicismo al Romanticismo señala Barthes: “Veremos, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única,

y que en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era” (Barthes, 2011: 12).

Más adelante escribe:

La diversidad de los “géneros” y el movimiento de estilos dentro del dogma clásico son datos estéticos, no de estructura; ni uno ni otro deben ilusionarnos: se trata de una escritura única, a la vez instrumental y ornamental, de la que dispuso la sociedad francesa durante el tiempo en que la ideología burguesa se hizo conquistadora y triunfante (Barthes, 2011: 46)

El escritor sostiene sus reflexiones a partir de la atención a la lengua y literatura francesas. Empero el carácter hegemónico y normativo del país respecto al valor y renombre de sus Academias y consecuentes exponentes literarios, podría presuponer una irradiación de campo conceptual a toda Europa. Por otra parte, debe siempre atenderse a que su visión se encuadra en los lineamientos de un estructuralismo que se afirma más sobre cuestiones de base, que por sobre otros elementos de pertinencia superficial o fenoménica. Para Barthes, el aglutinamiento de la literatura impone un “cerco” general a partir del siglo XVII. A partir de este, la lengua francesa establecida como una estructura coagulada y consistente, aplica una regulación sistémica sobre el discurso literario, de modo similar al que podríamos establecer respecto a otros niveles equivalentes encontrados en la música, la arquitectura o las artes plásticas.

El autor observa una linealidad entre los mundos clásicos y románticos, no desestabilizada sustancialmente hasta 1850. A partir de aquí se produce una pérdida de continuidad, la que según su criterio, es generada por la paulatina instalación del modelo positi-vista, y más tarde simbolista.

A la singularidad de la escritura burguesa correspondía, por lo tanto, la pluralidad de las retóricas e inversamente, en el momento en que los tratados de retórica perdieron su interés, hacia mediados del siglo XIX, la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas (Barthes, 2011: 46).

Y más adelante comenta:

Por ello no hay que asombrarse de que la Revolución no haya cambiado en nada la escritura burguesa y que solo haya una ligera diferencia entre la escritura de un Fenelón y la de un Merimée. Es que la ideología burguesa duró sin fisuras hasta 1848, sin conmoverse en lo más mínimo al paso de una Revolución que daba a la burguesía el poder político y social y de ninguna manera el poder intelectual que controlaba hacía tiempo.

De Laclós a Stendhal, la escritura burguesa solo tuvo que retomarse y continuarse más allá del corto período de disturbios. Y la revolución romántica, tan nominalmente inclinada a enturbiar la forma, conservó cuidadosamente la escritura de su ideología (Barthes, 2011: 47)

Las transformaciones ocurridas luego de las próximas Revoluciones de 1830 y 1848, definen un cambio de escenario y según Barthes dan pie a tres circunstancias claves del mundo europeo: el afianzamiento definitivo de un Capitalismo moderno, la sustitución de la industria textil por la metalúrgica y la modificación de la demografía territorial.

Estos cambios precipitan la caída del liberalismo vanguardista y revolucionario en una instancia asociada al poder y a las convenciones y “durezas” de una futura oligarquía industrial, comercial o empresarial burguesa, y al mismo tiempo conducen a la instalación masiva de la clase obrera como una nueva fuerza combatiente.

De este modo y según Barthes:

Estas coyunturas arrojan a la burguesía a una nueva situación histórica. Hasta ese entonces la ideología burguesa y revolucionaria daba la medida de lo universal, lo llenaba de discusión; el escritor burgués, único juez de la desgracia de los restantes hombres, al no tener frente a sí a ningún otro a quien mirar, no se encontraba desgarrado ante su condición social y su vocación intelectual.

En adelante, esa misma ideología solo aparece como una ideología entre otras posibles; lo universal se le escapa, únicamente puede superarse condenándose; el escritor se vuelve prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recubre exactamente su condición. Nace sí una tragicidad de la literatura.

En ese momento comienzan a multiplicarse las escrituras. A partir de ese momento cada una, la trabajada, la populista, la neutra, la hablada, se propone como el acto inicial por el que el escritor asume o rechaza su condición burguesa (Barthes, 2011: 48)

El autor advierte en otros escritores como Gustave Flaubert, Guy de Maupassant o Zola, el inicio de una especie de artesanado o condición de “trabajo” afín a las condiciones de revisión, búsqueda de originalidad, ruptura y operatividad procesual y poética propia de un trabajador u operario. Evidentemente con menos compromisos creativos, estos aspectos remiten, empero y en cuanto a su imaginario general, a las condiciones de un trabajador fabril, o en todo caso a la circunstancia totalizante de un “fabricante de ideas”. En concordancia a los criterios aquí sostenidos relativos al *hacer* decimonónico, Barthes infiere un reemplazo del valor - genialidad por el valor - trabajo, contenidos asociados a los mecanismos corporativos y editoriales, y hasta a la incorporación de las primeras máquinas de escribir, sin duda toda una revolución respecto al trabajo manual.

Las palabras del escritor no hacen alusión al febril movimiento romántico alemán o inglés. Se presume que tanto la casi feudal condición germana, como los apartados y rurales espacios en los que floreció el temprano movimiento romántico en la literatura de estos países, respecto a los centros urbanos más importantes de su mismo territorio, deben considerarse como componentes significativos.

Por ello la tesis barthiana podría aplicarse sin fisuras.

En efecto, este Romanticismo inicial, conviviente como recién se expresara con escenarios dieciochescos, así como su adecuación (al menos en los primeros cincuenta años del siglo XIX) a un registro de la forma de tipo modélico y heredado del Clasicismo, impulsa a considerar a aquel estilo como una compleja articulación de nuevas, perturbadoras y “externas” maneras de presentar un paradigma aun vigente, tal como se apuntaba en el capítulo destinado a las nociones de progreso e innovación.

En la música, al igual que en la literatura, (y seguramente en las demás artes), se necesitará llegar aproximadamente a mediados de siglo para que los modelos formales y materiales estructurales sean medularmente cuestionados, reemplazados o alterados.

Los pensamientos de Barthes impulsan a convalidar otra circunstancia clave de los procesos de nacimiento y afanzamiento del Romanticismo, por los cuales, pueden comprenderse y ampliarse estos debates de visiones tanto nuevas como pasadas.

Se habla aquí de la idea de la Revolución (ya referenciada al final de la Primera Parte).

Esta fue sin duda la antorcha que avivó los cambios más importantes de la época, y asimismo la que recayó sobre el ciudadano burgués (su idealismo y exaltado yo, no el acomodado refinamiento y posterior decadencia del burgués liberal), quien además tuvo la tarea de iluminar con actuales luces los antiguos panoramas atisbados o evocados. Una cierta y poderosa manera de la ya comentada innovación, y por qué no, vanguardia.

Este individuo no solo creó idearios, materiales, imágenes y recorridos, sino que revistió los viejos escenarios con fantásticas visiones,

dándoles su interpretación actualizada: pasión, sublimidad, nocturnidad, heroísmo, intentando interpretar con una nueva resonancia los ecos que lo perseguían desde lejos.

Los movimientos políticos y sociales europeos, particularmente los de la Modernidad, se tiñen de otras acepciones respecto a sus pasados equivalentes.

La palabra revolución, justamente, tiende a partir del siglo XVIII a abandonar su referencia astronómica y se formula como la instauración con frecuencia violenta, específica y contundente de un nuevo orden, el cual, más allá de proponer en algún punto, una recuperación renovada de valores anteriores y a su vez abandonados u olvidados (por lo que se aproximaría al carácter cíclico del concepto revolucionario en el plano astral), enfatiza la imposición radical de un “cambio”, de algo “inédito”.

Respecto a una supuesta y sintética mirada de los movimientos revolucionarios en Europa y el mundo, Reinhart Kosellek, citado por Jauss, comenta:

Las fases del proceso de su imposición –de la revolución– son: la formación del concepto en las guerras civiles desencadenadas por las querrelas religiosas, su acuñación como concepto progresista referido al futuro con la Revolución Francesa y las guerras de la independencia americana, y finalmente la continuación problemática planteada con la afirmación de una revolución mundial permanente, y, después de 1945, con la regresión a una nueva situación de guerras religiosas y civiles, cuya eliminación para siempre había sido la gran esperanza de 1789 (Jauss, 2004: 52).

Se retoma a Hobsbawm en este punto, quien define brevemente el peso que las revoluciones tuvieron para la Europa moderna. En este sentido, se agrega el arte y sobre él la idea por la cual la producción estética de casi todo el siglo XIX, con seguridad hasta los años 1850, está signada por el encuentro de las dos grandes revoluciones que Europa genera. Dice el historiador:

Si una frase puede resumir las relaciones entre artista y sociedad en esta época, podemos decir que la Revolución

Francesca lo inspiró con su ejemplo y la Revolución Industrial con su horror, mientras la sociedad burguesa surgida de ambas transformaba su existencia y sus modos de creación (Hobsbawm, 2009: 259-260)

Los conceptos del historiador condensan los pensamientos y vivencias de la cierta, continua y creciente alienación del hombre decimonónico, al advertir y significar los movilizantes y tumultuosos cambios sociales que protagoniza, promueve o sufre.

Desde una teoría libertaria de corte iluminista, hegeliana o marxista (que auspicia la felicidad del hombre lograda a partir de una revolución de ideas y de programas políticos y sociales igualitarios y equitativos), la realidad se va contrastando con el nacimiento y desarrollo de los componentes materialistas, económicos, artificiales, industriales, que la “otra” revolución intenta “poner” en el mundo en manos de las clases económicamente más poderosas con el supuesto fin de conseguir justamente tal plenitud. Esta situación, condenada por una profunda y esencial contradicción entre idealismo y materialismo, mediada por el poder de la hegemonía liberal, tornará amenazantes de algún modo sus productos y logros, extraños y causales finalmente, de una honda y cada vez más palpable pérdida de armonía entre el hombre y la naturaleza, entre deseos y necesidades, entre trabajo y salario, entre derechos y obligaciones.

De allí la sospecha de los nuevos burgueses hacia su propia condición social, sus ambiciones cotidianas, conquistas y expectativas, y asimismo sus ansias de identificación o evasión con verdaderos, ficticiales o en todo caso sentidos paraísos perdidos, “patrias” que se perciben como cada vez más lejanas: el origen de sus propias naciones, los países distantes y exóticos o la interioridad de su propio ser, elemento sustancial filtrado por imágenes de la niñez, la naturaleza o los sentimientos, modificadores de una realidad material tanto disfrutada como padecida.

En los terrenos de un Romanticismo heroico y social como en aquel otro impulso romántico, más asociado al mundo anglogermánico, fantástico y ensimismado, en alguna forma apartado de estas condiciones ciudadanas de la burguesía urbana, y vinculado a rastros rurales o casi premodernos, se verificarán estas dualidades entre lo antiguo y lo moderno, lo interior y lo exterior, lo espiritual y lo material.

Generalidades Musicales

Dentro del ámbito específico de la música, se encontrarán situaciones denotativas de estas oscilantes condiciones de producción: por una parte una decidida apuesta por lo innovador y por otra, una cercanía con un pasado venerado, como arquetípico y en ocasiones hueco envase formal que lucha por integrarse con nuevos materiales técnicos y expresivos.

En consecuencia el período romántico musical, tanto podrá concebir y plasmar formas y principios nuevos (las denominadas microformas, la música programática, las formas cíclicas y orgánicas vinculadas a las ideas de analogía, sobre las que se efectuarán precisiones más adelante), como recurrirá a ciertos modelos ya decantados y heredados del Clasicismo, tales los discursos “dialécticos”, encabezados por la forma sonata.

Estas estructuras, centradas en los principios tradicionales de la elaboración o la repetición variada, irradiarán una voluntad de mantener, aun con un “contenido” romántico, la coherencia clásica de la que se hablaba al comienzo de este texto, concepto que implicará además, una búsqueda casi persecutoria para algunos autores, con logros altamente dispares.

El desarrollo y complejización de los materiales indicará por otra parte, un camino hacia la ampliación, entendida como una apertura más que de eventos particulares, a las posibilidades de diversidad en

los materiales, soluciones o procesos verificados: (¿una renovación de lo material, a la manera de la Segunda Revolución Industrial?)

Esta contingencia se encauzará en situaciones tendientes, bien a la saturación o en otros casos a la reducción de elementos tensionantes y rupturistas del paradigma tonal.

El hecho de establecer esta “emergencia” de nuevos materiales musicales (sus combinatorias y resultantes tanto de alturas como de ritmos, métricas, texturas, timbres o procesos formales), inquieta acerca de cuán fuerte o lábil pudieron ser las estructuras musicales heredadas o nuevas como para sostener y establecer estos renovados “significantes” sin acusar graves fracturas.

A partir de estas ideas, el Romanticismo parece una vez más alentar la incorporación a ciertas matrices “clásicas”, de un corrimiento en general afectado por desequilibrios, oscilaciones, ambigüedades o reales innovaciones, de un influjo personal, altamente subjetivo, burgués, fantasioso, amplificado, y en algún punto “sobreactuado”; agrega, ya en términos semánticos, la cuota libertaria de una cultura republicana, desasosegada y crítica, reemplazando al noble aristócrata por el moderno, inquieto, insatisfecho y vanguardista liberal, aunque siempre con un sospechoso y posiblemente no deseado pero inevitable recodo del pasado, sea este imperial grecolatino, rocó o barroco.

Puede comprenderse reiteradamente, la idea de perturbación de un modelo heredado, cuyo programa había llegado a su máximo nivel de sistematicidad, de sincronía entre procedimientos productivos, técnicos y tal vez performáticos.

El Romanticismo finalmente, se debate en una permanente paradoja de instancias que navegan entre la aceptación y la crítica del pasado, entre el *logos* racional y el *logos* emocional, en todo caso en una invocación al conocimiento mítico, entre la tradición, la convención y la innovación, entre el hombre y el mundo, entre un sujeto fuertemente fascinado con su interioridad, su paisaje natural o urbano, o azorado por una realidad de “objetos” por él creados, pero cuya

estandarización, sistematización y control le resulta a veces difícil de manejar. La riqueza matérica, y sus posibilidades de combinación y alcance hermenéutico, tanto social como estético, que los mismos presumen y que además, pretenden imponer, se expresarán como marcas intensas de la condición de este período.

Se piensa así en la instalación de una voluntad creadora original, experimental, innovadora, fantasiosa, y “moderna” que va a introducir varios conceptos: por un lado la ponderación de la idea paradójica de una permanente e irrenunciable “tradicón de la ruptura”, de la trasgresión; por otro, la búsqueda de estilos en lo posible personales e irrepetibles en cada autor, con soluciones propias e intransferibles, y por último el criterio de sentar las bases de la idea de renovación artística, en el campo “académico”, renovación que como se decía, sostuvo en muchos casos una carrera, tendiente a derrotar y hacer caer al jinete ilustrado del pasado que pugnaba en dominarla.

En próximas páginas se analizará específicamente, a través del análisis de andamiajes técnicos, autores y obras, de qué modo esta innovación se ponderó desde una compleja vectorialidad, cómo se valorizaron los discursos dialécticos creacionales junto a otros, y de qué manera los elementos de originalidad circularon por instancias superficiales o estructurales.

Se tenderá a analizar y situar críticamente el valor de estos *elementos o procesos de innovación*, en tanto su perfil y emergencia perceptual adquieran justamente un índice legítimo de validación de lo nuevo, pese a que las estructuras profundas no estén afectadas por aquellos.

Del mismo modo tendrán voces los intérpretes, las críticas y públicos, a fin de dirimir desde sus propias ópticas, la relevancia de estas operatividades inicialmente de emergencia únicamente poética.

II. ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICOS

Materiales y Procesos. El Estilo

De acuerdo a los anteriores comentarios, los elementos que contribuirán a sustentar las mencionadas ideas de innovación en el territorio de la música romántica, se relacionarían primeramente con el desarrollo de los materiales, las novedades tanto en ciertas técnicas compositivas como en la ejecución vocal - instrumental, y los aspectos generales de performatividad.

Si se decía recién ruptura, vanguardia, progreso y trasgresión, tendría que indagarse y consecuentemente pautarse, dentro de qué andamiaje del fenómeno musical (entendido este como proceso discursivo y comunicativo que opera en varias instancias), tuvieron ocurrencia estos fenómenos.

Siguiendo provisoriamente a Nattiez, se establecen metodológicamente tres estratos o cortes esenciales de algún modo ya clásicos.

sicos: el nivel de la producción, el nivel inmanente y neutro de las obras (y sus soportes gráficos), y el plano de la recepción de esas producciones, incluyendo aquí a los intérpretes y a los auditores (Nattiez, 1987).

La pregunta refiere entonces a: ¿en cuál de los niveles mencionados puede examinarse la existencia de cambios significativos?

Evitando hacer una enumeración exhaustiva, y seguramente incompleta de estos procesos, innovaciones, ampliaciones, sustracciones, desvíos y excepciones de la morfología y comportamiento de dichos niveles en el período que nos ocupa, se atenderá primeramente a los materiales musicales, tanto en su diseño y operatividad, como en cercanía a los auditores e intérpretes; en este sentido puede decirse primeramente que los mismos tuvieron un fuerte impacto tanto en la escritura musical, como en el horizonte de expectativas de músicos y oyentes.

En relación a los materiales musicales, Meyer comenta:

“Para explicar por qué los seres humanos piensan, responden, y eligen dentro de un determinado contexto cultural e histórico es necesario distinguir aquellas facetas del comportamiento humano que son aprendidas y variables, de las que son innatas y universales (como modos más o menos inmutables y restrictivos de los mundos físicos, biológico o cultural).

Pero es un error - aunque común - conceptualizar el problema como una búsqueda de “universales” musicales. *No hay ninguno*. Solo existen los universales acústicos del mundo físico y los universales bio - psicológicos del mundo humano. Los estímulos acústicos afectan a la percepción, la cognición, la emoción y por ende la práctica de la música solamente a través de la acción restrictiva de los bio - psicológicos.” (L. Meyer: *Un Universo de Universales*, en *Las Culturas Musicales*, pag. 236).

Los reparos del musicólogo se presentan pertinentes, al momento de dotar funcional, semántica y apriorísticamente a los componentes de la música. Efectivamente Meyer, descrea de ar-

gumentos significativos absolutos, por fuera de una adjudicación posterior y evaluativa, enclavada en las nociones de historicidad personal o contexto social.

Si bien puede no acordarse con la concepción “universalista” de alguno de los enunciados de Meyer, los mismos resultan válidos como rigor metodológico, en particular en los debates habituales entre innatismos, selecciones y aprendizajes.

Sobre la base de un provisorio prestamo del lenguaje natural, pueden efectuarse algunas adaptaciones de marco general al campo musical, a fin de discriminar diferentes niveles de concreción.

Al admitir que la música posee un nivel sónico acústico que se constituye y “distribuye” en los tradicionales componentes, tales como la duración, la altura, el timbre y la intensidad, y que estos se “aglutinan” en diversas combinatorias de diferente especificidad, alcance, propiedades y complejidad, puede entenderse por *material musical* a la organización y configuración de los componentes musicales en unidades temporales de diversa extensión, definidos desde los niveles *fonológicos* o *sintácticos*.

Desde esta acepción, varios constructos melódicos, armónicos o rítmicos, en principio referenciados hacia su propia estructura: un acorde, un grupo rítmico, un compás, o una constelación melódica, podrán ser materiales fonológicamente pensados.

(También, y salteando las relaciones con la gramática de la lengua natural, en cuanto a la relación de los monemas o en todo caso unidades discretas entendidas como unidades léxicas, “entes del mundo”: “cosa”, “atributo” o “acción”, entre otras, este nivel fonológico podría ser pensado para la música directamente como *morfológico*).

En una “segunda” operación, los mismos ocuparán un orden y una funcionalidad más o menos específica dentro de estructuras discursivas, relacionados entre sí, con variados grados de conexión, oposición y jerarquía, con lo cual el nivel fonológico se revelará como (re) establecido en el orden *sintáctico*: tema, sujeto, función tonal, motivo, etc.

Las supuestas significaciones de los mismos tenderán a constituir un tercer nivel: el *semántico*, que en principio ocuparía un espacio final o terminal dentro esta cadena de progresivas actualizaciones (siempre que obviemos el andarivel de lo *pragmático* tal vez vinculado al concepto de idiolecto particular, de pertenencia contextual, o en todo caso de versión).

Pero de hecho, se propone que dialécticamente, el espacio de lo semántico estaría también constituyendo de manera germinal o promisorio, la base de este proceso. Dicho de otro modo, ningún material fonológicamente “pensado” en función intencionalmente musical y estética, tendría una absoluta prescindencia de aspectos significativos, semánticos “posteriores”. Se defiende simplemente aquí un recorte metodológico y analítico de los nombrados niveles fonológico y sintáctico, que a los fines de esta descripción de “materiales” decantan como los más apropiados y aprehensibles, en términos de autonomía, objetividad y descripción. Dichos niveles no resultan neutros, al menos para los hablantes de una particular *lingua musical*. Expresado de otra forma, cualquier elemento musical en su dimensión fonológica, (y se insiste, para un determinado idiolecto más o menos expandido o genérico), se define intervenido por una historicidad que le otorga sustancialidad o atribución semántica, de modo extensa o acotadamente orientativa, organizada, definida o prescriptiva.

Los procesos hermenéuticos inherentes al nivel semántico, establecerían una serie de problemas y aproximaciones de carácter mayoritariamente “subjetivo”, en el que intervendrían numerosos aspectos intra y extramusicales. Aquellos, dificultarían la concreción de aproximaciones, precisiones, categorizaciones y aserciones más generales y acotadas.

Los componentes o materiales musicales, han sido articulados y organizados en diferentes modos. Desde la noción tradicional de parámetros físicos puros como el timbre, la altura o la intensidad, a otros que distinguen materiales primarios como la altura y el ritmo, y secundarios: la textura y la forma, las agrupaciones y categorizacio-

nes han resultado de conceptualizaciones no solo técnicas, sino también ideológicas, cargadas de axiología e historicidad (Meyer, 2000).

Según Meyer, los componentes del lenguaje musical operan en dos lógicas, de acuerdo a sus relaciones con la grafía, o en todo caso a su potencialidad de formalizarse en unidades o grupos discretos o distinguibles perceptivamente en constructos recortados, autónomos y específicos.

De esta forma llama parámetros sintácticos a la duración (metro y ritmo) y la altura (melodía y armonía), y estadísticos al timbre, la intensidad y la velocidad.

La denominación alude en los primeros, a la organización básica de orden y función tanto en la sucesión como en la simultaneidad; asimismo su distribución está vinculada, al menos en la música tonal, a partir de elementos de proporcionalidad y base divisiva mientras que en los segundos, el aspecto fundamental no reside en su segmentación identificatoria, sino en su funcionamiento perceptual y cuantitativo no proporcional en términos exactamente matemáticos, o al menos en un sentido geométrico; por ende, la percepción y el código representacional, no pueden segmentarlos en unidades discretas.

Para Meyer existen ciertas obligaciones materiales y conductuales que pautan una discursividad en la cual, el funcionamiento complementario o en todo caso oposicional, define el nivel sintáctico en la música. Por ello, los criterios entre intervalo mayor o menor, dominante - tónica o tiempo fuerte y débil (derivadas de los comportamientos posibles de la altura o la duración), representan conductas “binarias” creadoras de sintaxis, de mayor obligatoriedad, precisión proporcional y causalidad, que las relaciones que pueden establecer la intensidad o el timbre.

En estos, las diferencias existentes entre *p* y *f*, o bien entre el timbre genérico de un clarinete respecto al de un cello, no operan en una absoluta matriz binaria única y definitiva, o en todo caso no se presentan como elementos pertinentes de comparación numérica, al menos en el plano de la percepción musical.

“La dinámica puede ser más fuerte o más suave, los *tempi* más rápidos o más lentos, las sonoridades más tenues o densas, etc. Pero no pueden ser segmentados en relaciones perceptualmente discretas” (Cruces, Meyer, 2001: 240).

Las variaciones tímbricas (aun las efectuadas por un mismo instrumento o fuente sonora), dadas por diversas formas de producción y/o modificación del sonido, y con prescindencia obvia de sus vinculaciones con los niveles de las frecuencias actuantes o las duraciones, refieren en el campo perceptual, a una compleja red de relaciones que resultan desestimadas como rangos de discrecionalidad y representación, en tanto se considere un código convencional.

En las ideas de Meyer, se resguardan ciertos anclajes lingüísticos en torno a las nociones de paradigma, con lo cual, los alcances de las llamadas por él unidades discretas o bien estadísticas, se confirman más que en un devenir discursivo, en una apropiación casi inmediata y acontextual. Además, es tal vez obvio remencionar, que las proporcionalidades sintácticas o estadísticas aludidas, se refieren al campo perceptual y gráfico asociado al concepto general de partitura, por fuera de las mediciones o los niveles matemáticos aportados y mensurados en el terreno de la física o la acústica.

En este campo, todos los parámetros musicales tendrían una posibilidad de ser leídos y estudiados en el nivel discreto y sintáctico.

Para la música occidental acústica y tonal, las consideraciones de Meyer parecieran tener grados de pertinencia afirmativa. En todo caso la distinción del autor proporciona ciertas evidencias históricas en el desarrollo de estos componentes paramétricos.

De acuerdo al musicólogo, la atenuación de la Tonalidad como proceso finisecular, tiene que ver con intercambios sintácticos y estadísticos. Por extensión, podría decirse que el gran desarrollo del lenguaje musical romántico viene acompañado por un progresivo ocultamiento y ambigüación de los parámetros sintácticos, en oposición a una paulatina abundancia y potencia de los elementos estadísticos: masa sonora, timbre, inespecificidad armónica y métrica,

invención textural, organicidad formal; en algún punto un acusado cumplimiento del principio de la entropía: del “orden al desorden”.

Los comienzos del Concierto para Piano y Orquesta N° 5, *Emperador* o de la 9na. Sinfonía de Beethoven, con su carga de materia “en bruto”, sin determinación expresa de perfiles diversos, revelan conductas promisorias de estos dispositivos⁹⁶.

Se volverá sobre este punto más adelante.

Se entiende finalmente por **procesos**, a la ocurrencia fáctica de los materiales, correspondiente con una organización, distribución y atribución discursiva de los mismos. En algún sentido constituyen aspectos de la sintaxis, por lo cual, por ejemplo, un “material” *triádico* se constituye en “proceso” en una determinada *función tonal*, o un *encadenamiento de acordes* se configura en “proceso” como *cadencia* o *modulación*.

Se destinarán ahora unas breves palabras acerca del concepto de **estilo musical**.

Adolfo Salazar, dentro de un marco musicológico tradicional, situado en los años '40 o '50 del siglo XX, comenta que el estilo es la selección y organización de los elementos musicales efectuado por un determinado autor o grupo de autores, y ubicado en cierto contexto social (Salazar, 2004). Por esta definición, contenidística y amplia por cierto, se cuantificarían los rasgos de muchísimas músicas, encontrándose así estilísticas diversas, unas incluidas en otras, hegemónicas y dependientes, puras y contaminadas, principales y secundarias, académicas y populares, urbanas y rurales, individuales y colectivas, etc.

Por su parte Meyer comenta, sin mayores preámbulos: “El estilo es una reproducción de modelos” (Meyer, 2000: 19).

⁹⁶ No debieran identificarse en todos los casos, las formulaciones atemáticas, asimétricas o irregulares de las construcciones melódicas románticas (también presentes en obras del Barroco, por ejemplo), con las atribuciones de crecimiento paramétrico de Meyer. En efecto, si bien pueden ser factores concomitantes en ciertos casos, los crecimientos que señala el autor, inciden centralmente en los parámetros de *imprecisa* medición discreta.

Y en el texto hasta ahora referenciado: “[...] de modo comparable, la historia de la música se puede construir como el resultado de la interacción de restricciones composicionales existentes, con las contingencias del medio ambiente cultural” (Cruces, Meyer, 2001: 254).

Una teoría de la recepción diría que el estilo es el cumplimiento de las expectativas del auditor, en tanto proceso discursivo y continuo.

Desde esta última acepción, posiblemente más afín a las miradas de este trabajo, se diría que la estilística alude a un proceso hermenéutico complejo que aúna competencias y desempeños productivos, que alcanza hasta las gráficas y los medios reproductivos, junto a operaciones perceptuales, interpretativas y estéticas, situadas en una historicidad y un contexto individual y social. ¿El estilo sería un particular uso de la lengua o del habla? ¿Involucraría a un nivel morfológico, sintáctico, o solo pragmático?

En una rememoración sobre Marcel Proust, Deleuze (en el filme documental *El Abecedario de Gilles Deleuze*) evoca palabras del escritor, cuando este expresa que toda obra maestra habla en algún lugar en una lengua extranjera. La frase, de sugestivo alcance, aludiría a una mirada del estilo sumamente peculiar, *romántica*, esencial, y centrada en un productor inédito, siempre original. De esta forma no habría estilísticas generales sino solo obras en las que la lengua (y no solo el habla, en una especie de identidad ontológica y funcional), estaría trasgredida a fin de conformar casi un nuevo paradigma. El estilo sería así, siempre el estilo *único* de una obra, de un autor. Para Deleuze, el estilo es el *tartamudeo* de la lengua en un habla particular (Boutang, 1988/ 1996).

El tema, evidentemente de gran extensión, ha permitido aislar, describir, categorizar y valorar diferentes expresiones musicales, atendiendo a las variables arriba señaladas.

En el concepto de estilo suele aparecer frecuentemente la palabra *selección*, alusiva a una voluntaria operación efectuada por alguno de los miembros de un determinado círculo productivo y hermenéutico, sobre una totalidad genérica, sistémica y de alguna forma neutral.

Como sostiene Meyer, este vocablo, lejos de presentarse inofensivo o tautológico como acción inherente a cualquier práctica artística, revela condiciones de variada procesualidad. Tanto las conductas conscientes y deliberadas de elección, hasta otras, supuestas y actuantes como imponderables de clase, época, género, edad o estética, pueden influir y modificar el significado de este término totalizante.

Cuestiones vinculadas a la adopción de constricciones, inclusiones, exclusiones, reglas, estrategias, disuaciones o mandatos, definen marcos estilísticos que van desde la generalidad, hasta los propios de un idiolecto particular, sean estos del autor, de la obra o de los usuarios (Meyer, 2000). En todos estos enunciados la *granda*, que define concepciones y seguimientos posteriores, teóricos e interpretativos, recae en definir si el estilo, en términos de Nattiez, se refiere primordialmente a la obra, como objeto inmanente realizado por un creador y en ciertos casos explicitada en una grafía, o es una construcción operativa y hermenéutica de varios intérpretes, atravesada por diferentes condiciones y acciones, externas e internas, de variada procedencia y de diverso andamiaje psíquico y social, que juegan en una permanente retroalimentación (Nattiez, 1987). En esta perspectiva queda desvirtuada la obligatoriedad que implicaba una dirección de *actividad* productiva hacia una *pasividad* receptiva, incluso interpretativa.

En lo que a este texto respecta, el Estilo Romántico, si es que puede unificarse en un genérico, cubre, pese a su posible especificidad, una enorme gama de alcances y abordajes. Para dar cuenta del estilo la teoría abreva en diferentes marcos.

Las que se articulan sobre nociones de causalidad o consecuencia de los estilos artísticos respecto a modelos previos, generales o situados de la cultura, han acotado una de las orientaciones más aceptadas (Leibowitz, 1957), (Lang, 1963), (Einstein, 1986), (Salazar, 1997), (Grout, 2001). Otra, proviene de su tratamiento como identidad técnica, y aquí la corriente estructuralista ha sido muy marcada y hegemónica (Lerdahl y Jackendoff, 2003) (Salzer,

1993), o bien se atiende a una posición mediada entre historicidad y elementos técnicos (Zamacois, 1958), Schoenberg (1979), (De la Motte, 1993), Rosen (1986), (Kühn, 1992), o en otras líneas, se incluyen proyectos en la que los datos estadísticos de diversos documentos de época (auditores, intérpretes oyentes actuales, certificantes o no, de determinadas *señales acústicas* de tal o cual período), se formulan como validaciones posibles (Nattiez, 1990), (Berry, 1989), (Meyer, 2000).

Dentro de este panorama, el presente itinerario circulará por diferentes territorios, en principio preocupado por ubicar las producciones en conjuntos generales y particulares, inclusivos de autores, obras, intérpretes y auditores, infiriendo sintéticamente que el estilo, es casi siempre un resultado.

En este andarivel, y a riesgo de establecer una generalización esquemática y reduccionista, se intentarán precisar primera y brevemente, las marcas estilísticas más características de las músicas románticas, a partir de ciertas adherencias a pertenencias nacionalísticas. El recorte propone el análisis desde una generalidad territorial y procesual, centralmente interpretativa, entendiendo que uno de los autorreconocimientos más potentes de lo romántico, se relaciona con el sentido de lo nacional - originario.

Tres Posibles Escuelas Hegemónicas

La Historiografía tradicional ha reconocido, o en todo caso prestado singular atención (extendiendo además el arco investigativo a la totalidad del período Moderno), a tres escuelas, por las que se generarían cuestiones basales o estructurales (luego irradiadas a otras regiones o escuelas), respecto a idiolectos más o menos específicos.

Italia, Francia y Alemania, han constituido estándares productivos, cuya cuantificación y cualificación de intereses y rasgos podrían efectivizar la presencia no solo de marcas propias, sino de disposi-

tivos de gran eficacia, permanencia y solidez, como para constituir para toda Europa y América fuentes y bases modélicas.

Cabe agregar a su vez la existencia de dialectos diversos dados por regionalismos, cortes e influencias religiosas y políticas, aculturaciones y desplazamientos.

Los conceptos de Alemania del Norte y Sur, Italia Septentrional y Meridional, Inglaterra, Irlanda y Escocia, Alta y Baja Austria, Austria y Bohemia, Austria y Alemania, Alemania y Austro Hungría, implican agrupamientos complejos acerca de fracturas, insularidades y destinos estéticos, inicialmente no tan evidentes para los no europeos, aunque incluso para un nativo de otra nación del continente, o región de un mismo país.

Si se acuerda entonces con una caracterización general, y con la pertinencia de ponderar estos aspectos en un marco histórico e ideológico sobrevolante de otras condiciones y elementos efectivos y empíricos particulares, podría decirse que el interés de la música francesa (se reitera, acotando estos a la Modernidad), se extendió sobre la posibilidad de dotar a aquella de un sentido autónomo y comunicativo mediado entre los aspectos emocionales e intelectivos. Por otra parte la asociación de la música con elementos programáticos fue también un aspecto reconocible como constante, tal vez promovido justamente por las dudas acerca del valor, funcionamiento o factibilidades de la música “pura”, en tanto sintaxis o semántica autoreferente, sin soportes literarios o extramusicales.

Se ha comentado también que Francia fue fiel a un estilo musical emparentado de algún modo con raíces modales, que arrastraría desde las florecientes escuelas de música en la Edad Media, y debido a las cuales no se asimiló totalmente a los materiales y procesos del mundo tonal. La valoración por el timbre es otro factor asociado con este país, aspecto que desde el Renacimiento y el Barroco fue promovido por los ensambles instrumentales presentes en las óperas.

El caso de Italia, implica conceder una atención a la música en tanto experiencia dramática y afectiva. Los aspectos investigativos acerca de la concertación vocal e instrumental, así como los desarrollos melódicos, tímbricos y texturales, parecen realizarse a los efectos lograr una discursividad variada, renovada por diferentes comportamientos y relaciones de voces y partes, así como una pretensión para que la centralización y univocidad de los niveles formales sean válidos en tanto su habilidad y proclividad para “expresar” tales eventos comunicativos.

Al igual que en Francia, el despliegue del timbre cursa relaciones tanto con la música instrumental como con el melodrama.

Por último el estilo alemán se ha reconocido como aquel que ha enfatizado los niveles estructurales, en tanto componentes o recursos sintácticos destacados. La idea básica que parece orientar las búsquedas de esta escuela radica en la elaboración temático - motívica, la consecución de una unidad de la obra por medio de una diversidad procesual, o bien la unidad lograda desde elementos autogeneradores, acrisolados en una explícita o subyacente matriz elemental más o menos unívoca.

Por fuera de esta anudada clasificación, podrán verificarse tanto excepciones como interinfluencias, desvíos o prestamos entre materiales y procesos, más o menos ajustados a ideologías de base. Por lo pronto, la necesidad de internacionalización y “objetividad” del Clasicismo seguramente facilitó identidades y acuerdos (por ejemplo la comentada combinación mozartiana entre variedad y melodismo itálico, y sólida constructividad germana), así como las particularidades que surgieron de los nuevos idearios románticos, fructificaron hacia mayores niveles de distinción.

Finalmente cabe decir que estas “nacionalidades” fueron abonadas por imperativos de otro tipo, tales las marcas ya señaladas respecto a ciertas obediencias a los credos católico o protestante, dadores de validaciones acerca de los usos respetuosos del contrapunto, la cualidad absoluta o programática de la música, la austeridad y la expansividad, y las relaciones entre texto y música.

Por otra parte los recortes estilísticos y cronológicos afectantes de periodizaciones internas, también revisten atención en los casos de estudiar los fenómenos productivos desde una perspectiva general o situada en una contingencia estatal o regional.

La Tonalidad

Se intentará a continuación efectuar una primera cuantificación de algunos materiales que se presentan como característicos y a su vez inéditos en el Romanticismo, sin atender en principio a etapas o estilísticas particulares, o a las recién mencionadas nacionalidades. Con respecto a ellos, muchas de sus “apariciones” y en consecuencia las obras que les dieron cabida, resultaron altamente sorprendidas, complejas, intraducibles por y para los públicos, críticos y aun intérpretes. Este hecho introduce otro factor capital del período, que es el que ubica al compositor romántico (al menos en esos casos), en el lugar de un innovador reactivo, colocado a menudo por encima o más lejos de las condiciones de audición de los destinatarios.

Los dispositivos “novedosos” provenientes de este cambio de los materiales, y a su vez formantes de los procesos de discursividad a nivel gramatical y como se aclaraba recién, consecuentemente semántico, tuvieron una repercusión en todos los componentes del lenguaje musical: armonía, melodía, métrica y ritmo, fraseo, textura, agógica, intensidad, timbre, grafías y forma (Tarasti, 1996).

Al mismo tiempo establecieron una nueva potencia, comprendida en un proceso general que implicó una aceleración generalizada de los fenómenos de ocurrencia, más allá que sean estos “nuevos”, estructurales o epidérmicos, o ya asimilados por la convención fonológica o sintáctica al discurso musical. Se recuerdan aquí las consideraciones que se realizaron páginas atrás, en relación al concepto de medida.

Así como en otros períodos la velocidad de aparición y desaparición de eventos de mayor o menor extensión se produce de modo

más sincrónico, lento o en todo caso regular, en el Romanticismo podría advertirse esta aceleración o bien “asimetría” de procesos, de hecho no vinculados directamente con las velocidades de las obras, o mejor dicho de sus *tempi*.

Habitualmente por ello, muchas piezas del Romanticismo estarán informadas no necesariamente de continuas novedades, sino en la mayor cuantificación de macro o micro procesos (cambios) verificados en la totalidad de la pieza o en algún tipo de corte sincrónico o diacrónico que pueda postularse como unidad o criterio de mensuración. Asimismo, la disminución de la frecuencia de cambios en un grado diríase “no habitual”, en acuerdo a los patrones concedidos por la tradición tonal provenientes ya de la sistematización del período Barroco, y afectantes de la noción de ritmo armónico, constituirán también rasgos de innovación.

Estos serán posiblemente señalados como materiales inéditos, cuando en realidad, su entidad provendría de una “desacostumbrada” articulación, combinación y duración de procesos de diversa procedencia.

Algunas marcas indiciales del campo armónico representan cambios estilísticos muy definidos.

Así como una de las señales más contundentes que anuncia el pasaje del Barroco al Preclasicismo, o en todo caso su paulatina desintegración, consiste en el empleo del I₆ como reemplazo del II en ciertas semicadencias, o articulaciones formales (hecho que comienza a fracturar y escandir con más frecuencia la gran curva continua barroca), el paréntesis funcional (no eliminación) de la cadencia IV (II) I₆₄ V I, es sumamente significativa a partir de los años 1820 - 1830 aproximadamente.

El I₆₄ tiende a ser soslayado, aunque los giros melódicos que se sostienen sobre él continúan operando, ahora “liberados” de la consonancia que los englobaba. De este modo los sonidos melódicos de aquel acorde sobre el tiempo fuerte del compás, se transforman en apoyaturas de las alturas del V.

La comprobación de esta nueva interpretación, no proviene de la línea más “clásica” del estilo, esto es Beethoven o Glück, sino de ciertos corredores laterales, en los que el sentido de cadencia seguramente cursa una consideración más directa y menos cuidada, especie de gesto espontáneo y si se prefiere, factuado desde una *destitución* aristocrática a una cualidad burguesa más próxima y afectiva. La música de compositores como Von Weber, Field, Hummel o Schubert, habitualmente se hará cargo de este constructo sintáctico, que luego en Chopin, Schumann, Liszt o Brahms, operará con interesantes soluciones discursivas y expresivas.

El comportamiento del I64 en el siglo XIX como articulador amónico formal, requeriría un análisis pormenorizado que excede los intereses de este trabajo. Se comenta solamente que la fuerza estabilizadora de aquella fórmula no perderá vigencia, pese a la enorme masa crítica que se produce a lo largo del desarrollo armónico de la centuria.

Casi como una paradoja, se diría que cuanto más modulante, inestable o ambiguo se presente un proceso armónico, la necesidad articulatoria y gravitacional del I64 se hará más evidente, aunque cierto también, que manierista.

Por eso Wagner, aun en sus complejos tratamientos verificados en *Tristán e Isolda* o en la *Tetralogía*, requiere de este acorde como regulación, estabilización o confirmación de un vector, que aunque momentáneo, puede establecer un hito en el desarrollo tonal, a veces incluso, con cierta historicidad o estilística anacrónica a la totalidad del campo.

Desde el estricto criterio cuantitativo de los materiales y procesos presentes en nuestro período, se mencionan algunos de ellos: nuevos acordes, estructuras verticales complejas de intervalos aumentados y disminuidos, o bien con 9nas. u 11nas., descensos de sonidos, empleos inéditos de estos acordes, modulaciones a nuevas regiones como las mediantes o grados cromáticos realizados en secuencias y en general con interpretaciones enarmónicas, ambigüedad tonal, am-

pliación del plan tonal y cromatismos melódicos dados en las líneas, o en yuxtaposiciones de terceras o sextas paralelas.

Contrariamente, a veces un extremo diatonismo, nuevas cadencias, aceleración o lentitud en el ritmo armónico, alteraciones en la métrica por sínkopas, rubatos o fraseos, alteración en los acentos, valores irregulares, melodías repetitivas, evolutivas, o basadas en el principio de la secuencia, diseños melódicos asimétricos, melodías con grandes saltos, cromatismos o melodías de pocos intervalos. Al mismo tiempo nuevas relaciones texturales entre líneas melódicas y acompañamiento, alta densidad cronométrica o construcciones fraseológicas casi inmóviles por sus sonidos de extensa duración y poca diferenciación en su altura o registro, experimentación tímbrica, crecimiento cuantitativo y cualitativo de la orquesta, nuevas técnicas de escritura vocal instrumental vinculadas a la noción de virtuosismo, así como una complejización de la grafía musical.

Es necesario enfatizar, que si bien hay una “natural” tendencia a inferir que los cambios señalados operan principalmente en el orden del crecimiento cuantitativo y la saturación (que de hecho ocurre si tomamos el desarrollo de la orquesta romántica y post romántica, los tratamientos pictóricos de Delacroix o Géricault por ejemplo, el impulso rítmico de Berlioz o Rossini, los contrastes beethovenianos, o algunos procesos armónicos presentes en obras de Chopin, Liszt, Wagner o Alexander Scriabin), el concepto de innovación entendido como el *proceso crítico de un sistema*, tanto tonal, como pictórico, literario o arquitectónico, se produce también en el área de lo desaturado, “lo no tensionante”, con lo cual se introduce una paradoja respecto del criterio de acopio, crecimiento y acumulación formulado en anteriores páginas.

En este sentido ciertas obturaciones y descromatizaciones presentes asimismo en obras de Chopin, Liszt, Faure, Wagner, o Massenet por introducción de elementos modales, pentatónicos, etc., o una marcha armónica que altera o niega el rol estructural de los grados pilares, la homogeneidad rítmica y repetición de elementos melódi-

cos en el último Brahms, cierta inmovilidad métrica en algunos cuartetos tardíos de Beethoven con tendencia a un figurado “tiempo liso”, solo para mencionar algunos ejemplos, establecen el lado opuesto al principio de esa tensión exasperante y sobresaturada que asociamos al final del Romanticismo, pero que igualmente proporciona una información novedosa.

A partir de esta idea, la crisis opera por extracción de tensiones, por una tendencia a un estilo que podríamos adjectivar casi pre tonal, pre moderno, sin que esto implique posicionarse en un “no vanguardismo”.

Comenta Meyer: “La armonía cromática *per se* no es ni una causa suficiente ni necesaria del debilitamiento de la sintaxis tonal” (Cruces, Meyer, 2001: 406).

Como afirma el autor, más grave que la ausencia o carencia de cromatismo, o dicho de otro modo de disonancias y tensiones externas a una estructura diatónica - heptafónica, la vacilación de la procesualidad funcional es la que atenta contra la tonalidad.

De hecho, en la teoría schenkeriana, el desplazamiento de las funciones pilares por otros accidentes significantes, resultaría más elocuente para el debilitamiento gramatical, que las progresiones cromáticas o diatónicas que pudieren recorrer un discurso funcional (Forte y Gilbert, 1992)⁹⁷.

Meyer señala que las nociones de desviación, intensificación de la incertidumbre, ambigüedad, derivación, incompletud, reinterpretación, despliegue y devenir más o menos continuo, constituyen conductas habituales del discurso armónico romántico, no necesariamente generado por los componentes o procedimientos cromáticos, aunque a menudo presentes en sus contextos. El concepto de procesualidad, en tanto *telos* perceptual hacia una posible dirección, se propone como un elemento emergente y característico de las con-

⁹⁷ Se recuerda que la Teoría de Shenker circula por dos aspectos fundamentales: la noción de movimiento lineal escalar, y la atribución vertical diferenciada en acordes gramaticales y acordes significantes.

ductas de un determinado sistema. Que dicha procesualidad se dirija hacia un punto supuesto, esperado, previsible, obligatorio, aun desviado, o todo lo contrario, es materia posterior, relativa a las características más o menos gravitacionales, en términos cuantitativos y cualitativos de los materiales y conductas estilísticas que rigen su marcha, o desde otra óptica, de las expectativas psicoacústicas emergentes de un determinado paradigma cultural.

Meyer interpreta que en todo proceso armónico, la identidad y uniformidad absoluta fracturan y anulan la procesualidad (Meyer, 2000).

Por ejemplo, las progresiones diatónicas o cromáticas de Debussy, respecto a las propias de una obra del siglo XVI, revestirían similares marcas estructurales, aunque no de hecho, fenoménicas. Asimismo tendrían procesualidad, toda vez que se fundan en elementos discontinuos y paradigmáticamente diferentes, aunque los mismos no estén enmarcados en los principios de la Tonalidad.

Por lo contrario el Sistema Tonal pudo generar materiales y eventos de especificidad tan recortada y precisa, en tanto que en dichas coordenadas se establecieron estructuras binarias de escansión e impulso, tanto sutil como poderoso.

Diatonismo y cromatismo, se postularon como una de las posibles “dualidades” del sistema gramatical, pero de ninguna manera superaron las condiciones vertebradoras de función tonal.

En todo caso, estos materiales, conjugados a procesos también novedosos, alteraron un principio clave de la Tonalidad, como es el de la predictibilidad. En efecto, más allá de desvíos o interrupciones particulares o accidentales de la direccionalidad del discurso armónico afectado por estos procesos, el sentido estructural de teleología se debilitó.

Ya sea al provocar una suspensión de la vectorialidad o bien, en la ocurrencia reiterada de una tendencia a establecer como posible centro tonal o cadencial una múltiple red de direccionalidades, el sentido total de expectativa e inercia operó a menudo entre importantes paréntesis.

Estas ideas dan pie para preguntar acerca de la vigencia del Sistema Tonal en toda la extensión del siglo XIX, especialmente desde 1830 - 1850 en adelante. Esto es, la permanencia de una cualidad cohesiva, sistémica y justamente gramatical, de la cual pudieran desprenderse reglas generales, transferibles y verificables en obras y autores.

Un comentario de Diether De la Motte acerca algunas respuestas:

Algunos pasajes del Liszt más interesante en su aspecto armónico se sustraen al *intento* de una exposición sistemática como la que era aún posible en los acordes de cuatro sonidos de Wagner.

No presentan una tendencia unitaria en el tratamiento de los acordes: no permiten reconocer, en absoluto, nuevos materiales armónicos desarrollados susceptibles de ser aislados y verificables mediante reglas o ejercicios.

Se trata más bien de casos aislados, de soluciones únicas en cada caso. En una inversión total del ordenamiento jerárquico clásico, Liszt *inventa* acordes y enlaces armónicos y *utiliza* también al material melódico. Pero la inspiración no es algo transmisible. La teoría de la armonía ha llegado a su fin, y hay que darle el relevo a la interpretación armónica en forma de un reconocimiento de situaciones concretas y contingentes (De la Motte, 1993: 244)

La reflexión del autor (por fuera de lo exclusivamente tocante a Liszt en su carácter de compositor inagotable en su fantasía e imaginación, acerca de la ideación de materiales y direcciones posibles), alude en su conjunto a una laxitud y debilitamiento de un marco general de organicidad para la selección y organización de un determinado mapa de componentes y posibilidades procesuales de los sonidos.

En efecto, esta particular situación de una distensión de marco epistémico de la Tonalidad, estaría en acuerdo con las diversidades,

trasgresiones, excepciones y recursos, que la armonía romántica presenta a través de sus diferentes autores y obras. De allí que las innovaciones por exceso o defecto, como se decía antes, estuvieran encuadradas en nuestro período (a diferencia de lo sucedido en los tiempos del Primer Barroco), en un consciente alejamiento, perturbación o corrimiento de esas mismas reglas generales. Por lo mismo, seguramente no operaron (al menos en la generalidad de los casos), en el terreno de la inconsecuencia, el capricho, el caos, la búsqueda a tientas o la ingenua experimentación, sino que supusieron un voluntario desarraigo de un modelo no solo personalmente validado e internalizado, sino socialmente legitimado y presente como estatuto referencial de un contexto estilístico e histórico.

Se recuperan nuevamente ahora, ciertas ideas de Meyer relativas al comportamiento genérico de los materiales armónicos en el Romanticismo.

Se recuerda que el autor infiere que la debilidad tonal en cuanto a su fortaleza y sistematicidad, presente en algunas obras y autores de la vanguardia decimonónica europea, se debería no solo a un uso crítico de aquellos sino a los efectos de intercambio jerárquico entre las relaciones de los parámetros sintácticos y estadísticos.

La tendencia romántica ya señalada hacia la unidad, tendría consecuencias esquivas en la organización de las relaciones oposicionales de toda índole, binarias o polares, esto es en las cualidades sintácticas del sistema. Consecuentemente, como la similitud procesual, rítmica, armónica o textural, no podría engendrar diferenciación funcional, la fortaleza de las relaciones discretas se subsumirían en elementos o conductas estadísticas crecientes y abarcales de la totalidad del discurso.

Los avances del timbre como construcción autónoma, más que como atributo colorístico de la melodía o la armonía, las dificultades en la definición de los cifrados, las ambigüedades tendientes a la vacilación de los elementos identificables en unidades precisas, enmarcadas y contundentes, asimetrías y síncopas, crisis de las funciones

pilares, así como las variaciones de carácter, las densidades texturales o las inflaciones dinámicas, se muestran como entes o conductas explicativas de este proceso (Meyer, 2000).

Finalmente, ciertos dispositivos armónicos y formales como las codas, los principios de recuperación y recurrencia, se reemplazan por niveles más cercanos a la evolución o la repetición. (El Preludio de *Lohengrin*, o el comienzo de *El Oro del Rhin*, ejemplifican fuertemente esta premisa).

En una palabra, la inflación (o defección) de materiales y procesos provoca una inestabilidad que opaca y diluye las facultades operativas, y estructurales del sistema. De allí que la repetición, la organicidad o la transformación se constituyan de algún modo, en principios constructivos de *lo igual*.

Por último, puede inferirse que el cromatismo romántico (tal vez heredado en parte de la función a menudo ornamental que presenta en el Clasicismo), implica una extensión de los criterios de suspensión, ambigüedad y angustia. Suspensión en tanto retrae las previsiones de direccionalidad, ambigüedad porque dichas direcciones se presentan múltiples e inciertas hasta el momento que ocurren, y angustia ya que implican un rozamiento en lo bordeante, en una delectación o una condenación a lo que se presume perdido y añorado, a lo que se escapa perpetuamente de lo alcanzable. El cromatismo es finalmente el deseo que toca o roza lo suspendido, lo que se extiende como elusivo y equívoco por sobre lo sistémico, el tabú de lo prohibido balanceado en la cuerda floja de la convención y la trasgresión.

Se comentaban antes ciertos procesos de “extracción de tensiones” en los que se manifiestan también los aspectos críticos y tendientes a la renuncia del Sistema Tonal.

En otros campos artísticos se referencian, por ejemplo, el estilo de la pintura prerrafaelista, el Art Nouveau, y ciertas expresiones del Simbolismo literario, más allá de las salvedades que puedan objetarse en relación a su pertenencia a la escuela romántica.

Se dejarán para más adelante el análisis de los procesos formales a gran escala, así como las poéticas de los artistas y su vinculación con la estética y la filosofía.

Esta explicitación, si bien ardua, parece pertinente de efectuar a los fines de situar la concepción y logros de innovación, invención y ampliación en términos cuantitativos o cualitativos, sea este un material, un proceso musical, o incluso una grafía.

El Melos Romántico

La melodía en el Romanticismo constituye un componente central.

Sus caracteres y funcionamiento pregnantes, parecieran promover entre los músicos y oyentes la opinión de evaluar su entidad como “el” discurso definitorio del movimiento. Habitualmente sintaxis y semántica, se han disputado el centro de la pertinencia melódica, *lugares* desde donde se promueven y efectúan los estudios de la melodía.

En el nivel semántico puede decirse: la melodía; plano emergente de las varias “voces” de una composición, la capa más cutánea, inmediata, límite horizontal de una cierta obra que como una piel recubre y se presenta tersa o surcada de accidentes, estrato “necesario” y primariamente audible del compositor, su mensaje de avanzada, su nivel convocante, el vehículo o superficie sobre el cual recorreremos la pieza en un bordeante trayecto, la puerta de ingreso que se despliega y nos invita, la saliencia perceptual y comunicativa, y el terreno que constituye y promueve el inicial diálogo articulado en sonidos sucesivos, que como “palabras”, hilan el tejido de un discurso inmediato, sugestivo y palpable.

En un estudio más afín a intereses técnicos podría explicitarse que la melodía participa inicialmente de una formulación global que corresponde a los principios de linealidad y narratividad. Los mismos devienen de la interacción de los componentes totales del discurso musical, denominados genéricamente textura. En ella subya-

cen constructos y operatorias relativas a condiciones de estructura jerárquica y fenómeno pregnante.

Por ello y especialmente en el marco del Sistema Tonal (y muy probablemente en todos los paradigmas), no puede aislarse el estudio del nivel melódico del plano rítmico - métrico, tímbrico, armónico y /o formal.

En última instancia la línea melódica principal, como nivel de superficie, es la consecuencia de un grado relevante y específico de la textura, y desde el plano de las alturas, una específica cualificación y cuantificación del timbre.

Los estudios más actuales acerca de las condiciones paramétricas de la música, entienden que los componentes convencionales de su estatuto, actúan y se especifican en condiciones físicas, acústicas y psicoacústicas vinculadas a un criterio general de multidimensionalidad. De este modo, los parámetros resultan afectados por conductas difusas o complejas⁹⁸.

Para no exceder los límites y la pertinencia que este recorrido busca alcanzar en el presente texto, se intentarán delinear los principales rasgos de este “renovado melodismo romántico”, describiéndolo desde su interacción con diferentes componentes del lenguaje musical, aunque en principio se dará brevemente atención, al criterio formativo proveniente de la relación entre sus alturas.

Las especificaciones no distinguen niveles cuantitativos. De hecho en algunos casos, los fenómenos o materiales no son prioritarios del Romanticismo; lo que se modifica es la frecuencia, o los contextos de aparición y/o combinación. Una vez más el Sistema Tonal regula sistemáticamente los elementos o procesos particulares. Pero dichas emergencias en las condiciones recién mencionadas, contribuyen igualmente a su crisis.

⁹⁸ Como supone Rudolph Rêti, en el campo o agrupamiento de las alturas pensadas melódicamente, habría una condición de *tonalidad melódica* que podría ser incluso prescindente de las marchas armónicas o sus componentes. En estos casos la linealidad implicaría el mero y autónomo desarrollo de las condiciones de tonicidad, teleología, función y cadencia (Rêti, 1965).

Ciertamente la escuela schenkeriana se mueve por caminos equivalentes, en su consideración acerca del sentido lineal del movimiento tonal.

- Apartamiento de la tríada como organizadora de la melodía (Fessel, 1999).
- Crecimiento de los niveles de disonancia por uso frecuente de apoyaturas y retardos.
- Utilización de saltos con intervalos mayores a la 8va. o con presencia de intervalos aumentados y disminuidos.
- En general crecimiento de los niveles de cromatismo.
- Diferenciación funcional de una misma nota por accidentes o movimientos armónicos.
- Las líneas melódicas pueden estar subsumidas en la textura, configurando tramas complejas.
- Utilización evidente de melodías de extracción folklórica.
- En la música de cámara o sinfónica valor por la emergencia de una voz solista por sobre la textura general.
- En ciertos casos influencia del melodismo operístico del bel canto, respecto a la expansión melódica y los criterios de ornamentación.
- Tendencia general a la conformación fraseológica irregular, asimétrica y extensa en términos de expansión métrica. Evolución y transformación.
- Principios fraseológicos principalmente formulados a partir de la noción de frase o secuencia (Martínez, 2008). Esta idea, descubre los principios de implicación y forma cerrada propios de la construcción periódica (antecedente - consecuente).
- También melodías basadas en la repetición variada a la manera del Barroco Tardío.
- Presencia de elementos motivicos conductores, o bien melodías con heterogeneidad de elementos constructivos. Esta operatoria formula el corrimiento de los niveles motivicos hacia los melódicos.

Se atenderá a algunos problemas de esta enumeración en forma más detallada.

1) Si se piensa la melodía como un caso particular de linealidad, podrá determinarse en este sentido, que los aspectos de distancia interválica, registro, velocidad, cantidad de ataques, variaciones de intensidad y cualificación de los eventos por unidad de tiempo, proveen a su construcción y comportamiento, de un campo de sucesos múltiples en actuación y valor (Fessel, 1999).

Desde este lugar, uno de los datos más evidentes del cambio del Clasicismo al Romanticismo es el apartamiento de la tríada como organizadora de la melodía.

Pablo Fessel, interpreta esta cuestión como un grado de posibilidad fáctica realizada a partir del planteo registral, en el que la conformación arpegiada tanto de las líneas y los acompañamientos (el tradicional bajo albertino), puede establecerse por la relativa “distancia” existente entre melodía y bajo.

La correspondencia muy a menudo presente en el estilo clásico entre el acorde y la línea (en la que, o bien la melodía era construida con las notas pilares articuladas en tiempo o parte fuerte, o poseía una alta cuantificación de estas), comenzará a desestructurarse. En su reemplazo tienen lugar nuevas secuencias melódicas, en general construidas de manera diatónica o cromática, que progresan por grandes intervalos o por grado conjunto, y que a su vez articulan como disonancias respecto a las alturas fundamentales de un centro tonal determinado⁹⁹.

⁹⁹ El alto grado de sistematicidad tonal alcanzado por el período Clásico proveía al discurso musical de una “natural” transparencia entre armonía y melodía. Para la creación de disonancias no era imprescindible generar corrimientos o excesivos apartamientos de un determinado centro tonal, por decirlo de otro modo, de un acorde. En lo que a armonía respecta, por fuera de los elementos rítmicos, métricos y fraseológicos, el solo hecho de articular un ritmo armónico lento y proveer a la melodía de apoyaturas diatónicas o cromáticas, por ejemplo, constituía una acción suficiente para originar un campo tonal dinámico, entretenido y eficaz. Un caso similar ocurría con el profuso empleo de giros melódicos o temas, basados en escalas. Factualmente existieron aquí cualidades perceptivas de orden diferente a las actuales, y aun a las del siglo XIX, esto es, la aceptación o decodificación de niveles de disonancia dentro de un discurso musical, incidentes en el circuito total de la comunicación estética.

En la linealidad romántica, a menudo un sonido escalar sufre numerosos cambios funcionales y “semánticos” en su fluctuante direccionalidad o estabilidad dada la aplicación de variaciones sutiles y en general “rápidas” de diferentes acordes sobre los que actúa, con lo que se establece esa característica ambigüedad en relación al “color” y su posible desplazamiento o ubicación tonal.

En el mismo plano, otra noción de difundida validación perceptual se refiere a la operatividad, emergencia y compromiso expresivo entre la interválica de las líneas melódicas en su vinculación con la armonía, mediadas estas por los aspectos métricos y fraseológicos. Se supone que el elemento sustancial que se pone en juego en estas circunstancias es el tratamiento de la disonancia.

Frecuentemente, se generan fuertes corrimientos entre línea y soporte armónico generándose zonas altamente disonantes, en las que las apoyaturas y retardos, se constituyen en el centro de la expectación tonal y se extienden en duraciones altamente superadoras de las consonancias. Diríase que este es uno de los aspectos que desde el mismo Rococó, el Estilo Sensible y otras experiencias preclásicas y luego en el Clasicismo, se posiciona como central en el desarrollo melódico del período. Los alcances se extienden: las dobles apoyaturas y la afectación a numerosos sonidos de la escala (no solo los propios de los acordes), generan un complejo juego de casos particulares, verificados tanto en la sucesión como en la simultaneidad de los eventos. Al mismo tiempo cromatismo y diatonismo se presentan como procesos verticales y horizontales casi equivalentes, y provocan inestabilidad sistémica por exceso o defecto, tal como se ha comentado anteriormente.

2) Con implicancias equivalentes, se consideran ahora brevemente los caracteres del melos romántico en su relación con el timbre y la textura.

Respecto al primer componente, en general, y aplicando nuestro análisis principalmente a la escritura orquestal, se afirma una tendencia dirigida hacia la concepción solística de la melodía, en el hecho

de enfatizar dicho nivel en las voces no solo del conjunto de cuerdas, sino principalmente en las maderas y luego los metales (comportamiento ya ocurrente a menudo en los clásicos, pero que se amplifica en el Romanticismo, y que se analizará con más detenimiento en el apartado específico destinado al timbre).

Por otro lado las variaciones tímbricas ensambladas con la melodía, efectúan un interesante juego de continuidades o discontinuidades, en tanto el timbre puede pensarse como un factor aclaratorio de la textura (caso que en el cual garantizará condiciones de linealidad por su organización en familias de timbres similares o equivalentes), o bien, podrá efectuar rupturas, quiebres y discontinuidades en tanto componente de valor más autónomo y agrupado en ensambles disímiles.

Desde el campo de la textura, en este caso en particular en la escritura pianística (ya sea esta solista, los *lieder* u obras concertantes o de cámara), frecuentemente la línea melódica principal, tal vez sin demasiada relevancia o expansión, aparecerá subsumida en un tejido sonoro de gran complejidad que equilibra justamente dicha simplicidad: arpeggios, movimientos contrarios, acordes, líneas secundarias y complementarias etc., en las que la melodía se “adivina” por la voluntad del intérprete o pretende estar confundida en la trama total (Chopin: *Preludios Op. 28* N^{os}. 1, 5, 8, 9, entre otros).

De algún modo se retoman tratamientos equivalentes a los presentes en obras instrumentales del Barroco tardío, como por ejemplo *El Clave Bien Temperado* de J. S. Bach¹⁰⁰.

Al mismo tiempo el despliegue de un melos vinculante entre acorde y línea generará un tipo especial de contrapunto, cuyo comportamiento se estudiará con mayor precisión en los próximos apartados.

¹⁰⁰ El arreglo efectuado por Gounod en su *Ave Maria* (consistente en la invención de una línea melódica que sobrevuela la textura original del Preludio N^o 1 del 1er. Libro del texto recién citado de J. S. Bach), formula un tipo de construcción melódica y textural que enlaza e identifica modélicamente, los principios constructivos de ambos períodos. La línea de Gounod, continua y expansiva, se basa en criterios de repetición y variación, concomitantes con el devenir tonal y funcional de la pieza de Bach.

3) Por último se atenderá a los procesos constructivos de la melodía, los que constituyen un soporte conceptual y material básico, para las relaciones antes enunciadas.

Al respecto, se señala inmediatamente la voluntad del estilo en generar una ampliación de los confines que recorren los conceptos de regularidad y recurrencia, impactados seguramente por cuestiones no solo atribuibles al nivel de lo técnico, sino a otras consideraciones de relevancia estética, tal como se expresaba en el apartado de la 1ra. Parte “Diversidad y Unidad”.

En principio, las estructuras fraseológicas heredadas del Clasicismo, basadas en el modelo periódico del antecedente - consecuente se adaptarán a otros diseños, dado el complejo desarrollo armónico verificado y otros aspectos de orden métrico.

Por esta razón la relación primaria: I V V I actuará de modo menos perfilado y en un estado de frecuente paréntesis, o en otros casos, se postulará como el único, o bien “último” elemento que a modo de constructo estructural se conserve, mientras la línea melódica se expandirá en diferentes direcciones. Esta situación recae en la “ruptura” o suspensión de la necesidad de la recurrencia, y por lo tanto, el diseño de las unidades formales devendrá habitualmente en una estructura más continua y asimétrica.

(Dicha suspensión se relaciona íntimamente con la evasión de las cadencias - emergentes de los desvíos armónicos - las resoluciones excepcionales y la modulación).

Uno de los comportamientos sintácticos más frecuentes se verificará de este modo en la adopción de una forma melódico - temática basada más que en la recurrencia, en la *repetición transpuesta* o bien en la *evolución*, derivación la primera, del tradicional concepto schoenbergiano de “forma - frase” o mejor “forma - oración”, expuesto en su breve tratado *Modelos para Estudiantes de Composición* (Schoenberg, 1980).

Este tipo de construcción se ubicará en las nociones de mismidad y unidad referidas en páginas previas y establecerá criterios de

construcción fraseológica (que abarcarán y constituirán muchas veces la obra en toda su extensión, hecho que se estudiará más adelante) manifiestas en la estructura de la *secuencia*, tanto diatónica como cromática, o en el encadenamiento de materiales en permanente y “arbitraria” transformación. Por esta circunstancia podrá generarse en el discurso un sentido de sucesivo incremento e intensificación de la tensión, crecimiento gradual de la información y derivaciones motívicadas.

De algún modo una recuperación y reinterpretación de la noción del *fortspinnung* barroco, en especial cuando el proceso se basa en la redundancia más o menos variada de un elemento melódico o temático.

Al respecto se mencionan los trabajos pioneros de Anton Webern, quien en las conferencias dictadas en Viena en el año 1933 reflexiona con lucidez acerca de esta advertida “manera” de construir, proveniente de una búsqueda de comprensibilidad y continuidad, exigente en virtud del estado del Sistema Tonal a partir de los años de 1830, concreta y principalmente después de la muerte de Beethoven.

Dice Webern: “...desarrollar todo a partir de una idea principal! Aquí la coherencia más fuerte”

(Martínez A., Kater. 2008: 83).

Interesante comentario que hace pensar en los idearios de los compositores (austro - alemanes) acerca de sus voluntades de unidad y cohesión (que los conectan incluso con las conductas del Barroco Tardío, así como con los procedimientos cíclicos del siglo XIX).

La forma - oración, gracias a la presencia de una unidad inicial fuertemente implicativa, creada por la enunciación repetida del mismo material musical, genera una tendencia significativa hacia la continuación, al incremento de la tensión y al crecimiento orgánico de los propios elementos motívicadas.

En otras palabras, la naturaleza evolutiva de la forma - oración permite considerarla como la estructura temática más adecuada para aplicar a las ideas musicales el principio de variación desarro-

llante, concebida esta como proceso de permanente intensificación, diferenciación, crecimiento gradual, a partir de cierta configuración motivica inicial. (Martínez, A., 2008: 27).

Las consideraciones de Martínez (pese al título del texto, cuyo cuerpo central intenta encontrar elementos constructivos de esta naturaleza en piezas dodecafónicas de Schoenberg y Webern), refieren explícitamente al mundo de la Tonalidad y como tal, el constructo que él mismo denomina siguiendo al autor del “*Pierrot*” como forma oración, alude a la construcción formal en la que el elemento repetitivo o aun evolutivo, es central y concluyente.

Podría objetarse el concepto “implicativo” atribuido a la oración, dado que dicho concepto (como operación lógica), propondría más certeramente una inferencia tendiente a provocar un cierre final, hecho que estaría planteado en el enunciado básico:

si... entonces. En este caso, la estructura musical implícita, resultaría conectada con mayor propiedad a la forma período y sus tipos oracionales: antecedente - consecuente.

De todos modos se acuerda en un sentido amplio con la idea de implicación que propone Martínez, a partir de un “núcleo informativo inicial”, una continuidad de diferente orden y posibilidades, sea esta más o menos “abierta” o “cerrada”, o en todo caso, “cercana” o “lejana”, respecto al modelo referencial del cual proviene, alude o deriva.

En el marco de un progresivo proceso de aplicación, o en todo caso crisis tonal verificado a lo largo del siglo XIX, los dispositivos constructivos que esta unidad formal supone, efectuaron una convincente respuesta de organización discursiva a los intentos de coherencia y cohesión que los compositores buscaron, asimismo como fenoménica aparición de la ya mencionada voluntad estética de unidad, que en muchos casos inundó a todo el Romanticismo.

Martínez habla de “configuración *motivica* inicial”. Se agregaría aquí “configuración *melódica* inicial”, con lo cual se presume sumar un problema a sus reflexiones, toda vez que se otorga al concepto de lo melódico una evidencia de mayor amplitud, licuación y debilidad

de rasgo e identidad con respecto a lo motivico (o en todo caso mayor laxitud en la existencia de matrices melódicas y rítmicas identificatorias reunidas en una estructura perceptual de límites más acotados y pregnantes), y que para el pensamiento decimonónico tendrá posiblemente una mayor ocurrencia y visibilidad.

Por ello, para los compositores románticos este diseño repetitivo o derivativo, no necesariamente causal de la melodía, menos motivico como si *melódico*, provocó justamente dificultades en la consecución clásica de las nociones de tema y motivo, y redundó en una permanente preocupación inherente al logro de las tradicionales nociones de integridad y unidad.

Paul Henry Lang, observa tempranamente esta característica y denomina sinfonías melódicas a las obras escritas con posterioridad a Beethoven (Lang, 1963).

Interpreta que las piezas sinfónicas de Schubert (Lang consideró a su Sinfonía N° 8 como la primera sinfonía romántica), Schumann o Mendelssohn, por ejemplo, se apartan muchas veces del modelo beethoveniano, al postular un criterio constructivo más melódico que temático.

Esta fluidez de materiales, a veces repetitiva, otras en permanente transformación, lírica y expansiva, se impone por sobre la concisión, la brevedad y solidez que podían prometer las melodías fuertemente cimentadas en los conceptos de motivo o tema, cuya matriz era lo suficientemente condensada y perfilada como para posibilitar derivaciones o elaboraciones posteriores, por un procedimiento de tipo “deductivo” referencial a aquella, del cual Martínez también reflexiona.

De allí la noción de “melos” romántico: una línea melódica cuyo desarrollo es extendido y amplio, abierto y continuo, no necesariamente recurrente, irregular y/o asimétrico, evolutivo y/o aditivo, una línea constituida a veces de numerosos elementos, no siempre motivicos, los cuales desde el vamos aparecen indistintamente jerarquizados en sus niveles cuantitativos y cualitativos. Y de este criterio

melódico, en conjunción con los niveles rítmicos y armónicos, surgirán los procedimientos de la organicidad formal que caracterizarán la producción musical a partir de 1850 con gran fuerza expansiva, y sobre los que se efectuarán posteriores análisis.

Para los músicos románticos, la concreción de este “reemplazo” o en todo caso apartamiento del principio *temático* por el *melódico*, constituyó una de las razones de los supuestos fracasos de la composición de obras de orden clásico: sonatas, sinfonías o piezas de cámara. Este tratamiento temático resultó signado por un rápido y casi inevitable agotamiento, dada una profusa información, reiteración o ambigüedad, aspectos opuestos a la claridad y economía pretendida por la tendencia clasicista. Al mismo tiempo, en tanto melos, estas líneas fecundaron los repertorios pianísticos, sinfónicos, liederísticos o las óperas, con melodías que la crítica y las audiencias consagraron como antológicas e inolvidables.

¿No hay melodías equivalentes en Mozart, Beethoven, Glück o Haydn? Seguramente que sí (a propósito, R. Strauss comentaba que el aria *Voi che sapete* de Cherubino en *Las Bodas de Fígaro*, constituía el origen de la melodía infinita), mas el equilibrio y simetría de las agrupaciones fraseológicas casi constantes entre la articulación, el plan tonal, el ritmo y la textura, otorgan una límpida construcción a estas composiciones, así como el carácter de “sobriedad y orden”, que los románticos luego desarticularían en favor de un crecimiento y desarrollo cualitativamente más complejo.

Igualmente es pertinente mencionar, que las concepciones románticas de la melodía (y en el marco general de la Tonalidad), tal vez puedan tener similitud con las líneas melódicas de varias especies formales del Barroco, tales como sus movimientos lentos, los diseños improvisatorios de piezas solistas, obviamente las arias, o los episodios a cargo de los “solos” que separan los *ritornelli*, en el caso de los movimientos rápidos de un concierto, por ejemplo. Más allá de considerar rasgos obviamente diferentes por cuestiones propias de los materiales específicos de cada estilo, los caracteres oracionales

románticos se relacionarían con aquellos por medio de un similar criterio evolutivo, habitualmente no simétrico, irradiante hacia un movimiento “abierto”.

¿De dónde provienen estas influencias expansivas del melos romántico?

Se ha afirmado a menudo que la renovación belcantista de la ópera italiana del siglo XIX, influyó fuertemente en los diseños melódicos del período, ya que el texto y su permanente transformación, en función de la estructura poética utilizada, redundaba en un tratamiento equivalente adoptado por la música, concomitante a su vez con todos los elementos de ornamentación, empleo de valores irregulares, corrimientos de acentos y oscilaciones en los *tempi*. (Se han comentado estos aspectos en la 1ra. Parte, al tratar la ópera en el marco del desarrollo del Sentimiento en el Romanticismo).

Estos rasgos posiblemente fueron tomados por los compositores, tanto en la música de cámara, como en las obras pianísticas (Chopin y la comentada influencia de Bellini), o en los diseños instrumentales solistas.

Por fuera de los influjos operísticos, Beethoven también anuncia en algunas de sus obras (la Sinfonía N° 6, el movimiento lento del Concierto para Piano N° 4, el equivalente del N° 5, las Sonatas para Piano N°s. 27 y 30, entre otras), cierta búsqueda melódica de carácter más llanamente “lineal”, abierto, en la que el ritmo armónico se aletarga y extiende para que la línea pueda sobrevolar en un fluido desarrollo, a la manera a veces de una canción o una dilatada cantilena, situación que luego será tomada por compositores posteriores, de manera casi constante.

En consecuencia y a modo de provisoria síntesis, se verifica en el tratamiento melódico constructivo del Romanticismo, un criterio formal y genérico, provisto por unidades fraseológicas iniciales e iniciales (en especial la forma oración), que a partir de un principio básico de repetición resultan posibilitantes de procesos de variación, derivación y evolución, siendo además consecuentes con un crite-

rio global cercano tanto al sentido de lo *repetitivo* en sus variadas apariciones, como a la *metamorfosis*. Ambas maneras, por estrategias aparentemente opuestas, buscan fundar el discurso musical en el desenvolvimiento de *lo unívoco* a partir de una transformación orgánica de lo “mismo” o de, y hacia lo potencialmente “distinto”.

En una nueva atención a las obras de Beethoven, se rescata otro tópico acerca de un nuevo “modo” de concebir o plantear el desarrollo melódico, en este caso presente en los movimientos lentos, desde “siempre” asociados a la posibilidad de contener una línea melódica espaciada y expansiva, muchas veces considerada como el elemento casi “esencial” y pregnante de su construcción.

Martin Kaltenecker (2004) en *El Rumor de las Batallas* define esta modalidad como la “lentitud reflexiva”, la cual, si bien presente como constante en sus últimas obras, se manifiesta también en algunos movimientos lentos de su período inicial.

Según el autor, este nuevo estilo es reconocible por medio de una línea melódica “meditativa” un tanto estática y autorreferenciada en repeticiones, que media entre lo acórdico y lineal, con un rimo armónico lento, a veces con profusa ornamentación, y que fundamentalmente reemplaza el *tempo del andante* “mozartiano” (y Clásico por extensión), por el *tempo del adagio*, con una interpretación metronómica más pausada, lenta, “grave” o “solemne” (Kaltenecker, 2004).

Dicho andante clásico (cuyo tiempo y métrica rara vez se enmascaran o evaden, con una recurrencia e isocronía en pulsos y acentos marcados expresamente con una simetría manifiesta), y el adagio romántico (flexible en tempo, de métrica más ambigua o difusa, sobre el que se desliza una melodía que tiende a huir de la regularidad por síncopas, extensiones o construcción fraseológica, y se aleja de un eje motivico-temático hacia una evolución permanente), se establecen como “polaridades” originarias de un cambio fundamental en la concepción del melos (y también de la métrica), en la estructura general de las obras, y en consecuencia en las interpretaciones y recepciones.

Posiblemente puedanse encontrar (recordando los conceptos de R. Strauss), los elementos germinales de estos adagios entre otros compositores, en algunos movimientos centrales de sonatas para piano y sinfonías de Haydn: las *Sinfonías París* o *Londres*, o justamente en Mozart, en las secciones episódicas de sus movimientos lentos, por ejemplo, del Concierto para Piano y Orquesta N° 20, en la lentitud discursiva del *Andante* del Concierto para Piano y Orquesta N° 25, demostrativa de silencios y expectativas, en el *Andante cantabile* de la Sinfonía N° 41, en el movimiento lento de su Quinteto de Cuerdas en Sol m., en su equivalente del Trío para Violín, Cello y Piano, K. 502, o en algunas de sus óperas.

Pero estos fragmentos parecen ser más anecdóticos que constantes como formulación general, y la diferencia por ejemplo, entre el *Andante* del Concierto para Piano y Orquesta N° 21 de Mozart de 1785, y el *Largo* del Primer Concierto para Piano y Orquesta de Beethoven, escrito solo diez años después, nos conectan con experiencias melódicas y métricas completamente diferentes; rigor, fluidez, isocronía, recurrencia y simetría en Mozart, amplitud, expectación, pulso incierto, detención melódica y rítmica en Beethoven.

Para finalizar, puede considerarse que este cambio en el sentido métrico y melódico, repercutirá posiblemente en el desarrollo de piezas o movimientos fuertemente impelidos a generar esta melodía extensa, de grandes o pequeños intervalos, diatónicas o cromáticas, o inclusive con datos pentatónicos o modales. Asimismo se encadenará con el rubato que acentuará dicha flexibilidad, con la modulación, la repetición o la transformación, incluso con el sentido de melodía infinita, (que si bien aplicado a Wagner como melodía que permanentemente irradia una significación expresiva y no descansa en cadencias definitivas, puede aplicarse al pensamiento total del Romanticismo), así como también con una recuperación de los criterios motivicos más clásicos (Brahms).

Todos estos comportamientos, obviamente relacionados con los demás componentes, se desplegarán tal vez como represen-

tación simbólica de la infinitud, la angustia, el estilo confesional y discursivo y la anhelante necesidad de narrar; de narrar posiblemente una nueva historia, que como tal, exige otros modos de aparecer, de ser dicha.

Por esta situación, y en otro sentido de su hermenéutica, la configuración constructiva romántica, aplicada a formas concebidas bajo los principios de la deducción o la inferencia (tales como la paradigmática forma sonata), pudo sufrir de complicaciones o rendimientos cuestionables. La variedad de elementos motivicos empleados ya en los temas iniciales, contribuyó a la dificultad para la elaboración de un posterior desarrollo. Esto fue causa de procesos erráticos, repetitivos o no exentos de incoherencia formal.

Más adelante, en la Tercera Parte de este trabajo, se conectarán dichos elementos y aspiraciones con el universo de lo lírico.

Ritmo, Métrica y Temporalidad

En directa vinculación con el anterior apartado, las relaciones entre ritmo, metro y “tempo” constituirán una sólida conjunción de factores conceptuales y operativos que revelarán no solo un particular tratamiento empírico de estos aspectos, sino que a través de ellos se transparentará una completa concepción de la temporalidad (en tanto discursividad musical) en el período que nos ocupa.

Las consideraciones realizadas al tratar el melos romántico, indican una inicial situación de impacto en los problemas de este nuevo tema, esto es, las diversas contingencias verificables en el plano melódico y armónico que redundan o se combinan con los procesos rítmicos. De todos modos pueden destacarse algunos aspectos del plano temporal, factibles de ser examinados en forma autónoma, destacando así una intensa afectación de diversos contenidos específicos vinculados a los niveles productivos, a las representaciones gráficas y a los niveles interpretativos.

Se reconocen primariamente en el estilo general del Romanticismo, diversos caracteres cuantificables en el campo morfológico de las duraciones:

- Los valores irregulares de división o tiempo.
- La asimetría de los grupos y frases rítmicas, constitutivas de las unidades formales.
- El metro duplo como creador de marcaciones internas de menor extensión sobre un metro extendido.
- Las polirritmias.
- El frecuente tratamiento sincopado, las hemíolas y el corrimiento del metro por ligaduras y desplazamientos fraseológicos o acentuales.
- La utilización de métricas con denominadores poco transitados, en algunos casos encubiertas o explícitas métricas de amalgama o aditivas.
- En ciertos momentos la utilización de células rítmicas altamente diferenciadas, en otros, estableciendo una reiteración casi mecánica de aquellas.
- El tempo rubato (como marcación paradójica en la ejecución especialmente pianística, que evidencia una pulsación isócrona en el plano del acompañamiento y una atenuación e irregularidad de tempo en la voz principal).
- En los movimientos lentos el reemplazo casi definitivo del Andante clásico por el Adagio provisto de un lento ritmo armónico (Kaltenecker, 2004).
- El complejo entramado métrico en las texturas pianísticas con acentuaciones internas de diferentes grupos rítmicos.
- Los valores breves implicados en las ornamentaciones vocales o instrumentales, sus agrupamientos y compleja demarcación métrica.
- Las consecuentes dificultades en la decodificación y de lectura gráfica y performática, hecho que aporta también un dato

acerca del nivel de alto profesionalismo y ejecución trascendente requerido a los intérpretes.

- A nivel de la recepción, las diferencias establecidas en la percepción de los procesos rítmicos relativos a la escritura y la posterior ejecución. Esto implica un alejamiento de las condiciones de transparencia entre escritura, performatividad y audición¹⁰¹.

¿A qué otros factores responde este cambio en la concepción rítmico - métrica? Se piensa aquí posiblemente en una caracterización más medular y profunda, que permite inferir un espíritu de época, vinculado a varios conceptos que se rastrean en este estudio: las nociones de libertad, originalidad, trasgresión, invención, entre otras, que informan del posicionamiento del músico romántico, frente no solo a su objeto, sino ante el tiempo pasado y al contexto presente.

Desde el siglo XVIII, puede notarse el “despertar” de una incipiente mecanización del mundo, a partir de la Primera Revolución Industrial. La máquina, uno de los elementos “artificiales” incorporados a la cultura de este proceso, acerca al hombre a una realidad parcelada por una división matemática y regular: relojes, telares, ruedas, engranajes, autómatas, muñecos mecánicos, instrumentos científicos, aluden a una concepción del tiempo isócrono, que redundará en la mirada equivalente en la música de ese tiempo. Tiempo cronológico, tiempo psicológico, Cronos y Orfeo, señala Nattiez en *Le Combat de Chronos et D'orphée* (Nattiez, 1993).

Nacido el Romanticismo, en particular a partir de 1820/30, la marcación del *tempo* comienza a ser fuertemente interior, subjetiva e introspectiva.

¹⁰¹ En Beethoven, el Presto del Cuarteto para Cuerdas N° 14, resulta paradigmático. En Chopin o Schumann, en el final de la Sonata para Piano N° 2, los Preludios Op. 28 N°s. 1, 5, 10, 11, 14, entre otros, algunos de los Estudios o varias de las Mazurcas en el primero, o el último movimiento del Concierto para Piano en La m. de Schumann, en el que la escritura resulta casi todo el tiempo desfasada de la percepción, que dicta otra marcación del tiempo a tierra. Estas cuestiones se advertirán casi estructurales en Brahms, con sus habituales hemíolas y corrimientos métricos.

El mundo externo de algún modo pierde cierta realidad, referencia y materialidad, salvo como reflejo de la propia interioridad del artista.

La mencionada mecanización si bien no se detiene (es más, avanza en la Segunda Revolución Industrial de 1850 estableciendo fenómenos, artefactos o construcciones cada vez más lejos de la escala humana), imprime en todo caso una reacción negativa que abonará los conceptos de sublimidad o alienación que más adelante se estudiarán.

El artista romántico, al menos aquel ubicado en las nuevas coordenadas de búsqueda e innovación, recurrirá a mundos a menudo idealizados, espacios y tiempos que viven en la dimensión de lo evocado, de lo soñado, de lo mítico, de lo fantástico o maravilloso y por lo tanto el tiempo de su existencia y narración estará sospechado en términos cronológicos, isócronos y regulares, y gozará de un privilegio en la dimensión de su intimidad psicológica, su subjetividad emocional, su fuidez, asimetría e imaginación.

Una concepción interna, autorreflexiva, irregular, evolutiva, repetitiva o bien irreversible domina la relación con la temporalidad; no es necesariamente el tiempo “a tierra”, regular y recurrente, sino un tiempo suspendido, flotante, fugaz, ingravido, ambiguo y analógico, que espeja también el ritmo y la dimensión de la naturaleza¹⁰².

¹⁰² Estas percepciones y construcciones del tiempo seguramente tienen su origen en los propios procesos compositivos, en los que puede advertirse un principio de discontinuidad, no solo de elementos temporales, sino también, de discontinuidades epocales respecto al mundo y a la realidad contingente, como actitud interrogativa, alienante o crítica de estos. Por lo tanto, en compositores como Berlioz, el último Beethoven, Chopin, Schumann y Liszt, entre otros, la línea de tiempo musical en general, muestra fracturas, variaciones de velocidades, suspensiones y aceleraciones, cortes y cesuras, inflexiones y corrimientos frecuentes hacia una temporalidad flexible, irregular y sumamente personal y singular. Por ello, no es para nada evidente la interpretación de un *tempo* constante, permanente y riguroso en la música tonal, especialmente la romántica, tal como lo han consagrado las escuelas instrumentales, vocales o de dirección orquestal más académicas y tradicionales.

Con la emergencia del relato mítico se instala también una dimensión no lineal y teleológica, sino circular, reminiscente de diversos idearios. Esto no implicará necesariamente la construcción de relatos musicales a partir de una estructura recurrente, integradora o reconciliadora de elementos dialécticamente dispuestos y/u opuestos. Será más bien la repetición de un relato ya mencionado, ya recorrido, pero que puede referir a otros contenidos no previstos por un procedimiento de transformación, variación o superposición, una idea de perpetua rememoración y por ende, una atención más que “progresista”, evocadora de un permanente pasado, azaroso y resonante en fin, del estilo nietzscheano o deleuziano del *mito del eterno retorno*. El tiempo musical romántico, como otros aspectos del estilo, oscilará, dudará y establecerá paradojas no fáciles de resolver.

El apartamiento de la noción clásica, isócrona y simétrica, convivirá a menudo con la nueva concepción temporal ya descrita, y estará directamente vinculada a los criterios de Analogía, antes comentados. Pero se supone que desde las lecciones del Naturalismo y el Simbolismo, el arte musical académico del siglo XIX intentará proyectar una idea de “perpetuo retorno” de idea primigenia de un “contenido” que nunca se aparta del todo, que siempre permanece, o cuyo adelanto y retraso es irregular, arbitrario, mutable, como el pensamiento de un yo imaginante, especulativo y evasivo del aquí y ahora en términos de absoluta realidad palpable.

Citando al historiador francés decimonónico Henri - Charles Puech, Agamben comenta:

El movimiento circular, que garantiza el mantenimiento de las mismas cosas a través de su repetición y su continuo retorno, es la expresión más inmediata y más perfecta (y por lo tanto más próximo a lo divino) de aquello que en el punto más elevado de la jerarquía es inmovilidad absoluta (Agamben, 2011: 130)

Para Lévi - Strauss, la música posee una directa correspondencia con el relato mítico. Y como tal, la cuestión de la temporalidad general se redefine en su estructura, de acuerdo a coordenadas extensivas y superpuestas, como diacronía y sincronía. Sobre lo analizado en apartados anteriores en relación a los conceptos de Mito y Logos, las apreciaciones del antropólogo resultan eficaces respecto a la cronología musical, en especial a la del Romanticismo.

La verdadera respuesta se halla en el carácter común del mito y la obra musical de ser cada uno a su manera lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar de requerir un dimensión temporal para manifestarse [...] todo ocurre como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para darle un mentís. En efecto una y otra son máquinas de suprimir el tiempo.

Por debajo de los sonidos y los ritmos la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente, tiempo irremediamente diacrónico por irreversible, del cual, sin embargo transmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. La audición de la obra musical, en virtud de una organización interna de esta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado. Hasta el punto que escuchando música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad (Lévi-Strauss, 1968, vol. 1: 40).

El tiempo musical, más allá de su pertenencia romántica, hace ir y venir a la propia música, recuperar y adelantar sus contenidos, presumir, aludir y renombrar sus matrices y accidentes. Una vez más sobre una historicidad general del mundo en principio diacrónica y lineal, la temporalidad de la música es de por sí autónoma. Esto no implicará que en la música no haya vectorialidades ni narratividades progresivas y directas. Más bien, tal como se viene diciendo, las alturas, las duraciones y los procesos de formalización temporal, construyen un complejo tapiz de simultaneidades y sucesiones, en las que la temporalidad es atravesada por una *propia* cronología.

El Nuevo Contrapunto

En un estilo en el que la melodía y su correspondiente “soporte”, el acorde, señala un desarrollo de inusitada relevancia, en el que la línea, como melos, debería surgir con toda pureza y claridad, podría pensarse que el contrapunto está erradicado por la fuerza de una excluyente combinación de planos verticales y horizontales, dando como resultado, la emergencia absoluta de la monodía acompañada.

Además, desde un marco más general, debería decirse que mientras la ciencia y la historia definen criterios lineales e irreversibles en los procesos a su cargo, aglutinados en una idea univectorial, como ocurre por ejemplo en la Tonalidad, el contrapunto tiende a cuestionarse y/o abandonarse, en tanto contradice con su independencia y multidirección, el sentido unívoco antes descrito.

Las discusiones al comienzo del Período Barroco, respecto al tema de la textura, en parte se remiten a esta nueva concepción del movimiento, la gravitación y la direccionalidad (Fubini, 1999). Sin embargo, el concepto lineal en tanto independencia de voces continúa en el Romanticismo, adquiriendo comportamientos, si bien tal vez no totalmente inéditos, sí peculiares y al mismo tiempo propedéuticos y aproximativos al proceso de crisis del Sistema Tonal registrado a lo largo del siglo XIX.

Al indagar en los diferentes momentos del estilo romántico estas “otras” posibilidades del contrapunto, se advierte primeramente el respeto por los recursos “consagrados” por la historia, en tanto constantes compositivas que desde su sistematización en el Renacimiento del siglo XVI, continúan validándose como fuertemente consistentes y sólidas, como dispositivos poiéticos y formales; se piensa centralmente en el procedimiento de la imitación y sus posibilidades organizativas, en procesos de menor o mayor alcance formal, esto es el canon, la fuga o las variaciones a partir de una serie de acordes o de una línea melódica: chacona o passacaglia.

En los comienzos del Romanticismo, estos procedimientos están prácticamente confinados a ciertas situaciones específicas (denominadas concretamente “fuga”, por ejemplo), no constituyendo la estructura general de un movimiento u obra por fuera de estos comportamientos específicos y estrictos.

De algún modo, la afirmación de Rosen en *El Estilo Clásico*, en relación al carácter irreconciliable de la *fuga* y su desarrollo continuo, y la *forma sonata*, con su diseño parcelado y dialéctico, tiene su vigencia y validación en estos momentos del período (y obviamente en el Clasicismo), (Rosen, 1986).

Será Beethoven quien en su última época, intentará una primera fusión de ambas estructuras, procedimientos o *estilos*, al decir de Rosen, generando una nueva concepción del movimiento, la tensión dramática y el diseño formal total en una compleja correspondencia de “acciones”, elaboraciones y contrastes de organizaciones tectónicas (Rosen, 1986). Sin embargo, todavía en las obras tardías, Beethoven apela a un contrapunto rememorativo de las técnicas o sonoridades del Barroco Tardío, en especial de Haendel (como en la Obertura *La Consagración de la Casa* (1822)).

En la 9na. Sinfonía, en la *Misa Solemnis* o en sus seis últimos cuartetos de cuerdas el trabajo contrapuntístico alcanza una expansión lineal prácticamente inédita. Salvo las secciones señaladas específicamente como “fugas” (tal el caso del 1er. segmento del Cuarteto N° 14, en Do sostenido menor), la generalidad de los movimientos (aun aquellos predominantemente acórdicos o centrados en la monodía acompañada), ostentan una escritura de contrapunto libre, de enorme independencia, que actúa en el plano armónico como un comportamiento generativo de una casi permanente ambigüedad funcional, organicidad y evolución continuas, enfatizado a veces por el empleo de registros extremos.

Las implicancias de estas piezas se ramifican en numerosas direcciones, atinentes a su desprendimiento de las obediencias de tematismo, en favor de un melos rizomático, la supresión momen-

tánea de regularidades y/o recurrencias métricas ocasionadas bien por su estatismo, o en todo caso por el corrimiento de las acentuaciones de tiempo fuerte y débil, y además, el tratamiento muy particular de la disonancia.

A menudo estas obras beethovenianas resultan “estructuralmente” menos innovadoras en el plano armónico que otras composiciones de los períodos anteriores, orientadas hacia ciertas experimentaciones o aperturas relativas a los conceptos de región o “color” tonal, tal como ha afirmado Rosen en el texto recién mencionado.

Por tanto los desequilibrios tonales, las incertidumbres funcionales y las disonancias afectantes de las alturas involucradas, resultan deducidas no tanto del compromiso de complejidad armónica intrínseca al nivel del acorde, como de este movimiento lineal divergente, en el que más allá de imitaciones textuales, lo que se advierte es la imitación de una “gestualidad total” que involucra un movimiento generalizado y continuo en el compromiso de establecer permanentes elipsis y metonimias¹⁰³.

No es casual que estas obras hayan desconcertado a los contemporáneos del compositor; sus ocasionales grados de desvío de la tradición o en todo caso convención, recaen justamente en el tratamiento extremo e inusual de los componentes más que en un cambio absoluto de modelo tonal, por lo cual y de esta manera, sus experiencias tardías permanecen aisladas en un absorto mutismo hasta bien entrado el siglo XIX.

Sin invalidar esta situación para con la música póstuma de Beethoven, a partir del Romanticismo Medio, el contrapunto comienza a establecer discursos más “libres” en relación a los principios estandarizados, sin que esto implique un abandono o una clausura de aquellos. La creciente complejidad armónica, ahora sí con otros alcances a nivel paradigmático, el desarrollo del timbre, la independencia y

¹⁰³ Rosen alude en el texto recién consignado, incluso a una escritura de carácter politonal, en el sentido de potenciar en algunos casos la independencia y direccionalidad de cada voz, por sobre una conducta tonal general y unívoca (Rosen, 1986).

evolución melódicas respecto de los conceptos de consonancia y disonancia, y la asimetría de los diseños fraseológicos, devienen en una progresiva tendencia a que cada nota de un determinado acorde, en función de un posible valor melódico, se irradie y desenvuelva en una intrínseca “linealidad”.

En estas circunstancias de inestable equilibrio tonal, el tejido acórdico parece desintegrarse en los sonidos que lo constituyen, con vistas a originar una trayectoria autónoma tocante a las líneas melódicas y a sus aspectos tensionantes, fraseológicos y cadenciales.

El mencionado proceso, de algún modo, devuelve por una línea de tiempo reversible, al origen de la constitución vertical del acorde, ocurrida paulatinamente desde el Barroco temprano, y realizada a partir de la confluencia de líneas melódicas independientes en un determinado instante.

Ahora, el marco tonal intervenido cada vez más por excepciones, con situaciones menos codificadas, con un crecimiento de información que contradice reglas y obliga a permanentes replanteos hermenéuticos, decanta en un procedimiento lineal elevado a rango de mediador, de nexos, de conectivos, entre diferentes circunstancias acórdicas.

Estas por su parte se subsumen en la trama total, emergiendo como líneas que conforman en sí mismas la conducta armónica definitiva, como rasgo habitual y equivalente, más aun, que el “objeto vertical codificado”, designado por la teoría con tal nombre y /o función.

En Schumann, podrían ejemplificarse ciertos comportamientos contrapuntísticos marcados por estas características (desde los ciclos de lieder *Amor de Poeta*, los *Liederkreis Op. 39* y *Amor y Vida de Mujer*, hasta el “didáctico” *Álbum para la Juventud*, el *Carnaval*, las *Escenas Infantiles*, los *Estudios Sinfónicos* y la *Fantasia en Do mayor*, para piano).

En estas obras, además de los clásicos principios fugados, algunos anagramas alfabético musicales sirven de base para las diferentes piezas constitutivas con procedimientos de trasposición, aumentación o

disminución, asimismo como el nombre de BACH (Sib, La, Do, Si), es a menudo invocado como material principal o enigmáticamente oculto entre las voces.

Idénticamente, en algunas baladas, mazurcas, estudios o preludios de Chopin, se encuentran estos rasgos de independencia de voces, en algunos casos como en Schumann, formando parte de procesos imitativos, otros, en situaciones que remiten al principio del *quodlibet* e incluso a ciertos criterios deconstructivos. En estos casos se presentan interesantes contratemas, estableciendo un “nuevo contrapunto” de líneas o planos (aun del acompañamiento), los cuales, debido a su complejidad, se expanden y se desarrollan a partir de la autonomía exigida por los procesos de cromatización, propios de cada una de esas voces o estratos¹⁰⁴.

El tradicional contrapunto lineal parece abandonado; más bien la relación de independencias refiere a diferentes formaciones complejas, combinatorias de grupos rítmicos, acordes o arpeggios, dotados de una propia operatividad, por fuera de obvias relaciones de concurrencia dadas por la superestructura tonal.

En efecto, ciertos grupos rítmicos de diversa construcción se escanden “revestidos” por los diferentes acordes, ciertos intervalos se montan sobre distintas pulsaciones y agrupaciones rítmicas, líneas de fracturada continuidad se presentan en el bajo o las voces medias, ciertos diseños complejos más o menos abigarrados de líneas complementarias, trémolos y batimentos de acordes, síncopas y corrimientos de voces, arpeggios, complejos en registro y disposición melódica, se constituyen en verdaderas voces que recorren un amplio espectro del andamiaje textural.

Las combinaciones de estos comportamientos con las dimensiones de lo tímbrico o las intensidades, fortalecen la idea acerca de

¹⁰⁴ Es sabido que Chopin guardó siempre deudas técnicas con J. S. Bach y Mozart, aunque pocas con Beethoven, compositor que si bien admiró, se mantuvo lejos de su horizonte estético.

un contrapunto original, en el que la noción convencional de línea comienza a dirigirse al criterio de un contrapunto de planos.

Durante el período de la Música Absoluta y Programática, por diferentes circunstancias y “obediencias” estéticas a determinados programas ideológicos, se producen algunas experiencias, como por ejemplo en Brahms (*Requiem Alemán*, Sinfonía N° 1, Sinfonía N° 4, *Obertura para un Festival Académico*, Trío para Piano, Violín y Cello Op. 8, Sonata N° 1, en Mi m. para Violoncello y Piano), en las que se verifican a menudo intenciones conscientes de usos del contrapunto a partir de rasgos de reproductibilidad de la sonoridad del Barroco, en particular de J. S. Bach o George F. Haendel.

El aspecto “imitativo” del Barroco suele ser una conducta habitual cuando se abordan procedimientos como la fuga. Y sobre esta cuestión pueden aparecer elementos de estilo que remiten a los conceptos de “Eclecticismo” (se encuentran tratamientos equivalentes en Reger o Hans Pfitzner), como a la puesta en obra de la afirmación hegeliana acerca del “fin del Arte”. En los casos de Mendelssohn, Schumann o Brahms, las procedencias nórdicas señalan una línea compositiva que “hereda” los artificios y recursos de la escuela contrapuntística neerlandesa, vía J. S. Bach, y posteriormente Beethoven.

Asimismo en el Verdi póstumo, algunas piezas como *Aída*, *Otello*, *Falstaff*, las *Cuatro Piezas Sacras* y el *Requiem*, muestran una trama de conductas contrapuntísticas, oscilantes en una historicidad reminiscente, o en un flexible y original tratamiento de las partes vocales y orquestales.

Un caso insoslayable de destacar es el de Wagner. Puede establecerse que en el autor de *Lohengrin*, se genera el proceso definitivo de esta tendencia a la independencia de las partes en un tejido complejo, especie de retícula vectorial hacia diferentes estratos del discurso.

A partir de la escritura de *El Buque Fantasma* (1843) y en las sucesivas Óperas Románticas y Dramas Musicales los procesos armó-

nicos de fuerte y creciente ambigüedad, en conjunción con la libertad métrica, el fraseo irregular, la orquestación y el texto, promueven un permanente corrimiento lineal de voces o planos sonoros. En estas obras, tiende a “disolverse” el acorde en la multiplicidad de impulsos horizontales interdependientes, cada uno portador de un recorrido cromático propio hacia una posible resolución cadencial, y por ende, hacia una búsqueda de autonomía.

No hay fuga, ni canon, ni imitaciones voluntariamente espejadas o trocadas, pero sí una textura lineal, dinámica y multidireccional de potente intensidad melódica.

La última manera de Beethoven, orgánica, abierta, transformativa o varacional es tomada por Wagner en un proceso de distinta y progresiva complejidad, que se indagará en la Tercera Parte de este texto. El fin de estos desarrollos podrá encontrarse claramente en la crisis del Sistema Tonal (al menos en el mundo austro alemán), en las obras finales de Mahler, R. Strauss o los jóvenes Schoenberg y Alban Berg, cuando el contrapunto lineal, principalmente imitativo, se postule como uno de los principios organizadores de la denominada Nueva Música (es decir la del Expresionismo Alemán), a partir de la desintegración del acorde en líneas independientes, en una teleología ya colapsada por los procesos de cromatización y consecuente autorreferencialidad de aquellas, tendiente al cromatismo total y finalmente a una “necesaria” atonalidad¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Estos procesos de desintegración del acorde en una textura horizontal, de clara validación histórica en el mundo germano, adolecen de una cierta anomia en las prácticas compositivas de otros países, con tradiciones musicales igualmente diversas. Al respecto, una vez destituida la Tonalidad en Austria (o incluso antes), los procedimientos contrapuntísticos de otros compositores, como Debussy o Igor Stravinsky, para nombrar a dos músicos claves de las primeras vanguardias del siglo XX, deberán sus técnicas y operatorias a procesos e intereses diferentes, en contacto con otros dispositivos armónicos, métricos y formales, en los que las nociones de “objeto sonoro” o “plano sonoro”, tenderán a sustituir fuertemente el criterio de línea, de pertenencia clásica en la práctica musical austro alemana.

El Tema del Timbre

Se realizará en este apartado una previa aclaración epistemológica y metodológica, tendiente a resaltar algunas características del tratamiento del timbre en el campo teórico e historiográfico.

Puede decirse primeramente que el timbre es uno de los componentes de la música que más se ha resistido a la teoría y sistematización en Occidente. Esta aseveración no se refiere a las descripciones particulares de instrumentos que han tomado como corpus de estudio a la Musicología, a través de la Organología, o a ciertas atribuciones expresivas de algunos materiales tímbricos. La renuencia mencionada se inscribe más bien en el aspecto conceptual y organizacional del timbre, relativo a su adherencia teórica con los niveles físicos y acústicos, a las obras, a sus implicancias acerca de las diferentes posibilidades de combinatoria y concertación, su vinculación con los niveles armónicos, melódicos, texturales y formales y por último, como vehículo u objeto de situaciones estilísticas y semánticas.

La codificación de los procesos tímbricos perfila a lo largo de la historia de la música de este lado del mundo (y se presume que no solo en este), una lenta y al mismo tiempo poco precisa relación entre índices físico o psico acústicos, voces, instrumentos, compositores, obras y audiencias. Estos procesos se desarrollaron a partir de datos puramente empíricos (a menudo sostenidos y validados por aseveraciones normativas muy generales de las ciencias antes mencionadas, y frecuentemente derivados desde la misma ejecución musical, sin procedimientos intrínsecos legitimados por un marco conceptual), a diferencia de lo ocurrido por ejemplo, en el campo de la armonía.

El estudio del timbre avanza hoy hacia la postulación de paradigmas que intentan formalizar criterios sistémicos, o al menos, regulados y normatizados con mayor o menor grado de generalización. Esta cuestión pretende además elucidar y categorizar aspectos diversos de su corpus genérico, articulados por acercamientos terminoló-

gicos y conceptuales, y objetivables también, en constructos de rigor teórico (Mastropietro, Guzman y otros, 2014).

En su dimensión física, el timbre es un componente altamente complejo y a su vez integrador de otros aspectos del sonido. Las condiciones y niveles de conformación de sus componentes, así como la tradicional acepción por la cual el timbre se relaciona directamente con la identificación y reconocimiento de las fuentes sonoras, se expresan en diferentes estratos.

En este sentido se mencionan como etapas posibles de su procesualidad: la consideración de dichas fuentes y su diversidad no solo intrínseca, sino producto de las variaciones derivadas del tipo de material, lugar o modo de ataque, la expansión de la materia sonora en un medio físico que la transmite, las características de ese medio, y las diferentes pertinencias físicas y psicológicas de los receptores.

Como la altura, y en general el resto de los componentes primarios del sonido, el timbre constituye (tal como se expresaba al iniciar esta Segunda Parte), un entramado de diferentes interrelaciones paramétricas, conformantes de un circuito multidimensional.

Los conceptos de envolvente de ataque, envolvente de intensidad, espectro específico, espectro de resonancia y forma de onda, la dimensión temporal de un recorrido sonoro, y la acústica de salas, se promueven entre otros, como factores imprescindibles para determinar caracteres y precisiones acerca de sus conductas.

Estas situaciones perfilan al timbre como un discurso supra-integrador.

El hecho que una onda sonora parta de una fuente particular, se transmita en el espacio y llegue a nuestros oídos dando cuenta de alturas puntuales o no, y promoviendo un grado de identidad más o menos específico, revela una multiplicidad de factores concomitantes de incidencia física, biológica, sensorial, psicoacústica, motriz, cognitiva y afectiva.

La implicancia final para el oyente, parece ser inversamente proporcional a su nivel explicativo, esto es, que el sentido tímbrico

se revela potente y abarcativo sobre una base de comportamientos muchas veces perceptibles en una dimensión subliminal o inconsciente. Esta es también una de las posibles razones por las que el timbre fue un parámetro elusivo de tipificaciones y categorizaciones científicas y sistemáticas, es decir, que solo fue atendible en algunos de sus niveles de concreción (especialmente las fuentes sonoras y el corte espectral), dejando a otros aspectos en cierto limbo explicativo, por dificultades en las condiciones técnicas de intervención.

La tecnología creciente y cada vez más perfeccionada, ocurriente desde mediados del siglo XIX hasta nuestro tiempo, pudo ampliar los estudios del nivel tímbrico en términos físico - acústicos, promoviendo de esta manera avances comprensivos y determinantes de muchos de los procesos involucrados en su campo.

Para los intereses de este trabajo son importantes de destacar además, las diferencias históricas previstas para las categorías de sonidos y ruidos, seguramente asociadas no solo a los elementos del timbre, sino también a las alturas determinadas o indeterminadas. Estos factores permearon en diversas circunstancias compositivas, performáticas y receptivas, y se configuraron en articulaciones posibles, inclusiones y exclusiones, centralidades y márgenes, en las que los distintos sonidos de las agrupaciones vocales e instrumentales vigentes y legitimadas en las diferentes épocas (aun en los instrumentos solistas como el piano, con una tímbrica y altura predeterminada), pudieron definir campos de autorización y descarte: sonidos posibles, sonidos excluidos.

Obviamente estas circunstancias son válidas de analizar en el terreno de las duraciones, las formas, las alturas y en general en todo el universo lingüístico de la música.

Podría decirse también que todas resultan andamiadas fuertemente a un criterio genérico de consonancia - disonancia, luego asociado a los circuitos de recepción e innovación.

Pero en relación al timbre y si se quiere a la altura, se establecieron posiblemente las mayores discusiones sistémicas, acerca de su validación y regulación.

Se analizarán más adelante algunas circunstancias anexas al tema de la percusión y el ruido en la música académica del siglo XIX.

Desde un recorte poético, las categorías de lo tímbrico conforman (o conformaron, para los tiempos a los que se aludirán aquí), la más lejana vía o posibilidad de concreción mediata o inmediata, que posee el compositor. Así como este puede llevar el sonido a un “tiempo presente”, ejecutando con mayor o menor pericia el campo de las alturas (como líneas melódicas o armonías), de la textura, las intensidades, los registros o los elementos rítmicos, por ejemplo desde su propia voz o un instrumento, con el fin de acceder así a una parcial o total idea del diseño de la obra compuesta, el timbre necesita obligatoriamente de otras fuentes por fuera del autor (salvo obviamente en los casos que la obra esté escrita para el instrumento que el compositor ejecuta - y no se habla aquí de niveles interpretativos, sino solo de ejecución - o para medios manipulados artificialmente), a los efectos de que su dimensión se manifieste o verifique en el tiempo de lo “audible externamente”.

Significaría esta una de las causas por las cuales el estatuto tímbrico pareciera estar en el imaginario de numerosos músicos y oyentes, como “agregado” a la música, como un medio propedéutico, catalizador y no específico. Contribuye a esto la ausencia de una simbología propia para este parámetro. Así como existe una gráfica (proporcional o analógica) que permite en ciertas músicas, dar cuenta de precisiones discretas de algunos parámetros sintácticos o estadísticos, no hay una indicación específica, salvo la mención de la fuente instrumental, que permita una identificación autónoma acerca de la plasmación o escritura gráfica del timbre.

En tanto la dimensión de las alturas o el ritmo pudieron generar discursos propios, de valor estructural y de algún modo autosignificativos, con cierta prescindencia del resto de los parámetros, es cierto que el timbre no alcanzó hasta el siglo XX, su definitiva validación, como componente autárquico.

La práctica de la música de los tiempos más fuertemente *modernos* “recluyó” al timbre al lugar de elemento mediador para la com-

prensión de la forma, sea esta entendida en el nivel fraseológico, en las grandes secciones, o en diferentes procesos sintácticos. Por esta razón, tanto las instrumentaciones de conjuntos de cámara o las orquestaciones de los orgánicos sinfónicos, establecieron diversos criterios acerca de los modos en los que el timbre podía jerarquizar procedimientos tales como una repetición temática, una conclusión, una transición o una modulación, atendiendo y realizando lo que “estructuralmente” provenía del plano de las alturas o el ritmo, de la melodía o la armonía.

Puede inferirse por esta presunción que el compositor concibe, plantea, o en definitiva escribe “primero la obra” (proceso que puede realizarse desde y con diferentes tácticas, soportes y grados de provisoriedad de los diversos materiales involucrados), y luego lleva a su producción hacia un plano más acabado, entre cuyas variables, el timbre es uno de los niveles conductuales u operacionales “posteriores”. Dicha facticidad permite que la obra se redefina, se complete o se enriquezca, a fin de generar dicha comprensibilidad del discurso formal.

Es siempre válido recordar que estas consideraciones se centran en el ámbito de la música académica y se agregaría, sobre la correspondiente a los períodos más consolidados de la Modernidad.

A propósito de ello y en este mismo segmento histórico, los criterios conceptuales y fácticos de instrumentación, orquestación, arreglo, transcripción y otros equivalentes, cobran relevancia como ideaciones y estrategias que han ocupado lugares diversos en el desarrollo del lenguaje musical occidental, verificándose en general, en una línea que los conduce como ya se indicara, desde la empiria a la teoría.

Como en los anteriores ítems, no compete realizar aquí el relevamiento de todos los procesos compositivos, de escritura, producción, codificación, sistematización y de percepción del fenómeno tímbrico. Interesa indagar centralmente el devenir de algunos tópicos de los mismos, en una descripción genérica, poética y también fenoménica del Siglo XIX, intentando sobre todo centrarse en aque-

llos ejemplos que pudieron dar cuenta además, de aspectos vinculados a renovados proyectos estéticos de los autores, intérpretes, y reflexivos también sobre los públicos.

Al ingreso del siglo XIX el universo tímbrico romántico proviene de decantaciones efectuadas en el Barroco y el Clasicismo.

En estos períodos se conforman géneros y formas instrumentales y vocales que prevén tratamientos, combinatorias, registros y otros aspectos de manera más o menos específica para dichas fuentes sonoras. Los instrumentos tienen ya una importante organización en los denominados géneros solista, de cámara y sinfónicos (recuérdese la conformación más o menos estandarizada de la orquesta sinfónica con: una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos cornos, timbales y quinteto de cuerdas, con anexos ocasionales de dos clarinetes y dos trompetas), la voz, en el repertorio para canto y piano y en la ópera.

Sobre estas bases los músicos románticos continúan o inician investigaciones tendientes a potenciar el estudio y aplicación operativa del timbre con ciertos grados de autonomía y especificidad, respecto a los demás componentes. Se destaca no obstante que el estudio del timbre comienza a evidenciar relevancia sistémica recién a mediados del siglo XIX, separado de los propios, atinentes al contrapunto o la armonía.

Los tanteos y aprendizajes previos a este siglo, recaían fundamentalmente en el arbitrio de la propia experticia de los músicos, en la relación y consulta efectuada a fabricantes e instrumentistas, en el análisis, copia o lectura de obras de autores contemporáneos o antiguos, conductas todas que promovían generalmente una operatoria compositiva, consistente en la aplicación de un proceso de instrumentación a partir de una primera escritura a cuatro partes, realizada en un instrumento armónico, principalmente de teclado. Esta noción redundó fuertemente en los criterios de abordaje operacional de la escritura y ejecución, al momento de concretarse el “diseño” tímbrico de las obras.

Por ende puede señalarse (no sin cierto reduccionismo, y como ya se dijera al comienzo de este apartado), que el compositor “pintaba” con “timbres” una frecuencia sonora lineal o vertical (melodía, acorde), a la manera del procedimiento equivalente color/dibujo de las artes visuales de estos mismos tiempos. En esta operación no se atribuían al timbre mayores valores estructurales, o al menos equivalentes a los que podía concederse a la línea melódica, la secuencia armónica, la textura o el ritmo; en todo caso su facticidad coadyuvaba a volver aun más eficiente el rol de los aspectos verticales u horizontales de las alturas, las duraciones, o bien las intensidades.

A partir de estas clasificaciones generales se establecerían de modo cada vez más firme dos nociones básicas que tendrían (a su vez), un progresivo desarrollo y complejización:

1) Los *procedimientos y recursos instrumentales* atinentes estos a cuestiones vinculadas con cada instrumento o grupo instrumental en sí mismo: problemáticas acústicas y técnicas de ejecución, entre otros contenidos.

2) Los *procedimientos y recursos de instrumentación*, relacionados no siempre en forma directamente proporcional o causal a los anteriores, sino más bien derivados de permanentes encuentros, asimilaciones y acuerdos, pero asimismo desvíos, forzamientos o experiencias inéditas entre ellos (Mastropietro - Guzman, 2010).

Esta diferencia preguntaría por lo siguiente: ¿qué pueden hacer los instrumentos en forma individual y qué pueden hacer en diversas combinatorias cuantitativas y cualitativas? Estos últimos problemas refieren a aspectos que involucran a las “resultantes sonoras”, cuya concreción es o puede ser independiente tanto de las técnicas de ejecución aplicadas, como de los instrumentos utilizados¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Si en el Romanticismo, la pintura (y se piensa en la pintura francesa), en general se distingue por un acrecentamiento de la importancia del color por sobre el dibujo, el contorno, la perfilación de las figuras y el rigor de la línea (hecho que desembocará en la vanguardia poética impresionista en la década de 1870), esta cuestión del “color” como variedad, riqueza y estructuración cromática, fue a menudo tomada como comparación evidente y “natural” en el terreno de la música.

En el siglo XIX y en virtud de una aglutinante suma y combinación de factores ideológicos y técnicos, se generarán importantes modificaciones, cuantitativas y cualitativas, respecto de las concepciones y concreciones de los procesos tímbricos. Aparecerá casi como obligación teórica y normativa, la disciplina de la Instrumentación y Orquestación, aun empírica, pero con datos ejemplificadores y estandarizados, tomados de los recientes maestros.

Los objetivos de estos cambios, ya han sido esbozados: serán la renovación y enriquecimiento de la materia tímbrica, a partir de procedimientos generales de ampliación, especificación, mezcla y modulación, individuación y experimentación de niveles contingentes o estructurales, que las voces e instrumentos aportarán a dichos estratos. En algunos casos (como en la música de cámara), no existirán empero modificaciones sustanciales respecto a los géneros heredados; igualmente por impacto del desarrollo en los demás parámetros, la escritura tímbrica resultará renovada.

El piano y la música orquestal manifestarán los cambios e innovaciones más significativos. En este campo algunos datos guían estas indagaciones.

Respecto del piano, se constituye como un definitivo instrumento técnicamente “moderno” hacia 1860 - 1880, con lo cual muchas de las transformaciones de escritura realizadas por compositores anteriores a esa fecha, ocurrieron sobre instrumentos no completados totalmente en su desarrollo tecnológico. La orquesta sinfónica por su parte, inaugura el siglo XIX con ciertas estandarizaciones: Francia, Italia e Inglaterra comienzan a posicionarse como poseedores de excelentes conjuntos.

Aunque no se descarta una aproximación al problema del timbre que pueda adoptar algún término de otra disciplina (después de todo el concepto de *cromático* aplicado a las alturas se ha asumido como propio del lenguaje musical), en este caso el sentido eminentemente comparativo y asociativo debería quedar claro y definido, a fin de no contagiar a este de una casi esclava y laberíntica explicitación del terreno de lo visual, especialmente en este período al que se investiga. Innovación, ampliación, “color”... serán términos que como ya se ha sugerido, entusiasmarán a muchos autores del movimiento.

En particular los dos primeros países resultan impactados por la presencia y éxito mediático de la ópera, cuyos idearios estéticos parecen requerir en ciertos casos de mayores refuerzos instrumentales, a fin de dar cabida a nuevas ideas de diversa procedencia, vigor y extracción.

Inglaterra posee un riguroso sistema de entidades privadas organizadoras de ciclos de conciertos orquestales, cuya fama y valor posibilitarán la existencia de los impecables conjuntos que hoy mismo tienen continuidad.

Recuérdese además que a lo largo de todo el siglo (seguramente por influencia de la Revoluciones Industriales), se perfeccionarán mediante los sistemas de llaves, pistones, embocaduras, cuerdas, etc. numerosos instrumentos que alcanzarán su definitiva “morfología” y “fisiología”, así como se inventarán, innovarán o incorporarán otros, a propósito de necesidades sonoras que los compositores infatigablemente requerirán.

¿Cómo se efectuaron los cambios en los tratamientos orquestales del Romanticismo?

No es sustancialmente diferente el orgánico “tipo” (recién enumerado) que emplean el último Haydn, Mozart o Beethoven respecto de Mendelssohn, Schumann, Brahms, el primer Verdi o Donizetti. Sin embargo las sonoridades resultantes son sumamente distintas.

Se ha hablado de aspectos vinculados a escuelas nacionales de orquestación, que marcarían estilos específicos para cada país. Este hecho espejaría las identidades territoriales presentes en los componentes melódicos, armónicos o rítmicos, por lo que muy posiblemente pudieron ocurrir fenómenos equivalentes en el plano del timbre y su tratamiento. En este sentido podría concederse la vigencia de tres escuelas que aportarían sus marcas en el siglo: la alemana, la francesa y la proveniente de los países nacionalistas del Centro y Este de Europa, principalmente de Rusia.

De todos modos se tiende a pensar más en un concepto que puede parecer endogámico, y por el cual se concluye que el estilo de la

tímblica, es nada más y nada menos que reflexivo al estilo general de un período, al estilo de un autor o al de una obra. No se orquestan (o instrumentan) sonidos, sino filtrados por una sonoridad epocal y por “desprendimiento” personal y casuístico. Se orquestan en todo caso ideas musicales, obras, insertas en determinado tiempo y lugar. Los timbres “nuevos” entendidos desde su individualidad, en sus posibles combinatorias o mezclas, o en conductas de diferente índole y complejidad, provienen seguramente de procesos musicales “totales”, investigativos de los aspectos “sumados” del discurso musical. Aun aquellos (como ocurre a menudo en el siglo XX), en los que se verificarían las cualidades tímbricas *per se* (de algún modo potenciales y conducentes a la organización de los demás componentes del lenguaje), se regirían por la misma lógica. Por ende, estos procedimientos revelarían *siempre* un aspecto especular, en los que la tímbrica impactaría en el resto de los procesos, resultando la obra, o su percepción, en un movimiento de causas y consecuencias dialécticamente jugado¹⁰⁷.

La sonoridad orquestal más masiva del Clasicismo, con ciertos y hasta recatados datos de individualidad se debió centralmente, no solo a aspectos acústicos u organológicos, sino a la concepción que del individuo se tenía en ese momento: un individuo buscadamente objetivo, universal, emparejado por un concepto abarcante y racional, por encima de cualquier singularidad. Aun en las obras concertantes la idea de unidad y totalidad sobrevoló lo particular propio de la escritura solista. Tal vez por ello, la orquestación clásica busca aclarar y distinguir lo específico desde una totalidad nunca abandonada.

Y en ese plano uno de los mayores cambios en la concepción del timbre realizados en el Romanticismo, se manifiesta en este desvío y

¹⁰⁷ Más adelante se comentarán aspectos relativos a la interpretación, encauzados en estandarizaciones posibles de las orquestas, que de hecho se efectuaron con lentitud y con diversos grados de actualización, de acuerdo a aspectos territoriales y estilísticos. La orquesta romántica, por fuera de lo escrito para su ejecución, revela un complejo y aun no del todo esclarecido ensamblaje entre novedad, invención, tradición, resistencia al cambio y gusto.

avance de eje, hacia la experiencia individual, plasmada en una necesidad por resaltar y acentuar lo *particular*, con un matiz reforzado, inclinado hacia lo *original*.

En principio se referencia cierta relación con el Barroco, con la visible emergencia del yo y el encuentro moderno, es decir, con la subjetividad que también propició el establecimiento de lo “único” en ese período: conciertos, suites, música solista.

Pero esto es más un hecho tangencialmente comparativo que no puede relacionar aspectos más profundos, atinentes a las estrategias compositivas y a las significaciones que tuvieron para los músicos románticos, las nociones nuevamente emergentes de un Yo activo y arrojado en la escena del mundo por otras razones y con otros intereses que ya se precisaran, al tratar el tema de los sentimientos y la música.

Desde los ejemplos señeros de Haydn y Mozart, se supone que Beethoven acudirá hacia este posicionamiento de un renovador concepto instrumental presente en su música para piano, de cámara y de orquesta, ubicándose tal vez como el primer autor que señala una diferencia con el Clasicismo, aunque sea esta una modificación entendida como desviación. No alejado por ello del principio básico de familia instrumental, de la preeminencia de las cuerdas, del concepto de diálogo reforzado por los principios fraseológicos de recurrencia melódica o temática, y de la instrumentación no autónoma del tejido total, el músico encuentra expectantes horizontes y aperturas a sonoridades y procesos más potentes, singulares e innovadores¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Es posible que en Beethoven, la orquestación de maderas provenga de Haydn, como derivación que en este tuvo el énfasis individual o de conjunto relativo a destacar elementos de lo folk, mientras que el tratamiento de las cuerdas, depurado y lineal, sea inspirado por Mozart, en tanto cuerpo vertebrador de la orquesta. Pero es cierto también que Beethoven rara vez usó los instrumentos de madera con la riqueza y expresividad de Mozart, pese al rol solista que a menudo tuvieron en sus obras por ejemplo los oboes, clarinetes o fagotes. El tema central respecto a esta discusión, recae en que para Mozart y Haydn, el concepto de grupo de maderas, estaba asociado aun a las bandas y grupos instrumentales de músicas de salón, a ciertas herencias del rococó (en tanto evocaciones de lo paisano y rural), divertimentos y a piezas de origen turco,

La incorporación de los trombones en la 5ta. Sinfonía, el uso solista más acentuado propuesto a las maderas y los cornos (que el compositor elevará a un número de tres en la *Eroica*), el comentado empleo de píccolo, contrafagot y platillos en el último movimiento de la 9na., el uso de los timbales en el Scherzo de esta misma obra, los crescendos conjugados entre intensidad, timbre y densidad ocurridos casi al final de la 7ma. (¿Configurados a partir de influencias de Rossini?), el concepto empleado en la escritura de maderas en la *Eroica* (por ejemplo el 2to. Tema del 1er. Movimiento), el empleo del atematismo del piano y la instrumentación de los acordes *ff* en el comienzo del Concierto para Piano y Orquesta N°5, el tratamiento de las cuerdas en el último movimiento de la 6ta. Sinfonía, la separación en *divisi* de violines y la independencia de partes de violoncellos y contrabajos, así como verdaderas búsquedas tímbricas conjugadas por el registro y el pedal en el movimiento final de la Sonata N° 32 para Piano, el inicio de las Sonatas N°s. 8, 14, 17 y 21, o el impacto sonoro etéreo y fugaz generado en el *Presto* del Cuarteto para Cuerdas N° 14, revelan un pensamiento tendiente a posicionar por encima de estándares y acuerdos estilísticos, rasgos de invención y personal atención al tema que nos ocupa.

En particular en la música orquestal, Beethoven avisa de un diseño y particular solución que actúa desde y sobre una escritura ya pensada desde el orgánico instrumental, y no a partir del piano, como a priori eidético.

Posiblemente la sordera del músico impactó en su concepción del timbre y la resonancia, de hecho dos parámetros estadísticos percibidos en términos de “masa acústica”.

por lo cual su utilización revestía un comentario de índole colorístico y afín con las voluntades que aquellos estilos significaban y potenciaban.

Tal vez Mozart pudo adelantarse sobre estos criterios, en especial por el personalismo de los timbres de maderas, en relación a las subjetividades que le inspiraron sus personajes de ópera.

Como sea, más que una cuestión sintáctica, lo que diferencia el uso instrumental de Beethoven respecto de los clásicos, es el desplazamiento de la orquestación hacia una innovación semántica.

Por fuera de sus modos de audición, comprometidos severamente a partir del uso de diversos aparatos y otras soluciones mecánicas siempre referenciadas, algunos aspectos de escritura y emergencia sonora de aquellos componentes, resultan muy significativos.

Con el aporte del piano, instrumento validado entre otras cuestiones por su registro, potencia, eficacia en el plano resonante y en el espesor o liviandad de su materia vibrante, el compositor efectuó interesantes ensambles tímbricos y texturales.

En algunas sonatas tardías (N^{os}. 29, 30, 31 y 32) el tratamiento compacto y denso, o bien leve, suspendido y casi inmaterial recorre muchas secciones, en pasajes de inédita transparencia o cerrada solidez. (Este tratamiento se verifica además en otras piezas del período intermedio, como las Sonatas *Appassionata*, *Waldstein* o *La Tempestad*).

En los Conciertos N^{os}. 4 y 5, *Emperador*, una extensa cantilena en la zona aguda es a menudo acompañada por arpeggios en el registro opuesto, generando una profunda resonancia y espesor textural.

Los episodios del Rondó Final del Concierto N^o 5, se caracterizan por el empleo de intervenciones muy breves de las cuerdas: solo intervalos melódicos de 5tas., sobre el discurso pianístico florido y ornamental. Estos intervalos resuenan casi como armónicos, sutiles y vacíos, entramados en el desarrollo veloz y transparente del solo.

En otro plano Beethoven (se supone), convocará a orquestas con mayor número de instrumentistas, hecho que sentará las bases para el futuro crecimiento de atriles (hasta alcanzar la suma de ochenta o cien músicos en las obras de Liszt, Berlioz o Wagner), tanto en las filas de las cuerdas como en las maderas, metales y percusión, en estos casos a causa del ingreso de nuevos instrumentos.

La razón de este hecho se infiere devenida de cuestiones de intensidad y masividad, (como necesidad de un contundente volumen que pareciera crecer a la par de la invasión de ruidos artificiales en las sociedades urbanas de Europa).

Además, como impacto sonoro proveniente de las proclamas de la música militar tan presentes en la época, los redobles de tambores devenidos habitualmente en trémolos (Kaltenecker, 2004), y finalmente, por razones estéticas generales, conducentes a configurar un sonido que pueda envolver, conmover y “llenar” con casi aturdimiento no solo los oídos, sino las significaciones de plenitud, grandeza, elevación y conmoción que los compositores y públicos promovían y buscaban.

Por otro lado deben mencionarse obvias cuestiones técnicas de equilibrio entre el crecimiento de maderas y metales, que requerían como contrapartida, de una masa de cuerdas mayor (de hecho como necesidad estilística que aun vertebraba la orquestación sobre esta familia), a fin de posibilitar el empaste del conjunto.

Debe aclararse además que esta relación entre timbre, intensidad y masa sonora, merece comentarios más específicos y técnicos. Por ahora y en el contexto de este trabajo, se menciona que los compositores realizarán también una innovación (y Beethoven tendrá promisorios aportes) en el sentido de articular su instrumentación, no en forma masiva y unívoca en cuanto a una dinámica general que regula todo el conjunto, sino de diferenciar planos dinámicos que pueden no coincidir en una simultaneidad, repartidos en diferentes grupos o familias instrumentales, así como la mayor precisión y rango de niveles de intensidad que podrán oscilar entre el *ppp* y el *fff*. Esto contribuirá a definir nuevos criterios de continuidad/discontinuidad lineal y narrativa.

Por último y en acuerdo con lo anterior, a menudo se ha hablado de Beethoven como un creador de *efectos*, esto es: un fragmento o situación musical que tiene mayor o menor “valor semántico” por un momentáneo e inesperado acontecer.

En el *efecto*, se propone un desajuste o subversión de un supuesto orden en el campo de lo previsible, causal o esperable, se trasgrede una expectativa no cumplida prevista por el código o la gramática como “obligatoria” en determinado contexto y lugar, o bien se fuerza en demasía, (exagerando por exceso o defecto) una situación mu-

sical, de modo ella que resulta afectada por un *plus* o un *minus* de materialidad o significatividad.

De esta manera un *p* súbito después de un crescendo, una cadencia V - VI, una secuencia de síncopas debilitantes del metro o la división, un *ff* o *pp* inesperado, una melodía “cantable” tocada por un instrumento o conjunto de instrumentos no consagrados por la convención estilística como tales, el tratamiento de la intensidad como resultante tímbrica, la exageración de un ritardando o un acelerando, entre otras posibilidades, cubren estas experiencias que ha menudo el autor (con interesantes precursiones debidas a Haydn), ha depositado con eficacia en sus obras, por medio y entre otros, del concurso del timbre.

En un sentido equivalente Von Weber, muy probablemente impactado por su actividad teatral, pudo también convocar en sus óperas genuinos frescos en los que la orquestación se revela como de enorme impacto colorístico y dramático.

Tal es el caso de su obra principal en el género: *El Cazador Furtivo* (1821), en la que se consolida el nacimiento de la ópera romántica alemana.

Los fragmentos inéditos de cuerdas y metales de la escena de *La Garganta del Lobo*, así como sus orquestaciones de danzas, en el estilo de texturas de maderas, simulando acordeones o gaitas, los cornos en una cerrada escritura a cuatro voces aludiendo a cantos de cazadores o a bosques, los cantos de pájaros en oboes y flautas, entre otros datos pintorescos, constituyen un cierto apartamiento de los estándares orquestales de su tiempo y una intencionalidad descriptiva que influirá con similar sentido en Wagner.

Condiciones semejantes pueden encontrarse en Schubert y Mendelssohn. Al respecto del primero, y en su música orquestal, se considera que recién en su 8va. y 9na. Sinfonías alcanza una personal identidad tímbrica.

Influenciado primeramente por Mozart, Beethoven y Rossini, logrará finalmente un estilo, si bien consecuente con el criterio austro

alemán distintivo en la distribución de los diversos materiales en familias instrumentales, de suficiente particularidad como para conformar un corpus de valores propios.

Resultan pertinentes de señalar las sonoridades de cornos y violoncellos en el primer movimiento su 8va. y el solo de oboe en el segundo movimiento de la 9na., así como los ensambles de maderas que recorren el trío del Scherzo de esta misma obra y ciertos pasajes de trombones en los movimientos 1ro. y 4to.

Por su parte Mendelssohn se consagrará tal vez como uno de los primeros y decisivos orquestadores. Poseedor de un imaginativo sentido de las posibilidades de los diversos instrumentos, que como se ha explicitado, no se aparta sustancialmente del criterio utilizado por los compositores clásicos, inaugura un raro sentido de proporción, riqueza, transparencia, claridad y variedad de combinatorias.

Se menciona una obra maestra de su juventud: *El Sueño de una Noche de Verano*, así como la Sinfonía N° 3, *Escocesa*, la Obertura *La Gruta de Fingal*, los Conciertos para Piano y Orquesta y el Concierto para Violín, de perfecta y casi clásica integración entre el timbre orquestal y el innovador y cantable tratamiento del solista.

Hector Berlioz, se erige como figura principal, disparadora de un giro definitivo del timbre en su concepción y aplicación.

Al recordar que Beethoven murió en 1827 y la *Sinfonía Fantástica* del compositor francés fue escrita en 1830, es pertinente aceptar que entre ambos autores se abre un corte conceptual en la dirección que la orquesta y la instrumentación en su totalidad seguirá a partir de entonces.

Una de las palabras vertebradoras para Berlioz (y también para Beethoven que de hecho lo conmoverá y movilizará) será *revolución*.

Pero mientras este vocablo tocará a Beethoven en puras fibras de batallas, heroísmos, justicia, libertades y mensajes éticos hacia toda la humanidad, en el autor de *Los Troyanos* resonará como sinónimo de burguesía, fantasía, bohemia, evasión, grandilocuencia, terror,

teatralidad, espectacularidad, extremo, exaltación, color, pintoresquismo y evocación.

A ambos músicos los une un acentuado y por momentos febril idealismo.

Beethoven, que nace treinta años antes que Berlioz, vive el germen de la Revolución absorbido por sus intenciones programáticas, ideológicas y filosóficas más “puras”. Su mirada del nuevo mundo que se avecina, es proclamada con datos de optimismo universal, no obstante sus precarias o desgraciadas condiciones de existencia personal, y la individualidad como hombre de su tiempo se asociará con una idea de libertad y absoluta honestidad y ascetismo.

En el contexto de una Alemania con atrasos sociales, políticos y económicos, la esperanza beethoveniana se proyecta junto a una necesidad generalizada de progreso y expansión liberadora. Su orquesta será la de este hombre heroico, contemplativo, amante de la naturaleza, volitivo, dramático o trágico, misántropo, tal vez con rasgos de un amargo cinismo y poseedor de fuerzas morales que lo posicionan casi como arquetipo. El despectivo rechazo a la coronación de Napoleón, o el *Testamento de Heiligenstadt*, resumen factual e ideológicamente su posicionamiento.

Para Berlioz la Historia de Francia y la Revolución articulan otro escenario, que de hecho experimenta en el momento crucial de la organización ciudadana, a medio camino entre la “fallida” república y un nuevo imperio.

Nacido en 1803, su juventud coincide con la caída de Napoleón y el establecimiento de monarquías burguesas “amaneradas” y admiradoras de decadentes lujos y bienes materiales¹⁰⁹.

El fervor militar revolucionario, si bien no atemperado, va dejando atrás declaraciones universales y altisonantes, y comienza a empa-

¹⁰⁹ Recuérdense los reinados de Luis X, derrocado en la Revolución de 1830, Luis Felipe de Orleans, obligado a abdicar por la Revolución de 1848, la 2da. República de Luis Blanc y Luis Napoleón y el ascenso de este como Napoleón III en la constitución del 2do. Imperio, en 1852.

rejarse con los deseos y las realidades cotidianas de los nuevos liberales y burgueses, para quienes la lucha por la libertad ya conquistada, se reifica en otras preocupaciones materiales y culturales.

Luego de la caída del Antiguo Régimen, París nuevamente es “iluminada” por el esnobismo, la novedad, la bohemia burguesa, cierto hastío (que ya se analizará con más detenimiento), y la floración de una élite de artistas ansiosos de originalidad, excitación y debate. Los mundos deseados por esta nueva clase se congregan bajo tópicos de gran diversidad.

La Revolución será celebrada con himnos y marchas militares, pero también se avistarán los territorios del exotismo, lo fantástico, el amor y extravagancias “sin límites”.

Berlioz conoce musicalmente a Beethoven, siendo alumno del Conservatorio de París. En 1828, recién son estrenadas en esta ciudad las Sinfonías N.ºs. 3 y 5 del compositor alemán. Este hecho para Berlioz resuena como un sustancial anuncio y convicción (aparte del valor y admiración por las obras), acerca de la eficacia de la música instrumental, la cual puede ser más elocuente y precisa en la transmisión de una idea, que la música con palabras. En este contexto Berlioz imagina un mundo sonoro capaz de evocar, narrar o describir los recovecos y laberintos anímicos, así como las imágenes del mundo externo e interno de su vida de artista, con visiones maravillosas, alucinantes y terribles.

La influencia de la literatura y la pintura de los grandes y dramáticos coloristas de su país o los maestros ingleses Constable y Turner serán persistentes y vívidos; y de su visión estética, abonada por permanentes estímulos personales, el impacto de la ópera y su imaginación incansable, surgirá esta idea de la música programática, casi obligatoria solución a las preguntas acerca de un arte renovador y realmente revolucionario, inserto en ese mundo cultural multiforme y floreciente de tendencias.

Para el problema puntual que preocupa aquí, Berlioz se posiciona como el inaugural autor que piensa definitivamente, en lo que puede

denominarse la “orquesta moderna”. Escribe el primer tratado “actual” de orquestación (*Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Moderna*), incluso de un ajustado estudio del timbre, catálogo de prácticamente todos los instrumentos occidentales de la época, y superador de una mera descripción de cualidades acústicas y de caracteres morfológicos de los mismos. Publicado en 1844, se completa con análisis y ejemplos de compositores anteriores y contemporáneos tales como Mozart, Glück, Beethoven y Wagner, en los que se deducen líneas y principios generales que aluden a los conceptos de plano sonoro, claridad, registro y empaste, mezclas tímbricas y combinatorias con otros componentes del lenguaje.

Siendo París la ciudad social y culturalmente más rica, cosmopolita y vanguardista de Europa (a cuento de ser también unas de las más escolásticas o si se prefiere, reaccionarias a nivel de las Academias), Berlioz estará impactado por las invenciones que en el campo de la ópera desarrollan Daniel Auber, Étienne Méhul o Meyerbeer, todos herederos de una tradición glückiana de severo y clásico dramatismo, y a su vez investigadores de un nuevo estilo, imaginativo y fantasioso, propio de las nuevas tendencias y gustos del público francés.

La ópera especialmente francesa, convocó desde un público ávido de pintoresquismos, exotismos y artilugios escénicos, una búsqueda de soluciones tímbricas inéditas, que se irradió luego al repertorio sinfónico de compositores tanto nacionales como extranjeros.

Ciertamente el melodrama francés actuará como una especie de usina de innovaciones y soluciones tímbricas.

En rigor de verdad no se habla a menudo del enorme impacto que recibió la orquestación sinfónica de los desarrollos operísticos de estos y otros compositores, salvo en el tardío Verdi o en Wagner, particularmente sobre el tratamiento solista de los instrumentos, la independencia de los metales de su rol armónico o rítmico, la invención y originalidad en los diseños texturales para cuerdas, las líneas cantables para maderas y la innovación que se impone sobre la percusión.

Entre estas innovaciones, entre el estilo patriótico y celebratorio de esta época heroica, entre el surgimiento de la Gran Ópera que aunará el fastuoso impulso burgués hacia las “rarezas” extra-territoriales, la libertad de los pueblos, la gandilocuencia y riqueza de coros, orquestas y escenarios, consolidará Berlioz sus “estados” ideológico - musicales.

Músico complejo, en sus recaídas momentáneas hacia una sonoridad todavía clásica, y potente e impulsivo hacia innovaciones casi manieristas, por momentos equívoco en ciertas aplicaciones de la armonía, dueño de una rítmica fuertemente motora e irregular y de una tensión permanente y en casos exasperante, desde el plano de la tímbrica dirige la atención hacia conceptos y zonas de inexplorada entidad.

En este ámbito es tal vez el primero en pensar el timbre como una cualidad esencial de la música, en percibirlo y plasmarlo antes que nada como una “materia sonora”, “independiente” de su valor como “pintura” o coloración de la melodía o la armonía, aunque esta función tradicional no le sea ajena en numerosos pasajes de su producción.

Con Berlioz se asiste al alejamiento de la concepción de escritura instrumental a cuatro partes, ya que ciertas líneas, voces o simplemente eventos, operarán en el terreno del “efecto tímbrico”, en el estrato de una sonoridad meramente “cromática”, sin compromisos o dependencias matéricamente causales respecto del resto de los componentes actuantes.

El contrapunto que como se vio, será una de las marcas de mucha de la producción de los grandes compositores, impulsará en nuestro músico, la asociación de la línea o plano sonoro, con determinados artilugios tímbricos, con el objeto de permitir la audición de las mismas, así como definir una direccionalidad y significatividad en cada uno de ellos.

Al mismo tiempo en su producción se cuestiona permanentemente la norma de la orquestación por familias instrumentales,

reemplazada por una variada concepción de encuentro e invención de timbres a partir de combinatorias de diversa procedencia y operatividad. Por otra parte será un creador de situaciones musicales, en las que el proceso tímbrico se revelará como inédito y articulador absoluto, en su concepción de mezcla, de efecto, de planos, registro o de fuente sonora utilizada.

Las nociones, si bien empíricas, de enmascaramiento, inclusión y diversas posibilidades de la transformación tímbrica tales como la modulación, yuxtaposición y discontinuidad, que los estudios acerca de la Instrumentación contemporánea han podido de algún modo aislar e investigar, serán posiblemente “fundadas” modernamente por nuestro músico (si bien con promisorios antecedentes en los anteriores compositores a los que se ha hecho mención); y de hecho la utilización de instrumentos no habituales en la música sinfónica de su época lo posicionan nuevamente en la línea de un permanente innovador.

Se citan algunos ejemplos de su *Sinfonía Fantástica*, obra de excepcional variedad instrumental y verdadero manual de orquestación “moderna”: el comienzo del vals, en sus sonoridades de cuerdas y arpa, el insólito final del movimiento lento, con los timbales y el corno inglés aludiendo a una enrarecida imagen de truenos en un paisaje campestre de solitaria introspección, los fagotes y ciertos pasajes fragmentarios del 4to. movimiento, propedéuticos casi a una noción de melodía de timbres, las fanfarrias de este mismo segmento, y sobre todo el movimiento final, desde el incierto comienzo de las cuerdas, el fúnebre y apabullante *Dies Irae* con sus campanas y tubas, y la fuga final, en la que el procedimiento musical de transformación tímbrica, es servidor semántico de una idea extramusical.

En este momento, el uso del clarinete piccolo (en una parodiada versión del Tema de la Amada), las diferentes conformaciones tímbricas en las que aparece enunciado el sujeto de la fuga, los cierres de metales en cada exposición de este, la superposición de los temas del *Dies Irae* con el material fugado, explicitan continuas e inéditas

invenciones. Igualmente, ciertas combinatorias de timbre y rítmica, anulan por momentos cualquier concepción melódica, en el sentido de configurar algunos pasajes como “solo timbre” y textura.

En la coda, pizzicatos, golpes de cuerda *col legno*, caprichosas figuraciones de maderas y metales, perfilan un conjunto de combinatorias inusitadas, en las que no queda ausente incluso, la noción de ruido.

Las vicisitudes profesionales del autor, plasmadas en sus *Memorias*, proveerán de datos acerca de sus luchas por imponer sus ideas y sus obras en una París, si bien abierta, no complaciente a tanta información y reactiva imaginación. El público parisino, fanatizado con Rossini y su *Guillermo Tell* (1829), dejará a Berlioz boquiabierto en relación al triunfo desmesurado de la ópera, cuya música en opinión del francés, resulta casi elemental, anacrónica y antigua. La megalomanía de Berlioz lo llevará a construcciones idénticas en medios, tales como sus impresionantes *Requiem* y *Te Deum*, piezas de una descomunal convocatoria a fuerzas instrumentales y vocales.

Si tuviera que hacerse alguna observación a la obra de este “buscador” por naturaleza, esta radicaría en el hecho de postular cierta inconsecuencia entre el perfil clásico y el desarrollo romántico que le imprime a su música profundos corrimientos.

En algunos casos, las matrices dieciochescas, plácidas y estables de su armonía o melodía, parecieran ser un tanto ajenas a los impulsos convulsivos de su ritmo u orquestación.

Como Beethoven (aunque nacido en el siglo XIX), Berlioz tendrá algunas dudas y deudas epocales con el estilo heredado de Glöck, pulido, diatónico, regular y simétrico y las nuevas aristas, brillos, rupturas, accidentes, rugosidades y abismos que el Romanticismo le proveerá, o mejor dicho que él mismo avizorará y rasgará.

Después de Berlioz, la Escuela Programática fortalecida por Liszt y Wagner, continuará sin pausa los hallazgos del músico francés, o mejor, actuará mutuamente, generando tal vez por una cuestión ge-

neracional, mayores coherencias entre materiales históricamente situados y una orquestación afín a esas ideas.

La invención de resultantes tímbricas será constante y siempre renovada en sus soluciones, desde el uso de nuevos instrumentos y /o a través de diversas combinatorias posibles. Los poemas sinfónicos de Liszt resumirán buena parte de sus experimentos tímbricos y sembrarán recursos e influencias en compositores como Bedrich Smetana, Dvorak, de hecho Wagner, R. Strauss, Mahler y Tchaikovsky.

El poema sinfónico *Francesca de Rimini* (1876) de este último, tal vez la mejor pieza programática de su autor, terrorífica versión del *Inferno* del Dante y escrita a la vuelta de su asistencia al estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth, revela una influencia del autor de *Tristán* en su tratamiento cromático, pero sin dudas la riqueza tímbrica, es fruto de la impronta de Liszt.

De este maestro se mencionan los reveladores comienzos de algunos de sus poemas sinfónicos: *Prometeo*, *Mazzeppa* o *Héroïde Funèbre* este último (1848, escrito *in memoriam* de los muertos en la Revolución de ese mismo año), con un desconcertante comienzo (y final) logrado con un crescendo de tambor redoblante y solo un *pp* y breve ataque de bombo y tam tam: solo “ruido”. Liszt convoca en estas obras, así como en sus sinfonías y piezas sinfónico - corales, un imaginativo caudal de aspectos tímbricos, fruto de su permanente investigación y consultas en su cargo de Director de la Orquesta de Weimar.

En relación a Wagner, su orquestación, tan elogiada como su armonía, se funda en un crecimiento parejo entre su estructura cromática, la textura contrapuntística que determina por momentos la elección de una determinada instrumentación y la libertad rítmica, evasiva de la fraseología periódica y tendiente a una “prosa musical” (estilo que crecerá hasta establecerse como patrón en el siglo XX con Schoenberg y seguidores).

El mundo wagneriano, por su magnitud y complejidad obliga a mencionar en este apartado, solo algunos aspectos de su concepción

del timbre. Uno de ellos, resulta ineludible. Radica en su referencia a los *leit motiven*, los cuales en algunos casos, están ligados permanentemente e íntimamente a un instrumento o grupo de ellos. De esta manera, el valor del timbre parece sobreponerse a la información melódica o armónica portadora de los mismos: (en el caso de la Tetralogía *El Anillo del Nibelungo* (1876), el Tema del destino a los cornos y tubas wagnerianas, el de la Espada a la trompeta, el del Anillo a un conjunto de oboes y clarinetes, el del Amor equívoco de Siglinda y Sigmundo al violoncello, entre otros).

La música de Wagner fortalecerá el empleo casi agotador de metales, mientras que las cuerdas generarán, o bien líneas a menudo de extraordinario movimiento melódico y expresividad, o servirán de innumerables posibilidades de fondos texturales complejos para otros movimientos lineales (como en el comienzo de *La Walkyria* o *la Música del Fuego Mágico* de la misma ópera).

En *Parsifal* (1882), el compositor muestra un compromiso casi historicista por el cual parece recordar en algunos pasajes de vientos, ciertos dispositivos armónicos de las canciones o sonatas de Giovanni Gabrieli, en una especie de estilo policoral en conjunción a un diatonismo por momentos modal y a homófonas texturas.

La orquestación de Wagner, deudora de Meyerbeer, Berlioz y Liszt, revela respecto a estos, y empero su riqueza tímbrica y textural, ciertos aditamentos de severidad, recato y hasta reacción, supuestos sobre su meditación respecto a las condiciones asimilantes entre timbre y dramatismo argumental, que inmediatamente se revisarán.

En particular, llama la atención el empleo cauteloso de la percusión o asimismo las maderas, instrumentos que sus contemporáneos, en obras descriptivas o genéricamente programáticas, utilizaron más que profusamente con rasgos de innovación. Esta preocupación puede resultar burda y tautológica, en el sentido de inferir que si un compositor de sus características no hizo uso o *abuso* de estos instrumentos, fue simplemente por una absoluta conciencia poética, con lo cual sería árida toda discusión.

Empero, este argumento no convence absolutamente, más que por insistir en buscar una *falta*, porque su detección y explicación daría cuenta de otros niveles productivos e ideológicos del autor.

Desde la raíz alemana, la percusión y el tratamiento específico y original de la escritura de maderas, no fue una preocupación especial; es más, se diría que su empleo bajo estas condiciones de profusión e invención pudo entrar en conflicto con la búsqueda de solidez y validación tonal del repertorio sinfónico, especialmente comprometido en las sinfonías, género superior, heredero de una cualidad decantada, elevada y sobria, desde Beethoven, vía Mozart y Haydn.

Ya se han mencionado brevemente en estos compositores, las posibles justificaciones de esta cuestión en el empleo de las maderas.

Sobre dicha familia, y de todos los nombrados, tal vez solo Mendelssohn o Brahms, tuvieron una atención especial por destacar individualidades y ensambles novedosos o distintivos. En lo que atañe a la percusión, las obras parecen afirmar, al menos con hechos, esta misma cuestión.

Descartando los clásicos (para quienes la percusión por fuera de los timbales, constituyó un grupo minimizado), ningún compositor romántico austro alemán: Beethoven, Schubert, Von Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms o Bruckner utilizó la percusión en sus obras sinfónicas, salvo como específico rasgo pintoresco, anecdótico, narrativo u orientador de *lugares* reales o metafóricos (La Marcha Nupcial de Mendelssohn en el *Sueño de una Noche de Verano* o los usos de platillo, bombo y piccolo en la 9na. de Beethoven o la *Ober-tura Festival Académico* de Brahms), o bien como indicador de un afecto expresivo (el triángulo en las Sinfonías N° 1 de Schumann y N° 4 de Brahms).

En esta tradición parece insertarse Wagner, y en ocasiones su parquedad remite a dicha herencia germana, por la que se definiría tradicionalmente una no correspondencia de instrumentos de este tipo en las “grandes formas”, en su caso, el Drama Musical.

En estos comentarios finalmente se alude a una especie de déficit proporcional, respecto a la especulación tímbrica efectuada por el autor sobre los metales o las cuerdas, acción que en Liszt, Berlioz o Mahler, más adelante, por ejemplo, tuvo una concepción y resultado más equilibrado y consecuente.

De hecho podrían efectuarse análisis equivalentes en relación a los metales y sus desarrollos en los compositores antes mencionados, dando cuenta por contrapartida, del estado evolutivo y realmente progresista de su tratamiento en Wagner.

Se presume también que el caso de Alemania y su vínculo con los instrumentos de percusión, se asimila no solo a cuestiones de implicancia dramático - musical o axiología, provenientes de la tradición de su historia y relativos a los demás miembros de la orquesta, sino a algún contenido ideológico que se anuda con el concepto de altura, resonancia y reverberación, finalmente de emergencia psicoacústica y también valorativa.

El Ruido en la Orquesta Romántica

Antes de continuar con la tímbrica wagneriana, se reflexiona brevemente sobre el sentido del ruido y la percusión en la orquesta decimonónica.

... La resonancia, lo que queda sonando como resto y transparencia, los armónicos no previstos o deseados, el ruido de parches, maderas o metales, y el ruido de los instrumentos no tocados como tradicional o habitualmente se hace, las compatibilidades con la armonía y los acordes, la iteración o el entrechoque, y los timbres en tanto sonidos *restantes* de la orquesta, son conceptos y conductas evaluadas como fenómenos tímbricos ciertamente innovadores para el siglo XIX.

Los mismos, en la extensa tradición y valoración por la altura determinada que sostenía desde una estable concepción y conse-

cuenta hábito el mundo alemán, más que como un descubrimiento sensorial, acústico y semántico, pudieron actuar en la medida de fuertes distractores y perturbadores de los niveles estructurales de la composición.

No es casual que los desarrollos tímbricos, respecto a la percusión y además de los instrumentos de madera y metal, hayan provenído del imaginario francés o del Este europeo, y aun de Italia, espacios en los que la emergencia e historicidad tonal, si bien no fue absolutamente impuesta, se formuló y creció junto a otras regulaciones sistémicas, si bien tangenciales, significativas y presentes.

Estas, no necesariamente prescribían un uso mayor de la percusión; inferir esto sería sumamente arriesgado. Como se ha señalado, la ópera y la voluntad pintoresca del Romanticismo, aportaron también elementos de innovación.

En todo caso dichas marcas, posiblemente infundieron a los compositores, tanto una desprejuiciada actitud por la altura armónico - melódica, como una atenta indagación hacia el terreno de la altura - timbre, manifestada en otras formas de acción y resolución.

No es desatinado pensar además que el ruido es una consecuencia urbana que progresivamente gana la vida cotidiana. La emergencia de ruidos, en especial desde la Segunda Revolución Industrial, seguramente comenzó a conformar otro tipo de audición, así como una factible admisión y articulación de los mismos desde la vida, a la música.

La percusión, posiblemente en sus principios acústicos básicos como el sonido puntual, la iteración o la resonancia, principió a asimilarse metafóricamente a niveles psicoacústicos, vinculados a la naturaleza y a ciertas tópicas alegóricas o simbólicas.

Así como era habitual desde el Renacimiento el uso de trombones en la música sacra, o más adelante, la fijación de un “afecto” militar entre trompetas y timbales, los instrumentos de percusión se asociaron igualmente y a menudo, a elementos o instancias de refuerzo semántico para expresiones diversas: festivas, triunfales o trágicas, tormentas, desvíos súbitos o delimitaciones programáticas.

¿Qué significaba concretamente el *ruido* en la orquesta en esos tiempos? ¿Qué querían decir los platillos en sus estallidos o resonancias? ¿A qué aludían los trémolos de triángulo, pandereta o castañuelas?

¿Qué pretendía decir un redoble de timbal *ff* o *pp* o un sonido seco y corto en condiciones similares de intensidad? ¿Qué indicaba una articulación *col legno* o una sordina? ¿Qué proponía el trémolo de un redoblante?

Nacionalidades, naturaleza, tensiones emocionales, convenciones, topicidades varias, imitaciones, analogías, evocaciones, niveles y articulaciones de la sintaxis.

Muchos usos de la percusión, fueron de hecho consagrados y a menudo mantenidos hasta entrado el siglo XX, en una serie de cualidades, señalizaciones y efectos normados y casi estereotipados, especie de vocabulario de fórmulas alusivas y simbólicas.

Probablemente en el origen de estos formulismos, y justamente por su carácter normativo y regulatorio, dormirían ciertos constructos inconscientes que migran desde bases semánticas profundas, en ciertos casos de tipo onomatopéyico.

Resonancia inespecífica, altura compleja, batimentos, armónicos no proporcionales y aperiódicos, o chasquido, golpe, vibración, estallido, zumbido, rozamiento, se articularían en niveles de *lo no dicho expresamente*, en lo altamente connotado, en lo que rebasa el límite de la nota o del ritmo, en lo subrayado en líneas translúcidas y fugado hacia una especie de *símbolo* muy íntimo, de fonología primera, finalmente de máximo significante.

Si la articulación de sonidos con altura determinada tuvo que recorrer un extenso camino de legitimidad sintáctica y semántica, respecto de la voz cantada, la de los sonidos de altura indeterminada, empleados en un conjunto de diverso orgánico con el mismo propósito, evidentemente debió sostener no solo un conflicto equiparable con el de aquellos, sino sobreponerse a su explicitación, en tanto su acción y resultante acústica se apartaba enormemente de los sonidos articulados en *objetos* decodificables a nivel discreto.

La indeterminación de los sonidos de la percusión convencional, así como de otros efectos accionados en las demás familias instrumentales, se religó casi obligatoriamente a situaciones de tipo métrico, pintoresco y emblemático; de allí tal vez las primeras utilizaciones de Haydn, Beethoven o Berlioz.

No obstante, la idea de su adherencia a ciertos aspectos vinculados a una transparencia y a otras complejas márgenes de la conducta musical, parece siempre un argumento sugerente y atendible de proponer. Estas indagaciones se enlazan con las propias de Meyer, y su atención al crecimiento y enfatización de los parámetros estadísticos a lo largo del siglo XIX, seguramente también impactado por las condiciones acústicas, urbanas y sociales, recién nombradas; aunque además, por cierto éxodo de sentidos desde lo pautado nominal o discretamente (al decir de Deleuze), hacia un posible y nuevo agenciamiento de los niveles profundos y deseantes (Deleuze, 2009).

Tam tam, platillo suspendido, bombo, tambor, pandereta, triángulo, xilofón, campanas, glockenspiel; alturas puntuales, y alturas difusas, sonidos cristalinos, transparentes, opacos, secos, huecos, engorrosos y complejos: ruido.

Desde estos materiales vibrantes, parches, metales, maderas, tal vez se cuelen elementos y rememoraciones, no solo de un valor formal y discursivo, sino convivientes con la esfera de una naturaleza internalizada, de una memoria de lo sagrado.

Posiblemente desde una atávica llamada los sonidos de la percusión convocan al mundo romántico a hacerse eco de una renovada ritualidad, en medio de un logos que por momentos vacila en su control. Por ello, el énfasis y estudio más atento de lo percusivo y del “ruido”, dentro del Romanticismo, y con una tendencia hacia la autonomía por fuera de su adherencia reforzante de la melodía, la armonía o la métrica, provendrá de las tierras y patrias adyacentes de la Modernidad.

En el espíritu de Levi-Strauss, Agamben, Jauss o Gadamer, el Romanticismo posee una importante cuota de ritualidad reencontrada.

De este modo, con una atávica *llamada*, los sonidos de la percusión convocan al mundo romántico a hacerse eco de una analogía en medio de un logos que por momentos vacila en su control. Si la percusión, por su *invalidez* nominativa, por su posicionamiento en la altura indeterminada, implica una relación estructural con lo innombrado, lo inespecífico, lo ominoso o lo sagrado, podría preguntarse nuevamente en relación al mentado progreso romántico: ¿la cercanía y el factor mediatizador de la recuperación del mito, implicará un avance o un retroceso respecto al proyecto moderno?

¿La paulatina autonomía de la percusión y la inflación de factores estadísticos propios del timbre, en relación con la precisión numérica y discreta de la altura o del ritmo, asociaría las ideas de Meyer con una desorganización generalizada de la Modernidad en sus principios de nominalidad, racionalidad, rigor y especificidad?

Se retoma a Wagner.

El “ruido” no está exento en el compositor (y por extensión en otros autores). Ciertamente, de algunas combinaciones tímbricas, incluso no específicamente provenientes de la percusión, se desprenden sonidos no deseados o en todo caso, no previstos, que resultan del modo de ataque o de la articulación.

Las resultantes sonoras de las cuerdas en la música del fuego, característica de Loge o de la tempestad, derivadas de las acciones de Donner, o los yunques empleados en el viaje de Wotan y Loge al Nibelheim en *El Oro del Rhin*, las propias del pasaje Murmullos del Bosque en *Sigfrido*, los trémolos y diseños escalísticos presentes en la Obertura de *El Buque Fantasma* o *Tannhauser*, entre otros tantos fragmentos, se activan como formas tímbricas recorridas por frecuencias anexas, vinculadas a armónicos o diferenciales de diversa procedencia.

Para concluir con Wagner y atendiendo ahora a nuevos recortes contenidísticos de su orquestación, puede decirse que en ella se juega a veces el más abarcativo sentido dramático de la factura argumental. Como el mismo músico refiere en su texto *Ópera y Drama*, en sus obras los “hechos musicales devienen visibles”.

De este comentario, se deriva el permanente rol *significativo* de la orquestación del compositor. La palabra, si bien reveladora de las acciones de los protagonistas, se contrapone en ocasiones con lo que ocurre en el foso orquestal.

Como un verdadero anticipador de la teoría psicoanalítica, el autor incluye o encierra en la trama instrumental el profundo inconsciente (para Wagner, seguramente el “sueño”) de los personajes, sus sentimientos más íntimos, sus motivaciones secretas, la historicidad de lo presente o lo ausente o bien, el anuncio del porvenir, como catáfora de lo que más adelante ocurrirá.

A modo de una Brunilda que interpreta el verdadero deseo de su padre, el rey de los dioses: Wotan, la orquesta de Wagner podrá hacer escuchar el tema del Odio y la Maldición del anillo, mientras un determinado cantante, se refiere simultáneamente en palabras y música, al Amor.

El valor dramático del conjunto orquestal permite que los timbres y los leit motiven posean por momentos efectos “sintéticos” sobre el oyente, imprimiéndose en la memoria de tal forma que de su audición, se destila inmediatamente su contenido simbólico.

Luego de este acercamiento sobre Wagner, se mencionan a modo de brevísima lista, algunos instrumentos (aparte de los ya nombrados), cuya presencia estará casi estandarizada en las orquestas de esta escuela (y no solo en ellas) y desde aproximadamente 1840 en adelante: el piccolo, el corno inglés, el clarinete en Mib., el clarinete bajo, el contrafagot, el trombón, la tuba, en el caso de Wagner las tubas wagnerianas (instrumento solicitado como construcción por el músico alemán, a propósito de la composición y estreno de la mencionada Tetralogía, combinación entre corno y tuba), el arpa, el glockenspiel, el xilofón, la celesta, los platillos, el tam tam, triángulos, campanas tubulares, panderetas, cascabeles, castañuelas, tambores, bombo, entre otros que seguramente se olvidan.

Y sobre este provisorio catálogo deberían incluirse otros factores centrales atinentes al timbre, como son las modalidades acerca de la

producción de los sonidos, sus medios y complementos en la ejecución, sus modos de ataque, sostenimiento y extinción.

La utilización de sordinas, la resonancia de armónicos, los diferentes golpes de arco, las diversas baquetas y otros elementos similares, las ejecuciones en diferentes partes del instrumento, resultan ser elementos prioritarios en esta investigación de los valores tímbricos, los que tendrán gran utilización en el Romanticismo. Esta situación producirá valiosas consecuencias: por una parte generará crecimientos y particularidades en las posibilidades acústicas, y en algunos casos introducirá un factor realmente innovador, como es el ruido.

Debe atenderse por último a la introducción de aspectos espaciales en la distribución física de las secciones corales e instrumentos de las orquestas sinfónicas, concomitantes con una atención a destacar diferentes procesos sonoros, y relacionados como ya se comentara previamente con la acústica de salas y teatros, cuya vigencia y atención en el presente siglo, en especial en el marco de la Segunda Revolución Industrial, reforzará de modo casi equivalente los estudios específicos del lenguaje musical.

La existencia de grupos instrumentales o vocales, pensados estos en su ubicación espacial: en el foso, en palcos, sobre los techos de la sala, detrás de la escena, o en el escenario de la sala de conciertos, tendrá como finalidad la optimización de sus cualidades acústicas y asimismo dará cuenta de determinados conceptos estilísticos de equilibrio, intensidad de ciertos grupos instrumentales, preeminencias, efectos de cercanía o lejanía y balances tímbricos, entre otros factores.

Se mencionarán ahora algunos aspectos de la Escuela Nacionalista, a menudo considerada como particularmente innovadora respecto a cuestiones tímbricas.

Dicha escuela tendrá como modelo más atento, al pautado por los principios de la Música Programática. Su aporte central se inscribirá en la traslación o adaptación de estos a “otra” música, que como se

verá más adelante, se nutrirá de fuentes melódicas, armónicas y rítmicas propias de los países conformantes de su línea estilística.

Los sugestivos resultados observados en la producción de Nicolás Rimsky Korsakov (autor de otro conocido Tratado de Instrumentación), Alexander Borodin y Tchaikovsky (mencionado en los textos de Historia como introductor inédito de la celesta en el ballet *El Cascanueces*, 1892), así como en los checos Smetana y Dvorak, entre otros, denotarán la presencia de una atención y por momentos protagonismo presente en las maderas, metales y percusión.

Otras tendencias continuarán por fuera de los citados cambios, la óptica más clasicista de Beethoven, Schumann o Brahms, interpretando al timbre como la expansión de una raíz melódica o armónica, más allá de intenciones instrumentales “contemporáneas”.

Dvorak, uno de los seguidores más destacados de este último, no empleó tampoco la percusión en sus sinfonías, aunque sí y profusamente en otras obras, como sus oberturas o en las Danzas Eslavas.

Pero atentos a esto debe recalcarse que lo que diferencia la instrumentación de Rimsky con la de Brahms, por ejemplo (acotando aquí nuestro análisis a los músicos del mundo romántico, inscritos ellos en el paradigma tonal), en obras que tienen una cronología equivalente (La Suite *Scheherazade* de 1888 y la 4ta. Sinfonía de este último de 1885), no recalca en un problema eminentemente tímbrico.

Su explicación rebasa este contenido y debemos siempre atender a que las ideas y los lenguajes musicales deberían ser equivalentes a los medios técnicos y estéticos con los que aquellos son planteados, a una exigencia material que lo “único” que hace es dar cuenta con mayor eficiencia de esas ideas dentro de la estilística total de un compositor y obra.

En relación a esto se ha fortalecido paulatinamente la ponderación de grandes “músicos orquestadores”. Mendelssohn, Von Weber, Berlioz, Liszt, Wagner, Verdi, Camille Saint Saëns, Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, R. Strauss, Mahler, entre otros tantos, ocuparán el lugar de impecables manipuladores del timbre.

Se remarca un hecho obvio: la riqueza de la instrumentación no implica necesariamente mayor riqueza de ideas; en todo caso advierte sobre un pensamiento más refinado, atento y experimentador de “sonidos” que siempre postulará un delicado equilibrio entre la totalidad de los componentes del lenguaje, respecto del timbre. Sería inapropiado consagrar solo el valor de orquestador a un músico, cuyas *ideas* musicales no concuerdan con el valor de tal consideración.

Al respecto, las críticas recibidas frecuentemente por Schumann y Chopin, como orquestadores pobres o deficientes, no merece demasiada atención. Engorrosa y abigarrada en el primero, y deslucida, precaria y casi elemental en el autor polaco, los criterios que pudieron aplicar están en íntima conexión con sus ideas generales.

Por ello debería atenderse también a la pobreza o deficiencia que pudieron padecer sus ideas, hecho que resulta inconsistente o al menos digno de un estudio más profundo.

Se entiende que nada pudo tener mayor eficacia que el sutil y grave sustento de las cuerdas, con algunos toques de maderas, para perfilar la ornamental y móvil escritura pianística de la obra para piano y orquesta de Chopin.

Al mismo tiempo: ¿cómo no comprender el carácter tan particular, que conforma el universo tímbrico que recorre cada una de las sinfonías de Schumann? Puede admitirse una falencia de equilibrios, o acordar con ciertas deficiencias en la claridad de las texturas, pero no por ello ubicamos su tratamiento orquestal en el terreno de lo fallido.

Otra fuente de resultados tímbricos, se relaciona directa y sustancialmente con el de la ópera. Sobre ella se ha comentado el valor inspirativo para los compositores sinfónicos, dadas sus riquezas instrumentales y su vinculación con el asunto dramático, descriptivo o narrativo, que si bien el texto “define”, la orquesta subraya, aquieta, magnifica, contrasta o amplifica.

Tanto los franceses, previa “consulta” a Berlioz o Meyerbeer, como los italianos, buscarán con diferentes propuestas, una or-

questación en correspondencia con los gustos del público y sus propias necesidades.

En Italia se ha reconocido que el Bel Canto condujo a los compositores a planificar una orquestación apenas acentuada, clásica en sus principios, y solo activa como soporte del lucimiento vocal. Fieles a esta idea desfilan Bellini y Donizetti, quienes empero tuvieron acertados usos en algunos solos de maderas o en combinaciones de coros de cornos y trompetas, consecuentes con la creación de ciertos climas expresivos o la atención hacia regionalismos propios de los argumentos, situados a menudo en ámbitos extraitalianos.

La actividad de Verdi se presenta como la más transformadora, hecho que se refleja en la búsqueda de identidad y el perfil dramático propio logrado paulatinamente en su orquesta. La evolución advertida desde *Macbeth* (1847) a *Otello* (1887), circula por la riqueza de timbres, individualización de los mismos, importancia de los metales, percusión y maderas y hasta el desvío de la atención en la primacía que las cuerdas habían tenido en su producción inicial. Las intenciones de indagación psicológica en sus personajes, alienta la experimentación de contenidos tímbricos con el objetivo final de ofrecer una exhaustiva descripción de los perfiles dramáticos.

Escenas corales, solos instrumentales, fanfarrias de metales, en conjunción con una gran sutilización de la armonía, la textura y el ritmo, darán como consecuencia paulatina, una riquísima orquestación, por momentos sumamente personal e inédita.

Los músicos de ópera francesa desde 1850 en adelante, lucharán por el establecimiento de una ópera nacional, hecho que se consumará en la Ópera Lírica. Este género, afín a los impulsos del Imperio de Napoleón III, el Positivismo y la Segunda Revolución Industrial, estará asociada lentamente a un línea que se convertirá desde 1870 en adelante en una corriente generalizada y conocida como Eclecticismo.

Desde las piezas más conservadoras de Gounod, serán Massenet, Georges Bizet y Saint Saëns, quienes cultivarán e indagarán con más

intensidad y búsqueda criterios más investigativos impulsados por Berlioz y Liszt y más adelante provenientes de un estilo, en ocasiones imitado casi obligatoriamente de Wagner.

Este Eclecticismo, que no olvidará los datos de un fuerte romanticismo de principios de siglo, asociado a aspectos amorosos y sentimentales, se diversificará además y muy frecuentemente hacia los terrenos del exotismo y la antigüedad, por otra parte no nuevos en la tendencia francesa.

La renovación será aquí el impactante dispositivo orquestal que permitirá a los compositores explorar mundos tímbricos (por supuesto idealizados) con imaginarias o verosímiles reminiscencias a esos territorios evocados. La tendencia señalada impactará inclusive en Verdi (*Aida*) o el mismo Wagner, en sus óperas iniciales, entre ellas *Rienzi*, especie de mezcla de Gran Ópera y Ópera Lírica.

De este modo, un compositor como el mencionado Massenet podrá crear mundos sonoros, en todo caso miméticos o ficcionales, tan diversos como los orientales de *El Rey de Lahore* o *Thaïs*, el germánico, apasionado, angustioso y hasta agreste *Werther*, las reminiscentes *Cendrillon* o *Manon* con sus datos evocativos de la Francia del Barroco y el Rococó, *El Cid* abundante de sonoridades alusivas a una España medieval y castellana, hasta la fastuosa *Esclarmonde* (1889), cuyo argumento se sitúa en una Bizancio fabulosa, y en cierto modo conforma un compendio de hallazgos armónicos y tímbricos. Obra de una opulencia sonora sorprendente en el autor, en su transcurso se pasa revista a un complejo panorama estilístico en el que se interceptan elementos arcaizantes como sonoridades de vientos y órgano reminiscentes de procesos diatónicos modales, incluso gregorianos, con otras de cromática y experimental intencionalidad, cercanas tanto al universo wagneriano, como anunciantes del estilo de Faure o Debussy.

Algo similar ocurrirá con Bizet en su naturalística *Carmen* (1875), con el empleo de registros tímbricos del mundo andaluz, traducidos en la percusión y los usos del corno inglés, flautas, clarinetes y cuerdas.

En todos estos contextos operísticos, la voz humana tendrá como en pocos momentos un repertorio de extensiva variedad y calidad, que implica por un lado la sistematización del estilo belcantista y por otro la tendencia hacia la declamación y el característico canto wagneriano, expansivo, continuo, pleno de combinatorias interválicas y exigente de voces con gran volumen y acerado color.

Las tesituras se ampliarán en relación a timbres exigidos por las particularidades de los roles dramáticos. Por lo tanto las sopranos, por ejemplo, podrán ser líricas de coloratura, líricas, líricas spinto, o dramáticas, con lo que se evidenciará una atracción por el encuentro de “tonos” y matices que en realidad apunta a distinguir cualidades tímbricas en las voces.

Una breve mención a la música para piano, de la cual se ha dicho frecuentemente que cobra en el período tratado, una relevante “riqueza tímbrica”.

Para un instrumento cuyo repertorio sonoro estaría predeterminado, el sentido del color se ve acuciado por cuestiones casi metafóricas en las que el “toque”, la intención expresiva y las combinatorias diversas de los materiales y procesos constructivos de la obra, interpelados por la ejecución, conforman estrategias de múltiple acción a fin de dar cuenta de dicho componente.

El pedal, la armonía cromática, el tratamiento de los registros y texturas, como ya se ha señalado, aun en instrumentos no del todo perfeccionados (al menos en los tiempos de Chopin, Schumann o el primer Liszt), promoverá empero la escritura de obras impactantes en su materialidad y valor tímbrico.

Se infiere que el problema tímbrico del Romanticismo está medianamente planteado.

Lo que sobreviene como novedad en los compositores posteriores a la década de 1880 aproximadamente, implicará un desarrollo o invención más que de cuestiones estructurales, de aspectos de estilística personal arraigados en los preceptos fundados por el mundo programático de Berlioz, Liszt y Wagner.

Se recuerda aquí la (no siempre) masiva y organística orquestación de Bruckner, o la compleja y fulgurante orquestación de R. Strauss o Mahler, este último recurrente al uso de instrumentos inéditos y casi manieristas en su tiempo (mandolina, guitarra, cencerros, cajas chinas, xilofón, varillas de madera, yunques, trompetas, cornos y trombones de especial afinación, etc.), y conducente a un tratamiento total o camarístico de sus enormes orquestas, solistas y coros, en las que se manifiesta una tendencia disociativa, próxima, como sostendría Schoenberg más adelante, al concepto de *melodía de timbres*.

Y tal vez este último criterio vislumbrado por el autor del *Pierrot Lunaire* suponga una de sus ideas más visionarias, al comprender que en términos de realidad física y acústica la altura, es una variable del timbre o en todo caso, el timbre es un sonido complejo poseedor de alturas (Schoenberg, 1979).

Por medio de la atención a este concepto y su internalización a lo largo del siglo XIX podría analizarse y comprenderse el desarrollo paulatino del timbre (en sí, en toda su existencia en la Modernidad), en su búsqueda hacia una autonomía que lo coloca en un lugar de independencia y no de sumisión respecto a la melodía o la armonía.

El timbre finalmente se advertirá casi como el *productor* de las ideas en relación a los anteriores componentes.

El autor no pensará solo en orquestrar o instrumentar sus notas, sus alturas, sino que los timbres le ofrecerán una materia “vibrante” en las que esas alturas se conformarán y materializarán como melodía, armonía o textura. Comenzará así el predominio de una noción clave para toda la música posterior: el de la música como *sonido*.

Narración y Nuevos Procedimientos Formales

Se analizarán ahora varios aspectos atinentes a la forma, entendida tanto como una posible esquematización, escansión y agrupamiento de segmentos de diverso orden y extensión, como a procedimientos

compositivos de mayor alcance. Ambas perspectivas se conectan con niveles de implicación ideológica, y revelan por tanto, condiciones epocales y estilísticas.

Los estudios de la forma en música son recientes. La procesualidad de la historia, sistematizada en el siglo XIX, revela un impacto hacia todos los discursos posibles. Estos se admiten fuertemente impelidos por la fuerza del progreso, la evolución y el desarrollo. No es casual entonces, que las indagaciones teóricas de la forma musical se vinculen con la elaboración de las ideas, la plasmación de narratividades y la recuperación de determinados núcleos temáticos a lo largo de una posible linealidad funcional, otorgante de unidad y comprensibilidad. La dimensión diacrónica fue la priorizada para verificar estos mecanismos.

Un primer hecho que parece interesante y pertinente de señalar es (en especial para nuestro período) el de la consideración del Sistema Tonal como un factible y eficiente “creador” de unidades narrativas de mayor o menor límite y complejidad, tal como lo fuera el contrapunto modal para los diferentes estilos y escuelas renacentistas.

Esta particularidad inicialmente atinente a la intrínseca dimensión temporal de la música (pero acrisolada igualmente en las condiciones constructivas de otros lenguajes artísticos de la Modernidad), potenciará un arte con altas posibilidades de producir discursos narrativos y descriptivos, los que cobrarán en el Romanticismo un característico tratamiento y expansión. Dicha situación es comprobable obviamente en la literatura, en la ópera, en los espacios plásticos de la pintura y escultura, con sus temáticas históricas de la antigüedad clásica o la historia reciente, casi documental en el tratamiento de sus diversos temas, anécdotas y planteos.

Pero es en la música sin texto (a partir justamente de las posibilidades que produce el Sistema Tonal - Formal con sus elementos especializados sintácticamente: secuencias armónicas, cadencias, modulaciones, introducción, tema, puente, coda, exposición, desarrollo,

etc.), donde con inusitado entusiasmo y vigor se concretarán dichos intereses de manera satisfactoria.

De este modo se establece una autonomía respecto de la palabra o la imagen visual, de tanta o mayor fuerza comunicativa (al menos tal como sus propios creadores lo consagraban) que la verificada en aquellas. Estas narratividades operarán tanto en la macro como en la micro forma y se formularán a través de las estructuras estandarizadas recién consignadas.

Lo peculiar es que estas unidades constructivas, presentes con funcionamientos equivalentes en el Barroco o en el Clasicismo, se revestirán durante el siglo XIX de nuevos contenidos emocionales o “simbólicos”, y aun más, se identificarán o transparentarán como poseedoras de una significatividad extramusical, representando personajes, hechos, objetos, que apuntalarán esa voluntad narrativa, (*motivo reminiscente* en Von Weber, *idea fija* en Berlioz, *leit motiv wagneriano*).

En un plano de mayor magnitud, durante el período romántico se enunciarán además nuevos principios tectónicos, tales como la forma orgánica, los procedimientos cíclicos y los modelos fraseológicos que generan las formas secuenciadas a partir del principio de la repetición transpuesta. Tanto en la música pura, absoluta, como en la música programática, estos diseños poseerán una especial preeminencia, continuidad y una significación equivalente a la de las formas tradicionales.

Principios Dialécticos, Orgánicos y Cíclicos

Atendiendo principalmente a estos criterios formales de grandes trazos, esta indagación se inicia realizando una definición general, en el sentido de plantear tres modelizaciones básicas en la Modernidad, advenidas desde la paulatina cristalización del Sistema Tonal: Forma Mecánica en el Barroco (tardío), Forma Dialéctica en el Clasicismo, y Formas Orgánica y Cíclica en el Romanticismo.

A partir de los avances científicos y matemáticos, con fuertes resonancias en las artes, puede decirse que la noción de traslación inercial, presente en los diversos discursos y textos de la época barroca, constituye el aspecto más significativo del período, en cuanto a ideación estructural de movimiento espacial y temporal. La ciencia ha demostrado que el mundo y el universo están en movimiento, que este responde a leyes universales, y que dicho movimiento afecta a todas las cosas y les imprime una energía cinética que es por un lado matemáticamente mensurable, tendiente hacia un determinado y específico punto, y por otro, inevitable y totalizante.

La emergencia de materiales impelidos a “puntos de fuga” marcados y señalados por vectores diferenciados según diferentes dominios: el yo relatante de la literatura en prosa o en verso, la perspectiva en las artes visuales y la tonalidad en la música, se prescriben como factores inherentes y necesarios al funcionamiento de cualquier proceso *compositivo*, concordante con el modelo pautado por la nueva ciencia.

Del mismo modo el sentido “indivisible” de obra de arte, visualizado por los afanes permanentes de otorgar a esta la coherencia, cohesión y otros aspectos concordantes al criterio básico de *unidad* y *textualidad* entre materia y sentido, definen también la voluntad estética de este período, el que por otro lado será compartido por toda la Modernidad.

En el Barroco, la forma musical será antes que nada un motor “hacia”, un conjunto de acciones vectoriales (con ciertos aspectos temáticos recortados) que la modulación, la variación y la repetición propulsan a un permanente “hacia adelante”. Este movimiento se verificará por medio de procedimientos en los que puede inferirse un mecanicismo generalizado, ya sea por la repetición variada (*fortspinnung*), o por la aplicación de una continua autogeneración de elementos y acontecimientos, de los cuales la Teoría de los Afectos se hará cargo (Kühn, 1992).

Los conceptos reexpositivos, al menos en la música instrumental de cámara o concertante, no son tan evidentes, y los “retornos”

se observan fundamentalmente en una recuperación tonal antes que temática.

Desde los cambios ocurridos durante el momento Preclásico en relación a la destitución paulatina de la concepción diacrónicamente unitaria del Barroco (se recuerda aproximadamente, entre 1720 y 1760), en el Estilo Clásico se produce una absoluta discriminación, parcelación y especialización de elementos en su atención a lo sintáctico y en consecuencia al nivel semántico.

A su vez se observa el momento en el que el procedimiento de elaboración temático - motivico se afirma como el predilecto, en tanto proceso derivativo y configurante de diferentes “vistas” y “perspectivas” de un mismo objeto o grupo de objetos, (temas o motivos) pensados como una matriz portadora de ideas básicas, y a su vez otorgantes de los atributos necesarios de unidad textual.

Las nociones de inicio, exposición, transición, conclusión, recortadas y diferenciadas en el período anterior principalmente por la dimensión de lo tonal, se articulan ahora en conjunto a unidades formales con alcance y compromiso hacia lo melódico señaladas (no en su momento sino en la teoría posterior) como *introducción, tema, puente, liquidación, culminación, coda, frase, período, antecedente, consecuente, motivo*, entre otras, estableciendo una escansión y estructuración de las mismas en un discurso inteligible en el sentido de búsqueda de simplicidad y claridad formal¹¹⁰.

¹¹⁰ El mencionado valor de la diacronía en el abordaje de los estudios tradicionales respecto a la Historia y a la Música, ha dispuesto para la construcción sintáctica del Barroco, la habitual idea de homogeneidad y unicidad temática. La audición (concebida y jerarquizada también en la dimensión de la sucesión y no en la simultaneidad de los eventos), ha tenido igual tratamiento.

Por tanto, los variados materiales y procedimientos imitativos presentes y conformantes de las fugas, invenciones o ricercares, canciones, o incluso piezas como los números de suites, y por extensión cualquier movimiento de una obra barroca media o tardía, son analizados regularmente en términos de monotematismo. A la luz de una visión contemporánea que prioriza desarrollos sincrónicos, rizomáticos y verticales, surgen otras perspectivas de análisis. La escritura de un sujeto y contrasujeto que operan en simultaneidad, así como las diversas incorporaciones de materiales derivados en los géneros nombrados, definen un tratamiento politemático en la dirección de la superposición, esto es, en el sentido de la sincronía. Desde este

La predilección por la monodía acompañada y por una rítmica, (si bien más variada que en el Barroco en cuanto a sus grupos rítmicos) aglutinada en una isócrona noción de metro regular, contribuye a esta nueva “sencillez”.

Cuando se habla de forma, principio o procedimiento dialéctico se promueve la comprensión de una analogía con el pensamiento de esta naturaleza.

En base a ello, un determinado material y proceso formal (luego de variadas peripecias elaborativas), tiende a un restablecimiento, reconciliación o intento de redefinir sus identidades y premisas principales, por medio de un “retorno” de lo escuchado, de una vuelta de sus elementos materiales y formales (no solo a nivel armónico, sino también temático), a fin de lograr un equilibrio cerrado y causal, de algún modo irreversible por su teleología, pero paradójicamente reversible en tanto que la “consecuencia” final deviene especularmente de la “causa” o premisa inicial.

La forma sonata vendrá a cumplir ejemplarmente este derrotero, por medio de una estructura musical narrativa que, desde el manejo que realiza el compositor de las unidades formales antes mencionadas, permite una continua “polémica” o “diálogo”, verificada en situaciones de oposición y redefinición dentro de diferentes niveles y alcances.

punto de vista, la cualidad lineal discursiva y textural del Clasicismo, resulta ser más acotada y hasta monotemática.

Las críticas y debates teóricos efectuados sobre las diversas “simplificaciones” ocurridas, por ejemplo, entre la polifonía imitativa modal del Renacimiento y el Primer Barroco (con el concepto del estilo recitativo y la monodía acompañada), y luego entre el mundo contrapuntístico tonal del Barroco Tardío, respecto a la nueva *vacuidad* y liviandad de la textura del Clasicismo, seguramente han tomado en consideración los problemas atinentes a lo diacrónico y sincrónico. Tal vez de modo inespecífico, incluso no consciente (por presentarse como una dimensión de análisis no convalidada o imaginada en la época), esta óptica pudo operar a nivel crítico e histórico como la traición a ciertos ideales de complejidad y elaboración de la tradición musical europea.

La noción de textura bipolar, aplicada para caracterizar el modo de escritura del Barroco, también apunta a develar un problema de funcionamiento discursivo en términos sincrónicos.

De este modo el *tema*, por ejemplo, se “opondrá” al *punteo*, así como la *exposición* se diferenciará del *desarrollo*, y el *antecedente* se reconciliará por medio de su diseño armónico - melódico con el *consecuente*, en una serie de procesos en el que se afectarán desde las unidades fraseológicas más pequeñas hasta las grandes dimensiones formales de la estructura total, registros de ocurrencias dialécticas en grados de mayor o menor completitud, distensión, tensión, apertura, ampliación o cierre, con la diferente relevancia adquirida por los niveles armónicos, tímbricos, texturales, rítmicos, melódicos o agógico - dinámicos.

La reexposición se establecerá así como una *síntesis* final en la que se ha jugado dialécticamente un momento de *tesis* (exposición) y otro de *antítesis* (desarrollo).

Podría contradecirse esta descripción, o al menos ser blanco de ciertas vacilaciones, atendiendo a la comparación efectiva entre el pensamiento dialéctico y la forma sonata, toda vez que el primero refiere a un proceso de índole ternario, mientras que la estructura de la sonata nos acucia con algunas dudas al pensar y dar cuenta de su organización cuantitativa en partes y secciones.

En efecto, la siempre acordada tripartición de su plan formal, tiene posiblemente, emergencia en el plano de lo perceptual (y aun no en todos los casos con idéntica contundencia).

Desde el nivel de la escritura, su comentada procedencia a partir del número de suite continúa condicionando a los compositores, y como consecuencia a los intérpretes, a acotar sus límites y segmentos en dos partes separadas por una doble barra de repetición.

A partir de esta parcelación el desarrollo constituiría no una sección independiente sino una “desviación” de la exposición incluida sistemáticamente en una segunda sección, que ensambla y permite a través de conectivos de diferente extensión, construcción, función y magnitud semántica, la recuperación de los materiales principales de la obra, esto es, los de la exposición. Por lo tanto su plan formal resultaría diseñado en dos grandes secciones y no en tres, y la dialéctica

por ende, operaría acompañando con mayor precisión el recorrido de lo audible, sobre el que sí se confirmarían los tres momentos constitutivos de su secuencia lógica.

Finalmente puede decirse que este proceso dialéctico sería posiblemente inherente en principio y con una validación estructural suficiente, a cualquier estatuto tonal, siempre y cuando se respeten los materiales y procesos básicos e ineludibles previstos por su gramática.

Desde este presupuesto, la ecuación básica determinante de los grados o niveles de oposición entre la dominante y la tónica, en un tránsito tonal que implique un desarrollo ternario entre los conceptos de distensión - tensión - distensión, o si se prefiere consonancia - disonancia - consonancia (sea este proceso afectante de un nivel micro o macro formal), informaría de la posible vigencia de un pensamiento dialéctico.

¿Por qué entonces no se habla de dialéctica en el Barroco y sí en el Clasicismo? Seguramente los grados de sincronía tonal, melódica (temática) y formal alcanzada en este último período permiten arribar a una acabada concurrencia de materiales y procesos musicales. Estos resultan justamente válidos, en un estilo en el que las unidades sintéticas de su estructura total devienen, como harto se ha repetido, no de una continuidad que tiene como modelo constructivo la repetición y la “igualdad”, sino de la dialéctica lineal de las oposiciones contradicciones y reconciliaciones de aquellos, con un alcance que cubre todos los elementos involucrados, y con equivalente eficacia para cada uno de los mismos, centralmente armónicos y melódicos.

Los Principios Orgánicos

En el Romanticismo el principio dialéctico comenzará a convivir con otros modos de organización formal, entre ellos, la forma orgánica.

La misma adquiere una presencia significativa a mediados del siglo XIX, aunque se rastrean sus antecedentes más cercanos ya en las

primeras etapas del movimiento, incluso en el Clasicismo, en algunas obras postreras de Mozart, otras del período final de Beethoven y en ciertas sonatas de Schubert de sus últimos años¹¹¹.

Seguramente si se ha comentado que el pensamiento dialéctico puede enclavarse originariamente en un proceso de índole tonal, eficiente y sistémico, es tal vez evidente concluir que al comenzar a establecerse un nuevo recorrido y marco tonal en el período que nos ocupa, las resultantes procesuales relativas a la forma tienden también a mostrar vacilaciones o fatigas en las estructuras formantes y hegemónicas, así como a reconvertir o amanerar sus principios, o bien, a encontrar decididamente otros diseños.

La organicidad de los discursos musicales tiene como acepción un significado inicial tomado de las Ciencias Naturales. De esta manera se comprueba su afirmación como procedimiento musical, a la par de la preponderancia de la Filosofía Positivista y del Cientificismo de ese momento. Ambos rinden especial atención al desarrollo de zonas de observación e investigación en los dominios de la biología general, la botánica, zoología y medicina. En estos campos toman relevancia los conceptos de crecimiento, evolución, desarrollo, transformación, mutación, hibridación, entre otros.

En base a esto, y de acuerdo a un criterio comparativo, la forma orgánica es aquella que no sigue un lineamiento basado en la elaboración deductiva a partir de una matriz única y concisa (el tema o motivo), y que como tal se dirige a un punto vectorialmente previsto (dado que el material se deriva de ese germen inicial

¹¹¹ El análisis de bosquejos beethovenianos, así como las descripciones poéticas de Wagner respecto a varios de sus dramas musicales, indican esa construcción germinal, que no solo se desarrolla en términos de florecimiento paulatino, sino desde una instancia incipiente, la cual no necesariamente está en el comienzo del proceso creador del músico, aunque sí pueda ubicarse en el inicio de la obra terminada. Posiblemente el *Allegro* inicial de la Sinfonía *Praga* de Mozart, se presente como uno de los ejemplos tempranos de este procedimiento. La constreñida y compacta presentación de los materiales temáticos en sus primeros compases, breves, melódicamente “incierto”, incompletos y meramente esbozados, operan como una matriz acrisolada que luego se desplegará a lo largo de todo su desarrollo.

y luego se recupera como se decía, por medio de un sentido de “reconciliación”), sino que avanza hacia la configuración de un diseño general basado en la transformación permanente y “sin límite” de los materiales.

Meyer, remitiéndose a Schlegel, considera a la forma orgánica como “innata”, remitente a un espíritu espontáneo y autoevolutivo, afín a los comportamientos de la naturaleza. Por otro lado la opone a la forma mecánica (en este caso no necesariamente asociada al período barroco), entendida como apriorística y predeterminada.

El Romanticismo daría cuenta así de una deseada liberación, de una explosiva libertad de los procesos vitales, sociales y artísticos, orientados hacia la fructificación de una naturaleza largamente encorsetada.

Comenta el investigador:

La naturaleza hacia la que se volvieron los románticos no era la naturaleza con un ordenamiento fijo, racional y jerárquico como antaño, sino la naturaleza de cambio y crecimiento, de desarrollo y apertura. El concepto central de esta visión romántica de la naturaleza era la metáfora del *organicismo* (Meyer, 2000: 291)

El arte como imitación de la naturaleza, se suscribe así, a partir del siglo XIX con una nueva mirada y un nuevo desafío

No sería ya el respeto de sus principios matemáticos como en el Barroco, ni la espontaneidad y la sensibilidad, como en el Clasicismo.

De hecho, el concepto de imitación también se pone en tela de juicio, toda vez que el mismo implica un inherente criterio de sumisión y respeto a ciertos elementos previos, modélicos y prescriptivos. Este tema se tratará extensamente en la Segunda Parte.

La imitación romántica, será en todo caso y como se verá más adelante, la fidelidad a los sentimientos propios, la imitación de la naturaleza afectiva y racional del creador.

Pero la naturaleza exterior, biológica, erótica, voluptuosa y envolvente, será también modelizada. En primer término como aspiración estética genérica; luego, como posible imitación de sus rasgos externos y sensoriales: el movimiento, el bosque, el fuego, el agua, el color, la tempestad.

Así como la regularidad de la lengua, en sus frases y axiomas lógicos, se establece en el Clasicismo como modelo constructivo, la expansión del mundo *visible* o del sentimiento “sin forma a priori”, conforman uno de los universos inspirativos del siglo XIX.

La naturalidad clásica es la de la sencillez, la parcelación equilibrada y simétrica, la claridad y la belleza pura y transparente.

El Romanticismo apela a lo evasivo, lo ambiguo, lo expandido, lo extraño, lo diverso concatenado y evolutivo, o bien, como ya se ha señalado, a la unidad más íntima.

La conocida unión de palabra y música encuentra en el Romanticismo y desde Rousseau y Herder, una correspondencia más que prescriptiva en formas y géneros, atenta a desarrollos semánticos, expresivos y expansivos.

Para graficar la forma orgánica se ha recurrido frecuentemente a la imagen de la germinación, en la que una semilla se “transforma” en tallo, hojas, flor, fruto, etc., en secuencias continuas y permanentes, y en las que es “imposible” prever las consecuencias del proceso siguiente, dada la diferente construcción anatómica y fisiológica que muestran las diversas fases de aquel, al menos ante la percepción que las “observa” y organiza.

Las formas orgánicas suelen presentar un material básico sin rasgos del todo definidos, en lo que se refiere a sus atributos temáticos, melódicos, métricos o armónicos.

Ya en el comienzo pueden aparecer varios materiales diversos y magmáticos, en íntima relación y apenas bosquejados, interconectados, incompletos o ambiguados.

El compositor inicia así una transformación o evolución de estos, lo que a lo largo de la obra, o en todo caso de un movimiento (y

movilizados por la armonía modulante, la irregularidad de las frases y la ambigüedad métrica), sufren mutaciones y variaciones que los convierten en “otra cosa”. El nuevo estado a menudo ya no remite al diseño original: (algunos movimientos de los cuartetos tardíos beethovenianos, ciertas introducciones de sinfonías tardías de Haydn, *Polonesa Fantasía* Op. 61 y Sonata para Violoncello y Piano de Chopin, Dramas Musicales Wagnerianos y su principio varacional aplicado en los leit motiven, Sinfonías N.ºs. 1, 3, 5, 7, 8 y 9 de Mahler, sinfonías de Jean Sibelius).

Como indica Meyer, el concepto de devenir, de necesidad, de tiempo e infinito, se entienden como metas creacionales de los autores románticos (Meyer, 2000).

A diferencia de ciertas lógicas clásicas impactadas por el gusto aristocrático o los esquemas normativos, la forma romántica fiel al organicismo, se propone como exploratoria de una idea abarcativa, democrática, continua y consumada en una totalidad ligada a la libertad y la fantasía, pero deudora de un origen fundacional y nutricional.

Respecto a la dialéctica, el procedimiento orgánico se presenta abierto y esparcido hacia un infinito posible, y siempre en vías de transformación.

¿Cómo es posible pautar su final?

Luciano Berio, refiriéndose al *Andante Moderato* de la 6ta. Sinfonía de Mahler, consigna que el autor “decide” cortar el desarrollo del material musical, toda vez que este no informa de una factualidad implicante de un final determinado, por lo que podría continuar expandiéndose indefinidamente. La acción mahleriana viene anexada (además de un elogio a su capacidad inventiva), por la observación de Berio, que interpreta el corte o finalización del compositor como una precisa propuesta de intervención poética hacia una materia esquiva al molde, al límite y a la formalización estricta.

Esta se revela como casi autónoma a los manejos del autor, autodeterminada y con tal *fuera vital*, que prescribe dilaciones continuas, irradiantes y excesivas, finalmente ávidas de una voluntaria

clausura. Tal vez lo monstruoso podría constituir el resultado final de su inercia autogeneradora.

De este modo y respecto a la estructuración dialéctica, los principios orgánicos preguntan acerca de su final en términos ciertamente polémicos.

Si para Hegel el concepto de infinito se resume en el alcance de lo ideal, y la síntesis última representa el imperativo de constituirse en hipótesis de un futuro proceso, ¿de qué modo los procesos orgánicos y los dialécticos se diferencian teleológicamente? ¿No existe en ambos casos la aspiración por lo infinito?

En la Primera Parte, al hablar del tema de la muerte, se referenciaba a Baudrillard y sus ideas relativas a los conceptos de metamorfosis y transformación.

Dentro de esta óptica, podrían suscribirse algunos criterios para explicitar la cuestión.

La dialéctica, efectivamente, se dirige hacia un punto focal, se anuda y desanuda en hitos históricos, propicia reconciliaciones y abre nuevas direcciones. Pero las mismas no son total e idénticamente posibles, ni como apariencia material, ni como fenómeno o como vector; la tesis aplica consignas que no pueden expandirse hacia *todos lados* por igual, sino únicamente hacia ciertas direcciones y productos, ya previstos o entrevistos en el enunciado.

Por otro lado la muerte de las ideas, de las formas o de los procesos se vislumbra titilante, encadenada en una infinitud, siempre sañeada por la síntesis que de tanto en tanto amarra, corrige, vuelve a inspirar, descansa, y luego se proyecta.

Los principios orgánicos semejan ser más escandalosos y mortíferos; en ellos, las previsiones de final si bien se prevén muy lejanas, parecieran concluir en una otredad cercana al no ser; a no ser nada respecto al origen, a morir en una sanción, o en una descomposición desbordada, e incluso corrupta.

Los finales dialécticos se consuman en esperanza de lo nuevo; los finales orgánicos tendrían el peso de lo definitivo, o en todo caso de

lo tronchado, por una renuncia consciente a su hipertransformación, a su irremediable licuación y/o descomposición.

Por ello, en el tránsito de obras tan fuertemente organicistas como la *Tetralogía*, las propias de Liszt, R. Strauss, o el citado Mahler, suele sobrevolar una idea dialéctica de amplio trazo y compensadora.

En términos técnicos, por ejemplo, la tonalidad fluctuante y progresiva de Mahler, resulta anclada en las recuperaciones de lo temático, tal como ocurre en la 5ta. Sinfonía, obra siempre mencionada por su novedoso plan tonal.

Idénticamente en los autores recién nombrados, la superestructura armónica intenta reconciliar ciertos andamiajes macroformales, pese a que en sus extensos transcurros se presenten desvíos y cambios rizomáticos

Si se defiende la noción por la cual la armonía funcional (como ordenadora horizontal y vertical de los sonidos), es la mayor fuente de equilibrio, sistematicidad y garantía del Sistema Tonal, es factible que su orden secreto y finalmente esencial recaiga en la cualidad dialéctica de sus premisas. De esta manera todo proceso musical encarado, que pretenda ser fiel a su más profunda convicción epistemológica, se fundaría en tal procesualidad recuperadora.

Por ende, la organicidad sería un procedimiento complejo, cierto y convalidado, pero también díscolo, al establecer nuevos patrones de construcción y dirección, peligrosos y paradójicamente autodestructivos.

Árbol y rizoma. De esta forma Deleuze y Guattari señalan la diferencia entre las cualidades dialécticas y vectoriales, y las transformaciones hibridadas, indeterminadas, infinitas y arbitrarias de los diferentes procesos de lo humano (Deleuze, 2008).

Podría concluirse que el Romanticismo abre una delicada brecha entre ambos principios. Con la salvedad de no arriesgar un último juicio definitivo, la dialéctica no podría ser abandonada tan fácilmente, en tanto la aspiración de la Historia, como macroestructura epocal y forma liberadora y vital, apuesta a la revolución, la felicidad y el progreso.

La Forma Cíclica

La denominada Forma Cíclica, responde a una voluntad constructiva de similares características, pero no se identifica absolutamente con la anterior.

Por procedimiento cíclico se entiende aquel que pretende unificar el diseño completo de una obra, ya sea esta en un solo movimiento o en varios, a través de la utilización de un único material (o materiales) que recorre y nutre toda la composición, otorgando así un criterio de unidad y totalidad (*Sonata en Si Menor* y *Conciertos para Piano y Orquesta* de Liszt, las obras de César Franck o algunas sinfonías de Bruckner, por ejemplo).

Esta búsqueda de analogía entre los elementos tectónicos suele efectuarse por aplicación de los principios de la variación, bien por la elaboración temática, o inclusive como cita textual de un material ya escuchado. Al respecto, más allá de que su empleo se sistematiza alrededor de 1850, existen antecedentes cíclicos en las primeras etapas del período. Tal es el caso de algunas sonatas y cuartetos de cuerda de Beethoven y el movimiento final de su 9na. Sinfonía (con las comentadas citas de los movimientos anteriores), o sobre todo la *Fantasia del Caminante* de Schubert (1822), obra decididamente enclavada en una voluntad de totalizante unidad a partir de un criterio de variación, que conecta cada segmento principal en una especie de “sinfonía” en cuatro movimientos para piano.

Igualmente se encuentran afirmaciones cíclicas en la 3ra. Sinfonía, *Escocesa* de Mendelssohn, en las Sinfonías N.ºs. 2 y 4 de Schumann, en la Sinfonía N.º 9 de Dvorak, y en la monumental 1ra. Sinfonía de Brahms. Dichas pautas posibilitan el hecho de que un procedimiento cíclico, pueda existir aplicado por ejemplo, a una forma sonata, en la que conviven por un lado la construcción dialéctica de oposición de elementos constitutivos y su vez, “todos” los materiales utilizados derivan de una misma fuente (por ejemplo, las Sinfonías *Fausto* y *Dante* de Liszt, o la Sinfonía en Re menor de Franck).

Del mismo modo, en sus sinfonías, Mahler aplicó estas matrices junto con los principios orgánicos, a formas expandidas de origen estrófico (provenientes del mundo de la canción): 1er. movimiento de la 5ta Sinfonía, o bien estructuró modelizaciones híbridadas entre el rondó o la sonata, generando por ejemplo en cada episodio o nueva “estrofa”, un considerable y complejo trabajo de elaboración, mosaico y/o transformación de los diferentes materiales temáticos: rondó final de la Sinfonía N° 7.

Si se extiende el trazo en la historia occidental, pueden encontrarse en varios períodos estilísticos la aplicación de estos modelos.

Así en algunas formas vocales de la Edad Media y el Renacimiento, se rastrea este tipo de construcción (las misas del siglo XV constituyen posiblemente ejemplos modélicos).

La forma cíclica viene a dar cuenta finalmente de la vocación por la unidad, por la rememoración de lo ya dicho, por la circularidad de los significados; la idea de un tiempo y un material que continuamente retornan para ser renombrados.

Pero se supone que la Modalidad y la Tonalidad advierten de una diferencia esencial, a la hora de analizar tanto los modos de aparición como la operatoria concreta de dichos procedimientos cíclicos dentro de las propias lógicas hipotéticas y sistémicas de sus paradigmas, con lo cual la mera explicitación de su existencia en los períodos nombrados es insuficiente para extraer alguna relación común.

Es importante recalcar que tanto las concepciones orgánicas como las cíclicas no desplazaron a los procedimientos deductivos del Clasicismo.

Estos continuaron existiendo y convivieron con estas nuevas estructuras en términos de una aceptable “vecindad”, con lo cual se reafirma esta idea de la no ruptura para con el pasado (...el Romanticismo como perturbación del Clasicismo), y al mismo tiempo la nombrada voluntad de lograr unidad y coherencia en las obras, más allá del dispositivo formal utilizado o de los múltiples materiales presentes en su organización temporal y discursiva.

Brahms y su Discurso Formal

Antes de pasar al estudio de otros componentes característicos del discurso formal del Romanticismo, es pertinente indagar en estos términos a la obra de Brahms, compositor depositario de los mayores elogios respecto al manejo del campo estructural, pero sobre quien han recaído asimismo interpelaciones y diatribas de las más variadas, en relación a su postura clásica, academicista, y aun reaccionaria, renuente u opuesta a las ideas renovadoras y vanguardistas propugnadas por la Música Programática y el Drama Musical.

El ya referido ensayo de Schoenberg en defensa y reinstalación del autor hamburgués, en el ámbito no solo de los grandes sino también originales y “arriesgados” compositores, resulta inaugural y en algún punto, dada su maestría y convincente argumentación técnica, definitivo.

A propósito de los aspectos formales que se intentan tratar, Brahms establece a lo largo de su extensa carrera una paulatina acomodación que va desde datos exploratorios (más sueltos y plenos de indagación y por momentos experimentación de su virtuosa y precoz juventud), a un rigor formal y a un cierto historicismo que se reinterpreta en aspectos lindantes a una estética neoclásica o neobarroca.

Su obra, de imbatible perfección constructiva e impecable oficio en todas sus etapas creativas, sostuvo las contingencias del autor, imbuido de un espíritu sumamente autocrítico y reflexivo respecto a su factura y completitud. De allí tal vez la irreprochable tersura que su producción ostenta en todos sus niveles y etapas compositivas.

La música de Brahms, de enorme circulación y permanencia en salas de conciertos, esconde una enigmática articulación de elementos fuertemente pregnantes, como su lírico y encendido melodismo o su emergencia, continuidad y coherencia estructural, junto con otros aspectos de ambigüedad y opacidad que parecieran no soslayar nunca aquella primera distinción. Algunos rasgos sumamente originales y hasta inéditos, se subsumen en una discursividad diríase globali-

zante y por momentos convencional, que los empaña o los desperfila y que instalan finalmente a la totalidad de la obra en este tan mentado academicismo en el cual el compositor fue colocado. El juicio definitivo al respecto resulta incierto, toda vez que esta característica puede ser entendida como una virtud o una omisión.

Desde el punto de vista estrictamente formal, el autor representará un caso de fidelidad prestada a los géneros y formas de la tradición clásico vienesa, filtrada principalmente por las presencias de Beethoven y Schumann, y continuada casi con obstinación en plena época del Romanticismo Tardío, contemporánea de otros alcances propuestos por Liszt, Wagner, los tempranos Bruckner, R. Strauss y Mahler, o la música francesa.

Su austeridad, su carácter taciturno y la ausencia de licencias a lo superficial y leve, (salvo en contadas piezas como los *Valses de Amor*, las *Danzas Húngaras* o los finales de la 2da. Sinfonía, y los Conciertos para Violín y el N° 2 para Piano y Orquesta, imbuidos a menudo de una atmósfera bohemia o según se afirma “zíngara”), se encaramó siempre a un estilo un tanto infatuado de preciosismos técnicos y también severidad.

Virtuoso del contrapunto y maestro en el terreno de la variación, fuertemente motivico, y organizador de una peculiar amplitud y expansión casi matéricamente “espacial” en sus diseños temático - melódicos, sus invenciones métricas siempre afectantes y desarticulantes de la regularidad y la simetría, cercano a una orquestación en general convencional, su rúbrica personal está resguardada igualmente por un estilo altamente individual dado por la conjunción de su gestualidad temática y ciertos aspectos modales y diatónicos de su armonía.

Si bien como recién se comentaba el autor se involucra en la consecución de los principios dialécticos, sería reduccionista afirmar que su ideación de la forma opera como una mera “recreación romántica” de los estándares formales clásicos. La comentada variación continua de Brahms, remite a un procedimiento ambivalente, que navega entre el desarrollo “infinito” de la forma orgánica,

y la adhesión al criterio por el cual el material motivico original es “siempre” enunciado y reenunciado.

Como tal, este principio constructivo que se presenta en varios momentos de sus obras (el 1er. movimiento de la 4ta. Sinfonía, el 1er. movimiento del Cuarteto con Piano en Sol m., o el 1er. movimiento del Concierto para Violín y Orquesta, por ejemplo), se condice por un lado con la noción de recurrencia dialéctica, ciertos criterios episódicos propios de las formas rapsódicas, y la germinalidad y dispersión de los dispositivos orgánicos.

De allí posiblemente la plasticidad y frecuente expansión que pueden lograr sus movimientos sinfónicos, pianísticos o camarísticos, ahondados con las reservas de la distinción, segmentación y recurrencia clásica, junto con la continuidad, encadenamiento y fusión de partes y secciones de las estrategias renovadoras del Romanticismo. Como se enunciaba antes, su producción se inicia recorrida por una febril y “romántica” actitud en algún punto emparentada con la energía y el vigor de Schumann o Liszt, en la que se aprecia una condición casi experimental, tal como se verifica en sus tempranas microformas pianísticas y sus obras de cámara, posiblemente las de mayor riqueza y perfección de todo el siglo.

De este modo el inaugural Trío en Si M. Op. 8, obra de compleja sustancia melódica y armónica, los Cuartetos con Piano en Sol m. Op. 25, La M. Op. 26 y Do m. Op. 60, el Quinteto en Fa m. Op. 34, las Baladas Op. 10, sus sonatas y variaciones pianísticas, o el trágico y granítico Concierto para Piano y Orquesta N° 1 en Re m. Op. 15, revelan importantes avances instrumentales y formales, atentos a la idea ya presente en Beethoven acerca de generar dentro de la estructura de la forma sonata, desarrollos, ampliaciones, variaciones, desvíos o elipsis ya en las secciones correspondientes a la exposición.

El trabajo formal de Brahms y sus desvelos acerca de cómo continuar en el género de la sinfonía luego de las obras homónimas de Beethoven, lo llevó a meditar casi veinte años la conclusión de su 1ra. Sinfonía en Do m. Op. 68 (1876). Esta composición posiblemente

abrumó al autor de tal manera que no volvió jamás a proponer un trabajo más detallado, consciente, minuciosamente ajustado, casi al extremo de un didactismo de procedimientos y recursos. En la obra se conjugan aspectos clásicos de las formas tradicionales con procedimientos cíclicos generados a partir de la imponente introducción lenta y la secuencia melódica y armónica planteada en esa sección.

La 4ta. Sinfonía en Mi m. ofrece una clara reminiscencia de procesos consagrados por la Historia: el canon, la fuga y la variación, ensamblados a criterios dialécticos y oferentes de líneas melódicas de elegíaca o terrenal expresividad.

En particular, el movimiento final consistente en una serie de variaciones sobre una secuencia de acordes, a la manera de una gigantesca chacona, se organiza más allá de la habitual segmentación de cada fragmento varacional, en un fresco sonoro en el que la relación exposición, desarrollo, reexposición y coda, sigue vigente.

Son dignas de mención sus canciones, ensambles líricos de gestos urbanos y asociaciones del volkslied y las piezas para piano, en especial las comprendidas entre los Op. 116 y 119, concentrados y tardíos soliloquios de lejana y oprimiente soledad, que avanzan algunos de ellos hacia principios orgánicos más abiertos y libres, aunque siempre atentos a la recuperación final de los materiales.

Entre homenajes, meditaciones, reconstrucciones y por qué no eclecticismos y actitud escolástica (coral en el último movimiento de la 1ra Sinfonía, el estilo barroco del *Requiem Alemán*, las fanfarrias finales de la 2da. Sinfonía, el trío del Scherzo del 2do. Concierto para Piano y Orquesta), la música de Brahms se cierra sobre un panorama arduo del fin del siglo, conciente de su historicidad, plena de elementos románticos, protestantes, épicos o de un profundo lirismo, pero ajena al complejo despliegue de fuegos y alardes de otros mundos estéticos paralelos a su carrera, como un fiel seguidor de la autonomía conceptual de la música, lejano de cualquier tentación programática. Se insiste con ciertas dudas acerca de si esta situación fue del todo elegida por el compositor o se revela como

una reserva personal, en tanto que sus obras alientan la emergencia de rasgos innovadores, no obstante su intención final de asimilarlos a una permanente clasicidad.

Se perfilan, luego de dejar a Brahms, nuevas y finales cavilaciones respecto a estos innovadores mecanismos de desenvolvimiento de la estructura musical: las formas orgánicas y cíclicas. Sobre ellas cabe hacerse todavía ciertas preguntas, respecto de su posibilidad de encuentro y logro, con la permanente necesidad de organización coherente y unitaria prevista por la Modernidad.

Se entiende que los principios recientemente descriptos, en particular los relativos a las formas orgánicas revelan un voluntario y por otra parte complejo pensamiento de los compositores, en la búsqueda de un “incansable” devenir de continuas transformaciones inherentes por un lado, al ya comentado “debilitamiento” de los principios clásicos de la elaboración temático motívica, así como un desafío proyectado a encontrar nuevos diseños por los que encauzar sus ideas estéticas.

Dicho de otro modo la organicidad de los discursos provee de una lógica diferente a las obras y redundantemente, a la captación de sentidos de los oyentes.

Sus permanentes movimientos de evolución y cambio, encaramados y asociados con referencias a los conceptos tradicionales de recurrencia, establecerán una narración muchas veces ardua en cuanto a la continuidad y completitud de sus diseños.

Los ya nombrados principios de Analogía o Abducción tendrán una importancia capital en el encuentro de vínculos temáticos o de configuraciones de diversa índole, a menudo no advertibles bajo la óptica de una operatividad deductiva.

El juego de elementos sintácticos y semánticos presentes en estas obras libra una múltiple diversidad de perspectivas, ayudadas por equivalentes mecanismos de hibridación, interconexión y ambigüedades a las que prestan concurso la textura, la métrica, la armonía y el timbre.

El significado casi “infinito” de posibles relaciones entre los materiales y los procedimientos aplicados, la metamorfosis de estos, la continuidad y mutabilidad de su movimiento total, concluyen en la negación o dificultad de enmarcar sus dispositivos, dentro de esquemas estrictos y estereotipados.

Por otra parte los tratamientos cíclicos, a menudo presentes en una misma pieza junto a los diseños orgánicos definen un tipo de obra musical en el que la reminiscencia de lo ya escuchado, opera como un factor de detención del tiempo, especie de perpetuo retorno, a su vez concatenado, superpuesto, asociado o yuxtapuesto con otros elementos de provisoria presencia.

De esta abigarrada trama el sentido de cohesión parece estar dado como decía Schumann, a propósito de la 2da. Sonata para Piano de Chopin (1840), a partir de una unidad espiritual, diríase de una concepción temporal y constructiva que alude a una interpenetración de materiales y procesos reunidos empáticamente a un devenir casi “inconsciente”, libre y de orden altamente subjetivo.

El desafío para el intérprete y sin duda para el oyente, es dar cuenta en sus procesos hermenéuticos de una circularidad de sentidos, encuentros de significación, asociaciones, identidades de gestos y descubrimientos de relaciones, o bien fracturas de la continuidad en un frecuente acaecer de ideas fluctuantes, recurrentes, interpoladas, asimétricas, revisitadas o nuevas, alcanzadas por los mencionados procesos de transformación, yuxtaposición y/o re enunciación.

La Reexposición

Al recordar las reexposiciones, especialmente de las formas de sonata de los conciertos, piezas de cámara, sonatas o sinfonías de Haydn y Mozart, pareciera que las intenciones tautológicas de recurrencia y recuperación implicadas en aquellos segmentos se cumplen de

manera eficiente. Los ejemplos se cuentan vastos, aun con las debidas excepciones que prevé el axioma de regla.

Se piensa solo en tres obras que vienen a la memoria: la reexposición del primer movimiento de la Sinfonía N° 104, *Londres* de Haydn, o las propias de las Sinfonías N°s. 39 y 40 de Mozart. En dichos casos una fuerte y expectante tensión, una pausa o una superposición, inducen con obligada y normativa señal a la vuelta del material temático principal.

¿Qué experiencia formal equivalente guardan en este constructo, las reexposiciones de las sonatas o rondoes de Beethoven, Schumann, Brahms o Mahler?

Se tratará de evitar la particularidad característica de la experiencia romántica, a fin de atender a algunas generalidades.

El momento de la reexposición, de hecho, es consecuente con una evaluación previa y proyectiva del compositor, respecto a su alcance y significación.

En ella se condensan los elementos que alguna vez fueron iniciales y germinales, coagulan los conflictos desatados y se preparan las nuevas estrategias y caminos que aquellos seguirán a lo largo de lo que resta de un determinado proceso formal.

Esta descripción, tal vez ciertamente organicista, no aparta la validación de los desarrollos de los materiales en sí mismos, por fuera de objetivos narrativos más o menos explícitos o bien, “contaminados” por otras intenciones discursivas y semánticas.

¿La secuencia formal puede ser retomada o sintetizada en una renovada mirada, o más bien, los materiales han sido tan explotados y distanciados de un germen original de tal modo, que únicamente se prescriben para ellos un vacuo reetorno, la aniquilación o una continua e imparable transformación?

En base a estas consideraciones, la reexposición en el Romanticismo implica una decisión hipotética valiente. La misma recae en reflexionar sobre si todo lo sucedido hasta allí es digno de recontar, si el *lugar semántico* al que se llegó en el desarrollo puede ser recupera-

do, si vale la pena hacerlo en virtud de una denodada explotación y cansancio de los materiales y recursos, si hay alguna causalidad gramatical o expresiva que lo presuponga y lo obligue, si el equilibrio posterior de una totalidad formal depende de ese nuevo inicio.

Para el estudio de la reexposición en el siglo XIX es importante destacar que las formas dilécticas u orgánicas juegan roles centrales.

La procesualidad dialéctica permite, o mejor dicho obliga a una renovada y nítida experiencia de lo ya experimentado, a fin de conciliarse de algún modo con las premisas iniciales. La organicidad muestra un control más difuso y lejano de reintroducción de los materiales, en algo que netamente se denomine reexposición. La continuidad y variación transformadora de este proceso, conlleva a una pérdida de límites, escansiones y zonas estrictas y absolutamente perfiladas, complejas de reinstalar en una reposición nuclear y originaria.

Las complejidades que los compositores románticos volcaron sobre cada uno de estos principios, generó como consecuencia una trabajosa tarea de selección y clarificación, que en ambos casos comportó interesantes desafíos, compromisos y soluciones.

Para los románticos, la necesidad de reanunciar viene perseguida con estas dudas y conflictos, y se fricciona aquí con adopciones y excedencias deseadas o rechazadas por los niveles procesuales de *linealidad* o *circularidad*.

En este trance las nociones ya mencionadas de unidad o diversidad, así como las narratividades musicales, atravesadas por asuntos programáticos de mayor o menor relevancia, subjetividad o expresa “visualidad”, resultaron también determinantes de propósitos y logros.

En este sentido, Beethoven es aquel compositor que postula una inédita conflictividad de los materiales y las gramáticas, impactados por nuevas condiciones de formalización, y encadenados a inaugurales experiencias de subjetividad.

Por ellas, los contenidos involucrados establecen un nivel dramático de ordenamiento y resolución que es a todas luces renovador,

como instancia de ampliación, desvío o incluso aberración sistémica. Por esta razón el autor alemán resultaría ejemplar para demostrar una de las hipótesis centrales de este trabajo, esto es, el sentido de lo mórbido planteado por Gramsci como soporte ideológico posible, a fin de alentar la idea de una ambigua relación de lo romántico, saldada dramáticamente entre tradición e invención.

Lejos de pretender un análisis revelador y exhaustivo, se aludirán en ciertos casos algunos comentarios ya ampliamente conocidos.

La estilística del autor de Bonn se mueve en el plano de la forma, desde la sistemática de la dialéctica, hasta las experiencias orgánicas y cíclicas, con lo cual, los momentos reexpositivos tal como se ha aclarado, tendrán íntima relación con el tipo de procesualidad más pregnante que pueda afectar a aquellas.

En primer lugar algo que se expresa como nuevo, es la idea de variación de la reexposición. En estos casos, la recurrencia de esta resulta contagiada de ciertos elementos puestos en juego durante el desarrollo, de modo que tal que el fragmento reexpositivo, lejos de abandonar el conflicto, carga con él.

Algunos contrapuntos o contra temas, restos o fragmentos melódicos, una armonía que enfatiza, descorre o religa eventos: ritmos, acentuaciones, timbres, rearmonizaciones, se expresan como lo que vuelve, luego de un encuentro con la “otredad”.

Las reexposiciones de la 7ma. Sinfonía, de los Conciertos para Piano N^{os}. 4 y 5, del Concierto para Violín, o de las Sonatas *Appassionata*, *Los Adioses* o *Tempestad*, revelan estas características. También Beethoven podrá ser literal, en términos de abandonar la elaboración y retornar con limpidez y claro perfil motivico a la reexposición; tal el caso de la Sonata *Waldstein*.

La comentada reinauguración de la Sinfonía *Eroica*, inspiradora de un pasaje equivalente y similar en la 3ra. Sinfonía de Schumann, postula un interesante principio de superposición, en el que la transición se efectúa por una deslizante y sutil relación de semejanzas y diferencias.

La 5ta. Sinfonía desde su construcción motívica y dramática, propone otro modo de reinauguración. En esta circunstancia, una especie de forma direccional, altamente vectorial eleva el desarrollo hacia una máxima tensión, y arroja toda su carga eficiente en el enunciado *ff* del motivo principal. En realidad, la abrupta y alargada proclama, fluctúa en su definición formal, de manera de presentar una incerteza sintáctica, ya que el segmento en cuestión podría interpretarse como final del desarrollo o comienzo de la reexposición. De hecho actúa como ambas cosas.

Este pasaje se sostiene con las notas más largas que hasta el momento se han presentado. La extensión de esta longitud, promueve expresivamente una peroración altisonante, algo así como un refuerzo semántico, que proclama un material y un supuesto atributo emocional de este, con la mayor convicción e identidad.

Por ello parece, más que iniciar un pasaje, funcionar como el exaltado final, el deseado grito de todo lo que se fue gestando hasta allí.

La reaparición del mismo fragmento antes de la coda, ha sido motivo de su asociación a cierta voluntad programática del compositor. (Algo similar ocurre en el tratamiento del primer movimiento de la Sonata *Patética*).

Por último, se referencia la reexposición del 1er. movimiento de la 9na. Sinfonía (1824).

En este pasaje, las previsiones de norma y estilo parecen colapsar.

Las complejidades más que de los materiales, de los recursos contrapuntísticos, los desvíos y procedimientos rizomáticos, las texturas y modulaciones tímbricas, la huidiza conducta melódica que se oculta y desoculta por meandros de tejido abigarrado, proponen una incertidumbre y posiblemente una casi no esperada reexposición.

En efecto, la sensación de anuncio de un retorno en esta ardua organicidad, se impone casi arbitrariamente, cuando la orquesta se encabalga claramente sobre la dominante y se impone en una súbita precisión métrica y recurrencia acentual, que desemboca en principio solo en un centro tonal.

Pero lo que se reexpone magistralmente es la introducción del movimiento. Ese pasaje borroso, caótico, informe, impreciso en su dirección tonal, en su eficacia temática.

La capacidad del compositor de ser fiel a sus atributos motivicos y de no renegar de la transparencia de su propio atravesamiento emocional, presenta este material ahora recorrido por aspectos que potencian su ubicuidad y vacío. La sonoridad de las 5tas, abiertas y huecas sigue expulsando la validación de las 3ras. La tonalidad adviene ambigua entre la certeza del modo. Los trémolos y los acentos, recorren el sector configurando un tenso momento, en el que las direcciones siguen en vilo, las estrategias armónicas suspendidas y las respuestas melódicas, fragmentadas e inciertas. No es la armonización del 1er. tema presentado en el origen al unísono; es la irradiación de una condición germinal de un material que ahora se agranda en su espesor y complejidad.

El fragor de las cuerdas tremoladas, y los redobles de timbales incitan al movimiento, no al reposo de una recuperación.

Pero es un movimiento de poderoso temblor y simultaneidad, sincrónico, que parece estar clavado en un *mismo* lado, no tan afectado por una dirección diacrónica. Por ello resulta reexpositivo. El sonido parece decir solo Re.

Un II6+ ambigua por un momento la dirección, pero al descargarse sobre in I64 confirma la entrada a Re m. Corrimientos al II napolitano, abordajes de la subdominante desde el Iro. efectivo, destacan una nueva cualidad autorreflexiva del material, propulsado y repensado desde aquí, hacia la tónica.

En estas circunstancias el 1er. tema diríase que se *cita*, más de lo que normativamente se *reexpone*. Su presencia se intuye desde una alusión proyectiva, más que como una aserción.

Los toques dispersos de maderas y trompetas, indican ciertos perfiles del primer tema, pero siempre desgajados e incompletos, o resignificados.

Sin duda esta reexposición adquiere carácter de catástrofe.

El sentido dramático, en tanto su definición literal, conmueve y conmociona a esta sección, que lentamente amaina hacia el 2do.

tema, como una posible convulsión de lo elemental que se ha puesto de nuevo en marcha, mostrando ahora su mayor poder.

En esta imponente sección, la reunión simultánea de la introducción y del primer tema, configuran un trabajo excepcional de construcción y explicitación semántica.

El primer tema por su presentación menos perfilada y absoluta respecto a la exposición, resulta incluido dentro de esta totalizante reintroducción, como un elemento que de pronto es iluminado, que se visualiza luchando por surgir de una trama orgánica casi amorfa que parece haberlo tragado, una materia que vive en otra, de la cual depende, de la cual es parte. Una vez más la voluntad de Miguel Ángel, de extraer la forma de la materia.

El cambio efectuado por Beethoven relativo a definir las condiciones de recuperación, luego de un desarrollo complejo, en el que los materiales y elementos formales alcanzan una expansiva y ardua investigación, iniciará un camino difícil de obviar.

Las experiencias de los autores posteriores, más proclives en general a la innovación e indagación de materiales y recursos de diverso orden, promovieron la acentuación de este conflicto entre la apertura de la elaboración y la posibilidad de reencuentro y reencauzamiento de la reexposición.

Por esta razón, en otros compositores podrán encontrarse situaciones también reactivas a las indicaciones canónicas prescritas para dicho pasaje.

Las sinfonías de Schumann, las de Brahms, o aun las tempranas de Schubert, darán cuenta de estas innovaciones. De ellas, se mencionan las reexposiciones de los movimientos lentos de las Sinfonías N^{os}. 4, 5, 6 o 9 del autor de *Rosamunda*, demorados en alargamientos, desvíos armónicos o breves interpolaciones, los retornos en los allegros inaugurales de la 1ra. o la 3ra. Sinfonía de Schumann, especies de renovada enunciación de ciertas lógicas beethovenianas presentes en las Sinfonías 3ra. y 5ta. de aquel, respectivamente.

La 4ta. Sinfonía de Brahms, los Conciertos, o la música de cámara del autor, se reexponen por medio de aumentaciones, enmascaramientos y evasiones de literalidad, en especial dados los extenuantes desarrollos, así como la consideración de este pasaje, en tanto segmento que atenta semánticamente con la posibilidad de una reestructuración automática de los niveles de identidad, transparencia y causalidad previstos para la reexposición.

Las obras posteriores de Liszt, Bruckner o Mahler, se inscribirán con mayores compromisos y a su vez desafíos, en estos presupuestos.

Especialmente para Mahler, la reexposición se transforma a menudo y sencillamente en una aniquilación. Esta situación, pauta por un lado el sentido a menudo paródico del músico, así como las ingentes y por él expresas dificultades, de sostener la idea de una posible reconciliación de materiales musicales, de alguna forma inmolados en el final del desarrollo, ya que en realidad su particular dialéctica, se entrevé medrosa, entre rastros y despojos de una estructura que en algún momento puede derrumbarse inexorablemente.

Como ejemplos, se piensa específicamente en el primer movimiento de sus Sinfonías 2da., 3ra., 4ta., o 9na., aunque estos procesos pueden replicarse en otras obras.

Posiblemente a partir de las experiencias beethovenianas, lo que sucede luego de estos desarrollos cataclísmicos, es sencillamente una aniquilación de los componentes presentados.

La reexposición y la búsqueda de un retorno reparador resulta burdamente simulada por medio de fragmentos, rearmonizaciones que evidencian “incorrecciones” y disonancias, gajos temáticos y sombras de materiales, desdibujados e interconectados en erróneas combinatorias, contrapuntos y melodías de timbres inhibitorias o deformantes de la comprensión y direccionalidad de las líneas, interrupciones y yuxtaposiciones de otros elementos incompletos o espúreos... el sentido de la totalidad naufraga y solo cierta extrema voluntad, teatralmente encontrada y forzada, puede revertir y reintegrar medianamente los trofeos fracturados, castigados y opacos.

Las reexposiciones mahlerianas se vinculan a su vez con dobles o triples enunciaciones que efectúa al aplicar los procedimientos estróficos. En estos, cada estrofa se desplaza a regiones más críticas y desnaturalizadas, con lo cual la integración posterior a un clímax, deviene en un proceso casi imposible.

Se retomará esta cuestión en próximas páginas.

Ningún compositor del Romanticismo tardío expresó de modo tan manifiesto, la conflictividad de un material que pugna por ser dicho y concluye extrañado, enajenado y despojado de su propia búsqueda e identidad.

Beethoven escribió, como es conocido, en la partitura de su último cuarteto de cuerdas: “*Muss es sein?... Es muss sein!*”

¿Debe ser? ¡Esto será!

En la frase del mismo Mahler, escrita en relación al *Andante Comodo* de su 9na. Sinfonía, puede leerse el testimonio de una condición, tal vez abarcativa de toda la música del autor: *aquello que pudo haber sido, y no fue.*

Ciertamente, la aserción resignada aunque afirmativa de Beethoven, está desmantelada.

Minuet y Scherzo

Si hay un segmento o movimiento clásico que en el Romanticismo sufre una transformación en su concepción, sobre todo “semántica”, es el minuet.

Se comentaron en secciones previas algunos aspectos relativos a las nuevas formulaciones melódicas, rítmicas y de estilo general que se presentan en los movimientos lentos, o en las formas de sonata alcanzados por los principios dialécticos u orgánicos. La procedencia danzística de la adaptación del minuet a diversos géneros solistas, de cámara o sinfónicos, posiblemente imprimió en este, una sujeción mayor en cuanto a estructura y carácter, que en el siglo XIX tardó también en modificarse.

La forma minuet, asociada a una definición que prescribe una delimitación binaria perceptualmente ternaria: A(a) B(ba), conocida como forma binario - reexpositiva, decanta en el Clasicismo como la sección semirápida, de inspiración cortesana, de un movimiento que implica una especie de deuda y remembranza para con el Barroco, en especial del francés, en cuyo seno esta danza se consagra como la más famosa, encantadora e irradiada. En su entrada a los géneros instrumentales por fuera de la suite, el minuet mantuvo la construcción supraternaria, es decir, la inclusión de otro minuet denominado Trío (ensamblado de la misma forma), entre dos secciones principales e idénticas.

De este modo la estructura total resultó conformada por el siguiente esquema:

Minuet A (a) B (ba) - Trío C (c) D (dc) - Minuet A (a) B (ba)

Minuet y Trío presuponen respectivamente, la existencia de materiales temáticos diferentes, caracteres expresivos distintos y algunas veces tonalidades diversas. En recuerdo de la sonata trío barroca, el Trío indica que, al menos en las primeras sinfonías en las que se incluye, las partes fuesen ejecutadas por dos violines y continuo (cello y clave, u otro instrumento armónico), así como en el Barroco dos oboes y fagot eran los instrumentos predilectos. En prácticas posteriores, la reducción de la instrumentación, la eliminación de los timbales, la preeminencia de maderas, o en todo caso la mayor liviandad de la textura y la tendencia *p*, caracterizó la escritura de este Trío, tal vez asociada al gusto francés por los oboes, cornos y fagotes, vinculada además a ciertos elementos de procedencia pastoril. El tiempo ternario regular se basaba en una acentuación equivalente de sus tres impulsos. Sus comienzos téticos o anacrúsicos detentaban respectivamente huellas de origen cortesano o rústico, hecho que con el tiempo se diluyó¹¹².

¹¹² Como casi toda danza europea, el minuet proviene de un origen rural. Según Harnoncourt, su ingreso al mundo aristocrático se produce alrededor de 1650 en la corte de Luis XIV, a través de una pieza de Lully. Harnoncourt comenta varias ideas interesantes en torno a los minuets del siglo XVIII (Harnoncourt, 2003):

1) su variabilidad de tempo, entre lentos y rápidos.

La ubicación del minuet en el repertorio sinfónico y por extensión en toda obra de “forma”, se debió posiblemente a cuestiones tanto estructurales, como meramente performáticas y de moda.

La idea por la cual se sostiene que el último movimiento incorporado a la sinfonía aun preclásica, fue el rondó, o que la primera de estas obras en incluir un minuet fue una sinfonía del temprano período vienés, de Mathias Monn en 1744, es materia no solo discutible sino ambigua (Pauly, 1974).

En efecto, a menudo el movimiento final de una sinfonía temprana, una sonata o un concierto, era un minuet, especie de acción de despedida con sabor danzable y relajado, y no un rondó. Por lo cual, no es tan evidente que el minuet se ubicara desde siempre como 3er. movimiento, antes del rondó final.

Por fuera de estas apreciaciones históricas, el minuet conlleva un cambio importante en el desarrollo del estilo romántico. El mismo podría sintetizarse en la pregunta acerca de cómo pudo continuar integrándose en los géneros más elaborados, una danza de pertenencia noble y aristocrática, a la vuelta de la imposición burguesa y ciudadana de la Revolución Francesa.

De hecho la *forma* minuet (binario - reexpositiva) derivó hacia el siglo XIX como una estructura autónoma, encabalgada por sobre cualquier métrica y alusión danzable, por lo cual pudo aparecer impregnando piezas y segmentos de diverso carácter e intención. Igual-

2) su fraseo, organizado en grupos de cuatro compases.

3) las influencias posteriores de otras danzas francesas más rápidas como el *passepied*, a menudo incluyentes de hemíolas, así como la introducción de piezas austríacas, tales las especies del *ländler* y el vals, o la contradanza de origen inglés.

4) el carácter oscilante entre lo serio, contenido y ceremonioso, hasta lo jocoso y burlón.

5) la aculturación de elementos diversos entre lo urbano y lo folklórico.

Estos principios conforman una situación acuñada y magmática por la cual, puede inferirse la existencia de criterios y construcciones sintácticas y semánticas diferentes y conviventes. De este modo no sería tan fehaciente y lineal, la siempre comentada transformación del minuet en *scherzo*, toda vez que ya en pleno Clasicismo estos tipos estaban ciertamente perfilados y distinguidos, si bien no estrictamente a través del nombre, sí por medio de la práctica. Tal vez, entonces, se trate de una diferencia más de *grado* que de *esencia*.

mente, en tanto danza ternaria respetuosa del origen, se recubrió de variadas influencias, nuevamente remitentes a lo folklórico.

Haydn o Mozart, casi nunca indicaron otra cosa que minuet a sus movimientos homónimos. La escritura en italiano: *menuetto*, o en francés: *minuet*, incluye además el segmento correspondiente al trío.

Empero, sobre todo en Haydn, y en especial a partir de los años 1780 en las Sinfonías *París* o *Londres*, ciertos minuets adquieren en varios sentidos, rasgos de apartamiento del modelo cortesano: delicado, refinado o sutil, tal cual señala Harnoncourt (Harnoncourt, 2003).

Por ejemplo: sobre el mantenimiento del compás de tres tiempos, la velocidad general se acelera considerablemente o la acentuación formula corrimientos en el desplazamiento del impulso fuerte al 3er. tiempo. Igualmente se registran síncopas afectantes de una continuidad regular en el fraseo y la acentuación, o cambios de acentos y agrupaciones que conforman una marcación súbita y momentánea en dos tiempos, dentro del hipermetro tres (tal el caso del minuet del Cuarteto para Cuerdas en Fa M. Op. 77 N° 2).

El uso frecuente de diversas combinaciones de maderas en el estilo de bandas populares, los silencios o cambios súbitos de intensidad o registro, los diseños melódicos basados en notas del acorde, e incluso en algunos casos en derivaciones pentatónicas, los pedales de 5tas. a la manera de zampoñas, las intersecciones entre el estilo del minuet y otras danzas como el *ländler*, la mazurca, la contradanza o el naciente vals, confieren a estos movimientos pátinas de rusticidad, parodias de un atildado escolasticismo, e inspiración en un estilo atento a inspiraciones folklóricas, no solo vienesas, sino también alemanas, polacas, checas o húngaras.

Asimismo los cambios o desplazamientos armónicos realizados a tonalidades de la región de las mediantes, verificados en algunos tríos, o incluso los diferentes desvíos y elementos novedosos ocurrientes en las secciones “b”, imprimen a aquellos corrimientos y expansiones fraseológicas. Dichos “accidentes”, están ligados a elementos que

en el autor han sido mencionados genéricamente como “sorpresa”, en tanto implican la desatención a una determinada y esperada simetría o causalidad formal tonal, dinámica, registral o métrica.

Tanto Haydn como Mozart transmutan incluso el estilo general, ya que en ciertos casos, desde un inicial y cortesano minuet audible en el segmento “a”, la sonoridad y el tratamiento de los materiales se desplaza hacia una estilística más afín a un *ländler*, en la parte “b”.

Este rasgo, como el señalado recién, respecto a variadas discontinuidades (de hecho no solo actuadas en los minuets), conformará especialmente en Haydn, un conjunto de eventualidades que la Historia reconocerá como de fuerte influencia sobre Beethoven.

El carácter de *scherzo* ciertamente impregna muchas de estas piezas del autor de *La Creación*.

Se mencionan especialmente algunos ejemplos pertenecientes a sus Sinfonías *Londres*: el minuet de la N° 103, realmente paródico de músicas galantes, casi obvio en su simetría melódica y emparchado de varias rusticidades, silencios y una discursividad fragmentada, los propios la N° 94, *La Sorpresa* y las N°s. 97, 100, *Militar* y 104, *Londres*, recorridos por acentuaciones desplazadas, y cuyas reminiscencias cortesanas no se religan de equívocos desplazamientos métricos, toques pomposos en metales y hasta trinos de influencia galante.

En la N° 99 el formulismo convencional de su primer tema se contrapone con otros pasajes en tempo de vals, imitaciones dramáticas y entradas equívocas, a la manera del minuet de la 8va. Sinfonía de Beethoven.

El trío de la N° 104 aporta una sutil orquestación para maderas. En este minuet, los antecedentes no de Beethoven, sino más bien de Mahler se insinúan en el estilo contrapuntístico, melodía y timbre parcelados, y en los usos casi paródicos del fagot.

En la N° 96, un solo de oboe se sostiene sobre una métrica valseada, contrapuesta a dramáticos unísonos de cuerdas.

Mozart, más cauto en estas intromisiones estilísticas de lo folk, desplaza igualmente algunos minuets a una veta “rural”, entre cómica, melancólica, incluso de solemne compostura.

Se recuerdan solo algunos: desde los aristocráticos de las Sinfonías N^{os}. 29 o 36, *Linz*, hasta el trío de la N^o 39, en el que la melodía del 1er. clarinete, límpida y casi infantil en su simetría se apoya sobre bajos albertinos del 2do. clarinete, en el estilo de un organillo o gaita. Los minuets de las Sinfonías N^{os}. 35 y 41 se destacan por su altivo carácter y licencias hacia una cordial emoción.

Varias de estas especies, especialmente las escritas para sus conciertos, sonatas para violín, o tríos de cámara, se sostienen como tales solo por el estilo o la métrica, ya que instalan estructuralmente una forma rondó o rondó sonata, alternando estrofas y coplas. A menudo, ubicado en dicho diseño, el minuet ocupa el lugar de movimiento conclusivo, tal como el final de su Concierto para Piano y Orquesta N^o 8, en Do M¹³.

El gran renovador del estilo minuet será Beethoven. En sus sonatas para piano, sinfonías, y música de cámara, comenzará a utilizar la indicación *scherzo*.

La palabra estará asociada no solo a su sentido más literal de juego, sino que se expandirá a un numeroso conjunto de afectos. Habitualmente respetará la forma del minuet - trio - minuet y el compás de tres; pero este metro ternario se ejecutará como un tres en uno, acelerado, rápido o presto, con lo cual decididamente, se perderá la marcación pausada y reconocible de la danza originaria. El tiempo se convertirá en división, y la marcación del acento métrico se percibirá como tiempo; el compás será entendido así como un 6/8 o 12/8.

Desde la veta haydniana, Beethoven construirá estos segmentos aplicando efectos, cortes, supresiones, alargamientos, desvíos métricos, acentuaciones “incorrectas”, superposiciones equívocas, silencios abruptos, contrastes dinámicos e innovaciones tímbricas, tendientes a resaltar a menudo timbres “puros” en maderas o metales, causantes de un proceso de discontinuidad.

¹³ En rigor de verdad, este estilo tendiente a lo campesino, resulta de una vertiente ya visible en el Rococó. El Clasicismo en todo caso adecua este carácter “rural”, en algún sentido más íntimo, a su mirada altisonante, severa, académica, o incluso burlesca.

Las maderas continuarán como en Haydn con roles preponderantes. Pero las cuerdas realizarán no solo líneas melódicas, sino diversos modos articulatorios y productivos: pizzicatos, sordinas, staccatos, figuraciones rápidas y en muchos casos atemáticas, trémolos y pedales, dando cuenta así de una inédita acepción del vocablo scherzo, que tendrá importantes derivaciones posteriores.

El sentido de lo misterioso, de lo fantasmagórico, de lo decididamente campestre y rústico, del claroscuro y de la parodia, afectarán estos segmentos creando un renovador tópico expresivo. El scherzo beethoveniano, será decididamente burgués. Rechazará el perfume palaciego y se ubicará en las casas urbanas o campesinas. Recogerá aires de danzas, asumirá evocaciones de un pasado clásico y monumental, o se empapará de un espíritu nocturnal, nervioso, agitado y escurridizo que hará entrar, para quedarse, el espíritu de lo siniestro.

En ciertos casos Beethoven, se aparta del compás de tres tiempos, aunque manteniéndose fiel a los caracteres recién mencionados.

Esta situación será palpable principalmente en algunas sonatas para piano: N^{os}. 18, 28 o 30, o algunos scherzos de sus cuartetos, tal como el caprichoso y burlesco del Cuarteto de Cuerdas N^o 14. En otros, recupera el sentido mesurado de una danza aristocrática, aunque imbuida de un melodismo de implicancias románticas.

Finalmente, utiliza la reiteración de los tríos, como en el Scherzo de la 7ma. Sinfonía.

La fantasía de Beethoven en cuanto a sus particulares modos de pensar un scherzo, rebasa estas intenciones analíticas.

Dígase solamente que de esta nueva tónica, devendrán desde las panorámicas, agrestes o imaginativas miradas de Schubert, en ciertos casos casi imitativas del estilo de Beethoven (como los minuets de las Sinfonías N^{os}. 4 o 6), las recreaciones de Mendelssohn pobladas de legendaria imaginería, las evocaciones entre folklóricas y fantásticas de Schumann, las indagaciones masivas o pastoriles de Brahms, hasta los conmocionantes scherzos de Bruckner, o los frescos deslumbrantes de Mahler.

En estos autores como en otros, los vales, los ländler, o aun otras danzas de metro o pie binario o inclusive, piezas diversas en el estilo de la danza, ocuparán el lugar del primitivo minuet.

Dentro de los vales se recuerdan los de las Sinfonías N^{os}. 1, 5 y 6 de Tchaikovsky, este último en un vacilante metro de cinco tiempos, o el de la 3ra. de Brahms. En los Cuartetos con Piano, por ejemplo, los en Sol m. o La M., el compositor presenta formas valseadas en sus movimientos scherzando, de una naturaleza delicada, asordada, misteriosa, folk y nocturnal. En el Cuarteto con Piano en Do m., el scherzo reanima el estilo beethoveniano, dramático, altisonante y a su vez signado por toques siniestros.

En su 2da. Sinfonía, el compositor hamburgués idea una melodía casi pastoril, sobre un estilo tal vez rememorante de un inocente minuet. Lo interesante de este fragmento es la forma ternaria que rige su decurso, dentro de la cual los tradicionales tríos, actúan como desarrollos de la primera sección.

Dvorak, afín con inspiraciones de danzas eslavas de variada precedencia, utilizó en algunos casos el principio métrico del furiant, combinación de compases ternarios equivalentes (6ta. Sinfonía), o vales de diversa velocidad (Sinfonías N^{os}. 5 y 7).

Como “danzas” binarias: los scherzos de la 4ta. Sinfonía de Brahms y el de la 3ra. de Mendelssohn, el scherzo de la 3ra. Sinfonía de Tchaikovsky, el de la Sinfonía N^o 2 de Borodin, y 2da. de Schumann, así como los tríos de los scherzos de las Sinfonías N^{os}. 1 y 4 de este, se integran a esta lista.

No se ha hecho especial mención a los scherzos de Chopin, creador de un género pianístico específico, recortado y aislado como pieza única.

Los cuatro scherzos del compositor completan la lista de estas obras escritas en sus sonatas para piano, en el Trío en Sol m. y en la Sonata para Violoncello y Piano.

Desde la fugacidad y cualidad veloz y etérea del trío de la Sonata para Piano en Si m. hasta el carácter trágico, grotesco y amenazante

del propio de la Sonata en Sib. m., el dominio formal del compositor poetiza la forma estricta minuet - trío - minuet.

El trío de la última sonata citada, así como el de la Sonata para Violoncello es uno de los fragmentos más líricos y concentrados del autor.

Los scherzos pianísticos, también respetuosos de la forma clásica, se presentan como piezas esencialmente caprichosas y fantásticas.

El estilo beethoveniano y schumanniano probablemente inspiran al compositor. El compás de tres tiempos, si bien rápido, no se presenta en el sentido unívoco que a veces prescribe Beethoven e incluso Schumann para estos fragmentos, por ejemplo en la Sinfonía N° 4 de este último.

Rasgos de bravura, velocidad en escalas y arpeggios, diseños huidizos melódicamente, se intercalan en estas piezas del compositor polaco, con acordes pesantes y texturas de coral figurado.

La factura casi esquelética del 1er. Scherzo, la violenta expansión del 2do., seguido por una de las cantilenas más anhelantes e inspiradas, las octavas ríspidas y altisonantes del 3ro., o la inasible e irregular linealidad del 4to., conforman ideas y conductas texturales variadas y sumamente originales.

Los scherzos de Chopin, son a menudo danzas macabras, imbuidas de tintes grotescos, recorridos sus tríos o secciones “b”, con melodías altamente líricas o desviadamente paródicas, y provistas de una sólida concepción formal y emocional.

La búsqueda de innovación lanzada hacia una imparable crisis, desintegración estilística y formal, saturación tonal y experimentación tímbrica, ubica a los postrománticos Bruckner y Mahler, en el debate de afrontar y desafiar a estas formas, no solo en sus niveles técnicos, sino en tanto exponentes consagrados por la Historia, recorridos por innumerables vicisitudes sociales y consumistas del uso y la moda.

En las obras de dichos autores, la condición de un irradiado eclecticismo, casi entendido hoy como un rasgo de incipiente posthistoria,

se resuelve en una revivificación paródica de ciertos aspectos del pasado barroco y clásico, tal como ocurre en algunas piezas del período tardío de Beethoven.

El minuet en particular, latente en la sinfonía contemporánea como el fragmento tal vez más antiguo, conspicuo y a su vez ya atravesado por las innovaciones románticas, representa un género pleno de asociaciones nativas e internacionales, en algún sentido como un paradigma de la noción europea de tradición clásica - musical.

Si el minuet era la danza de la aristocracia europea del siglo XVIII, las condiciones de la burguesía en el ámbito de la Segunda Revolución Industrial, en los territorios de los nuevos imperios alemán y francés, retoman el estilo ahora oligárquico de una nueva *corte*, indistintamente real o profana, imbuida de lujos, refinamientos, amañamientos y pompas.

Ciertamente las realidades imperiales y urbanas de la alta burguesía capitalista, terrateniente, comercial, financiera o industrial de Viena, Dresde, Berlín, Praga o París, luego de 1870, vuelven a recaer en un oropel de similar decadencia, a la de los mundos del Rococó y el Estilo Galante.

Por ello puede entenderse que en una época tan alejada del mundo cortesano del siglo XVIII, los movimientos *scherzando* de las sinfonías de los autores postrománticos se inscriban a menudo en el estilo del antiguo minuet, salteando ciertas prerrogativas beethovenianas que en otros aspectos aun se respetan.

Pero este retorno no es inocente ni gratuito. Vuelven acompañados por signos de desnaturalización, caricatura, hibridación y desintegración, y continúan llamándose *scherzos*. Fanfarrias de cornos, trinos y otras ornamentaciones, simetrías fraseológicas y un estilo claramente coreográfico, se conjugan en retazos incongruentes con los pasados mundos de Haendel o Bach.

Sobre estos elementos, los valsos, nuevos minuets de la burguesía decimonónica, y los *ländler*, imbrican y tiñen a las parodiadas danzas cortesanas de fantasmagóricas luces y sombras, aludiendo a

una Viena o París, recubiertas de desviados y remozados recuerdos, histeria y fantasía elusiva¹¹⁴.

Los scherzos - minuets de Bruckner y Mahler constituyen un último encuentro de este género y forma, con la determinación epocal que avizora el pasado desde un inflamado y casi colapsante universo. Este estilo plagado de efectos, accidentes, interrupciones, desvíos y ambigüedades, nos habla de un minuet transido por la historia, manchado por lo plebeyo y lo siniestro del Romanticismo, burdo, grosero o insoportablemente ingenuo, como es ya la noción de un folklore estereotipado y banal.

La utilización de la forma minuet avanza en un paródico respeto por tradiciones, tales la aplicabilidad de los elementos formales en Bruckner (el uso de medios más reducidos en los tríos, la secuencia formal clásica binario reexpositiva y ciertos elementos fraseológicos simétricos), o los tríos repetidos y el elemento sorpresa en Mahler, llevado hasta el extremo de lo posible.

En este autor, la condición de scherzo puede establecerse también dentro de otros patrones métricos, como en los respectivos movimientos de las Sinfonías N.ºs. 3 y N.º 9, así como en Bruckner, el compás de dos tiempos le permite la creación de un paisaje evocativo de la naturaleza y la cacería: el scherzo de la Sinfonía N.º 4, *Romántica*.

Pese a lo anteriormente expresado, el tratamiento musical de ambos músicos no es similar.

En Bruckner, la estilística y procedencia de sus scherzos remite a procedimientos que hoy podrían considerarse cercanos al concepto de fusión. A menudo, el espíritu schubertiano incide en el uso del *ländler* y el vals, este último advertido especialmente en los tríos, o en las secciones “b” del minuet principal.

¹¹⁴ De allí también la escritura de la opereta urbana o el gigantesco vals que metafóricamente alude *El Caballero de la Rosa* de R. Strauss (1911). La acción de esta ópera, ubicada en la Viena imperial del siglo XVIII, perfila un simulacro historicista para con el siglo XIX, en el que los aristócratas se mueven *casi todo el tiempo* al compás de un minuet, ahora devenido en vals.

En otros casos, la música deviene en piezas amenazantes y ominosas, tales como los minuets de las Sinfonías N° 3, *Wagner*, y N°s. 7 y 9. Esta última se instala en una sonoridad altamente percusiva, opresiva y disonante, no tan habitual en el autor.

La orquestación de Bruckner, pese a su efecto organístico inclusivo de metales y maderas, masivo y potente, o incluso solístico y sutil, se revela finalmente concordante con la tradición del concepto de familia instrumental de Beethoven o Brahms.

Por ello en aquel póstumo scherzo, el trabajo casi expresionista de la orquesta aparta al compositor de la convención, o en todo caso de lo probado como eficaz.

La acumulación y reiteración, tan característica de Bruckner, se vuelca sobre estas piezas promoviendo una expectación reiterada, obsesiva y alucinante de figuras y frases regulares que se repiten con añadidos de pequeños giros melódicos, ostinatos, y crecimientos de la masa sonora de maderas y metales. El scherzo de la 8va. Sinfonía, representa posiblemente el caso modélico de la repetición bruckneriana, pensada en términos de variación y acumulación.

Además, estas secuencias se inscriben en una expresividad que en Mahler, podría formularse como su estilo *Totentanz*, danzas de la muerte, desarticuladas, furibundas y repetitivas, danzas que en sus giros invocan una ritualidad primigenia, sacrificial y catártica, danzas no de un exótico territorio, sino tal vez de un salón relumbrante de placer, decadencia y embriaguez.

Los scherzos mahlerianos atentos a esta atribución, se despliegan a través de patrones cercanos a lo folk, tal el caso de la 1ra. Sinfonía, *Titán*, el estilo burgués del vals (5ta. Sinfonía) o próximos a recorrer la veta de lo fantasmal y pesadillesco como ocurre en las Sinfonías N° 2, *Resurrección*, y N° 7, *Canción de la Noche*, orillantes entre el vals y el *ländler*.

El scherzo de la Sinfonía N° 3, establece un metro dos para formular una secuencia de tipo evocativo programático relativa al mundo animal, en el que el llamado “espíritu *wunderhorn*” de las canciones

tempranas del compositor, se irradia en cantos de pájaros, ecos del bosque, llamadas lejanas de cazadores y onomatopeyas diversas, no elusivas de lo siniestro. Valses, ländler y polkas, se transparentan en estos estilos en los que el criterio danzístico fragua por medio de la apelación a determinadas figuras rítmicas que sintetizan motivicamente tal o cual género.

En la 4ta. Sinfonía, el violín y corno solista efectúan un permanente contrapunto. El carácter de la pieza oscila entre la rusticidad del ländler, la danza macabra, y la sarcástica y almibarada factura melódica de los tríos, cercana posiblemente a envejecidos minuets o a parodias de melodías austrohúngaras de salón.

El ländler - scherzo de la 9na. Sinfonía merece un comentario especial por su evidente resonancia con los minuets barrocos, en especial los de Haendel.

El sonido y el perfil melódico de los fagotes y cornos, ya en el inicio, alude ciertamente a alguno de los minuets de la *Música Acuática* del autor alemán. Igualmente los trinos del clarinete parodian con su timbre exógeno y anacrónico, galanterías que se transmutan en sarcasmo. Las cuerdas introducen un nuevo material, vacilante entre un sonido cortesano o más próximo a una rusticidad paisana.

Los tríos aportan melodías igualmente inciertas entre valeses vertiginosos y desnaturalizados y casi circenses minuets. Timbales y platillos refuerzan los tiempos del metro tres de manera proclamatoria, evidente y grotesca¹¹⁵.

El tratamiento formal de todos estos números propone en Mahler una especie de transustanciación de formas cristalizadas del

¹¹⁵ En la 9na. Sinfonía se ubica también el *Rondó. Burleske*, pieza de complejidad contrapuntística, especie de quodlibet, que tal vez pueda considerarse el verdadero scherzo, aunque el título rondó, lo situaría como sección final de la obra. Este movimiento en metro dos, aditivo en su forma y con una sección intermedia, calma, evocativa y visionaria a cargo principalmente de las cuerdas, actuaría como scherzo en tanto parodia permanentemente el estilo imitativo de los maestros contrapuntísticos del pasado, aunque de hecho, con una sonoridad altamente innovadora, casi lindante con lo politonal y stravinskiano.

minuet tradicional, con los principios estróficos, y los elementos episódicos del rondó.

Por ello, tanto los tríos recurrentes así como las nuevas secuencias formales se invisten con un temperamento generalizado de variación, especie de inflación del procedimiento de lied estrófico variado de Schubert, promisoriamente presente, por ejemplo, en la canción *Der Lindenbaum* de El Viaje de Invierno (1823 - 1828).

La idea mahleriana asociada a la canción estrófica, contagia genéricamente a toda su música. En el caso de los scherzos, la estructura a priori minuet - trío - minuet, posibilita la investigación de secuencias connotadas entre diversos comportamientos, recurrencias, elaboraciones y variaciones.

El desgajamiento melódico y tímbrico, la inédita y preciosista orquestación, el uso del contrapunto o los frecuentes cambios de carácter y tempo (más allá de formularse estos aspectos como constantes estilísticas, en especial desde su segunda época y a partir de la 5ta. Sinfonía), llevan a los movimientos scherzo de este creador a una consumación formal, en la que se acumulan los ecos de la historia de una Europa evocada, a modo de reluciente y contaminada llama, previa a su cataclismo final.

Liquidación, Culminación e Interpolación

Se refieren ahora otros constructos menos generales, inicialmente de origen y compromiso armónico y formal, cuyas magnitudes estrictamente temporales, los relacionarían primeramente con procesos de menores dimensiones.

Empero, las consecuencias expresivas que tendrá la conformación y operatoria funcional de estos dispositivos en el siglo que nos ocupa, convierten su presencia en elementos nodales de una obra, más allá de su escala morfológica.

El horizonte compositivo romántico, inquieto e innovador dará cauce a la promoción de estas estructuras.

Los conceptos de liquidación, culminación e interpolación, a los que se alude, si bien no del todo estudiados por las teorías tradicionales, son concomitantes con los atributos recién descritos y se verifican con propiedad y creciente implicancia a partir principalmente de las producciones de Beethoven, avanzando luego sobre los repertorios de todo el siglo XIX, especialmente en las microformas pianísticas y la canción de cámara.

Su presencia e importancia aumenta con el desarrollo del Romanticismo, estableciendo construcciones de acentuada direccionalidad, impredecibilidad y dinamismo “estadístico”. Por esta razón su diseño y efecto operan en intérpretes y auditores con pregnancia e interés.

La liquidación presenta un estatuto un tanto impreciso en su definición y morfología. Tratada elusivamente por Schoenberg, su operatividad se explica con mayor propiedad y claridad atendiendo a los niveles “fisiológicos” que le competen.

Por lo expuesto, la liquidación presupone el momento en el que los materiales musicales (y se piensa primeramente en los atinentes al plano temático), establecen un proceso ya sea de contracción temporal, condensación, o bien aceleración del ritmo armónico y los perfiles temáticos. En estos momentos se prefiguran por un lado, relaciones cadenciales progresivas y crecientes en tensión y por otro, un acopio de información temática distribuida en unidades de tiempo e información musical *menor* o sintetizada, a la presentada en su versión original. Se ubican en general inmediatamente después de la aparición de los 2dos. grupos temáticos.

Se encuentran estos procesos por ejemplo en los primeros movimientos de las Sonatas N.ºs. 21, 23 y 26 de Beethoven, sonatas tardías de Schubert, en el final del Impromptu N.º 3 en Sol M. de este, en obras de Schumann (Sonata para Piano en Sol m.), Mendelssohn (Sinfonías N.ºs. 3 y 4), Sonata para Piano N.º 3 en Si m. de Chopin, entre otras, incluidas piezas del Clasicismo como algunas obras de Haydn o Mozart.

Por su parte la culminación (a veces mencionada como resolución), presenta una propiedad que en ciertas circunstancias puede asociarse o enmascararse con la anterior.

En la culminación, los niveles motivico - temáticos alcanzan un punto climático. Las relaciones armónicas juegan aquí un rol vertebrador. La redundancia, la insistencia de determinados patrones rítmico - melódicos, las cadencias, la intensidad, la repetición, aceleramientos o retardos del tempo, alargamientos o suspensiones, confirman frecuentemente este segmento. En las formas de sonata o aquellas que resultan emparentadas, tienen lugar en variadas circunstancias; por ejemplo en el final del 2do. tema, en el final del desarrollo, o en los instantes previos a la liquidación (en los momentos ya conclusivos del movimiento).

En un sentido semejante se entiende a la culminación como un remate final de un movimiento o bien obra, en la que los elementos constructivos más importantes confluyen en un climax, previo a la coda final. Un ejemplo promisorio se encuentra en el final de la 5ta. Sinfonía de Beethoven. En el final de los movimientos de apertura del Cuarteto con Piano en La M., o de la 4ta. Sinfonía de Brahms, por ejemplo, se generan situaciones de acumulación de tensiones y alcances de una “última” exploración temática.

Y aunque parezca un tanto irrelevante, la peroración última del tema principal del 3er. movimiento del Concierto para Piano y Orquesta en La m. de Edward Grieg, sirvió posiblemente de modelo para obras similares de Liszt, Tchaikovsky y Rachmaninov. En estos instantes, la pieza de algún modo, sintetiza climáticamente su calidad narrativa.

Mientras la liquidación y la culminación tendrían un lugar más destacado en las piezas enmarcadas en los grandes esquemas formales heredados del siglo XVIII, la interpolación, suele aparecer en otras obras de menor extensión: lieder o microformas, si bien en las anteriores estructuras puede ser también verificada.

Ejemplo de este último caso se presenta en uno de los momentos más llamativos del 1er. movimiento de la Sinfonía N° 41 de Mozart.

La interpolación ocurre justamente antes de un fragmento posiblemente delineado como liquidación: es el instante (luego de la exposición del 2do. tema, y posterior a un sorpresivo silencio que deja en suspenso el discurso anterior con un *Ie*), en que un *tutti f* conduce la resolución a la región del IV m. Se establece así una zona tensa y temáticamente incierta, antes de retornar a la tonalidad principal.

En Mozart también se encuentran ejemplos interesantes en el Concierto para Piano y Orquesta N° 26, en Re M. *Coronación*, en los pasajes finales de la reexposición del 1er. movimiento, antes de la cadencia, y en el rondó final, en los momentos culminantes de las exposiciones. En ambos, casos desvíos de la tonalidad y progresiones cromáticas, dispersan momentáneamente el curso temático y tonal.

Una situación equivalente se verifica en idénticos fragmentos de los primeros movimientos del Concierto para Piano y Orquesta N° 1 de Beethoven y en el Triple Concierto para Violín, Violoncello y Piano del mismo autor.

En estos casos, un desvío armónico desde el II napolitano o el IV m. respectivamente (en el primer caso por el sentido enarmónico del II con 6ta. +), constituye una bisagra tonal para generar una sección de mediana extensión, tonalmente fluctuante y ambigua.

Dentro de estas formas “clásicas”, la interpolación se interpreta claramente como un pasaje episódico, disolvente, de rasgos temáticos imprecisos, alejados del modelo referencial principal, y por ello mismo “disonante” con el resto de los materiales.

Al acercarnos en cambio a la examinación de algunas microformas, el criterio interpolativo se establece a menudo como “esencial”. Siguen aludiéndose quiebres, desvíos súbitos, carencias de relación, procesos sorpresivos, desconocidos y peligrosamente inerciales a zonas no previstas. Justamente, en ocasiones no hay retornos, sino que estos corrimientos se alejan de tal modo de las matrices originarias, que (salvo tal vez el centro tonal), se modelizan como definitivas y extrañas clausuras de la pieza, incluso estableciendo una cercanía funcional con la culminación.

No todo elemento contrastante con una determinada continuidad tonal o formal implica una interpolación.

Al respecto no debería interpretarse como tal por ejemplo, una sección central abordada por un procedimiento de yuxtaposición, o en todo caso, una coda de compleja construcción, momentos ambos en los que podrían verificarse ciertos andamiajes asociados generalmente al sentido de contraste e interrupción de la persistencia discursiva: la introducción de una tonalidad del círculo de mediantes o un cambio súbito de métrica, tempo, o material temático. Este caso puede graficarse por ejemplo en la desviación tonal ocurrida cerca del final de la Obertura de *El Buque Fantasma* de Wagner, antes de su remate conclusivo.

La interpolación, como su acepción indica, actúa sobre la permanencia de un determinado discurso como un desvío de carácter fugaz, en general ocurrente por “única vez”, deslizante, negante de la causalidad y en el que la ambigüedad, el sentido furtivo de la intromisión y el corrimiento de una determinada consecuencia hacia un “lugar” de perfiles inéditos (o en todo caso en una aparición inédita y sorpresiva de lo ya escuchado), se pone en un singular centro de atención. La armonía, en especial a partir de los horizontes tonales que se abren por el uso “sistemático” de los acordes por color, el cromatismo y los acordes simétricos (posibilitantes de desvíos e interpretaciones enarmónicas), actuará como factor decisivo en la operatoria de estos procesos.

La debilidad del acotamiento o perfil temático, el alejamiento del repertorio de alturas hasta ese momento constituyentes del marco tonal y perceptual del auditor (que es reemplazado súbitamente por otro generalmente de “lejano” parentesco), el fluir armónico constante o contrariamente la suspensión, la irregularidad o bien la secuenciación armónica y melódica hacia enlaces de tipo “experimental”, el distanciamiento semántico con la totalidad, en general con perfiles de fuerte cromatismo, se cuentan entre algunos de sus rasgos más habituales.

A veces cursará también rasgos similares a una extensión o elaboración de material temático realizado en momentos cercanos a la conclusión de un fragmento o pieza.

Para la interpolación se infiere que no existen apriorismos fácticos; su propia naturaleza en algún sentido niega esta posibilidad al elegir el camino de lo autorregulado y azaroso. Su fin generalmente implica el retorno al material principal, realizado por un enlace o encadenamiento de tipo enarmónico, o bien por una yuxtaposición.

Por todo lo expresado se interpreta que su existencia en las obras del Romanticismo viene a cubrir el lugar de lo tangencial, lo áltero, lo oblicuo, lo que se inscribe en el tiempo del sesgo, en un ámbito supra consciente a la regulación lógica que hasta ese momento parecía conducir la obra.

La fantasía, el capricho, el tono velado y lo investigativo, tienen en este pequeño pero cualitativamente poderoso constructo un modo de aparecer. Lo no dicho con precisión y contundencia sistémica, lo que enmascara la coherencia primera, lo que migra desde lo esperado, lo que queda detrás de una vectorialidad lineal, lo que quiebra del discurso principal, lo que desorienta rizomáticamente, está de alguna manera expresado en estas situaciones sumamente originales, revulsivas y riquísimas en aspectos materiales.

En un esfuerzo por acotar y al mismo tiempo traer aquí algunos ejemplos, se citan solamente algunas piezas de Chopin y Schumann, obviando entre otras referencias, lieder y sonatas tardías de Schubert, obras pianísticas de Liszt o construcciones sinfónicas de Berlioz.

Del autor del *Carnaval* se mencionan dos piezas brevísimas, una del *Álbum para la Juventud* Op. 68, la N° 26, y la N° 13 *Habla el Poeta*, de las *Escenas Infantiles* Op.15.

En la primera, y cerca del final, la irrupción de un pasaje breve aunque pleno de “accidentes” en los que se modifica la textura, el carácter y la melodía resulta fragmentada en retazos motivicos y contrapuntísticamente dispuestos. El sentido de este segmento avanza asimismo hacia una función culminativa de la pieza.

En la propia de las *Escenas Infantiles*, una sección central disuelve el bateo isócrono y la métrica (de por sí aletargado en toda la obra - el compositor en este momento elimina la barra de compás -), fluctúa en un estado de casi “tiempo liso”, e incluso se cita la 2da. de las *Piezas de Fantasía* Op. 12 del mismo Schumann: *Aufschwung* (*Elevación*). De este modo se promueve una sutil y secreta correspondencia, imbuida por esa suspensión temporal y que, escrita en un registro medio agudo, contribuye a lograr una atmósfera etérea.

Respecto a Chopin, y en concordancia con los ejemplos citados de Mozart o Beethoven, se recuerdan algunos pasajes de ambos conciertos para piano y orquesta (generalmente verificados en las secciones anteriores a las codas), los instantes previos al final del vals en La m. Op. 34 N° 2, extensa línea que desde el bajo se desenvuelve hacia la tonalidad de Do M. generando una episódica inflación de la tensión, cuando parecía que el movimiento ya estaba agotado.

En las mazurcas se encuentran pasajes igualmente elusivos de la continuidad, hecho que al igual que en los vales, operaría como casi una constante.

En estos casos el discurso formal, de por sí conjugado a partir de diferentes secciones contrastantes, daría lugar al corrimiento y el encadenamiento de segmentos con diferente (o ausente) grado de relación y causalidad. De acuerdo a ello y en estas circunstancias, las distintas partes integrantes de un todo a menudo conllevarían el perfil de una interpolación “permanente”, entre zonas o materiales temáticos recurrentes.

Se citan algunos ejemplos de estas exploratorias obras: la en Lab. M. Op.7 N° 4, Reb. M. Op. 30 N° 3, Do sost. m. Op. 30 N° 4, Do sost. m. Op. 41 N° 1 y Sol M. Op. 50 N° 1. En las mazurcas en Do sost. m. Op. 50 N° 3, Si M. Op. 56 N° 1 y Do m. Op. 56 N° 3, la interpolación se presenta como un proceso casi elaborativo de proyección estructural, mientras que en las respectivas en Lab. M. Op. 59 N° 2 y Fa sost. m. Op. 59 N° 3, el proceso aquí tratado responde fundamentalmente a un desarrollo armónico.

Evidentemente, el sentido central de este texto no permite un mayor despliegue acerca de estas estructuras, que como se decía al

comienzo de su tratamiento, representan sub categorías dentro de los principios organizativos generales de la forma.

El estudio y categorización de los mecanismos de liquidación, culminación e interpolación (junto a otros diseños específicos, relativos a los criterios de articulación y conexión de las diversas unidades formales que integran los contenidos estudiados tradicionalmente por la Fraseología: enlace, elisión, imbricación, superposición etc.), posiblemente conllevan a la emergencia de conductas de análisis auditivo y textual que ambiguan su detección, comportamiento e interpretación, dada la “falta” de sistematización y apriorismos que rigen su operatoria.

Por esta razón, participarían tal vez como un genérico acercamiento, a la consideración del concepto de parámetro estadístico de Meyer, aplicado en este caso a los procesos formales. Además, tendrían relación, al menos en el plano metafórico, con el principio de agenciamiento deleuziano.

En efecto, los mecanismos antes citados, se pensarían como fugas y migraciones que la *materia deseante* no consigue consolidar en un determinado orden funcional, pautado, circunscripto y legitimado, por lo que busca religarse en una zona exploratoria, anómica, imprecisa, y paradójicamente vibrante de sentido.

El material sobrante, excesivo, revulsivo, descontrola y salta por sobre la propia voluntad y sustancia que le otorga marco prescriptivo; avanza hacia y con un residuo discursivo y matérico prístino, en busca de una libertad y anacronismo, que lo constituye en una caída, en un colgajo, en un proteico e intraducible segmento de entidad inusual y potente.

Las Microformas Instrumentales y Vocales. La Ópera

En el terreno de los elementos formales recién examinados, resulta apropiado realizar finalmente una mención específica y más abarcativa de las microformas vocales e instrumentales, así como de la

ópera, intentando realizar de este modo una mención más detallada de sus presupuestos formativos.

Con respecto a las primeras piezas, se recuerda que el *lied* o la *chanson*, (cuya presencia ya se constatará a comienzos del siglo XIX, y que continuará a lo largo de todo el período y aun más), recalarán en principio en los diversos estilos estróficos, emergentes de la canción popular (en Alemania: *volkslied*, en Francia: *vauxdeville*), o en el criterio aditivo y orgánico del *durchkomponiert*.

Las formas estróficas se flexibilizarán en autores como Schumann o Brahms, pero asegurarán dichos rasgos como básicos. Será habitual que estas canciones aparezcan reunidas en colecciones, con elementos temáticos comunes, no solo literarios, sino también musicales (aspectos melódicos o tonales).

Por último Berlioz en *Las Noches de Estío* (1840), inaugurará una nueva asociación que tendrá importantes continuadores: la canción para voz y orquesta o *lied* sinfónico.

En otro orden, las microformas pianísticas (típicas del Romanticismo medio, pero cuya existencia continuará en todo el siglo y aun en el siglo XX), cubrirán un amplio espectro de tipologías entre las que se incluyen danzas (mazurcas, valsos, polonesas), piezas de salón (consolaciones, momentos musicales, nocturnos), estructuras amplias y “narrativas” (scherzos, baladas), o epigráficas piezas (preludios, piezas de fantasía, intermezzos, romanzas sin palabras, impromptus, estudios), algunas con grandes niveles inventivos en cuanto su material textural, armónico, rítmico o melódico y dificultades técnicas de ardua resolución.

De este importante repertorio, se destacan dos componentes básicos: la estructuración únicamente expositiva que en general presenta su organización formal, y el carácter fragmentario, gestual o “incompleto”.

Los criterios de elaboración clásicos, fundamentalmente la forma sonata, suelen estar reemplazados por principios orgánicos, o bien otros modelos todavía vigentes en aquel período, tales como el

rondó, la forma estrófica o las variaciones. La escritura tiende a la evolución de materiales o bien a la repetición, dada la construcción melódica, la presencia de fórmulas de acompañamiento o bien el empleo de texturas “permanentes” a lo largo de toda la pieza, las que le otorgan un sentido de “mismidad”.

Los procesos reexpositivos suelen estar trastocados, coartados, enmascarados o ausentes dando cuenta de la búsqueda diferenciada respecto a los principios dialécticos del Clasicismo. Los recursos de la interpolación, recién estudiados, también se cuentan entre sus rasgos característicos. Al igual que en el repertorio vocal, fue común que se editaran en colecciones.

Por último, algunas de estas piezas adoptaron los principios de la música programática, generándose un importante repertorio de composiciones de carácter casi descriptivo (*Años de Peregrinaje* de Liszt), o bien sutilmente narrativo y evocativo como buena parte de las colecciones schumannianas (*Carnaval*, *Escenas del Bosque*, *Danzas de la Compañía de David*, *Papillons*, entre otras, en las que se verifican conexiones temáticas y armónicas de expresa o enigmática presencia).

Es importante resaltar que la complejidad y carácter experimental de muchas de estas piezas del período resumen una visión prácticamente completa del Romanticismo¹¹⁶.

¹¹⁶ En relación a Schumann, por ejemplo, se ha señalado la voluntad de efectuar interrelaciones numéricas - interválicas en sus piezas, tratando de encontrar secretas correspondencias entre las mismas. A menudo se verifican giros melódicos, tonalidades, contrapuntos que conectan sutilmente las obras en un intento de unidad y a su vez, aluden a una cierta y seguramente idealizada idea de otorgar a estas asociaciones, una cualidad casi “esotérica”. Esta situación respondería a varios aspectos. Por un lado, a una cualidad romántica imbuida por el abandono hacia el comentado pensamiento racional analógico, tal vez lejanamente vinculado con una operatividad compositiva próxima a los músicos medievales o renacentistas. Por otro, comunica una interpretación por la cual el número, no significaría para el autor alemán solo una porción aritmética, sino una entidad dotada de implicancias afectivas y numerológicas.

Cobra especial atención el sentido fragmentario o incompleto que suelen presentar algunas piezas pianísticas o canciones, aspecto que merece un comentario más preciso.

La búsqueda de los compositores románticos por el epígrafe y la brevedad se articula con varios telones de fondo.

Primeramente a partir del declive del proyecto iluminista, totalizante y propulsor de un orden y logro de felicidad, que luego de la Revolución Francesa parece quedar relegado al campo de la teoría del Estado. Por este motivo la Europa post napoleónica recae en manos de algunos estados poderosos y autocráticos. La vacilación de un sistema que se presumía integrador y supranacional, se escapa en partículas y minuciosidades.

Luego, y devenido del problema anterior el nuevo clima de la burguesía alienta el intercambio personal y particular de un *otro* próximo y coloquial.

Esta situación se cristaliza especialmente en el salón, como forma social privilegiada, en relación al palacio o el teatro. En estos encuentros nada es completo o de largo alcance. Hay más bien alusión, sugerencia, fragmentación del discurso, broma o brevedad.

No es casual que las microformas clavecinísticas de la Francia pre-revolucionaria se hayan efectuado también en ámbitos más reducidos, proclives a la intimidad; tal el caso del Rococó y los espacios del Trianon respecto a Versalles.

Estas condiciones generales de la política y la vida repercuten en los estilos del arte y el saber filosófico.

Por una parte en la línea de la filosofía el ensayo, el aforismo o la crítica tienden a reemplazar o en todo caso a parangonarse al tratado de gran alcance, extensión o magnitud cuantitativa. En este, el sentido deductivo prima; en aquellos, la argumentación es expositiva más que elaborativa, divagante más que precisa y univectorial, dialoguista, más que apelativa.

La poesía lírica también tendrá como marca central lo breve y contundente, especie de retrato interior que impacta por su orgánica gestualidad.

En las artes visuales, la viñeta, la miniatura, el detalle o el efecto cobrarán importancia central, aun estén presentados en obras de mayor amplitud y complejidad.

La filosofía admitirá desde Hegel, un devenir y un dinamismo vital que implantará también la idea de una dirección a seguir, sea esta unívoca, directa, multívoca o sinuosa.

De este modo el transcurrir será por momentos más importante que el ser, el proceso del movimiento más atendible que el estado del cual este procede. La inmediatez o lo momentáneo cobrarán un fuerte carácter de validación poética.

Por ello en la música habrá también una percepción y transparencia para con estos criterios, que aludirán al sentido de lo inacabado o incompleto, no como falta, sino como instancia legítima de producción e interpretación del individuo y del mundo.

Los compositores románticos no escribieron solo microformas por una impericia para con las estructuras elaborativas clásicas o beethovenianas. Primó en ellos, especialmente, un espíritu de época, de trazo, de pincelada, de gesto, de impulso breve y discontinuo, afín con los presupuestos y caracteres recién descritos.

Se referenciarán nuevamente estos temas en la Tercera Parte, en la obra de algunos autores.

Con respecto a la ópera, desde siempre, el asunto y el sentido dramático irruptivo, contrastante y aditivo de la composición, no se comparcieron con los criterios de elaboración y/o derivación de la música instrumental, que pretende lograr estructuras musicales más unitarias y deductivas. Como se expresara en apartados previos, no es casual que los mejores compositores en el terreno de la música instrumental, hayan sido los que más dificultades tuvieron a la hora de escribir óperas, ya sea por un despectivo abandono, o por complejidades ciertas que su estructura les generó.

La salvedad que debe hacerse con Mozart, afirma por otra parte esta consideración, si se toma en cuenta que la maestría de su escritu-

ra en ambos campos, consistió en el logro de una unidad mayor sobre el manejo y organización de materiales diversos.

Desde el punto de vista formal (y a la hora de simplificar y generalizar este análisis), en la ópera se realizará una renovación tendiente a establecer la denominada “ópera de escenas”, por sobre una “ópera de números”. Esta condición tendrá como objetivo principal, la plasmación de una estructuración más amplia, y a su vez dramáticamente unitaria, en acuerdo con la búsqueda general del período, cercana a postular principios unificadores y continuos. En este camino, la tendencia más ambiciosa se dirigirá a la concepción de la “ópera de actos”. En ella, la acción y la música concluyen cuando cae el telón, al finalizar una de esas unidades dramáticas denominadas actos.

En estos, sus acciones resultan concatenadas por medio de procesos de inclusión o imbricación, por el empleo de interludios orquestales, o la propia lógica y continuidad temática alcanzada con recursos como el leit motiv u otras herramientas vinculadas con la cita o aun el desarrollo motivico, propio de la música instrumental.

La estructuración interna no reconoce casi esquemas formales como sí principios compositivos: el contraste, la variación, la evolución continua, la yuxtaposición, la superposición, o la elaboración.

Estos modelos se postulan como mecanismos constructivos que se sumarán a los ya consagrados “recitativo” y “aria”, el primero decididamente acompañado no solo por las cuerdas sino por toda la orquesta, la segunda, adquiriendo una forma en principio estereotipada: *cavatina* lenta y *cabaletta* veloz y virtuosística, para luego en algunos casos, flexibilizarse en estructuras más libres, líricas y amplias o directamente desaparecer, tal como ocurre en los Dramas Musicales Wagnerianos.

Del mismo modo la inclusión de diálogos hablados conformará una persistencia estilística, sobre todo en las óperas francesas (herederas de la Ópera Comique).

Esta característica imprimirá especiales relaciones dramáticas y formales en la composición y desarrollo escénico argumental. La

tradicional asociación de los diálogos hablados en una obra liviana y de asunto cómico, no será continuada, de modo tal que piezas dramáticas como *Carmen* o *Manon* (por otro lado escritas ya en épocas tardías del siglo), contarán con estos fragmentos no cantados en los que el texto hablado agudiza el sentido naturalista o el criterio dramático de la acción.

Comienzos y Finales¹¹⁷

Se han comentado y detallado diferentes instancias de los caracteres formales del Romanticismo: sus procedimientos discursivos, sus posibles modos de organización, desarrollo, cambio, repetición, unidad y continuidad.

Asimismo es también atrayente, y en algunos casos, reveladora, la pregunta y consideración por los comienzos y finales de las obras: ¿cómo se conciben estos, a partir de qué ideas y con qué propósito? ¿Qué podrían aportar a este estudio general el acercamiento y el análisis de estos momentos particulares?

Posiblemente en este punto, el análisis sobrevolará los contenidos técnicos para recaer en otros de índole semántica e interpretativa. Por ello a menudo, las caracterizaciones expuestas podrán ser fuertemente opinables. Igualmente se retomarán algunas cuestiones planteadas en el apartado sobre la Muerte en el Romanticismo.

Por último ciertos conceptos desplazarán al lector a ámbitos que serán tratados más adelante, con nuevas implicancias y señalizaciones.

Tema que ha inquietado desde siempre a la teoría, el momento del comienzo de la obra: la “hoja en blanco”, el lienzo, o el pentagrama vacío en este caso, ha llevado a muchas consideraciones banalmente “románticas”, ligadas a las ideas de inspiración, revela-

¹¹⁷ Para Luis Menacho

ción o de raptó estético inconsciente, así como a la calidad de sujeto central de la producción.

Y sin negar que el artista romántico haya estado influido por estos estados lindantes a lo extático, su objetivo estético y su concreción poética y procesual, informan a menudo de concienzudos y minuciosos trabajos de aproximaciones sucesivas en el pensamiento y la escritura. Bocetos con eliminaciones, agregados, citas al pie, reencuentros y transformaciones acompañan su proceso compositivo, tanto en forma solitaria como con el concurso personal o epistolar de familiares, colegas o amigos.

El compromiso autoral vincula acciones de implicancia racional y lógica deductiva, con otros relacionados a complejos andamiajes psíquicos e inferencias emocionales, o bien, de relevancia analógica. (En este sentido Beethoven resulta un ejemplo paradigmático). De todos modos no impacta en el interés temático de este trabajo, el desentrañamiento profundo de estos procesos productivos, ni siquiera su descripción fenoménica.

Varios aspectos se reúnen como aportes al tratamiento de este perfil particular de la creación, las obras, la interpretación y la audición.

Desde la Modernidad, el criterio general de un movimiento propulsor e inercial aplicado asimismo a materiales diversos de alcance formal (literarios o plásticos), imprimirá también a la música la voluntad de establecer con mayor o menor precisión y claridad, el momento del inicio del movimiento temporal - discursivo, así como su desarrollo y su finalización¹¹⁸.

¹¹⁸ La escansión de partes, la relación de la música con la temporalidad en términos acentuales y métricos, el sentido de inicio y fin, constituye un capítulo sumamente interesante que revela de qué manera la música (como el resto de las artes) se incluye en las nociones generales de temporalidad, espacialidad e historicidad. Desde esta perspectiva, uno de los tránsitos efectuados por la música desde la Edad Media hasta los comienzos de la Modernidad, es la configuración de pautas compositivas y perceptivas acerca de las nociones de comienzo y final. La delimitación de la cadencia en el siglo XV, constituye un paso decisivo hacia el mencionado punto. Durante buena parte de la Edad Media, en especial en la música religiosa, la noción de comienzo y final era inespecífica. A ello contribuía la sintaxis modal (no centrada en la idea de una polarización melódica o métrica), la ausencia de mensuración específica, pero sobre

La Tonalidad como sistema totalizante, promueve en principio varias operaciones técnicas, propedéuticas a tales concreciones de comienzo o final. Desde la dimensión teleológica inherente a la vectorialidad y direccionalidad de sus materiales y procesos, (especialmente métricos y armónicos), la gramática tonal imprime a “cualquier” discurso productivo una trayectoria temporal que posibilita diversos mecanismos iniciadores y conclusivos a través de diversas tipificaciones. De este modo los componentes morfológicos o sintácticos: anacrusas y diversas tipologías de aperturas rítmico - melódicas, enlaces armónicos, introducciones, cadencias, motivos y temas, tiempos fuertes y débiles, giros melódicos, acentos, gradaciones de intensidad, entre otros aspectos del sistema, prevén y proveen de distintos criterios y estructuras, que permiten y codifican estilísticamente estas voluntades de empezar y finalizar.

A mediados del siglo XX tuvo vigencia el desarrollo de la Escuela de la Gestalt, por la cual se enunciaron diversas leyes perceptuales, algunas afines a los criterios de inicio y final. En este caso, la llamada Ley de Cerramiento, indicaría una voluntad “inconsciente” (tanto del productor como del “lector”), de cumplimentar una determinada trayectoria procesual, con algún tipo de mecanismo o artilugio que garantice el completamiento de una cierta “forma”. Se utilizarían como recursos, los elementos ligados a una morfología total del objeto, tendientes a la mayor simplicidad, tanto de diseño como de contenidos constitutivos. Al mismo tiempo, la Ley de la Simplicidad definiría también las condiciones de este cerramiento, a partir del uso

todo el sentido de mundo, pensado como un entorno gravitacional latente, incierto en su identidad particular, vectorialidad, y ligado a las leyes temporales todavía circulares, devenidas de la antigua Grecia. De algún modo en este momento, nada importante empezaba o terminaba. Los comienzos y finales estaba dados a priori por un orden supra humano, de ascendencia platónica. Recién con el aristotelismo del Gótico se piensa en una posible escansión de orden temporal que implica una idea de comienzo y final más específica.

de materiales o elementos ya conocidos por el receptor, que ahora actúan como factores de clausura¹¹⁹.

En formulaciones más actuales y vigentes: la Teoría Generativa, los desarrollos de la Semiología, la Gramática Textual o las implicancias de los estudios de la Psicología de la Música, han descrito o replanteado numerosos mecanismos, ya sea propios de la estructura musical, o bien de sus estrategias de percepción, decodificación e interpretación, respecto a esta idea de inicios y finales presentes en sus estatutos constructivos y operativos.

Específicamente en el Romanticismo, dado el valor de identidad, totalidad y originalidad propuesto para las composiciones, el artista otorgará con el mismo criterio, una especial atención al inicio y final de su realización. Este hecho como recién se dijo, conectará íntimamente el desarrollo del lenguaje técnico y la duración de la obra, con los diferentes programas estéticos e ideológicos que la misma sustenta.

Un primer dato pertinente de mencionar se refiere a las matrices originarias de las cuales los autores parten, esto es, una especie de “libro de reglas”, preexistente a ellos, y supuesto como manual de instrucciones, legitimado y validado por el paradigma que alberga las condiciones más estructurales de cualquier composición. Como es conocido, la formulación de estas situaciones descansa en ciertos procedimientos, no prioritarios del siglo XIX, sino articulados y lentamente sistematizados en el Barroco y en el Clasicismo.

Pueden destacarse por su valor sistémico dos elementos singulares y fundamentales:

- El principio de la cadencia como fórmula de cierre, no solo comprometida con el nivel acórdico, sino con desplazamientos significativos hacia los contenidos melódicos y métricos.

¹¹⁹ Si bien las Leyes de la Gestalt se refieren a la percepción, es obvio pensar que las mismas extienden su pertinencia al emisor (autor, productor), como sujeto incluido en una lógica perceptual al menos equivalente en términos cualitativos, a la del receptor. Asimismo, el innatismo predicado para su existencia y operatividad, debe contrastarse con aspectos contextuales y de aprendizaje.

- El “motivo generador”, elemento “originario”, constitutivo de las formas tonales de estos tiempos, caracterizado centralmente por su unidad e identidad rítmica y melódica, afin con las nociones yoicas identitarias y subjetivas que impone la Modernidad.

La elaboración temática, las formas orgánicas, aun otros procedimientos más novedosos y con anclajes en otros sistemas u organizaciones de alturas, incluso de la música académica y popular del siglo XX, avalaron y utilizaron este núcleo primigenio, bien como posibilitador temático de desarrollos posteriores (sean estas variaciones, elaboraciones o mutaciones), o como mera “señal” indicativa de un “objeto” musical, como ocurre a veces en las obras de Debussy. La presencia del motivo generador viene a dar cuenta de una operación compositiva, por la cual el autor, posicionaba como marca fundante, iniciadora la obra, una imagen acústica “clara y distinta”. De allí que será habitual comenzar las obras con la audición de células portadoras de rasgos elementales y germinales, de fuerte adherencia perceptual y variados destinos formales¹²⁰.

Pueden establecerse varias tipologías y niveles para el análisis de estas nociones, algunas de emergencia morfológica/ sintáctica (anacrusa), (cadencia), o bien de corte formal general (obertura), (postludio). Se analizan a continuación algunos casos.

Comienzos

1) Preludios y Oberturas:

Se atenderá primeramente a los fragmentos escritos específicamente para empezar una obra, esto es, las introducciones, preludios, oberturas y otros equivalentes.

¹²⁰ Se comentaba al inicio del apartado, que sobre los conceptos de comienzo y final se apoyarían o construirían como función tonal y formal, no solamente la provisión de fórmulas estilísticas articuladoras de estos constructos formales, sino que los mismos buscarían condensar, situar, preparar, señalar, verificar o cerrar un fuerte contenido semántico, desplegado en el devenir de la pieza o fragmento de una producción mayor, y llevado a una culminación última, consecuente con los instantes iniciales.

Como ha sido expuesto a menudo, rara vez estos segmentos de inicio (salvo las introducciones que conectan rápidamente con el movimiento principal), constituyen para el autor el comienzo del proceso creador, o al menos de la escritura, sino que resultan plasmadas una vez que la obra está diseñada y expuesta gráficamente en la partitura.

Además de estas consideraciones de índole poiético, interesa resaltar el hecho de que para el compositor romántico, estos fragmentos introductorios conforman en ciertos casos, condensaciones de la futura acción, esto es, una especie de prólogo que contiene los materiales básicos (a veces elementos temáticos caracterizadores de personajes o situaciones de la acción subsiguiente), así como proponen el “tono emocional” general de toda la obra.

En los preludios, oberturas y prólogos de las óperas verdianas, tales como *La Traviata*, *Rigoletto* o *Aída*, los propios de *Carmen* de Bizet y *Werther* de Massenet, *I Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, los preludios de las óperas y Dramas Musicales Wagnerianos, o de algunos ballets, se comprueba la imperativa adherencia y pertenencia estética y técnica al mundo argumental y musical que sobrevendrá al levantarse el telón¹²¹.

La forma utilizada o decantada, recae en estructuras clásicas como la sonata o bien, se articula en una serie de secuencias fragmentarias, a modo de una trama de mosaico.

En ciertos casos, las oberturas de óperas, se asemejan por su riqueza y complejidad a verdaderos poemas sinfónicos, en el afán sin-tético de resumir el drama posterior.

¹²¹ Esta cuestión marca una de las diferencias fundamentales de las oberturas románticas, respecto a sus antecedentes barrocos o clásicos, épocas en las que incluso, las oberturas podían ser intercambiables. Para estos estilos, el sentido de la obertura era centralmente el anuncio al público del comienzo de la representación. Las oberturas de *La Flauta Mágica* y de *Don Giovanni*, por ejemplo, se presentan como antecedentes de intenciones no solo inaugurales, sino anunciantes de la trama escénica y de elementos musicales de importancia.

Se analizará brevemente, un fragmento inaugural, que posiblemente grafique esta idea de síntesis. Se trata del Preludio de la Ópera Romántica *Lohengrin* de Wagner (1850), ejemplo de unidad entre materiales, economía de recursos compositivos y sentido dramático.

El Preludio de esta ópera (escrita en el período intermedio del compositor), instala con un despliegue lento, pausado, visionario y continuo, un pequeño relato, resumen de la acción posterior. El mismo se genera prácticamente a partir de la utilización de una única idea musical: el leit motiv identificatorio del protagonista de la ópera o mejor, del aura espiritual que lo rodea.

Registro, densidad orquestal e intensidad se proponen como componentes centrales de este movimiento, temáticamente persistente y reiterativo. Al mismo tiempo, más que una naturalística descripción de hechos “visibles”, la música aborda desde una casi “abstracta” materialidad el sentido posiblemente más esencial y profundo del poema.

Si la trama argumental de *Lohengrin* trata acerca de la encarnación de un ser casi angélico en su pureza y transparencia (su llegada al mundo de los hombres para cumplir con la defensa del honor y la verdad y dar cuenta del amor por Elsa de Brabante, y en el final del drama abatidas las fuerzas del mal, reconciliado el pueblo, devuelto de su maleficio al príncipe heredero, y vuelto el héroe a su lejano mundo celestial del Grial conducido por su escudero, el mismo cisne que lo ha acercado a esta tierra), la música de Wagner se encarga de situarnos con metafórico desarrollo dramático en este acontecer, en un íntimo y revelador *viaje del héroe*.

Desde el agudísimo y casi inaudible inicio planteado en estáticos armónicos de los violines y las maderas, en una casi sonoridad inmaterial, ausente de dimensión o direccionalidad todavía funcional y exenta asimismo de presencia métrica, la música se configura paulatinamente en melodía y funcionalidad, reiterando en un progresivo y modulante “descenso” registral el tema mencionado. Pese a su transparencia e incorporeidad, la textura alude a un coral, en

el que la relación I VI, configura uno de los datos armónicos principales. De hecho la relación tonal central La M, tendrá a lo largo de la obra una contrapartida en la tonalidad relativa, en numerosos pasajes escritos en Fa sost. m.

La repetición de esta secuencia de coral alcanza progresivamente la totalidad de la orquesta en un opulento y grandioso *tutti*, y luego se produce una nueva desmaterialización hasta alcanzar las mismas alturas agudas y disolverse en idéntica, inerte y etérea liviandad.

La espiritualidad de Lohengrin, su encarnación, su lucha y terrenalidad, su decepción luego del culminante *tutti* y su vuelta al plano celeste, son plasmadas por Wagner en lo que podría sintetizarse como un “informe” de timbre, registro y masa sonora, en el sentido que todo el Preludio se entendería como un gran estudio de variación y modulación tímbrica.

Los componentes recién expuestos son los que contienen y definen como aspectos móviles, el entramado inercial de la pieza, mientras que el estatismo estructural y la “elemental” cuantificación melódica y armónica se revelan como dependientes de aquellos. Si bien rigen en la obra la continuidad y el permanente enmascaramiento, imbricaciones e inclusiones de sus fragmentos, el devenir general parece otorgar una apariencia ternaria a esta suerte de tránsito que recorre la secuencia agudo, medio - grave, agudo. ¿Dialéctica de oposiciones y reconciliaciones registrales y en menor medida temáticas? ¿Repetición variada? ¿Organicidad del discurso? Posiblemente en esta breve obra maestra estén aplicadas con singular apariencia estas tres concepciones formales, contribuyendo junto con el tratamiento de la variación tímbrica, a crear una extraordinaria síntesis técnica y argumental de impecable y bella plasticidad.

Con el mismo criterio y logros, los anteriormente mencionados preludios, no solo wagnerianos, contienen y grafican globalmente las intenciones y predicciones dramáticas de sus posteriores escenas.

2) Lieder y Música Programática:

¿Qué ocurre con las músicas que no poseen oberturas, ni preludios? ¿Cómo se definen en los lieder los comienzos y finales? ¿De

qué modo la música programática influye en la especificación de estos conceptos y operatorias?

En los lieder, el componente literario señala singularmente una orientación específica para el compositor. Se conoce por ejemplo, la “casi fotográfica” combinatoria de elementos melódicos, texturales y rítmicos con los que Schubert, en los preludios pianísticos de la canción, intenta posicionarnos inmediatamente, en un determinado “lugar” de la naturaleza o de una situación emocional.

En Schumann, este aspecto descriptivo muta a un más abigarrado y al mismo tiempo connotado “fondo” sonoro, especie de atmósfera envolvente en la que el piano involucra al oyente, más que en una acción externa, en un paisaje interior, continuo y más perfilado hacia la mismidad del asunto y su connotación expresiva.

Los postludios por su parte, se revelan también como brevísimos frescos emocionales en los que la música, a modo de comentario o síntesis final, completa lo que tal vez el texto no puede expresar con igual certeza o precisión.

La música programática mostrará un enorme corpus de materiales para nutrir a las obras de climáticos comienzos y finales, a fin de dar cuenta de la situación argumental.

Los Poemas Sinfónicos de Liszt, en particular *Héroïde Funèbre*, *Los Preludios* o *Prometeo*, algunas piezas de *Años de Peregrinaje* (*Orage*, *Valle de Oberman* o *Sonetos de Petrarca*) y la nombrada *Sinfonía Fausto* del mismo autor, *Francesca de Rimini* de Tchaikovsky, los poemas sinfónicos integrantes del ciclo *Mi Patria* de Smetana, *El Cisne de Tuonela* de Sibelius, las oberturas beethovenianas, entre otras varias experiencias, se cuentan entre las más destacadas.

3) Otros comienzos en Músicas Instrumentales:

Restan asimismo mencionar diversas composiciones pertenecientes a lo que podría denominarse músicas puras, sin referencias estrictamente programáticas o bien extramusicales. En ellas se manifiestan también importantes e inéditos comienzos y culminacio-

nes, a veces precedidos sus movimientos centrales, por medulares introducciones expresivas y catafóricas.

En Beethoven, reconocido autor de motivos de fuerte pregnancia, desde los característicos comienzos de algunas sonatas para piano: la N° 8, *Patética*, la N° 14, *Claro de Luna*, la N° 17, *Tempestad*, las Sonatas N°s. 21, *Waldstein*, 23, *Appassionata*, 26, *Los Adioses*, 29, *Hammerklavier* y N° 32, se revelan indiscutibles e intransferibles como materiales y tratamientos, los “movimientos anímicos” y emociones que no podrían ser propios nada más que de la misma obra a la que pertenecen. Por otro lado desde el primer sonido escuchado parece emerger y situarse un tipo de comportamiento musical que nos conduciría hacia ciertas áreas musicales y emocionales que el autor intenta contagiar, afirmar y establecer.

Ejemplos equivalentes se cuentan en algunas de sus sinfonías, particularmente la 5ta. o la 6ta., *Pastoral*.

Un caso especial por su inaugural e inédito sentido, ya reseñado en términos de su reexposición, es el de la 9na. Sinfonía, surgida “orgánicamente” de un cierto caos tonal, en el que solo 8vas. y 5tas. se presumen como pedales suspensivos, hasta el definitorio descenso del fagot al re, sobre el que se escucha el tremendo primer tema.

Posiblemente Beethoven estuvo influido por el comienzo de *La Creación* de Haydn, en el que también una enrarecida atmósfera oculta por un tiempo algún tipo de perfil melódico o armónico, y a su vez este incierto principio nutrió casi todos los comienzos de las sinfonías de Bruckner.

Se citan azarosamente otras obras, cuyos comienzos y/o finales, emprenden también un trayecto de originalidad y precisa personalidad: *Sonata en Si Menor* y conciertos para piano de Liszt, Sinfonías N°s. 8 y 9 de Schubert, *Fantasia en Do mayor* para Piano, y Sinfonías N°s. 1 y 4 de Schumann, Sinfonías y Conciertos para Piano y Orquesta de Brahms, Quinteto para Piano y Cuerdas del mismo autor, *Preludios Op. 28*, Sonata N° 2, y Baladas y Scherzos de Chopin. En estas enumeraciones apunta a destacarse la transparencia de los niveles

técnico - musicales junto a otras instancias de índole semántica, por lo cual la elección, no obstante ceñida a un cierto equilibrio de estos componentes, no deja de ser subjetiva y arbitraria.

La Organicidad en los Comienzos Mahlerianos

Una última referencia al tema de los inicios, se aplicará a la obra de Mahler, autor que se destaca a menudo por su “proteica” personalidad, y como encarnación por momentos exuberante o abismal, de las intenciones del último, crítico y declinante Romanticismo.

Posiblemente en el compositor austro checo podrán encontrarse las más variadas y climáticas introducciones e inicios. Su naturaleza germinal, asociada íntimamente a los principios orgánicos, programáticos y cíclicos, heredados de Liszt y Wagner, tendrá deudas también con la dialéctica, en especial los tratamientos formales de Beethoven.

En la sencilla aunque contundente frase *Telón y Fanfarria*, título de uno de los capítulos de “Mahler, una Fisionomía Musical”, Adorno parece sintetizar los aspectos más íntimos ligados a las ideas que guían la producción del compositor: su noción de teatralidad y simulación (y la apelación militar, infantil, trágica o de lo que fuere), a una acción o hecho en tanto impostura dramática, heroica o lírica, finalmente expresada como un extremo llamado de atención a lo que él tiene para decir (Adorno, 2008).

El sentido orgánico de los comienzos del autor define tramas temáticas ocultas, incompletas, fragmentarias y cerradas, en las que se enmascaran, agolpan y presumen sincrónicamente, diversos elementos motivicos, que luego son despejados y desplegados. De este modo pueden mencionarse diversos “arranques” magmáticos en sus sinfonías: atmósfera sutil, enrarecimiento, estatismo, extensión e incertidumbre en la 1ra., dramatismo y exasperación en la 2da., panorámico, poderoso y abarcante llamado en la 3ra., inocencia e incerti-

dumbre en la 4ta., vacilación, fragmentación y desmembramiento en la 9na., la lista puede continuar aunque prefiere no avanzarse en esta manera enunciativa de neta connotación.

Con precisión, Adorno, Bruno Walter, Derick Cook, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Omar Corrado entre otros, han analizado, desenmarañado y caracterizado elementos del complejo estilo mahleriano, vislumbrando en él componentes y conductas que lo conectan además con actuales tendencias, deconstructivistas e intertextuales.

En Mahler como en pocos compositores de este período, los comienzos son en realidad preámbulos que en poco tiempo resultan desarmados y transformados en elementos desunidos, que anuncian su entidad y función de final. Las dialécticas u organicidades aplicadas por el autor, describen procesos un tanto virtuales, ya que una vez producida la aniquilación, todo lo demás puede ser sentido como un siniestro y forzoso simulacro.

Finales

Un hecho que aparece como inaugural y más aglutinante en este aspecto, es la evidencia acerca del “peso” que paulatinamente comienza a tener el “final” de una determinada obra, en particular aquella que prevé una división en partes o movimientos. Esta cuestión anuda desde los procedimientos armónicos y melódicos de las secciones de cierre y cadencias, hasta la conformación total del segmento o movimiento de cierre.

La mayor carga emocional, la culminación expresiva, la complejidad de materiales o de aspectos formales que comienzan, en especial a partir de Beethoven, a trasladarse a los fragmentos finales de una composición, indican una voluntad estética tendiente a generar un “progreso” o direccionalidad en la manipulación y articulación material y/o emocional que, iniciado en el comienzo de la obra, se desen-

vuelve y concluye con cierta espectacularidad o bien agotamiento en el final de la misma.

La generación nacida en torno a 1810 prefería situar el clímax, el punto de extrema tensión, muy cerca del final de la obra. Esto hace que el área de estabilidad final por ejemplo de la forma sonata, sea una cosa incompatible con ellos.

Lo que rechazan en la mayoría de los casos es la sensación de clímax y de resolución existente al final del desarrollo y comienzo de la recapitulación (Rosen, 1987: 350).

1) Implicancias Formales:

Esto obedecería a varias razones. Primeramente la reiteración conceptual que informa que la obra musical representa una unidad, expandida en un desarrollo “narrativo”, intrínseco inicialmente a la lógica de sus propios materiales y forma (y más adelante con posibles vínculos o entrecruzamientos programáticos).

Este aspecto épico narrativo o lírico narrativo, (surgido o al menos influido, o simplemente concordante estéticamente con los mundos de las revoluciones presentes en Europa desde 1789 en adelante, la Era Napoleónica, o las particularidades de la lírica anglo - sajona), genera un estilo altamente subjetivo y personalizado, que propondrá a la obra musical como una especie de “forma direccional”, similar al estilo de una novela o cuento, cuyo desenlace, en el final del texto y no antes, buscará de algún modo coronar con altisonante gesto o bien con quieta y sorda enunciación, un amplio y completo fresco sonoro. No interesa por ahora especialmente, determinar si la obra procede por un mecanismo dialéctico, orgánico o cíclico. Enseguida se reflexionará sobre este punto.

Ejemplo contundente, inercial y sintético hacia un final que condensa toda la obra, lo instala como definitiva “primera vez”, la 9na. Sinfonía de Beethoven. Su extenso final vocal e instrumental, a partir de las palabras apelativas del *Himno a la Alegría* de Schiller, confluye hacia la voluntad romántica de lo triunfal y redentor.

Ya se han puesto en evidencia los conflictos románticos suscitados en el empleo de diversos dispositivos de la macro y micro forma, las ideas de unicidad sobrepuestas a las de diferenciación, y la preferencia de lo “uno” totalizante por sobre particularidades diferenciadas.

En este complejo mundo de crisis, búsquedas y reacciones a normas y reglas *per se*, los compositores tratarán de alcanzar, mediante el empleo de diversas, y en muchos casos contradictorias soluciones, estos lazos de unidad. De allí puede comprenderse este deseo de posicionar el punto culminante de una obra en sus secuencias finales¹²².

Obviamente las músicas con texto, sobre todo las óperas, oratorios u otros géneros equivalentes desde “siempre” marcaron un desarrollo dramático tendiente a su resolución en el momento final.

Sin embargo las músicas instrumentales de diferentes concertaciones y discursividades resultan también imbuidas de una expresividad tendiente a crear una linealidad emocional, impelida a resolverse en los fragmentos conclusivos de la obra.

Si bien pueden darse cuenta de estas situaciones en algunas sinfonías o conciertos de Mozart o Haydn (recuérdese el final de la Sinfonía N° 41, *Júpiter* de Mozart, o el último movimiento de la Sinfonía N° 104, *Londres* de Haydn), se supone que es prioridad del Romanticismo, el hecho de trasladar la mencionada expectativa conclusiva al final de una composición.

Por lo tanto, ya en la *Eroica*, la 5ta. Sinfonía e indiscutiblemente en la *Sinfonía Coral* de Beethoven, se patentiza esta tendencia.

¿Cómo influyen el desarrollo de los materiales y las concepciones de la forma sobre la posibilidad de sostener y propulsar estos procedimientos? ¿El empleo de procesos asociados a la dialéctica regula o promueve de algún modo esta consecución de movimientos iner-

¹²² ¿Otra vinculación con la muerte y su ponderación como síntoma de inflación final de un proceso cultural general que comienza a mostrar signos de cierta desregulación sistémica, o en todo caso, de crisis personal llevada al límite, con el deseo de crecer y perpetuarse en una iluminante culminación antes de su extinción triunfal, trágica, abrupta o paulatina?

ciales hacia un final revestido de completitud? ¿De qué manera las formas orgánicas con su transformación progresiva y en cierto sentido distractiva de una lógica univectorial, definen conclusivamente recorridos equivalentes?

Ante estos interrogantes se infiere primeramente la evidente conexión de la dialéctica con estas posibilidades de recuperación y reconciliación tonal y formal en un determinado “proceso final”. En este trayecto temporal pareciera que el “destierro” de la mayor expansión y culminación hacia el segmento último de una obra, estaría cumplimentando de modo paradigmático, el enunciado de una superestructura que se “prepara” y recorre la parcialidad de movimientos de aquella, para completar un estadio de síntesis de las tensiones, justamente en el final de la misma.

El (posiblemente) hasta ese momento inédito unísono final de la 5ta. Sinfonía de Beethoven (1804 -1808), en su extensión temporal y masividad (largamente imitado y tomado como fórmula estilística para innúmeras obras instrumentales y/o mixtas del Romanticismo posterior: Sinfonías de Schubert, Mendelssohn, Brahms, Dvorak, óperas de Donizetti, Bellini, Verdi, entre otras), tiende a cerrar un “drama dialéctico” cuyos contrastes, oposiciones y reformulaciones alcanza su desahogo final con un largo sonido, equiparable a una profunda respiración sintética y al mismo tiempo liberadora, luego de la secuencia de permanentes y cortos acordes de Do mayor, acelerantes de toda la tensión acumulada.

Con esta licencia interpretativa no pretende cerrarse el campo de otras posibles significaciones, ni clausurar como única forma de final significativo, la fuerza contundente de la mencionada conclusión beethoveniana. Por el contrario, se podrá acudir a diversas obras y consecuentes posibilidades de cierre de estas tensiones.

Lo que se intenta significar es que, posiblemente el camino “dialéctico” se presenta como el más eficaz, viable y legítimo para consolidar estos procesos de conclusión, más allá que su presencia pueda estar afectada por otras posibles formulaciones y procesos construc-

tivos. No obstante, esta dialéctica se articulará con otros elementos discursivos para sostener o debilitarse en su vigencia.

2) Implicancias Tonales y Rítmicas:

Tal como se ha analizado hasta aquí, el peso de los materiales y su ampliación, diversificación, pérdida de cohesión sistémica respecto del modelo tonal, y consecuente ambigüedad, contribuye a la generación de comienzos y finales, diríase menos nítidos y más inciertos como tales, hecho que puede verificarse en algunas piezas de Chopin, obras tardías de Liszt, Modesto Mussorgsky y otros nacionalistas, y en algunos ejemplos del Romanticismo Tardío como Mahler, R. Strauss, o aun las obras casi impresionistas de Faure y las tempranas composiciones de Debussy.

Es llamativo asimismo (dentro de este espectro de soluciones tonales y formales de las obras románticas), el empleo de procedimientos de contracción armónica y fraseológica, generados principalmente en los finales de las obras, aunque sea posible encontrarlos en otros sectores o movimientos.

Estos procesos de plegamiento del ritmo armónico, en los que los eventos temporales se “acortan” en su “distancia” unos de otros, acelerando y configurando un incremento de la tensión, pueden ser rastreados desde Haydn y Beethoven.

(Se citan como ejemplos los segmentos finales o codas de las Sinfonías 3, 5, 7, 8 y 9 de este último). Dichos músicos fueron grandes conocedores de las nociones de dramatismo y contraste de diverso orden. En autores posteriores sus métodos son llevados a veces a estados de extrema tensión en los pasajes conclusivos, acumulados unos dentro de otros como sucesivos y fractales impulsos que se desencadenan en los definitivos acordes finales: sinfonías de Schumann, Sinfonías N^{os}. 1 y 2 de Brahms, Sinfonías N^{os}. 1 a 5 de Tchaikovsky, Sinfonías y Overturas de Dvorak, Sinfonías de Mahler y Bruckner, entre otros casos.

3) Implicancias Armónicas:

Las cadencias empleadas merecen también un comentario. Como se decía anteriormente el desarrollo armónico provee de nuevos en-

cadena de acordes terminales, con inclusión de acordes descendidos o de “color”, dominantes auxiliares, acordes de 7ma. disminuida, o incluso, 5ta. y 6ta. aumentada.

Un caso especial lo ostenta el empleo de la cadencia plagal IV - I o IVm - I, casi exclusivo de los finales de las óperas y Dramas Musicales Wagnerianos, posiblemente con una intención arcaizante o bien como una asociación con ciertos contenidos místico - rituales o trascendentes, que el autor pudo asociar con su propia música, y en especial con este acorde. Las cadencias plagales recorren además numerosas piezas de Chopin. Asimismo, si se recuerdan las cadencias de sus cuatro Baladas o los cuatro Scherzos, se encuentran en todos ellos fórmulas no acostumbradas, en combinatorias de acordes efectivos, descendidos, o pasajes cromáticos.

Los acordes finales de la Sonata en Si menor de Liszt, parecen momentáneamente escapar de la resolución tonal prevista, ciertamente dejada en suspenso por la escala descendente que abre y cierra la obra. La misma se presenta como una críptica y ambigua construcción, derivada del modo frigio y de una escala húngara.

En algunos poemas sinfónicos se exhiben condiciones similares; *La Batalla de los Hunos* concluye (sí como la sucede en la cadencia más importante del primer movimiento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz), con la relación III - I.

En *Héröide Funèbre*, la tonalidad final de Fa m. es alcanzada, similarmente como en la Sonata, desde un proceso esquivo e incierto, iniciado en el acorde más lejano: Si m.

Los Preludios incluye en su cadencia final, secuencias de acordes descendidos.

En el mismo sentido, el debilitamiento de los componentes motivicos, o en todo caso su abundancia o falta de recorte específico tonal o formal (proceso que se observa a menudo en el transcurso de nuestro período) concurre también a indicar a los autores, la emergencia con mayor entidad de alguno de ellos con el fin de posicionarlos en el final de la obra como elementos pregnantes, pasibles

de detentar suficiente presencia y adherencia perceptual, como para definir con su audibilidad las diferentes instancias de cierre que los mismos pretenden concretar.

4) Posibles Modelizaciones:

¿Cómo se presentan los finales de las obras románticas?

Es ardua la pretensión de especificar agrupamientos o clasificaciones, por otra parte y seguramente parciales, subjetivos e insuficientes. Empero podrían acordarse algunas tópicas que nuevamente, desde los autores clásicos y a través de los cambios e intensificaciones beethovenianos, se postulan como marcas generales, seguramente afectadas además por la moda y el favor de las audiencias.

a) La tendencia probablemente más expandida es la del Final “Apoteótico”:

Proveniente de lejanas raíces, que pueden rastrearse desde retóricas griegas en relación a la muerte, consumación, redención y triunfo del “héroe”, entendida como entidad modélica, el predominio de esta idea en el siglo XIX, como se vio, está inflamada por la celebración libertaria proclamada y presente desde la Revolución Francesa, la Era Napoleónica, los permanentes intentos revolucionarios y la extendida exaltación de elementos nacionales con anclaje en fuertes arraigos en lo subjetivo y personal.

El héroe romántico, será un personaje de la historia o bien el propio artista librando una batalla con su propio tiempo, su circunstancia personal, su originalidad, sus materiales musicales y sus soluciones formales, sus mandatos históricos y sociales, sus contemporáneos incluso con la posteridad, y la apoteosis final por tanto, celebrará o conmemorará así su triunfo o aniquilación extrema.

El concepto de himno, apelativo y encabalgado en una lentitud solemne, es también una forma habitual. Estos finales grandiosos conformarán progresivamente extensos pasajes que, desde la ejemplar obra del creador de la *Eroica* (justamente la coda final de la 3ra. Sinfonía resulta un ejemplo inaugural), contagiarán a veces con cierta pompa y fatuo esplendor, las luchas, caídas y triunfos o destruccio-

nes de héroes humanos o metafóricos. Esta circunstancia narrativa conducirá al discurso musical por caminos más o menos tortuosos, a veces con implicancias programáticas, otras como mera y radiante forma (al decir de Mahler a propósito de su Sinfonía N° 2, *Resurrección*: “del infierno al paraíso”).

Un ejemplo beethoveniano igualmente significativo resulta ser, nuevamente en su 5ta. Sinfonía, la comentada transición que conecta el Scherzo con el proclinatorio final, surgido y configurado con delineada nitidez, de entre un incierto estatismo tonal y rítmico. Este enlace entre dos movimientos (inexplorado en su tiempo y que el autor repetirá en las dos secciones finales de su 6ta. Sinfonía), provee también de una nueva voluntad de concepción formal, más cercana a una compacta visión en la se que conjuga la postulación de una idea integradora y unitaria, en la que el final se revela semánticamente como una “consecuencia” de todo lo anterior.

Otros finales posteriores, tales como los de las sinfonías, conciertos u oberturas de Mendelssohn, Schumann o Brahms (recreando los finales beethovenianos), o la *Sinfonía Fantástica*, la *Sinfonía Fúnebre y Triunfal* o el *Tè Deum* de Berlioz, la *Sinfonía Fausto* de Liszt, las Sinfonías de Bruckner o las 3ras. Sinfonías de Saint Sæens y Scriabin, solo para mencionar algunas, pretenden alcanzar por momentos “lo inalcanzable” en el proclinatorio mensaje de sus materiales e ideas.

Siguiendo póstumamente al Beethoven de la 5ta. o 9na. Sinfonías (en tanto idéntica posibilidad de conclusión y reconciliación), los finales de las sinfonías de Mahler apelan a diferentes modos de lo triunfal: desde una batalla agotadora de interminables estallidos en la 1ra, en himnos potentes, tales como los de la 2da. y 3ra., arrebatados y acelerados como en la 5ta. y la 7ma., hasta casi la inalcanzable gloria y proclama en la 8va. El *Langsam* conclusivo de la 3ra. Sinfonía es la coronación apoteótica del desarrollo vital que circula en todo su programa. Su lentitud final, casi como en cámara lenta y afín a ciertos recursos cinematográficos, es inversamente proporcional a su peroración; en esta, los

acordes *ff* apoyados por los timbales, se alargan hacia una especie de máxima longitud posible.

b) El Final Disolutivo:

En un sentido prácticamente opuesto los compositores apelan a otro tipo de cierre, caracterizado por lo que podría denominarse “disolución”, es decir, un proceso por el cual se manifiesta un paulatino “apagamiento” de los procesos y tensiones.

Estos juegan con los límites de lo audible, de lo inmóvil, de lo alargado, de lo demorado, en términos tanto métricos, dinámicos, como armónicos y melódicos, y en una desmaterialización cuantitativa y cualitativa de densidades, texturas y timbres.

Presentes ya en algunas arias del Barroco, en las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach, en los finales de los Conciertos para Piano y Orquesta N°s. 6 y 13 de Mozart (este último escrito en 1782, con un tremolante y decreciente tejido de las cuerdas sostenido en el acorde de tónica), así como el siempre comentado final de la Sinfonía N° 45, *La Despedida* de Haydn, de 1772, estas clausuras, tendrán un impulso de mayores alcances durante el transcurrir del siglo XIX.

Beethoven también aquí proporciona fuentes interesantes, por ejemplo en algunos movimientos de sus últimos cuartetos (N° 13, 5to. movimiento y N° 15, 3er. movimiento), o aun los finales de las Sonatas para Piano N°s. 30 y 32.

Finalmente los idearios estéticos circulantes en todo el período: fusión, muerte y trascendencia, extrema espiritualidad, redención, constanciación con lo divino, resurrección, elevación espiritual, disolución, acentuado panteísmo, pérdida de los sentidos, suspensión, inmovilidad y estatismo, aquietamiento de los desvelos del mundo, aletargamiento paulatino de la temporalidad, éxtasis, ingreso a otro nivel de conciencia, aspiración hacia lo uno y lo universal, el sueño como refugio y hundimiento de la vigilia, propendan al planteo y formulación de estos disolventes o consumatorios finales.

Se mencionan algunos los ejemplos: desde los tempranos cierres de algunos Nocturnos de Chopin, el final de la Sonata en Si menor

de Liszt, la 3ra. Sinfonía, y el *Requiem Alemán* de Brahms, la Sinfonía *Patética* de Tchaikovsky, las óperas *Simon Boccanegra*, *Otello* y *Aida* de Verdi, hasta ejemplos más definitorios y radicales tales como los finales de *Tristán e Isolda*, *La Walkyria* y *Parsifal* de Wagner, *Muerte y Transfiguración* de R. Strauss.

La idea de un final reposado, en el caso de sinfonías, definido al ubicar el movimiento lento como último segmento de la obra, representa un interesante tópico de la estética romántica, especialmente desde 1850.

Esta decisión formal, respondería a aspiraciones filosóficas derivadas del idealismo, así como de otras fuentes afines a la filosofía de Nietzsche, o a ciertos credos orientales cercanos al panteísmo, o a un deísmo místico de carácter genérico.

Siempre se comenta que esta formulación tiene un exponente paradigmático (al menos para el período postromántico), en el final de la recién listada Sinfonía Nº 6, *Patética* de Tchaikovsky, posiblemente imitado en la coda final disolvente de la 6ta. de Mahler.

La Sinfonía Nº 4 del mismo compositor supone un final ciertamente paulatino y tendiente a una especie de apagamiento y laxitud. Los movimientos finales de las Sinfonías Nºs. 9 y 10, también de Mahler, constituyen trozos de despedida, meditativos y panorámicos. En el *Adagio* de la 10ma., se retoman (no solo se citan como en el de la 3ra.), pasajes de movimientos anteriores.

En *La Canción de la Tierra* (1910), la repetición hipnótica de la contralto pronunciando la palabra “Ewig” (eternidad), se proyecta sobre un telón cada vez de mayores transparencias tímbricas, desplazamientos y vacilaciones métricas y circularidad en las acciones del resto de los instrumentos, en una especie de colapso y anulación de coordenadas de tiempo y espacio.

Asimismo se formula como extenso y último soliloquio, el *Adagio* final de la 9na. Sinfonía de Bruckner, el cual, pese a no ser tal vez el fragmento de cierre de una obra incompleta, define en su trazo extenso, por momentos dramático y meditativo, una cualidad final de resignación y abandono.

III. OTROS ASPECTOS CENTRALES

Mundo Natural, Mundo Objetual; el Sujeto de las Cosas o del Lenguaje

Se retorna a la procesualidad histórica de Europa. En este territorio y sus zonas de influencia, el Estado, luego de la Revolución Francesa y la Era Napoleónica, sea este republicano o monárquico, establece una organización social de individuos y roles, de significaciones, clases sociales, intereses y desarrollos. El poder estructural de esta organización es tan potente, que podría decirse que su marca sistémica alcanza los tiempos contemporáneos.

Las nociones de Subjetividad, Ciudadano y Capitalismo, se ponderan como los ejes vertebradores por los que circularía este devenir de semejanzas afectivas, intelectuales y conductuales entre ambas épocas. Contenidos anexos se verifican entre otros, en los niveles de “realidad” o pertinencia otorgados a la Industria, Tecnología, Re-

pública, Imperialismo, Derechos de Peticionar, Garantías, Cultura, Educación y Movilidad Social.

Igualmente, desde la Segunda Revolución Industrial, el mundo occidental se ve inquietado por la lenta incorporación de objetos artificiales producidos en serie en el espacio tiempo cotidiano y laboral, así como por el avance de las incipientes tecnologías mecánicas e industriales.

Este proceso renueva las ideas de experiencia, que se tratarán más adelante. Del mismo modo, viene acompañado de dos circunstancias complementarias y paradójicas: inicialmente la atención al estudio del mundo natural con inédita relevancia (que, si bien apoyado por una novedosa tecnología, pasa a tener un protagonismo y preeminencia antes desconocido), y al mismo tiempo, en las artes y en ciertas concepciones filosóficas tardías, se postula la recuperación de ciertos programas vinculados al mito, como una nueva teologización de la sociedad.

Por lo expresado, y de acuerdo a dicha objetualidad, en el campo de la música, no se advierte desde el nacimiento del paradigma Tonal, un crecimiento tan marcado y en algún sentido desmesurado de su dimensión “material”.

La ampliación cuantitativa y cualitativa de “objetos” inéditos en estructura y función, intrínsecos a los propios componentes, y visibles en la escritura musical o la organología, informan también de esta tendencia a una emergencia de las “cosas”, de los eventos y circunstancias no previstas por la teoría, de tal forma que su desarrollo continuo promoverá en otro orden de resultados, el estado crítico de su estatuto.

Consecuente con lo anterior, el cambio sustancial acaecido en el siglo XIX, en especial desde su segunda mitad, corresponde al traslado del peso de una teoría del conocimiento del “discurso”, a los “entes del mundo”.

Estos, no considerados “en sí mismos” en una acepción clásica y racionalista, incluso empirista, resultaban superados por una reali-

dad atinente a una *representación discursiva* (en principio matemática), que los englobaba y explicitaba fehacientemente.

Pero ya en el comienzo del Romanticismo, con la filosofía de la naturaleza de Fichte, la Filología y el inaugural proceso histórico concebido como un progresivo relato, se podría decir que los hechos, las cosas, los objetos comienzan a hablar “por sí solos” y por ende a establecer nuevas significaciones, mostrar una organización interna, una historicidad, y a dar permanentes señales y síntomas de su espesor ontológico.

La Clínica, las Ciencias de la naturaleza, la Psicología y la Economía materialista dialéctica, incluso la mencionada irrupción de materiales musicales, se erigen como modos interpretativos de estas nuevas voces y protagonistas (como se ha analizado al tratar el texto de Foucault (2010): *Nietzsche, Marx, Freud*).

“No se trata de ahora de ordenar en un Discurso el “cuadro” de las especies naturales o su “historia natural”, sino de hallar un principio de organización interna de esas especies: su interioridad, su *vida*.”

(Foucault, 2010: 15).

La atención y puesta en valor del concepto de vida, esbozado en este trabajo en capítulos previos, permite reflexionar acerca del tránsito y transformación de las Ciencias biológicas, a las que Foucault interpreta como facultativas de la concepción nueva que tiene el hombre sobre la naturaleza en el siglo XIX.

Vida, instancia hasta ahora no considerada como la eficaz y determinante condición que separaba los entes del mundo en dos grandes grupos: los cuerpos inanimados y los vivientes. La Biología, con el aporte de los descubrimientos físicos y químicos, entiende que la acepción de naturaleza humana y de vida es un constructo estructural que permite por una parte inaugurar una nueva perspectiva vital del universo y del hombre, y por otra perfilar, dirimir y hasta categorizar lo que el autor francés designa como *indicador epistemológico*. Más que un concepto a priori, la noción de vida se asume como un enorme y complejo *efecto* “que las funciones de

clasificación, delimitación y otras, tuvieron sobre las discusiones científicas, y no sobre su contenido”

(Chomsky, Foucault, 2010: 14).

En otro sentido, es evidente que la atención al concepto de vida biológica, se presenta palpable e ineludible, como se decía al comenzar este apartado, justamente en la época de irrupción de elementos artificiales, en el momento particular y articulante en el que la realidad natural se fractura ante la atónita y muda presencia de cosas y objetos inanimados, artefactos útiles, autómatas del mundo, piezas de materiales inertes que se presentan ante el hombre dividiendo aguas entre lo vivo y lo muerto, o mejor, entre lo que vive orgánicamente y lo que no posee vida concebida en tales términos.

Esta “objetualidad” de la realidad será tan poderosa y manifiesta que el mismo lenguaje, quien en la concepción clásica era el elemento *mismo* del discurso, cursará sometido más tarde a una ubicación central por la cual:

“abandona el ámbito discursivo, deja de ser el elemento de toda representación, deja incluso de ser, a su vez, representado en un discurso (gramática general) y libera al fin su espesor de *cosa*, desvelando así su interna organización, y su historicidad propia” (Foucault, 2010: 15).

Una vez más, no corresponde dirimir aquí la facticidad y episteme del lenguaje en relación al mundo que pretende nombrar o interrogar, e incluso menos aun, otorgar definitivamente y sin ningún reparo el precepto de *lenguaje* al campo material, formal o semántico del arte y la música.

Sucintamente se atenderá a la función de aquel, respecto a este mundo externo, objetual, en el cual se incluyen estas investigaciones.

Dicho cometido significaría para el arte (en un posible “segundo” o en definitiva posterior orden en relación al lenguaje), la realización de un salto cualitativo respecto también de su pregunta acerca de una ontología factible de ser pensada como traductora de un mundo externo o interno, o bien, únicamente y siempre,

autorreferenciada en su propia materialidad y organización formal - temporal.

Puede decirse entonces, en el ámbito propio del lenguaje, que: o bien la función del mismo puede ocurrir como única mediación entre el hombre y la realidad externa e incluso interna, con sus aspectos más o menos objetivos, o completamente hermenéuticos, vinculante con el mundo del que permanentemente extrae datos, signos o símbolos, ávidos de profundizar en el interior - exterior de las cosas, desplegados estos a una infinita cadena y red interpretativa, y cuyo lado más arcano y por ello real, se inscribe en procesos psíquicos inconscientes en los cuales las cosas terminan siendo retornadas al mismo lenguaje.

O en otro sentido, que la función lingüística implica una creencia en el lenguaje concebido como “cosa en sí”, ausente de referencialidad, “un lenguaje que no representa al *ser*, o que ya no transcribe su interioridad, sino que *él mismo es el ser*, un lenguaje al fin *pleno* que no presenta nada más que a *sí mismo*: pura presencia de sí mismo, autorreferido, autónomo (Foucault, 2010: 20).

El tema de las antinomias kantianas (entre el en sí y su posible conocimiento), así como el de otras paradojas definidas en épocas previas o posteriores al autor alemán, tal vez puedan encontrar una línea abarcativa y profunda de explicación, en términos de atender a las posibilidades fácticas del lenguaje, y su rol indicativo y categorial del mundo, en este caso, en el terreno de la filosofía. Desde el lenguaje, la realidad alcanza una enorme capacidad de *apertura gnoseológica*; pero a la vez pierde y se encierra en una precaria *cerrazón ontológica*. Lo que la filosofía no puede alcanzar, es posiblemente lo que el lenguaje pierde en su límite borroso con lo real.

El pensamiento piensa lo que el lenguaje le permite. El lenguaje no puede nombrar el *en sí*.

No es tal vez la imposibilidad de acceder a él, sino la dificultad de decirlo. Por ello el arte, y en especial la música, serán atribuidos de materiales y cualidades áteras y específicas, para alcanzar este *nivel*

último y esencial. Las diversas formas de mimesis, más cercanas o lejanas de referentes externos o internos a los artistas, ha sido un modo posible y extralingüístico de alcanzar aquel en sí. En el Romanticismo, la valía signíca de la música será un factor vislumbrado casi en términos de confianza sagrada, deslizada a proponer desde la construcción sonora y estética de su corpus, la comprensión y traducción suprema del mundo (Schopenhauer)¹²³.

Acercas del arte y la música podrá mencionarse, (en relación a las distinciones de Foucault) algunos conceptos atinentes a este oscilante y endeble vínculo entre las primacías de los procesos constructivos musicales, cohabitantes con la emergencia de nuevas “cosas” que se posicionan en el mundo, y los discursos que pretenden legitimar o en todo caso simplemente dar cuenta de este escenario de apariciones y actuaciones diversas¹²⁴.

Para comenzar, se entiende que esta situación resulta atractiva y dual en virtud de atender a la fuerza que tiene el siguiente proceso, que ya se anunciara en párrafos anteriores: cuanto más se incrementa el materialismo del mundo, su industrialización y su modelo capitalista (en los términos en que se está planteando este crecimiento objetual de Europa), más tiende a postularse un tipo de arte con una persistente aspiración espiritual, (al menos el arte asociado a la búsqueda de elementos innovadores e incluidos como tales en el relato hegemónico de la Historia de Europa).

¹²³ Si el sujeto de las cosas, de las acciones e interpretaciones, es el sujeto del lenguaje, quedaría por dirimir el establecimiento de un campo epistemológico alternativo, tal como el que postula la relevancia de algunas instancias prelingüísticas, accionadas en términos de modalidades sensoriales, sensibles, afectivas y corporales, fusionadas en una serie de procesos globales, lenta y difusamente distinguibles en las primeras etapas de la vida. Esta procesualidad conformaría un ámbito de construcción de sentido e identificación, con vistas a importantes desarrollos futuros (Fridman, 2011), (Martínez 2010).

Se atenderá nuevamente a estas cuestiones en los ítems dedicados a los problemas interpretativos.

¹²⁴ Se alude y acuerda aquí para esta comparación, a una provisoria acepción del arte como una especial y particular forma de lenguaje, más próximo a este por su intención comunicativa que por su construcción formal y en todo caso “estructural”.

De este modo en los artistas, y se piensa en los académicos, parece manifestarse por un lado, y en desmedro del señalado crecimiento matérico del corpus musical, un descreimiento y sospecha ante esta tendencia disparada de desarrollo y evolución tecnológica. En todo caso la tecnología se usa y aplica, pero se la trasciende.

Por esta actitud, la posibilidad paradójica que los mismos materiales les conceden para un objetivo justamente más “trascendente”, concluye casi de modo platónico, en una apropiación de estos componentes conceptuales y significantes de la materia sonora con el fin de alcanzar una “elevación” eidética superadora dialécticamente de dicho “materialismo”, hacia una meta realidad o en todo caso una “inmaterialidad” semántica, advertida aun en la Música Programática, tal vez más cerca de dar cuenta de cosas y hechos, que de ideas meramente “puras” del compositor.

Se entiende por ello que esta condición cultural impactará en el desarrollo de dicha corriente (por su posibilidad de asimilarse a ese mundo objetual o natural), en el Naturalismo, los avances físicos aplicados a la pintura, sobre todo de paisajes, el nacimiento de la fotografía, y la estética wagneriana, con su voluntad de descripción del mundo (*Tetralogía*).

Los conceptos de Música Programática, Fusión de las Artes o Leitmotiv también se vincularán con estas nociones, las que se completarán en el punto destinado a la Filosofía, y en la Tercera Parte, al tratar el Romanticismo a partir de 1850.

La Obra de Arte como Símbolo y Espejamiento

Situados en la escena de los artistas decimonónicos y sus producciones, interesa caracterizar el sentido y rol de estos en el circuito al que aquí se atiende, es decir y como ya se ha comentado, a la experiencia y producción indicativa de la cultura principalmente burguesa centroeuropea, e irradiada a estas latitudes por medio de

los proyectos colonialistas y expansionistas. Se habla aquí, por otra parte, de aquel arte íntimamente suscripto a las nociones de innovación y progreso.

Desde esta posición del artista romántico y en particular el músico, está concebido como un mediador entre el mundo del arte y los hombres, como el poseedor de un mensaje cuanto más personal, más universal; idea de genio creador, provisto de cualidades más que de oficio y aprendizaje, o de mecanización de su tarea, de unicidad de procesos e irrepetibilidad, de vocación irrenunciable e inspiración.

A su vez para este artista, su obra no es un objeto, un artilugio o mecanismo creado para el mero disfrute de apetencias “gustativas”, una construcción que implica un trabajo “artesanal” con determinadas propiedades de producción, especie de autómatas que vive en su mundo para placer de otros (de acuerdo a los ideales dieciochescos) y que de algún modo ya no le pertenece una vez lanzado al mundo de la degustación y el uso.

En las obras clásicas, en especial aquellas portadoras de textos, tales como las misas o las óperas, puede decirse metafóricamente que la música se hace cargo del asunto, y resuelve las situaciones que los personajes no pueden o no saben cómo decidir, al menos con tal lucidez o claridad.

En el Romanticismo, los personajes *construyen* la música; de algún modo esta padece con ellos, es letalmente alcanzada por sus conflictos y virtualmente muere o triunfa con el *pathos* de los protagonistas, sin separarse de su entramado dramático, completamente imbuida e involucrada en su materia argumentativa y performativa: la música es ciertamente el drama acaecido. De allí que su eco final pueda ser vacilante, que demande una importante reconstitución, que su sustancia quede, diseminada, desmantelada o literalmente inerte o desconfigurada, dado que también ella ha sido asediada por la violencia de la representación, de la que es simultáneamente, causa y efecto.

En un terreno más íntimo, la obra romántica (como se comentaba al comienzo de este texto en relación al concepto de analogía), se pre-

senta además como un espejamiento absoluto de su autor, es el autor en la obra y viceversa, es un símbolo y una declaración personal, es única e inrenovable. Igualmente se dispone como un vehículo o un catalizador para la transmisión de una idea trascendente.

“No me importa que me entiendan”, afirma Schumann.

Con esta aserción del compositor alemán, parece desprenderse la noción paradójica de traductibilidad que necesita la obra para alcanzar o lograr su comprensión en el oyente, o de intraductibilidad, en tanto que dicho pasaje resulta virtual y siempre lejano. La significación es personal y por otro lado, solo puede hacerse desde la propia música, como resonancia y apertura espiritual o más lejanamente, como metalenguaje verbal. En términos románticos, algo así como un *no pensar* la música, sino solo un profundo *experimentar*.

La categoría de símbolo será diferenciada de la alegoría con apropiada explicitación. En el pensamiento de Schlegel, se acuerda que ambas instancias pretenden abarcar lo *infinito*.

Pero mientras en la alegoría la sustancia material no es *nada* respecto al tema o asunto evocado, ya que lo que interesa es la representación, en el símbolo la materialidad del objeto es la *totalidad* de su significación, dado que establece una indisoluble identidad con lo representado.

El símbolo es una realidad completa y a su vez una alteridad respecto del mundo contingente, que necesitará de traducción cuando deba ser interpelada desde el nivel de dicha contingencia, pero que podrá ser prístina y autónoma dentro de su propio universo estético y dentro de él, en el terreno de lo afectivo.

No representa algo; es ese algo expresado en *esa* forma y con *ese* material.

El arduo problema de la significación y representación de la música, aun cuando esta se anexa con la palabra, abre un profundo problema, de hecho todavía no saldado.

Para ciertas líneas de la Musicología, las mayores dependencias o independencias de la música para con el lenguaje, en es-

pecial desde las nociones de redundancia y repetición, definen niveles de especificidad lingüística.

La cuestión de su referencialidad es igualmente un tema central.

En un abundante recorrido se han tratado estos aspectos de la música, con infinidad de perfiles y validaciones.

Según la concepción de Meyer, ya citada, pareciera que en la música todo lo relativo a su significado proviene de una atribución cultural (Meyer, 2001). Nada hay que diga absolutamente que tal valor fonológico, se asocia a una sintaxis o una semántica vaga o específica.

Por ello también el aspecto simbólico de la música, tal como los románticos lo previeron, decanta desde una voluntad filosófica y espiritual, lejana una vez más de las meras evidencias acústicas.

Al respecto Pablo Fridman comenta:

En todos los casos la música no connota un proceso de simbolización, detiene el sentido y lo deja en suspenso, produce un efecto de no - representación... Si la dimensión de la palabra supone la imposibilidad de una comunicación sin equívocos, en la música dicha imposibilidad adquiere su máximo peso. Justamente se trata de abrir la escucha a esa dimensión del vínculo de lo inespecífico, de lo que no puede cristalizarse en ninguna significación determinada (Fridman, 2011: 21)

Claro que el autor compara el lenguaje coloquial y no el poético, con la música. Igualmente, el extenso campo de la significación y su labilidad en cuanto a elementos de referencialidad, serán materia de grandes discusiones y adhesiones de diverso orden, a lo largo de todo el devenir romántico.

La “asemántica” musical, estará en correspondencia con la esfera no velada verbalmente y directa del sentimiento, con la verdad de lo espiritual, con la transparencia de lo divino, o con la consustan-

ciación de los niveles míticos. Dentro de esta concepción, la música será no solo un arte privilegiado y superior, sino el arte por antonomasia del siglo XIX.

En el capítulo dedicado a las nociones de verdad, mimesis, y a la filosofía del período, se retomará este tema.

En otro orden, la creación romántica resguarda un contenido complejo, inclusive suele ser más artificiosa que la Obra Clásica, pero por esa misma razón, alcanza un plano confesional, especie de secreto que en algunos, casos solo ciertos espíritus podrán captar; no es solo material expresivo, es materia significativa de la más alta emoción y con un mensaje, que puede ser declarativo y masivo (Berlioz, Beethoven), pero siempre de elevada sustancia.

De allí la atribución de un carácter “extramusical” a toda la producción del movimiento, en el sentido de pretender de manera más o menos explícita que la obra pueda dar cuenta de “algo más” por fuera de su material musical y su sintaxis.

El artista creador se revela como apropiado *de* y *en* su obra, se identifica totalmente con ella y pretende desde su escritura (por ejemplo en la música), establecer con precisión las contingencias sónicas que un futuro intérprete recabará, entendiendo que sus grafismos deben proceder con el menor grado de equívocos y a su vez con la mayor transparencia, a fin de lograr una perfecta traducción entre sus ideas, la correspondiente plasmación gráfica y la posterior lectura.

De esta forma diríase que procura no dejar nada al azar. Cuida hasta el mínimo detalle dado que la obra “habla” por él, es él. Y esta lectura deberá llegar perfecta al oyente, a fin de completar una especie de círculo mágico.

La complejidad y por momentos intrincada escritura romántica revela tanto un posible desarrollo de las ideas (atinentes a una cuestión de estilística general del período), como de otros elementos: por una parte propone una voluntad especificatoria de exactitudes, y a su vez una crisis del sistema representacional de la música.

En efecto, la cantidad de excepciones a la convención, las “obligadas” aclaraciones de revisores a pie de página, las interpretaciones de grafismos y límites que el mismo código interpone y obtura sobre los propios contenidos, formulan una deficitaria cuantificación de premisas que intentan dar curso preciso, riguroso y cabal, a las ideas que quieren ser representadas.

Se comprende entonces la paulatina desaparición de las cualidades de la improvisación en los músicos intérpretes en general, y el surgimiento del virtuoso (- en algunos casos el mismo compositor -, con carreras deslumbrantes y mediáticas como intérpretes), dotado de habilidades para desenherrar y “aprehender” la obra de otro hasta hacerla suya, especie de filtro por el que emerge la idea del autor en un procedimiento de transustanciación. Este valor que comienza a tener el artista y como consecuencia el burgués conocedor y consumidor de arte, introduce una novedosa acepción al concepto de aristócrata: el nuevo noble no será necesariamente el que su rango y abolengo lo legitime, sino aquel que por un cultivo del espíritu, un refinamiento del gusto, una sólida posición económica o una cualidad creativa sobresaliente, exceda la media de sus pares. Por esta condición podrá acceder, detectar y comprender los símbolos secretos que el arte propone y en ciertos casos también oculta.

El creador y el amateur conformarán la nueva aristocracia, la del saber, la de la alta cultura, la del mundo al que se llega por una “elevación” del alma y la conciencia o inclusive por el dominio de destrezas vocales, instrumentales o hermenéuticas imposibles de adquirir por los “comunes mortales”. Pero a su vez, y en el devenir de su carrera y su cotidianeidad, el artista (y también el conocedor) tendrá que enfrentar a un nuevo circuito de símbolos. Efectivamente, el naciente concepto de mercado (editores, representantes, directores de teatros y salas, colegas, públicos y fanáticos), conformará un universo propio de sentidos y a la vez fijará sus principios, inmerso progresivamente en un modelo capitalista. Este oscilará entre la reverencia al “halo” y

a la impronta creativa del artista o exigirá la sumisión de sus talentos al gusto impuesto por aquel.

Se ampliarán estos conceptos en el punto siguiente.

La Música, los Destinatarios, la Crítica y la Moda

Por lo expresado en el título anterior, en el creador romántico se manifiesta una actitud mediadora e inédita entre la esfera de lo trascendente, lo personal y lo colectivo. En esta línea, los aspectos personales del artista, entendidos en términos de una experiencia propia e íntima, se movilizan luego a un grupo mayor de personas con el que aquel, y por medio de su obra y/o su interpretación, establece un apretado vínculo de correlaciones a través de una especie de acto de comunión.

De todos modos sería arriesgado suponer que el arte romántico en su totalidad, se elevó y resguardó en una torre de exquisiteces, seriedad, perfección y altos ideales de búsqueda, o que tuvo por oyentes a siempre calificados auditores, ávidos de desentrañar un arcano y cómplice secreto.

A menudo el sentido de lo *camp*, como atribución paródica, cínica, frívola, artificiosa, esteticista, algo cursi, inocente y a su vez perversa, afectada, levemente vulgar, y finalmente amable, altamente refinada y amanerada, también circuló en el período romántico como amplificación y morbidez de ciertos elementos decorativos, nacientes en la moda francesa del siglo XVIII, y trasladados luego, de la aristocracia a la burguesía.

Ciertamente el concepto *camp* (de hecho ambiguo y escurridizo), no es utilizado aquí como atribución inmanente de época, sino más bien como una posible mirada que desde las condiciones del arte y algunos estilos urbanos del siglo XX, pueden convenirse como modos intuitivos y atmosféricos de comprensión e identificación. Inicialmente puede coincidir que en todos los estratos de producción

musical del siglo se postula al destinatario, al espectador, al oyente, como aquel individuo que entra en resonancia y empatía con la “imagen” que propone el autor o el intérprete, posiblemente las figuras auráticas del proceso estético general.

Pero asimismo no todos los andariveles de música y músicos existentes pretendieron establecer las mismas relaciones y los mismos alcances de los mensajes estéticos.

En una primera línea, tal vez más especulativa y *profunda*, la obra romántica, a diferencia del estilo anterior (que también enfatizaba al auditor), apela a un compromiso perceptivo y emocional casi “hasta el límite”, y por lo tanto reclama un público diferente, aunque como se proponía en el punto previo, mediado ya por el mercado.

En algún sentido la composición clásica puede ser objetivada como un mecanismo externo a nosotros, seguramente perfecto, que tiene todos sus dispositivos armados para crear una “acción dramática” (como aclara Rosen en *El Estilo Clásico*), altamente verosímil, pero que vive en un cierto distanciamiento con respecto al receptor (Rosen, 1986). La obra nos permite, entrar, recorrerla, padecer el “problema” y luego de resuelto el conflicto, atravesar nuevamente el límite y retornar a un estado de encuentro personal y de equilibrio; tal vez de allí la voluntad de aspiración clásica de una obra, especie de edificio que finalmente se resguarda en una condición “atemporal” y por ende, jamás se altera estructuralmente por nuestra visita e intervención.

La percepción de límite para la experiencia estética romántica es más delicada, incierta y “peligrosa”. Su factura y contenido parece exigir una concentración, asimilación y subjetivación a tal punto que los auditores, envueltos y atrapados por ella, comienzan a entrar en una especie de resonancia, a menudo extrema. Así como en el apartado anterior se refería al sentido intrínseco del drama y la música, para el oyente, el involucramiento con la obra romántica, lo posiciona en un lugar equivalente de absoluta apropiación. De acuerdo a una concepción expresivista del arte, y en términos específicamente románticos,

puede decirse que ante la exposición e influencia de las obras del período, ya no se es dueño de uno mismo; el “sonido” (o en todo caso la palabra o la imagen visual), se ha apoderado de nuestra voluntad. El fin de su señal no cesa rápidamente y continúa reverberando en nuestro interior. Una vez escuchada, leída o mirada, la obra romántica nos devuelve al aquí y ahora en un estado de conmoción, de aturdimiento, solaz, espiritualidad o cierta inconsistencia yoica que nos embarga y produce una intensa dificultad para retornar a nuestro propio eje y al del mundo “exterior”, dado que su entidad se ha introyectado en nosotros; por lo tanto deja de vivir en un “lugar” otro y autónomo, y se ramifica totalmente en nuestra interioridad.

Producida la catarsis, esta extirpa una buena parte de nuestra identidad y nos deja un tanto desnudos, vacíos o incompletos, y paradójicamente plenos de palpitante emoción; emoción que tal como se ha referido, podrá ser trascendente o meramente esteticista.

Estas apreciaciones a menudo presentes ya en las crónicas de la época, conducen al territorio de un nuevo “registro” de las obras e interpretaciones.

De allí el surgimiento de la Crítica, ocurrido entre otras razones, tanto por la postulación de nuevos registros interpretativos respecto de los autores y obras, como por el establecimiento de espacios específicos y democráticos para el arte: hogares burgueses, salones, teatros y museos, y la posibilidad del campo de la interpretación en términos de gusto, afinidad o identificación. El artista amateur, el conocedor de arte, el crítico y el marchand se constituyen en personajes de alta gravitación en el círculo de las relaciones entre producción, interpretación y consumo. Por lo tanto la idea de límite más marcado inviste al lugar de la producción de un inusitado valor.

La función del crítico de arte, es de hecho una consecuencia de la cultura burguesa, de aquel señor, comerciante, empresario, profesional o con intenciones filantrópicas para con el arte, que, devenido a una clase pudiente, necesita establecer vínculos con lo prestigioso, con un saber aparentemente vedado o los no sensibles o a aquellos

cuya estirpe aristocrática garantiza y legitima de hecho su lugar en el territorio de la “gran cultura”¹²⁵.

Los críticos actuarán como otros mediadores entre los artistas y los públicos, servirán de hilos conductores, de acompañantes pedagógicos para adiestrar a los burgueses y neófitos acerca de lo que es lo bueno, lo que es mediocre o lo que debe descartarse. En su mayoría, comentaristas sin mucha eficacia en un determinado oficio artístico, estos críticos abundaron en diarios y revistas, si bien es cierto que importantes escritores y músicos se introdujeron también en este andarivel, generando valiosos análisis y comentarios.

El crítico observa, opina y dictamina: esta cuestión, vinculada a la democratización de la opinión circuló en los mundos burgueses irradiando y contagiando a sus participantes de cualidades críticas transferidas o copiadas, de modo tal de ponderar sus propias opiniones y juicios como máximas, acerca de los artistas, sus obras e intérpretes.

La crítica romántica se sostuvo principalmente sobre la base, no tanto de lo que un autor podía decir de una obra o versión, sino sobre lo que interesaba escuchar y leer acerca de la misma. Estos contenidos estuvieron centrados en la idea que el arte y su aspecto material, significante, operaba solo como un soporte para el tránsito de una idea emocional y altamente subjetiva, conmocionante y apelativa.

Durante el siglo XIX la pregunta por el “¿Qué quiere decir?” adquiere una validez, frecuencia y legitimidad apabullantes (herencia

¹²⁵ Valga la aclaración que el concepto cultura, está sostenido fuertemente en esta época por la idea originaria de cultivo, de mejora, de misión; por ello, la aspiración de cualquier burgués consistía en elevarse o transitar su vida pública hacia terrenos en los que su poder económico, se nutriera también de bienes culturales. El arte y en especial la literatura, el teatro de ópera, la sala de conciertos, la “gran música”, cubrieron esas expectativas, necesidades, gustos y apariencias de manera ejemplar. El arte romántico no solo se extenderá en un línea *horizontal* y progresista, verificada en sus niveles operativos o técnicos. Para el Romanticismo, esta cuestión conlleva además el hecho de dirigir al arte hacia un lugar diferente, especial y único en el espacio vivido de la cultura. El arte conservará algo de lo superior, de lo *vertical* y trascendente, de la adherencia a lo sagrado. De allí la noción tan acentuada y aun hoy vigente, por la cual el arte “eleva”.

Se referencia el capítulo dedicado al Progreso en la Primera Parte.

que todavía hoy nos alcanza), y su estatuto se vinculará a menudo con la idea de mimesis y verosimilitud, que se recorrerá con más extensión en un apartado específico.

La crítica de este momento se desarrolla como una crónica principalmente de contenidos; contenidos sentimentales, narrativos, descriptivos y evocativos.

Poco hay de análisis técnico o de referencias a los lenguajes en su faceta material; estos aspectos a menudo resultan minimizados o decididamente ignorados.

Su comentario se advierte como magro y poco valioso para ser conocido o transmitido a los públicos, a los conocedores más exigentes, o aun a los propios músicos.

Lo realmente estimable y destacable es lo que “*dice expresivamente*” esta obra, de qué o quién habla, a qué o dónde nos transporta, qué nos referencia, con qué nos identifica.

En este mismo sentido, el siglo XIX se posiciona como un campo temporal en el que la noción de artista, obra y espectáculo cobran una fundante contemporaneidad.

Los productores, sus creaciones, los espacios de ocurrencia y el surgimiento efectivo de un ámbito propio y específico de recepción y análisis espectacular establecen coordenadas de eficacia, en un circuito que anuda los recorridos procesuales circulantes de lo poético a lo estético, en diversos modos de aparición y con diferentes objetivos.

Si la Modernidad introduce claramente la noción de espacio escénico (desde las precarias escalinatas de una iglesia gótica, al escenario de un palacio, o un teatro veneciano del siglo XVII), el Romanticismo dotará al acotado y limitado (o enorme) rectángulo o círculo de luz que rodea al artista, de reverberaciones casi sagradas, o en todo caso mediáticamente sacralizadas.

De hecho se está hablando aquí del concepto de ritualidad escénica, en el que se diferencian claramente dos ámbitos, dos miradas, dos apelaciones.

En ellas, la trilogía compositor - obra - intérprete y público se regula en una circularidad de sentidos definidos por espacios propios y no transferibles: el lugar de las audiencias y el lugar de los artistas, el escenario casi como altar bendecido por atributos estéticos (que en algunos casos alcanzarán lo “religioso”, como en Wagner), y el público ubicado “enfrente” o en todo caso “próximo”, atento, emocionado, conmovido, consustanciado o bien aburrido hasta el tedio.

El límite entre intérprete y público se marca por una serie de señales explícitas o implícitas, materiales, actitudinales o simbólicas, estableciendo así diversos modos de distinción entre las convocatorias axiológicas de *sujeto* y *objeto*. El punto de fuga conformará un vector posicionante del sentido de centralidad y “solaridad” del artista respecto a una audiencia, cuya mirada y energía, confluirá justamente sobre su figura, actividad y sonido.

Estas posibles instancias si bien unidas momentáneamente por la obra, no dejan de reconocerse como dialécticamente opuestas; una ceremonia de objetos, personas, músicas y jerarquías que se entrelazan, se intercambian y se redefinen.

Del mismo modo estas experiencias estético musicales confluyen en ámbitos renovados, no tanto por su intrínseca espacialidad, como por su inédito efecto aglutinante.

El salón romántico, característico perímetro que extiende su validación hasta nuestras tierras americanas, se configura como aquel lugar en el que a través de una circularidad “escénica”, los públicos y artistas establecen pactos corporales, sensoriales, cognitivos y emocionales de fuerte intercambio.

Los músicos resultan rodeados por una audiencia expectante, configurando, no una lateralidad de “adelante” y “atrás”, sino una colmante corona que participa de modo pretendidamente equidistante entre el sonido, la imagen y la captación de los receptores.

Este ordenamiento espiralado y esta relación vinculante propone la aceptación de una cómplice intimidad, de una secreta aunque compartida correspondencia, como así también la resonancia y mul-

tiplicación de la frecuencia sonora a todo el auditorio, tal como un objeto que cae en un estanque, resuena y despliega su onda vibratoria en círculos extendidos, continuos y envolventes.

El salón romántico, burguesa reunión de aficionados, expertos, artistas o meros y casuales asistentes, buscará la contrapartida cenacular de la sala de conciertos o el teatro, espacio amplio y muchas veces monumental de reverberación y comunión, aunque en ambos arbitrios esta reunión de artistas y públicos vivirá una nueva y compartida significación¹²⁶.

Sobre estos espacios el estilo romántico convocará fuertemente al desarrollo de hechos donde las más terribles o sublimes situaciones ocurrirán, el segmento espacial en el que se articularán claramente roles: los unos atinentes a los “sacerdotes” y los otros, a los “fieles”, que en una comunión de acciones y acuerdos podrán permanecer en un ámbito específico de reunión por espacio de horas, únicamente convocados para hacer los unos, escuchar los otros.

Cualquier teoría atinente a la recepción podría criticar aquí el rol activo que se está otorgando a los compositores y artistas, y el estatuto pasivo que se confiere a los públicos.

Se entiende que la atención recae más que sobre una realidad operativa “atemporal” de las acciones musicales, sus participantes y sus respectivos compromisos, habilidades, decodificaciones, interpretaciones y conductas, sobre un estado de hecho “histórico” por el cual,

¹²⁶ En Alemania es interesante distinguir los espacios dedicados a la música, devenidos de principios arquitectónicos diversos, en especial cuando estos se constituyen como expresiones simbólicas de las iglesias protestantes o católicas. Sobre el tradicional teatro a la italiana del mundo católico, semicírculo colector de la amplitud de los sentidos, el espacio luterano se formula desde una planta rectangular, en el que la audiencia está colocada enfrente a sí misma.

El escenario implica un desvío visual y atencional; el público ve adelante a la propia comunidad participante y no a los músicos, que están al costado, en una lateralidad diríase secundaria. La sala de la Gewandhaus de Leipzig (organización comercial y cultural de la ciudad), hasta 1884, estaba configurada con este diseño.

Evidentemente dicho ámbito, que recordaba más a un lugar religioso, legal o tribunalicio, definía concepciones no solo espectaculares, sino axiológicas respecto del placer estético de mirar y escuchar.

una situación como la de la audición musical en un determinado contexto epocal, esto es, el siglo XIX, fue concebida, aceptada y consagrada con determinados rasgos y atributos, y vigente en específicos ámbitos de ocurrencia.

A raíz de esta definitiva consagración de los espacios performáticos de la música y su aceptación social, así como de los valores intrínsecos que asistirán al arte, esta crítica disciplinar autónoma a la que se referenciaba más arriba, devenida de la validación de una Estética, propondrá a diferencia de aquella, un juego recíproco entre objeto estético y juicio, sumamente cercano a la opinión.

Mientras que en el Clasicismo se tiende a una teorización general, dentro de la cual la noción de gusto se sustancia como una apreciación casi “acronológica” y pretendidamente *universal*, en el Romanticismo se darán condiciones diversas en las que aquel estará apelado por fuertes marcas de contexto, valoradas de este modo por la crítica y la filosofía y al mismo tiempo convalidadas (o en todo caso generadas) por las mismas producciones. Estas, mostrarán facetas más experimentales, fantasiosas, irruptivas, innovadoras, rupturistas y personales, que el favor mediático del público, por medio de sus aplausos, abucheos o la crítica especializada, definirá como triunfales o fallidas.

En una nueva sociedad fundamentalmente de aspiración republicana burguesa y capitalista, los criterios de origen, poder económico, género, profesión y ocupación, edad, formación cultural, domicilio, entre otros, serán definitorios y comprometerán indiscutiblemente el sentido de gusto, hacia una decidida estratificación, si bien más circulante y aireada, con una huella centralmente *individual*, lejana de una noción clásica, eminentemente “objetiva”, apriorística y centralmente aristocrática.

Dentro de este régimen, los burgueses más pobres o campesinos quedarán sencillamente excluidos de participar de un supuesto gran arte.

El burgués romántico, altisonante exponente de la clase media, querrá permanentemente incluirse en el mundo y *elegir*; y en esa elec-

ción se jugarán cuestiones tanto de fidelidad para con su interioridad e intimidad, como adherencias a una determinada pertenencia grupal. Por lo tanto no se busca conceptualmente borrar o evadir aspectos que en el Romanticismo tienen que ver todavía con “gustos de clase”: apetencias de grupos sociales acerca de la confirmación o destierro de determinadas manifestaciones artísticas, que ganan o pierden su valor y en consecuencia apropiación, por sus condiciones de representatividad o desaliento sobre las expectativas de fruición estética para con una cierta clase o grupo cultural.

De hecho durante el siglo XIX continuaron existiendo núcleos sociales con gustos a los que sus integrantes debían atención, asistencia o inclusive reverencia, para no traicionar justamente su inclusión en dicho andarivel.

Se prefiere pensar que en todo caso los conceptos circulantes en términos de cotidianas “verdades constituyentes” de lo artístico, se amplifican y se disparan en variadas direcciones, posiciones y circuitos. La teoría y la crítica justamente recogen y ponen en discusión estas verdades, con un sentido más libre y tendiente al debate, no solo de cerradas aristocracias y *axiomas*, sino de más abiertas y democráticas burguesías y *opiniones*.

Y desde este lugar es importante mencionar otro aspecto y otro reconocimiento, ambos consustanciados en una noción central del período.

Es esta la correspondiente al territorio de la moda y su alcance en los gustos, elecciones, triunfos y fracasos de artistas, obras u empresas artísticas.

Sería ilusorio pensar el Romanticismo, arte de divismos, de creadores infatuados de originalidad, de intérpretes únicos y deslumbrantes, de públicos fanatizados, de una extendida y aceptada histeria, sin una alta cuota de esnobismo y valor de la moda.

Si se reflexiona sobre el siglo XVIII, el arte aristocrático o de la alta burguesía del Clasicismo, se irradia de Francia (con orígenes en el cerrado Absolutismo del siglo XVII), país reglado por la más acen-

tuada retórica y plagada a su vez de actitudes, costumbres, artilugios, rituales y modismos, que condicionaban el “movimiento” de la vida palaciega, así como el de la vida pública y privada de las mencionadas clases sociales y que incidió luego en todas las sociedades europeas, e inclusive americanas.

La usanza generalizada del vestuario, el maquillaje, la ornamentación, el mobiliario, la cocina, la vajilla y otros tantos códigos de uso, comportan un elemento común que no es solamente la estilística entendida como cierta selección y distribución de elementos y rasgos de un determinado lenguaje o dominio en un también determinado corte cultural, sino la manifestación a un valor de consumo mercantil y comercial que se impone como hábito sobre aquellos ámbitos.

Así como Francia generó una corriente de “sentido de vivir” asociado al *charme*, al deleite, y a lo delicado, primoroso y refinado (que se expandió por Inglaterra, Italia, Alemania, España y Rusia), el siglo XIX postulará luego de la Revolución Francesa, una imparable ola de nuevos “exquisitos”: los nacientes burgueses de amplia o mediana formación, los comerciantes, empresarios, incipientes industriales y banqueros, que desarrollan una identificación impactante por la moda y lo novedoso y en especial por la cultura ciudadana y artística. La bibliografía específica da cuenta de estos estilos amanerados y extravagantes de los recién encumbrados liberales, en sus modos, vestimenta, pretensiones y gustos; no solamente burgueses cultos sino (como casi sinónimo), burgueses adinerados.

Resulta valioso detenerse en un breve análisis acerca de estas condiciones de existencia ciudadana, en relación a su aprehensión de una determinada moda.

Tema que posee fuertes aristas y complejidades (el de las clases sociales y sus accesos o correspondencias “naturales” a un determinado estrato cultural), en el Romanticismo se manifiesta claramente el choque entre la burguesía, que constituye en realidad una clase plebeya devenida en poder económico y político, y su posibilidad de estar en contacto, o más aun gestar su propio “gran arte”, instan-

cia que se establecía como herencia casi obligada de la aristocracia del siglo anterior.

En el campo de la música académica, desde Haydn, lo plebeyo tiene un lugar posible, acentuado y legitimado, a partir de sus incursiones en los *ländler* campesinos austríacos y otras “rusticidades” que matizarán sus obras. (Habría que mencionar también las músicas “campesinas” de Mozart, presentes en sus óperas cómicas o aun en su producción instrumental).

Beethoven por su parte, un enorme y convencido plebeyo, será el que da el paso definitivo para la concreción de un arte vigoroso, enérgico, hasta brutal y desprolijo, aunque a veces retórico, victorioso y siempre personal, portavoz de un estado nuevo de la sociedad y el mundo. Es de hecho uno de los primeros “aristócratas burgueses” y en su caso, su estirpe provendrá no de su sangre o su linaje, sino de su impulso y valor artístico y creador, su mensaje ético y al mismo tiempo revulsivo, y su confesional rendición emotiva.

Sin embargo el compositor (emblemática bisagra entre dos modelos, políticos y culturales), estuvo siempre atento a no perder privilegios de clase, aun en su nuevo rol social, y pese a la inherente y verdadera desaparición del marco legal del Antiguo Régimen. De allí su conflictiva relación con la realeza postrevolucionaria.

Si bien como comenta Adorno: “la emancipación de la clase burguesa encontró su eco musical” (Adorno, 2008: 184), este no fue idéntico en principio con los ideales profundos y ambiciosos que ella misma proclamaba.

Los nuevos burgueses continuarían siendo plebeyos en tanto no encontraran que su Arte adquiría dimensión universal. No es casual que dicha universalidad se hurgó muchas veces (como Haydn señalara tal vez intuitivamente) en los orígenes de lo folklórico - nacional, con vistas a una proyección extendida al mundo, y concluyera de modo ejemplar, en el mito escandinavo o germano impulsado a un lugar de presencia clásica y buscadamente eterna, en el Drama Musical Wagneriano.

Y si se remite al arte por ejemplo del Rococó, puede advertirse cómo en un proceso opuesto al descrito, se manifiesta un recurrente acento bucólico pastoril, encontrado en pinturas y obras musicales y en la literatura de ese tiempo. Es decir que todavía en la aristocracia más flagrante, el acento campestre remitió a una cuestión originaria.

Sobre este tópico, la sociedad aristocrática, en un vano y cínico estado de sofoque de grandilocuencia barroca, intenta huir al desmayado y relajado paisaje de una Arcadia idealizada, poblada de pastores, temples y jardines casuales, músicos ambulantes ejecutantes de arcaicas zampoñas y de melodías solo acompañadas por estáticos pedales, y campesinos vestidos de sedas patinadas.

El concepto de lo burdamente folklórico y rural, será visitado por una puerta entreabierta en el seno de la mayor realeza, y tendrá luego, como se decía respecto a Haydn, tal vez una primera entidad de verdadera estimación y calidad.

Con estos mismos criterios Peter Bürger (a quien se seguirá nuevamente en algunas ideas relativas al arte y las sociedades), expresa: “El arte burgués tiene la función de la representación (–representatividad–) solo en la medida en que la burguesía acepta el concepto de valor de la nobleza” (Bürger, 2000: 101).

Como se infiere, se está hablando aquí (con ciertas analogías a lo expresado en páginas previas), tanto de la función y “pertenencia” del arte en una determinada sociedad, como de quienes son sus productores y receptores - lectores eficientes.

En el mencionado texto, Bürger presenta una específica clasificación de estos conceptos a lo largo de diversos momentos de la historia de Europa.

Se refiere primeramente al Arte Sacro medieval e informa que su función residía en ser objeto de culto, y en el aspecto productivo su existencia devenía de una manufactura artesanal y colectiva. Por otra parte el autor precisa que el Arte Cortesano entre los siglos XVII y XVIII estaba investido de la finalidad de la representación de los

actos propios atinentes a la celebración y deleite de la gloria de sus integrantes, desde el rey hasta el “último” noble.

Esta situación, respecto al arte anterior conllevó según Bürger un cambio sustancial atinente a la emancipación del mismo, en términos de una producción individual y de una conciencia de singularidad como creación, aunque la recepción y validación resultaba garantizada en términos colectivos, desde una pertenencia de clase y por ende, de gustos más o menos cerrados y autorreferenciales a esta.

En este segundo ámbito de actuación la función primaria del arte sería ya no sagrada sino social.

Finalmente, desde el enunciado antes citado respecto al arte burgués, se entiende que la necesidad básica es la de volcar sobre él nuevos contenidos, que permitirían investirlo o convertirlo en una estructura sólida y valiosa para sus propios usuarios.

Dichos contenidos en la opinión de Bürger, serán aquellos que culminen en la objetivación de la Obra de Arte proyectada a un plano paulatino de mayor esteticismo y autonomía. De algún modo, esto implica la postulación hacia un tipo de obra que se desprenda de lo que el autor denomina “praxis vital” (concepto que toma de Schiller), y que se vincula con aquella expresada por Harnoncourt esto es, la inmediatez y la relación funcional directa con el “gran arte”, reemplazada por la contemplación estética, que aunque potente y emocional, podrá vivir en un plano separado de la contingencia, de la realidad, en términos de materialidad y funcionalidad.

En esta nueva concepción las formas productivas y la recepción se moverán en la esfera de lo individual y lo diversificado (y se agregaría con una creciente presencia de soportes tecnológicos). La cuestión del arte académico y popular, se funda en buena medida en esta supuesta autonomía estética, invencional y contemplativa del primero, respecto al valor de uso, repetición e intervención del segundo. Por lo tanto, esta propiedad del arte que el Romanticismo alumbrará y sostendrá conforma en el terreno de categoría burguesa, un objetivo sobre el que se buscará la

metaforización del mundo, más allá de dar cuenta en su corpus de componentes universales o situados.

Según Bürger, dicho concepto de autonomía se aleja de Kant y su idea de arte desinteresado y contrariamente, desde Schiller, la misma noción posibilitará como típico aspecto paradójico del movimiento romántico, un objetivo supremo del período: la elevación de la humanidad por esa búsqueda trascendencia de lo material y lo funcional, el encuentro de una mística dialécticamente concebida en el mundo de la razón.

Asimismo promoverá entre otros elementos, el acento sobre la idealización deística de compositores e intérpretes, la transparencia de los eventos sociales en ceremonias de iniciación y comunión cuasi religiosa, la enigmática grafía musical cada vez más alejada de un lector amateur (especie de código cifrado con carácter de arcano), las tramas argumentales de óperas y oratorios centradas en revivificaciones de los mitos y leyendas nacionales, o si no, en la sublimación amorosa. Si bien la producción artística resulta a menudo centrada en el axioma del arte por el arte, parece siempre esconderse en el circuito productivo e interpretativo, una clave secreta que une las lecturas y decodificaciones de los artistas, intérpretes y públicos, en visiones que se apartan de la mera contemplación, estatismo y anulación de categorías relacionantes, para alcanzar un *objetivismo* estético, característica primordial de aquella concepción.

Contrariamente, de modo personal o colectivo se revelan tramas complejas, ambiguas o precisas, de contenidos emocionales y narrativos. Estos proponen la efectivización visible en términos de apropiación sensible, de una razón asaltada por aspectos analógicos, conectados con instancias tal vez preconceptuales, metafóricas, no discursivas desde una lógica tradicional, y hablantes en términos de *lenguaje* estético (si bien autónomo), de una entidad no *pura*, en el sentido de una clasicidad aséptica, sino afín a mundos profundamente introspectivos de la sensibilidad del artista y su auditor,

o bien, de traducciones simbólicas de la naturaleza, la historia o de tratamientos míticos.

En todo caso la pureza residiría en su aparición y verificación prístina, en la conexión directa y sin velos discursivos que atraviesa al autor, al traductor intérprete y al auditor, tal como los propios filósofos han destacado en la misma época de vigencia del estilo.

El arte romántico y burgués buscará igualmente no mostrarse como heredado; pretenderá emerger de una construcción consciente y volitiva, desde la propia acción de una educación que se pretende pública, de la necesidad de hacerse culto, sensible, original, revolucionario, progresista y permeable, a los actos del Arte o de la Nación, hasta sublimar su humanidad en ideales de altos alcances sociales y estéticos.

Empero, la relación burguesía culta, poder y mercado configuró una complicada relación. Efectivamente, el riesgo observado en sus derroteros, fue la conversión en acción concreta del casi admonitorio precepto platónico, por el cual la aristocracia deviene como aberración en oligarquía, con la consecuente formalización de autoritarismos estéticos y acciones altamente dogmáticas, reaccionarias y discriminatorias. Por ello, el arte romántico sentó ciertas bases de pertenencia perversa y ocultamente clasista.

Los burgueses libertarios, defensores de múltiples derechos de los primeros tiempos del siglo XIX, se acomodaron luego en estratos de poder, configurando aquel espacio del liberalismo - capitalismo burgués. La revolución industrial desplazó a la revolución social de 1789. El arte pasó de ser una bandera reivindicatoria de muchos, a un bien de diferencia y estatus social de unos pocos. Los nuevos aristócratas del Romanticismo fueron los ricos empresarios, banqueros o terratenientes, oligarcas nacidos plebeyos, presumidos de bienes materiales y manierismos estéticos.

Como se decía antes, y retomando a Bürger, perdido el arte cortesano prerevolucionario, muchos de los nacientes poderosos, intentaron configurar una manera estetizante, solo válida como

referencia mundana de élite cultural, o en todo caso, decantada de un supuesto origen tradicional.

América, conforma un exponente ejemplar de esta situación.

Se hablaba del arte y la moda; (se recuerda aquí al texto de Baudelaire: *El Pintor de la Vida Moderna* y sus agudos comentarios sobre el gusto, las convenciones y la moda de la sociedad parisina de mediados del siglo XIX), y con los elementos recientemente expuestos y sumados a nuestras consideraciones, se interroga: ¿cómo se compatibilizaron los aspectos filosóficos con el devenir de lo cotidiano? ¿Hubo algún tipo de migración de sentidos desde el plano de lo especulativo, al plano de los usos y las costumbres? ¿De qué modo los tópicos señalados por la Teoría o la Historia de la Música se “cumplieron” en la práctica de los autores, obras y performances? ¿No tuvieron el arte y los artistas una mediación de sus acciones interiores al circuito del aquí y el ahora?

Se entiende que sí. ¿Por qué el arte iba a estar al margen de estas situaciones sociales, por las que se colocaba muchas veces (y como necesidad de mercado recientemente instalada) en el candelero de lo efímero y de la fruición cultural, tanto a un sombrero como a una obra literaria, una pintura o una pieza de música?

El gusto, la propaganda mediática de diarios, panfletos, revistas o carteles inician con cierto y paulatino furor una carrera de posicionamientos, de marketing y competencias que permiten establecer ciertas equidistancias entre el valor estético - autónomo de una producción o performance artística y su valor de moda y mercado como forma de sanción y consecuente “consumo”.

La moda fue (y posiblemente es), un delicado aunque poderoso factor de equilibrio entre las tensiones del pasado y el presente.

Las ideas de innovación, progreso, cambio, vanguardia y retroceso se efectúan en su seno, dentro de un ámbito muy particular y específico, mediado entre el arte y la técnica. La moda regula cotidianamente, crea discursos y formula intereses que metonimizan a los del arte o la ciencia, en tanto operan en el ámbito

del uso y la estética, supuestamente más *inofensivos* y próximos, que los impactos provocados por aquellos. Como la moda está vinculada a los temas permanentes e irradiados universalmente de la usanza, el hábito y el usufructo, los grados y tipologías de esta objetualidad, definen mayores o menores acatamientos, invasiones y vigencias de su estatuto. Por esta razón, el discurso de la moda se incluye en el principio del perpetuo cambio, saltando incluso por sobre las ideas de revolución o vanguardia, distintivas de la ciencia y el arte, a las cuales, en algún modo supera como estructura totalizante. Más importante que progresar o retroceder, es cambiar (Bauman, 2013).

La moda instala velozmente con supuestos y permanentes *cam-bios de paradigma*, lo que la ciencia o el arte tardan siglos en generar.

El usuario, a través de la moda, circula por el mundo en un imparable circuito de movimiento y tensión, aunque el mundo en su completitud sistémica se mueva más lentamente o directamente esté detenido. La moda es la ilusión más perfecta del cambio, la evolución y el progreso. El entramado de la moda se mueve en la paradójica idea social de inclusión y exclusión. Admite parecidos, fomenta identidades de apariencia, frecuentación, usos y costumbres, reafirma las continuidades y espejamientos de una determinada clase social, admitiendo empero idiolectos personales que legitiman y perfilan a su vez la experiencia y elección individual dentro de un canon general.

Por ello, se deberán analizar la existencia y funcionamiento de diferentes andariveles de creación, difusión y ocurrencia de los fenómenos musicales de la época, los cuales pudieron provenir del planteo de distintos objetivos estéticos, logros, obras, interpretaciones y recepciones, realizados tanto por los artistas, como por los marchants, mecenas, editores y públicos.

Zygmunt Bauman, refiriéndose a Pierre Bourdieu comenta:

Hubo un tiempo (se refiere al siglo XIX), en que cada oferta artística estaba dirigida a una clase social específica, y

solo a esa clase, en tanto que era aceptada únicamente –o primordialmente– por esa clase. El triple efecto de aquellas ofertas artísticas –definición de clase, segregación de clase y manifestación de pertenencia a una clase– era, de acuerdo con Bourdieu, su esencial razón de ser, la más importante de sus funciones sociales, quizás incluso su objetivo oculto, si no declarado.

Según Bourdieu, las obras de arte destinadas al consumo estético indicaban, señalaban y protegían las divisiones entre clases, demarcando y fortificando legiblemente las fronteras que separaban unas de otras. A fin de trazar fronteras inequívocas y protegerlas con eficacia, todos los *objets d'art*, o al menos una significativa mayoría, debía estar destinados a conjuntos mutuamente excluyentes, cuyos contenidos no correspondía mezclar ni aprobar o poseer de forma simultánea.

Había gustos de elites –“alta cultura” por naturaleza–, gustos mediocres o “filisteos” típicos de la clase media y gustos “vulgares”, venerados por las clases bajas: y mezclar estos gustos era más difícil que mezclar agua con fuego. Quizá la naturaleza abominara del vacío, por lo indudable era que la cultura no toleraba la *mélange*.

En *La Distinción*, Bourdieu dijo que la cultura se manifestaba ante todo como un instrumento útil concebido a conciencia para marcar diferencias de clase y salvaguardarlas: como una tecnología inventada para la creación y la protección de clase y jerarquías sociales (Bauman, 2013: 11)

Como se advierte, y pese a las revueltas libertarias y democráticas que impulsan las nociones de igualdad, quedan o se reflotan importantes resabios de un orden antiguo.

El capitalismo y el liberalismo ciudadano retoman e instalan estos restos como marca de diferencia, y hasta se diría de modo más virulento, ya que desde la Revolución Francesa, existe una opinión democrática y generalizada, y una mayor movilidad social.

El proyecto cultural iluminista, por el cual la cultura no debía ser un *statu quo*, sino un agente de cambio y transformación, con la esperanza de refinar a las masas, alentando gustos y prescripciones educativas, estéticas y sanitarias, empalidece en virtud de las clases aristocrático - burguesas, animadas por un poder segregativo y exclusivo.

Este reguló a veces perversamente dicha movilidad.

En algún punto, como señala Bauman, la cultura comienza a considerarse un “tranquilizante” de hegemonías, en vez de un “estimulante” de totalidades. Asimismo, se entronca lentamente, liderada por los conceptos de moda y mercado, en un programa que intenta más que ennoblecer e ilustrar, en seducir (Bauman, 2013).

A propósito de estos últimos conceptos resulta interesante preguntar entonces, por la música que se escuchaba en diversos ámbitos de producción y difusión, quiénes eran sus posibles auditores y cuáles eran las relaciones y obediencias establecidas entre creadores, intérpretes, empresarios y públicos.

Sería factible imaginar que un burgués adinerado pudiera circular por todos ellos, encontrando en cada uno “funciones” y apelaciones a distintos aspectos de su vida espiritual y emocional. Esta movilidad era solo posible para un rico; el hecho de “bajar” y rozarse anecdóticamente con lo más espúreo y vulgar, a modo de trasgresión, diversión y broma social podía ser lícito, en tanto poder y acceso electivo. Pero para un pobre, el camino inverso resultaba imposible, e implicaba luchas, discriminaciones y exclusiones.

Las novelas *Príncipe y Mendigo*, *Los Tres Mosqueteros*, *El Conde de Montecristo*, o *Los Miserables*, por ejemplo, dan cuenta de esta última situación. En ellas, solo el disfraz y la contingencia de un equívoco permiten el ingreso de un bajo burgués, un campesino o un obrero, al ámbito de la nobleza o la alta burguesía.

De esta manera, las divisiones culturales suponían un rigor y una actitud conservadora, a fin de mantener márgenes claros, y programas y contenidos nítidos.

A su vez cada proyecto cultural debía definir censuras y apartamientos, solo sorteados por los nuevos cultos - ricos, que podían cruzar las vallas de los sentidos y los significantes impuestos, casi como carteles demarcatorios y resguardantes de un afuera contaminante y peligroso.

Por ello se refuerza el valor que adquieren de los críticos y la moda, como hoy se explicitaba, en tanto mediadores y catalizadores de gustos y adhesiones estéticas.

Conviene destacar ahora otros dos conceptos de Bourdieu, aclaratorios del anterior.

El primero corresponde al de *fracciones de clase*. Por este, se pretende dar cuenta de cierta fragmentación de gustos en una misma clase social, convalidando así una inestabilidad y variabilidad de andariveles.

Y en segundo lugar la noción de *habitus*, como suma entrópica de atravesamientos actitudinales, concientes e inconcientes, válidos y consistentes para una determinada aglutinación colectiva (Bourdieu, 2010).

El *habitus* define elecciones y gustos, en una variada red de convenciones, invenciones, imposiciones y elecciones, distribuidas en elementos objetuales y virtuales, revestidos de valor simbólico por un grupo social.

Por el *habitus* (complejo territorio que supone herencias y coagulaciónes ancestrales), se producen los triunfos y derrotas de diversos capitales culturales y económicos, de dispositivos y programas estéticos, y de producciones y sujetos artísticos. El *habitus* no es absoluto, en términos de solicitar *siempre lo mismo*, a todo el universo de lo contingente. Especula, de acuerdo al recién citado criterio de fracción, con distintos intereses, méritos y caracteres que cada andarivel cultural puede ofrecer y afectar a las propias demandas sociales.

Esto afirma no una acartonada y fija adhesión a un solo nivel de experiencia (en este caso musical), sino la posibilidad de que el individuo pueda gozar y validar diferentes circuitos, accediendo a ellos en base a gustos, necesidades y funciones diversas.

Ciertamente, como recién se decía, el concepto se entronca con factibilidades y estándares económicos y culturales, condicionados por las nociones espinosas y críticas de exclusión, anomia cultural y derechos de clase.

William Weber comenta:

Entre 1800 y 1850 la vida musical europea experimentó una transformación fundamental en sus valores, prácticas, repertorios e instituciones.

La expansión de la vida musical en ese período trajo aparejada la aparición de un número mayor de nuevos tipos, gustos y estratos de música los que podía coexistir en el programa “misceláneo” o dentro de la comunidad musical.

Y además:

Durante varias décadas, muchos programas de conciertos tuvieron una extensión y una diversidad que no es comparable a las de épocas anteriores: incluían sinfonías, conciertos, fragmentos de óperas, fantasías sobre temas musicales de óperas, canciones populares armonizadas, baladas sentimentales y las *quadrilles* más recientes (Weber, 2011: 115)

Este estallido mediático generó no pocos problemas sociales: en tanto se diversificaban las ediciones de infinidad de partituras, las prácticas, así como la coexistencias en un ámbito burgués de diferente extracción, de músicos profesionales, amateurs o críticos, se con-

jugó una verdadera red de seguidores, fanáticos, detractores y aspirantes a artistas o gourmets musicales, conformantes de una confusa y rica fauna musical.

Para los años '50, se definen con mayor precisión ámbitos de experticia, valor y seguramente clase. De esta manera el naciente concepto de *música clásica o idealista* comienza a aplicarse a las tradiciones ya cristalizadas o bien a las manifestaciones presentes más complejas, eruditas, idealistas, abstractas o vanguardistas, mientras que denominaciones como *música de salón, música ligera o música menor* incluye otras piezas cuya audición, no relevaba un interés especial por la innovación o la ruptura de cánones compositivos, y resultaba asociada además, a la canción o la danza, en algún punto una música funcional y solo distractiva. Las aguas se dividen y rara vez en un concierto se incluyen piezas altamente académicas, con otras de tendencia más liviana y pasatista.

Se efectuará a continuación una provisoria clasificación, en base a un posiblemente opinable criterio, que es el de la definición de circuitos musicales sobre la axiología que la Historia ha efectuado, teniendo en cuenta el valor de las obras y los compositores.

Se hace la salvedad del acercamiento a un juicio convencional, que como infiere Weber, presupone certezas y elude compromisos. De todos modos, al analizar cada uno de estos andariveles propuestos, se tratará de dar cuenta de otros factores que podrían inclinar la balanza valorativa, o bien, establecer otras agrupaciones y clasificaciones.

1) Por medio de los programas de conciertos, entre otras documentaciones, se revela por un lado, un gusto por la ejecución de grandes artistas académicos ya consagrados para la época: Bach, Mozart, Beethoven y en menor medida Schubert, pero también una avidez y empatía por lo contemporáneo.

Estrenos de piezas inéditas y originales, conciertos en salas, salones y hogares, teatros de ópera, escrituras y alianzas con poetas de la época, por ejemplo en la creación de lieder, obras típicamente de sa-

lón y de “inmediata” captación (se recuerdan las relaciones de Schumann con los poetas Heine, Eichendorff, Chamisso y Jean Paul Richter, entre otros), informan de este deseo de *fundar desde su propio tiempo* (empero las temáticas refieran a épocas, sucesos o personajes de diversas “antigüedades”).

Improvisaciones, obras a cuatro manos o transcripciones de diversas piezas orquestales o incluso óperas, se contaban entre las interpretaciones más frecuentes.

Y aquí se incluyen a los grandes intérpretes y compositores del período; grandes en tanto este recorte del “gran arte” burgués y urbano, del arte como superación de un pasado, del arte *metafísico*, no funcional, no útil, sino interpretado como mera estética; un arte ligado a la innovación, la concentración, el deleite y emoción profunda y a la originalidad, elementos constituyentes de la mentada noción de progreso.

No se duda de la perfección técnica ni de los valores expresivos o inventivos que los asisten. Más bien pretenden ubicarse sus producciones en un entramado social, antes que en un pedestal de ahistoricidades, solipsismos absolutos y destinos cumplidos.

Muchos de ellos asumieron compromisos altamente cívicos, políticos y sociales, y como tales recogieron banderas populares y revolucionarias, asociadas a las franjas más vulnerables y carentes de ciertos bienes económicos y culturales; por tanto se dieron la posibilidad de participar de un colectivo extenso y profundo.

Aquellos que permanecieron en ciertas márgenes, lo hicieron por elecciones personales o contingencias que por el momento, no es pertinente describir o evaluar.

En general los grandes artistas, no solo lo son en un sentido productivo.

Suelen tener miradas visionarias, suelen intuir códigos cronológicos y sociales que los ubican en una línea de tiempo comprensiva y aprehensiva del mundo pasado, presente y futuro; el aislamiento de un artista de estas características rara vez se produce por cobardía o

vanidad. Si hay algo que los autores de estos entramados sociales y de esta envergadura manifiestan de algún u otro modo, es un extremo conocimiento, amargura y compasión por los hombres, sus sueños y sus destinos. Tema no menor respecto a un estado de conciencia de lo humano en una determinada contingencia epocal. A partir de aquí, el camino de representatividad, desde un aspecto social o estético se realiza en tanto su obra, puede contribuir de algún modo, al imaginario completo de su tiempo, de los grandes y pequeños ideales, de las grandezas y las miserias, de los triunfos y derrotas, del amor y las carencias afectivas, de las luchas y desagravios sociales.

Beethoven, Schubert, Von Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, Verdi, Gounod, Meyerbeer, Rossini, Wagner, Berlioz, junto al mencionado Schumann, Niccolò Paganini y Joseph Joachim como supremos violinistas, (entre otros autores, cantantes celebérrimos e instrumentistas tales como los guitarristas Fernando Sor, Mauro Giuliani y Matteo Carcassi, oscilantes entre fidelidades al estilo clásico o abiertos a una inventiva más experimental y romántica), se inscriben en este marco de importantes creadores. Desde las propias experticias, sus obras pudieron trascender su propia época, en función de su carácter poético (acorde a las nociones de innovación, individualidad y originalidad, vigentes como máxima aspiración de un artista de estas características), en lo que refiere a escritura vocal - instrumental, elementos, soluciones y recursos formales y materiales, su impecable y personal factura, su frecuente, profunda y extensa paleta de matices técnicos y expresivos y su carga emocional.

Por otra parte, sus carreras profesionales estuvieron en mayor o menor grado, interesadas y anudadas tanto en la producción en sí, como en la permanencia y cuidado de las mismas a través de los circuitos de difusión y promoción, hecho no menor cuando se trata de un artista inmerso en condiciones de mercado. En algún punto y en varios casos, los músicos se transformaron también en su propia obra de arte, fueron su propio símbolo como ya se ha explicitado en el apartado correspondiente.

Esta última cuestión los acerca posiblemente a los músicos actuales del pop o rock, o a los artistas plásticos más vanguardistas, quienes a menudo, poseen una fuerte intencionalidad de constituirse en artífices personales de su obra. Vestimenta, actitudes, vida amorosa y mediática, conflictos, llevan a una delicada interpenetración de los mundos de un supuesto rol y apariencia social, con el ámbito privado e íntimo.

Y por estos compositores circularon y “florecieron” con mayor eficacia los temas propulsados por la literatura, reclamados por el público más competente y fervoroso, aprobados o rechazados por la Crítica y teorizados por la Historia y la Estética hegemónica de Europa y el mundo.

Como recién se decía, este andarivel junto con el propio de períodos anteriores (el Barroco y el Clasicismo) y el estrato posterior que se caracterizará dentro del mismo Romanticismo, consolidó la marca identificatoria de lo que los públicos y la crítica consagraron con el nombre de “música clásica” o más adelante “música culta o académica”.

El concepto, todavía vigente (aunque con dificultosos límites) estuvo cargado, en principio desde finales del siglo XIX y por la vanguardia del siglo XX con un sesgo doble. Por un lado se relevó de él una aquiescencia sentimental, apasionada, sublime y elevada, de un arte incognoscible, máximo y oculto para ciertos públicos de menores accesos culturales, generalmente de menores recursos económicos, con o sin estudios básicos, obreros o trabajadores de acotado nivel social.

Como se dijo, la idea que la música clásica confería a su cultor un rasgo de aristocracia y de distanciamiento urbano y estético fue una cuestión de las clases altas e instruidas y en general, económicamente poderosas.

Desde estos tiempos, las mismas regularon no solo sus acciones concretas en tanto público, sino que a través de la crítica, los empresarios teatrales, las operaciones del mercado y las instituciones cul-

turales y educativas, moldearon el gusto y aseguraron los atributos, beneficios y límites de la clase burguesa y liberal con sentidos axiológicos diversos, y en general altamente discriminatorios y excluyentes.

Este círculo vicioso especuló todo el tiempo con las cualidades de la propia clase, de modo tal de asegurar su endogamia, y por ende constituirse en la forma cultural del modelo capitalista y liberal, en la que siempre “alguien” quedaba inciertamente incluido - excluido. Para este vacilante y dinámico individuo, el crecimiento de su capital, influiría seguramente en su mayor posibilidad de acceso a bienes diversos, tanto públicos como privados, entre ellos la *dorada* música clásica.

También en los ámbitos burgueses fue opinión consensuada que dicha gran música, era poseedora de una enorme e irradiante capacidad transmisiva, por lo cual resultaba muy probable que su mensaje estético llegara a todo individuo sensible y atento, sea este de cualquier condición social¹²⁷.

Este enfoque más sociológico y universalista, en principio favoreció el acceso a otras capas del tejido social. Empero la presunción totalizante de un gran arte omnipotente, que no admitía fracturas, contextos o discusiones, y cuyo margen y espacio de significación era completo y profundo, generaba en aquellos no alcanzados por su aura, desde silencios, culpabilidades o interrogantes, así como por parte de los bendecidos acólitos, sospechas recíprocas e íntimas discriminaciones.

El diseño arquitectónico de los teatros, desde el nacimiento de la Modernidad, ejemplifica esta estratificada condición. Todos podían acceder, aunque los niveles económicos definían privilegios y en consecuencia, espacios.

¹²⁷ Se entiende que aun hoy esta apreciación, al menos en nuestro medio, tiene vigencia en el ámbito de las instituciones formadoras de músicos académicos y en los espacios mediáticos. Cuando por televisión se efectúan coberturas de eventos de música “cult”, las transmisiones se revisten de una solemnidad acuciante, empleándose únicamente aquí adjetivos como “excelso”, “eximio”, “soberbio” u otros por el estilo, rara vez aplicados a otros agentes culturales como deportistas o artistas populares.

El ingreso y la movilidad social de las grandes ciudades, estableció empero ciertos “equivocos”, ya que a menudo comenzó a señalarse que los mayores conocedores y fervientes admiradores del arte, y no seguidores de sus gustos sociales, se ubicaban en los lugares más altos de la sala, esto es, los más económicos.

¿De qué manera entonces se comparecía el poder financiero con el saber estético?

Se presume por ello que, lentamente, la generalidad de la clase burguesa más oligárquica (sea por un timorato comportamiento público que invalidaba cualquier manifestación extrema de emoción o entusiasmo, o porque sus intereses artísticos se circunscribían a una necesidad social de mostración y circulación mediática), queda inmersa en un sórdido juego social de ritos y pactos, en los que la fruición estética no se distingue tanto de lo delectable provisto por un banquete.

El esnobismo, y también un *ser rico y además, culto*, se asocian anudadamente en estas asistencias de la alta burguesía a los ámbitos artísticos.

Es muy probable que los artistas, en especial los compositores fueran genéricamente, “los últimos en enterarse” del valor y lugar que sus pares, fanáticos, seguidores y circuitos mediáticos les daban a sus producciones, más allá de todo lo dicho respecto a los juicios del arte efectuados por la filosofía o la estética de este período.

Seguramente, como señala y analiza certeramente Weber, se jugaron aquí cuestiones no solo de tipo mercantil, sino además, historias culturales propias y socio - comunitarias.

París, Viena, San Petersburgo, Londres o Milán, para hablar solo de Europa, efectuaron sus propias cadenas hermenéuticas y valorativas de artistas, obras y públicos con mayor o menor grado de exclusiones, valoraciones o compromisos culturales, de acuerdo también a sus regímenes políticos, esto es democracias o monarquías más o menos imperiales y/o autocráticas, y a su vez legitimantes de los usos estéticos (Weber, 2011).

Desde las biografías, ensayos o textos generales de la época (por ejemplo, el ya citado “*Memorias*” de Berlioz, los artículos de Schumann, las apreciaciones teóricas de Wagner o Liszt, o las crónicas de vida de cantantes como Giuditta Pasta o Maria Malibran), se observa ciertamente un encumbramiento estético de los artistas, inmersos a veces en discursos elevados y hasta en algún modo casi delirantes o maníacos, en sus angustias, placeres, diálogos internos con los compositores del pasado, confesiones y objetivos mediáticos de entrega artística y personal.

Estos elementos constitutivos del carácter de divos del que fueron investidos o autoinvestidos (muy acentuado en el terreno de la ópera), revela una especie de misión superior creativa o mediadora a la que eran llamados, pero rara vez una vana y pedestre soberbia, o afán meramente mercantil o publicitario.

En todo caso, la adjudicación de un valor superior, se infiere en términos representativos de una sociedad, una nación o un público, que debe ser conducido hacia un estado de conciencia ética y estética trascendente.

Por otra parte el concepto “música clásica” cursó en ámbitos de mayor comprensión técnica, o en algunas ideologías de la izquierda, un juicio desvalorizante, ya que su entidad aparecía asociada a estéticas reaccionarias, antiguas, escolásticas, elitistas y retrógradas, paralizantes de los procesos de evolución o progreso en el arte. Al mismo tiempo se les atribuyó una sorda y nula atención y compromiso para con las estrategias y maneras de un arte urbano y popular, más afín a objetivos sociales, si bien estos de valor estético, no necesariamente incluidos en las lógicas de la originalidad o la forma pura; o en todo caso una voluntad de nutrición de ciertas músicas de origen folk, rural o urbano, para superarlas más tarde, en formas de mayor alcance y complejidad¹²⁸.

¹²⁸ Los debates mencionados, seguramente con otros componentes contextuales, no pierden vigencia en nuestros días. La multiculturalidad y la globalización son fenómenos paradójales que, en línea con las condiciones de mercado, hacen aparecer

A Propósito del Fausto de Gounod

Adrede se ha considerado la inclusión de la ópera más popular de Gounod en este capítulo (y no en el apartado de los Sentimientos en el Romanticismo), entendiendo que sus abordajes estéticos cursan un especial caso de vinculación y dependencia, de apetencia expresiva, artística y mediática, que la distingue de otras producciones igualmente famosas, o en todo caso inmersas en el nuevo temperamento afectivo del siglo XIX.

Por lo tanto parece apropiado y a su vez parte modélico considerar el análisis de una de las traslaciones de la novela *Fausto* de Goethe (1808/1833), reconocida ya en su tiempo como una de las piezas sustantivas del pensamiento europeo moderno, y plasmada en la música por varios compositores en diferentes formatos: *lieder* (*Margarita en la rueda* de Schubert), ballets (*Fausto* de Adam), óperas (*Mefistófeles* de Arrigo Boito, *Los Cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach y *Fausto* de Ludwig Spohr), oberturas (*Fausto* de Wagner), música incidental (*Escenas de Fausto* de Schumann y *La Condenación de Fausto* de Berlioz), poemas sinfónicos (*Vals Mefisto* de Liszt) y sinfonías (*Sinfonía Fausto* de Liszt y 2da. Parte de la Sinfonía N° 8 *De los Mil*, de Mahler).

no solo en un horizonte informático, sino en la realidad contingente, las más ingentes y variadas otredades culturales. La presencia de estos entramados, tales los estratos étnicos, urbanos, multimediales y virtuales, salientes de procesos de supuesta fidelidad o comprometidos con altos niveles de mestizaje, complejizan profundamente aspectos de origen, identidad, clasificación, de dominio epistemológico y de valoraciones, por parte de especialistas y públicos.

De allí que el concepto actual de “música clásica” remita a una expresión de orden histórico, en tanto que para hoy sería clásico aquello que sostenga ciertos dispositivos constructivos, circulación performática y mediática, y niveles de significatividad estética, afines con el pasado consagratorio de esta denominación, esto es el siglo XIX en adelante.

La denominada “música académica contemporánea” vendría a cubrir una especie de continuidad conceptual con la tradición europea burguesa, irradiada también en nuestros días hacia una multivocidad de experiencias, influencias, ámbitos de ocurrencia y ensamblajes inter y transdisciplinarios.

Como ha señalado la Historia, pocas obras literarias tuvieron tal predicamento en tan diversos autores y en especial, pocas óperas consiguieron el éxito mediático que llevó al *Fausto* de Gounod (1859), a convertirse en el melodrama más famoso y representado de su tiempo, no solo en Europa sino también en América¹²⁹.

En relación a este tema reflexiona Bowie:

La atención que se presta en esta época a la historia de Fausto no es casual. El lado oscuro de la ciencia moderna deja clara la amenaza que representa un Entendimiento incontrolado.

Al descartar cualquier posibilidad de que sus objetivos estén integrados en un todo dotado de significado, la máquina de la ciencia, que deriva del concepto de la naturaleza como máquina, conduce a una “dialéctica de la ilustración” en que la liberación de la tutela teológica se convierte en una nueva forma de encarcelamiento (Bowie, 1999: 35)

Inicialmente se comenta que la concepción literaria y musical de Gounod (ensamblada con el libreto encarado por Jules Barbie y Michel Carré del original), pretende circular por los caminos del Romanticismo temprano, o en todo caso más “neto” (no contagia-

¹²⁹ Únicamente en el año de su estreno fue representada en París cerca de sesenta veces. En Argentina se produce un debut prácticamente simultáneo para los índices temporales de aquellos tiempos, en el viejo Teatro Colón, en 1866.

Es más, el éxito de la ópera llevará a Estanislao del Campo a escribir uno de los textos fundacionales de la literatura gauchesca argentina: “*Fausto, Impresiones del Gaucho Anastasio el Pollo en la Representación de la Ópera*” publicado el mismo año del estreno de la pieza de Gounod en Buenos Aires.

Esta obra constituye además uno de los primeros indicios de combinación genérica entre crítica musical, literaria y procesos intertextuales, al combinar los asuntos del original con una traslación entre real e imaginaria del registro e ideario cultural del asombrado paisano del título, en diálogo con su par, el viejo Don Laguna, el primero, curioso espectador e interpretante de los sucesos ocurridos en escena, contagiado de las vivencias y tradiciones del tema del maléfico, propias y equivalentes de su mundo rural.

do aun de facetas netamente naturalistas), especie de corrimiento subjetivista e idealizado de una estructura todavía respetuosa del drama clásico, más internamente sentimental, que descriptivo y referencial de un “afuera”.

El compositor y sus colaboradores intentan adaptar el texto de Goethe, colmado de elementos característicos y retóricos del estilo (escritura por otra parte compleja en cuanto a sus dos partes, redactadas con ciertas marcas estilísticas diferenciadas, sintetizadas en una mirada más “romántica” y anecdótica en la primera, y más arquetípica, incorpórea y “trascendente” en la segunda), al molde de una mayor linealidad y acotamiento de elementos argumentales. Esto propone la consecución de una efectividad dramática finalmente alcanzada por la preeminencia de factores escénicos de rápida y ágil captación, comprensión y asimilación.

Igualmente el *Fausto* del autor francés no escapa a las convenciones que el género arrastra desde su propia creación, relativas a los conceptos de verdad y verosimilitud que se desarrollarán en próximas páginas.

En esta línea, las cuestiones de rigor epocal en contacto a precisiones temporales y presentes en otros dominios artísticos, resultan pertinentes de señalar en un análisis inicial. Como es sabido, a menudo en las óperas (sobre todo aquellas que se enclavan en coordenadas narrativas cercanas a hechos o personajes históricos), se desenvuelven aspectos de compleja distinción y resolución constructiva y escénica, que produce la existencia de temporalidades “superpuestas”.

Estas, son las de la época de ocurrencia de los hechos narrados, la época de un supuesto o efectivo escritor que recoge dicha situación en un primer relato, el tiempo del compositor, sus libretistas y el público a quien está destinado el espectáculo en sus inaugurales montajes, y finalmente el segmento de extensión y vigencia del melodrama en cuestión, que avanza sobre próximas temporalidades, épocas, puestas en escena, interpretaciones y receptores.

Desde otra óptica, en la sociedad francesa del siglo XIX (signada por el opulento Imperio de Napoleón III), el concepto de invención, regulado y solicitado por la clase burguesa, en dialéctica relación con un mercado ya de fuerte implicancia, conducía frecuentemente a los compositores a ciertas obediencias de diseño, distribución y producción visual de los elementos tectónicos de su obra.

La existencia de un climático preludio, la presencia de un ballet preferentemente en el 2do. Acto, las arias de virtuosismo y un empleo de la orquesta variado y “colorido”, pero nunca apabullante en términos de una autodeterminación sinfónica, se acuñaban como cuestiones de rigor.

La década de los '50 o '60 por otra parte, representa para los estados más poderosos de Europa, un momento articular hacia otros rumbos, en los que el Romanticismo, de acuerdo a los criterios historiográficos válidos para otras disciplinas, deja paso a nuevos estilos tales como el Naturalismo, el Simbolismo o el Eclecticismo.

En Francia, con los antecedentes recién descritos relativos al mundo napoleónico imperial, las artes están reguladas por las poderosas Academias, principales instituciones en las que se consagran, olvidan o denotan permanentemente artistas de variada índole, así como se articulan los circuitos para su promoción, difusión y expansión.

El caso de las artes plásticas (analizados algunos estilos exentos de la validación del espacio hegemónico del Academicismo), transita por dos líneas principales: por un lado aquella que muestra una correspondencia interesante entre revalorizaciones del pasado (en todo caso inspiraciones o relecturas) con ciertas licencias técnicas y traslaciones hacia lo contemporáneo, o bien, la que alude promisoriamente a un panorama inexplorado y revolucionario en el que busca justamente posicionarse, desde la técnica o desde la imagen.

Por estos años en los que se estrena *Fausto*, Édouard Manet realiza dos obras capitales: *El Almuerzo sobre la Hierba* (1862, rechazada en el Salón Nacional de 1863) y la *Olympia* (1863), ambas recreaciones

“modernas” de temáticas renacentistas o barrocas, efectuadas en siglos anteriores por Giorgione, Miguel Ángel o Tiziano.

El Salón de los Rechazados, iniciativa del propio emperador verá la “puesta en escena” de las obras fundantes de la nueva pintura, inclusive la de los impresionistas, enrolados en la segunda tendencia recién señalada, en 1874.

La lectura y articulación que Manet realiza en las nombradas piezas para con el mundo urbano de su tiempo, y la desconexión temática entre su pertenencia a un pasado arcádico y la inclemencia de un impactante “hoy” (en el que las figuras juegan recreadas y “extrañas” en un renovado orden social), por una parte golpean en la cara a los primeros espectadores, como asimismo informan de una irrespetuosa versión de la clasicidad grecolatina, de la técnica y la composición, y de un urticante acercamiento a lo privado.

Como una cortina que sobre un paisaje luminoso o un interior sofisticado, se descorre dejando al descubierto en su torpe y prohibida desnudez a prostitutas y *mademoiselles* en un existir un tanto quieto e ingrátido, especie de composición pulcramente actuada, lejana y meramente mostrativa, sin diálogos ni interrelaciones afectivas, estas pinturas de Manet muestran a seres corrientes, que ocupan espacios dedicados únicamente a una contemporaneidad de lo bello, arrastrados desde antiguas Venus, o románticas odaliscas y esclavas.

Seguramente los reparos y escándalos acerca de esta urbanidad crudamente exhibida por el pintor (y otros artistas que no viene al caso enumerar), sus temáticas respecto al erotismo, la juventud, el revolucionario tratamiento de la luz y el color, las simbologías reinterpretadas de un arte venerado en la antigüedad, parecieron no alcanzar a nuestra ópera. Aun con un tema más extenso, arriesgado y también prohibido e irreverente, el *Fausto*, se consagra como ejemplar.

¿Cómo fue posible que semejante argumento, hablante de similares ejes tocantes con la ética, aunque aquí llevado a su exacerbación en tanto dominio universal: el Hombre y el Demonio, pudiera tener

semejante favor de un público, el mismo que rechazaba en otro ámbito, temáticas equivalentes (aunque más “inofensivas”), con una carga histórica y simbólica seguramente menor?

Obviamente deben mencionarse cuestiones intrínsecas a los dispositivos de producción, a los ensamblajes autónomos de la realización plástica y musical, su grado de pregnancia y decodificación, su vinculación con lo denotado y connotado y sus niveles de transparencia y metaforización respecto a un determinado tema a plantear, entre otras variables.

Es probable que la música, aun la música con texto y escénicamente representada, guarde un grado mayor de lejana aprehensión en los espectadores, lo que permitiría situarla en un lugar de distanciamiento y simbolización en más amplia medida que el resto de las artes, cuya contundencia y mímesis, en este caso visual, transparenta con rotunda crudeza cualquier intención o ideología.

El naturalismo aun levemente decantado de Manet, irrumpe por su contemporánea asimilación, por su objetual y por momentos fotográfica relevancia.

Fausto, se mantiene aun en los derroteros de un Romanticismo más “etéreo” y de algún modo arquetípico, idealizado y conceptual. Sobre esta base, se agregarían para su consagración el claro posicionamiento respecto al gusto de las audiencias, su equilibrio entre convención e invención, y la lírica idealización de su narración.

Por todo ello podría declararse inicialmente que las artes visuales, al menos las francesas, para el mismo tiempo de nuestras coordenadas de análisis, se enrolan (como un trayecto paralelo al del Arte Oficial), en una vanguardia que la música está todavía lejos de alcanzar (y aquí el ejemplo de Berlioz - o de Wagner - y sus conflictivos derroteros para con el público francés resultan paradigmáticos).

Sin abundar en nuevos detalles, se diría que lo mismo ocurre con las primeras producciones literarias de Baudelaire, Mallarmé o Zola.

Si bien las representaciones de *Fausto* cosecharon imbatibles éxitos principalmente en Francia, Alemania (consagrada casi antes que

en su país natal), Inglaterra y América, el valor de la nación gala como medida de ciudad cosmopolita, mercado de arte, transacción comercial de bienes culturales, apetencias artísticas y triunfos mediáticos, eleva la fama de aquella producción a un estatus de universalidad.

Como recién se decía, la pieza de Gounod se atuvo respetuosamente a prerrogativas convencionales, aunque también resulta cierto el empleo de elementos disímiles, tanto del espectáculo visual propio de la Gran Ópera, las partes habladas (que luego el autor reemplazó por recitativos en 1869) alusivas a la ópera comique, así como ciertos fragmentos cercanos al vauxdeville y las comedias urbanas de la época u otras, que remiten a músicas folklóricas alemanas en la utilización por ejemplo de coros de cornos, a la manera del estilo de Von Weber, o las músicas militares.

Esta situación, lejos de constituirse en una debilidad atinente a la coherencia de la obra, provocó una admirativa evaluación en virtud de establecer una variada y amena sucesión de secuencias dramático musicales, provenientes de mundos anteriores o contemporáneos, distintos aunque asequibles por el público burgués de ese tiempo, especie de rememoración de las *entrées* de los ballets o las óperas clásicas francesas desde los tiempos de Lully o André Campra.

La variedad casi ecléctica de las músicas, tuvo mucho que ver con el concepto de entretenimiento que las audiencias apreciaron inmediatamente. Sin perder una unidad conceptual (dado el equilibrio de escenas de conjunto, arias o partes orquestales), en la pieza de Gounod se suceden diferentes estilos, apoyados por una orquesta rica en recursos tímbricos aunque también convencional. Suenan así desde la arquetípica aria da cappello, melódica, evolutiva y expansiva, a la canción báquica y estrófica, la música militar, la música de salón, ciertos exotismos y arcaísmos, piezas en el estilo del coral, y hasta momentos en los que el cromatismo remite a las experiencias wagnerianas.

Si se atiende al hecho que el año 1859 vio los estrenos de *Faust*, *Tristán e Isolda* de Wagner y *Un Ballo in Maschera* de Verdi, puede advertirse, ahora dentro del propio campo de la ópera, no

solo idearios diferentes, sino desarrollos musicales de diversa direccionalidad y magnitud.

Sin la pretensión de realizar aquí un análisis comparativo, y menos aun, axiológico, se observa inicialmente que nuestra obra circula desde el punto de vista musical, tal vez por los senderos intermedios de la anterior trilogía, respecto a esta idea de innovación y búsqueda, flexibilidad y continuidad narrativa.

Como es sabido, los recursos técnicos de un melodrama están al servicio de una idea que los trasciende, esto es la postulación final de su entidad como elementos “útiles” a fin de lograr una concisión e impacto teatral. Por esta razón los análisis inherentes exclusivamente al tratamiento musical de una ópera (prescindiendo de su relación con el texto y el andamiaje escénico), resultarían incompletos y hasta irrelevantes, en tanto su completitud y valor espectacular resulten subsumidos únicamente en los aspectos inmanentes del texto y la música.

Es más, su intrínseco nivel de desarrollo histórico o complejidad cursarían un valor relativo y no del todo ponderable, si no cumplen con su objetivo dramático y performático.

Se comentarán ahora algunos elementos técnicos del discurso musical.

En la pieza de Gounod, puede señalarse desde el plano tonal una importante vigencia de la Tonalidad clásica. Esto se verifica primariamente en el respeto por los grados pilares, la tendencia hacia un discurso modulador y disonante relativamente estable, y la continuidad de un ritmo armónico generalmente regular y espaciado simétricamente.

Aunque distante, el estilo severo de Glück, se percibe aun como tendencia general en el recorrido básicamente melódico y diatónico de los desarrollos discursivos, así como en algunas cadencias, en las que resuenan los típicos finales de obras del período Clásico anterior (el V grado ejecutado por la línea, retardado sobre el I del soporte armónico).

Los enlaces introductorios de numerosos pasajes, solistas o de conjunto se articulan sobre la relación I V I, y aunque no es permanente la construcción fraseológica isócrona, a menudo se cuantifican procesos melódicos y formales tendientes a la simetría, como así también a la construcción de frases secuenciadas.

Los planteos armónicos por medianes se emplean en reservadas y específicas ocasiones y están ligados a secciones argumentalmente evocativas, a escenas de amor, a ciertas irrupciones dramáticas, a situaciones de índole religiosa o hímica, y a instancias de aperturas al plano del embeleso amoroso o sagrado. Estos momentos tienden a desmagnetizar la audición inercial y promueven un cierto estatismo, suspensión o yuxtaposición tonal, contrastando con la direccionalidad y continuidad que proveen las armonías por ciclo de quintas.

El discurso es como recién se señalara, principalmente diatónico, con propensiones levemente pentatónicas, afín al estilo comúnmente asociado a lo francés, oscilante entre la anterior caracterización (más el agregado de una tensión cromática), algunos acordes descendidos o “de color”, o ciertas interrupciones y quiebres dramáticos dados por las 7mas. disminuidas.

Un rasgo interesante de describir, ocurre principalmente en las cadencias (aunque no solamente allí). En estos segmentos se verifica el empleo melódico del sonido sensible de una escala mayor actuante sobre una armonía preferentemente subdominante o inclusive dominante, cuyo movimiento, en función del contexto, no se dirige hacia la tónica, sino por grado conjunto descendente al 6to. sonido de la escala, o bien como doble apoyatura hacia aquella, cuando la armonía es de I grado.

En el capítulo dedicado a la armonía romántica se han puntualizado varios comportamientos generales del estilo, entre ellos, la valoración del 6to. sonido escalar como reemplazo de la tónica o bien, como altura factible de modificaciones cromáticas, redundantes en variaciones del modo y estructura de los acordes, o como desvíos provisorios y/o permanentes.

El tratamiento de la nota sensible recién descripto podría verificarse como un “signo” característico de la música francesa del período, aspecto que por un lado “contradice” las normativas básicas respecto a la direccionalidad del 7mo. sonido de una escala mayor, así como provee a la sonoridad general, más (o aparte) que de un estado de trasgresión, de una tensión diatónica sumamente particular, a veces orillante con lo pentatónico.

Respecto a la línea vocal, la misma apela a las convenciones provenientes de la escuela del Bel Canto, con pasajes de continuo melodismo, estilo silábico, relevancia casi permanente respecto de la orquesta y secciones de pericia técnica destinadas a los roles principales. Por otro lado la fuerza de una historia sólida y consistente, la elección y diversidad de caracteres, el encadenamiento de escenas, más que de números, la leve relación temática que conecta personajes y acciones a través de elementos tomados de la *idea fija* o los motivos reminiscentes de Berlioz y Meyerbeer (y por qué no del leit motiv wagneriano) o la cita, así como una superestructura estilística que tiñe la partitura de un homogéneo trazo, formalizan la consistencia de la obra en una cohesiva totalidad.

Ello no obsta para que, por otra parte, las incongruencias estilísticas respecto a coordenadas temporales estén naturalizadas, como ocurre con otras obras de este género (se recuerdan en este sentido las óperas belcantistas italianas, incluso las óperas de Glück, las que se referenciarán sobre este aspecto más adelante).

De este modo los vales, las músicas marciales, las arias y las sonoridades tonales en general se corresponden (salvo por ciertos pintoresquismos relativos al empleo de la modalidad, por ejemplo en la escena de Margarita del recitativo del *Rey de Thule*, o en algunos coros del 2do. Acto), a los del tiempo del autor y francamente ajenos al mundo medieval - renacentista, en el que según el original literario, se sitúa la acción.

Interesa en este momento comentar e hipotetizar acerca de las razones por las que *Fausto* pudo alcanzar tanta popularidad,

concomitantes a ciertos contenidos y argumentos de moda que ya hemos adelantado.

En relación al aspecto temático argumental, la ópera desde su barroca fundación, convocó a ciertas deidades no cristianas que según Josep Soler en su texto *La Música*, atestiguan la presencia metafórica, ambigua u oblicua del “príncipe de este mundo”, del Demonio, en formatos paganos que seguramente la Iglesia autorizó como modélica diferencia con los verdaderos rituales del Cristianismo, y a modo de estética e “inofensiva” recreación, por fuera de un escenario estrictamente religioso.

El andamiaje escénico del drama cantado con sus diferentes códigos y lenguajes, hoy considerados como fuente de entramados interdisciplinarios e intertextuales, fue a menudo predilecto emisor de dichas ideas convocantes y masivas.

Desde este camino seguramente la historia de Fausto invitó a la burguesía del siglo XIX a relacionarse con un tema tanto tradicional como altamente espinoso, árido y hasta prohibido: el tema del mal asociado y apelado desde una de las más ominosas alteridades, la opuesta a la razón lógica de la Ciencia y el enemigo de la Fe en Cristo y en Dios, la de la tentación conducente a la caída, la que se filtra en los más oscuros, soterrados e indeseables sentimientos del hombre, la que lo llevaría a su condenación eterna.

En realidad y como se señalaba anteriormente, el punto nuclear en tanto atributo y encarnación del mal, diríase lo “otro” definitivo de Occidente desde el punto de vista religioso y axiológico.

El público decimonónico eligió como obra privilegiada por su voto a aquella que le permitía contagiarse, tocarse, deleitarse y florear nada menos que con el Demonio.

¿Podría haber sido posible la adherencia a un personaje decididamente trasgresor y despojado de valores éticos, expulsado inexorable del paraíso, entidad definitivamente sombría y acuciante de culpas y pecados en la cultura europea, efectuada en otra época que no hubiese sido la del Romanticismo?

Si el degusto por el tema del Diablo en la Edad Media por ejemplo, consigue resistir alguna comparación, debe distinguirse que dicha empatía es posiblemente resultado de un orden mayormente religioso, o en todo caso signado por un didactismo, preservación y efecto culpógeno.

Como parte de su misión, la Iglesia Católica buscó propagar su diatriba ejemplar a modo de invocación negativa frente el temor que infundía apenas el nombre o presunción de existencia del maléfico en el ámbito de lo cotidiano, en su carnadura o en su mera presencia anímica a través de signos o acciones en cosas, animales o humanos.

De distinto origen y significación es el sugestivo “culto” al Demonio oficiado en el *Fausto* de Gounod, y por extensión en el siglo XIX. Este hecho seguramente se entronca con las cercanías e idearios del estilo romántico en general, en cuanto a que entre sus tópicos se cuentan con especial importancia (y como ya hemos mencionado), los relativos a la leyenda, el mito, lo fantástico, lo siniestro, lo religioso y lo medieval.

En este sentido, nuestra obra surge de un espíritu de época afinado sobre aquellos asuntos.

Lo interesante de destacar aquí es la impactante presencia así como la particular mirada que Gounod realiza del tema del Diablo, con tal recorte de sus atributos, que llanamente subyugan a sus contemporáneos de una manera casi hipnótica.

Y no solo de la entidad maligna, sino también la conmiseración, desconfianza y/o adherencia a los otros dos personajes principales que acompañan a aquel en este tránsito particular en la Tierra. Junto al Demonio, el hombre “común” y angustiadamente mortal, sabio o héroe perseguido por un destino temporal que busca modificar, un hombre acuciado por el deber y el deseo, por la aceptación de convenciones sociales y éticas y el abandono a su condición erótica y lindante con el *ello* freudiano; y además el tercer personaje, la mujer, vinculada tanto a la pureza virginal como al halago de lo material y de la seducción. Tal vez un círculo dialéctico que como

en otras piezas (*Rigoletto*, *Otello*, *Tannhauser*) se conjuga como la transparencia y transustanciación conectiva de los protagonistas desde facetas diversas y “fenoméricamente” antónimas, las que finalmente concurren en un nivel más profundo, hacia una sola entidad. En ellas, mal y bien se formulan como las dos caras de una misma moneda y están presentes aun en los caracteres aparentemente opuestos de una u otra instancia. Es más, el mal como desprendimiento y emanación que todo tiende a impactar, imprimir, subvertir y descomponer hasta su degradación y condenación¹³⁰.

Mefistófeles no es un ser sobrenatural, ni siquiera un ser extraño. Mefistófeles es Fausto. La contrafigura espiritual necesaria de quien ya no aspira a salvarse, pues sabe de antemano que está condenado, sino que, como declara ante el Espíritu de la Tierra, pretende responder al reclamo de toda experiencia y beber en la fuente de toda la existencia. (Argullol, 2007: 71)

“Fausto es, por ello, la mejor encarnación artística del estigma *occidental*; de la simbiosis entre el reto prometeico, del que se declara orgulloso heredero y la presunción apocalíptica, a la que se entrega a través de su doble, Mefistófeles”. (Argullol, 2007: 73).

La tentación de lo infame, el pacto y la venta del alma con lo innombrable para el logro de la juventud eterna, la naturaleza resplandeciente, la soberbia, los límites del saber científico, la extralimitación, el éxtasis y embriaguez por los placeres terrenales y la lujuria, la saliencia social, el dinero, la traición amorosa, la muerte, el infierno y el paraíso, la redención y el perdón divinos, se destacan como posibles atisbos que el espectador podía ver dramatizados en la escena y que generaban en él una cómplice correspondencia, y hasta se diría un aliento catártico y ficcional hacia su triunfo y sus límites.

¹³⁰ El impresionante trabajo de variación y secuencia cíclica que realiza Liszt en su Sinfonía *Fausto*, da cuenta de la interrelación profunda y espiritual existente entre sus tres personajes centrales.

Aparte de los méritos literarios de la obra de Goethe, sus alcances espirituales, éticos y religiosos, posiblemente las sociedades de la época, lejos de una “nietzschiana” asimilación para con el tema, vieron en él y en especial en la ópera que se destaca, primeramente una forma de vivir este “mal” en la posibilidad metafórica que permite el arte. Probablemente además pudieron seguir la pieza con un alto grado de disfrute e identificación, como un modo de asistir y “entrar” en este peligroso territorio a través de una presentación “patinada”, mundana, perfectamente “ordenada” y hasta prescriptiva en su factura musical. No es casual que fuera Gounod el autor. El maestro francés, dueño de un oficio musical sólido y al mismo tiempo practicante de la tradición católica que lo había invitado en sus primeros años al estudio de la teología y el seminario, parecía la figura ideal para plasmar el drama del insigne pecador.

Gounod tomó solo la primera parte del original (la segunda hubiera generado posiblemente dificultades de organización formal y demasiadas complicaciones argumentales e interpretativas -y se piensa con esto en los públicos-) y supo dar a su creación la dosis justa de alteridad, de salvaje exploración emocional, de rispidez y enajenación (junto obviamente con acertadas “bondades” musicales), como para que nadie finalmente pudiera sentirse definitivamente engullido por la tragedia, el horror o incluso la salvación.

El *Fausto* representó para su creador (que venía de cumplir vacilantes estrenos en los teatros oficiales franceses) un definitivo espaldarazo que lo catapultó a la escena operística como el autor más importante de su país, así como estableció las bases de la futura y definitiva Ópera Lírica, género nacional de la segunda mitad del siglo.

El estilo general de Francia (nunca alejado de lo “bello” en términos de sobriedad, refinamiento, buen gusto, trágica altivez emocional y asimismo y por ello distante de lo decididamente desolador y desmesurado), pudo conseguir con este *Fausto* una verdadera fanatización, con lo cual y finalmente, el sentido de lo terrible concluía amenizado para la burguesía con una ajustado y correcto escalofrío.

Después de todo Gounod, prefirió siempre este estilo menos arrojado a un abismo emocional que el matiz avasallante y “al límite” que pudieron tener Berlioz, Liszt o Schumann (y de allí posiblemente -dejando de lado cuestiones intrínsecas de calidad musical- el menor aprecio popular por sus creaciones homónimas para con este texto de Goethe).

Su visión de Mefistófeles nunca es terrible o sobrenatural, sino más bien paródica, gentil, cómica y con visos de dandysmo.

Sobre esta tradición, tal vez Gounod postula un Diabolo, si bien extraño y marginal, a su vez farsesco, pintoresco y hasta “simpático”, excluyente en principio de un distanciamiento fantástico, repulsivo o temeroso; sus primeras apariciones no están tan lejanas de aquellos personajes que mencionamos.

La amabilidad y obsecuencia de sus gestos y tonos, se muestra como un rasgo forzosamente epidérmico, por lo que podemos adivinar, intuir, o sencillamente saber (ya que los espectadores conocemos quién es realmente), que estos amaneramientos cortesés, se corren o transparentan velozmente hacia una cualidad grosera, soez, maligna y atemorizante, estableciendo una equívoca e incierta personalidad. De allí, justamente su atractivo.

En otro orden se analizan las primeras relaciones entre los personajes.

Cuando Satanás le ofrece a Fausto diversos dones a otorgar, resuenan en su voz: riqueza, gloria, poder. Pero el entonces anciano responde: -uno solo en el que caben todos: la juventud- .

Los bienes del Capitalismo, la suma de los sueños del mundo positivista y burgués son enumerados por el que todo lo da, pero algo es más adorado en esa sociedad: aquello tal vez único que no puede mantenerse, lo que se escurre inexorablemente de nuestras vidas, por sobre riquezas materiales, tecnologías, honores, beneficios de clase o profundos placeres y saberes.

En el imaginario liberal de esos tiempos, de algún modo subyace sobre una superficie de algarabía y encantos, una extenuación de valores, una cierta y primera decrepitud de un modelo.

El estado de esplendor económico posiblemente espejaba también un incipiente y al mismo tiempo decadente agotamiento, solo reparable por el bien supremo de la juventud, llave de los placeres del amor, la ilusión, el erotismo, la salud, la enajenación, el desenfreno y finalmente el pleno despliegue de una libido, ya en ese momento fuertemente desplazada, asociada y/o reemplazada, tal vez históricamente, hacia el disfrute de otros bienes culturales o sociales como el dinero, el poder o la fama.

En otro sentido, la protagonista femenina muestra en su psicología algunos aspectos que posiblemente se filtraron también en la sensibilidad de los asistentes.

En efecto, los avatares de la mujer burguesa decimonónica, su obligada castidad, su coquetería y el amor por el lujo y la seducción masculina, la validación de sus atributos de pureza, dignidad y honestidad en un mundo machista, prejuicioso y finalmente desvalorizante de su condición, la condena social en relación a su atormentada maternidad y el perdón y la salvación divinas, se suman en el desarrollo del complejo personaje de Margarita.

Entre hombres poderosos, despectivos y brutales, y mujeres hermosas, sometidas y desacreditadas en cualquier otra aptitud que no sea su propia belleza, o las tareas domésticas y maternas, el público seguramente sintió una profunda y cercana identificación.

De hecho desde su “aparición”, ensoñada en un visión angelical que el Demonio le proporciona a Fausto en el momento que este duda de realizar su pedido, (en la que la protagonista no canta sino solo es “imagen” casi inmaterial), pasando por su esquivo negativa hacia el apuesto galán en el primer encuentro de ambos - temerosa tanto por su obligada condición de doncella como por “algo” terrible que quizás puede advertir en ese joven -, hasta llegar a su primera y gran intervención en el “*Aria de las Joyas*”, su histeria, juvenil ardor, candidez, inexperiencia, reconocimiento y posicionamiento asombrado y a su vez vanidoso, ante su belleza, la cosmética y cierta inconsistencia personal que la magnifica, se manifiestan paradójicamente para el espectador con total y empática claridad.

Gretchen - Margarita.

El nombre de flor, flor irradiante desde un centro erótico e inercial para la mirada, que especula con la femeneidad, el erotismo y el símbolo de la virginidad. El centro, el agujero que encierra y conmina hipnóticamente al eros masculino, y del que irradian pétalos como pelos castos y envolventes. La flor que se deshoja, en la pregunta por el amor, pero que a la vez se destruye, dejando solo el hueco de la tentación.

Algunos primeros atisbos de la transformación que el Demonio pareciera imprimir en sus intervenciones sobre los humanos que lo rodean, acaecen en la Escena de la Kermese, sección que conjuga uno de los momentos más atractivos en la secuencia dramática de toda la ópera.

En su transcurso, se engarzan los personajes principales y secundarios en un anudado juego de engranajes, deseos y cumplimientos.

Esta escena define prácticamente todo el devenir argumental posterior del drama y muy posiblemente establece en el espectador la definitiva conexión e interés, inquietud y curiosidad por el seguimiento escénico, así como articula identificaciones entre los heterogéneos comportamientos afectivos y éticos de los personajes.

Desde el vals, urbano, brillante y contemporáneo ejemplo danzístico de la época del compositor, su sección intermedia (ocurrída como en una suspendida y lejana acción por fuera del aquí y ahora del festejo), en la que se produce el primer reconocimiento entre un arrojado Fausto y una negante y temerosa Margarita, y el retorno de la danza transformado progresivamente en un orgiástico movimiento, el influjo maléfico de Satanás transforma la urbanidad y la sociabilidad del baile en un confuso y erótico pandemonium.

Al igual que años antes, en *La Traviata* o más adelante en *Manon* de Massenet, incluso en el aglutinante cuadro final de *Un Ballo in Maschera*, los secretos, intrigas y vectores argumentales suceden en el transcurso de un baile, tal como ocurría seguramente en las veladas o encuentros de la sociedad burguesa de esos tiempos.

Aquí Mefistófeles actúa decididamente como un astuto mago, conductor de acciones y deseos.

En todo caso, la dimensión trágica y decididamente malvada del Diablo es ocultada a los protagonistas (salvo tal vez a Fausto) hasta casi el final de la ópera, en la Escena de la Cárcel, y solo los espectadores en la sala, a modo de cómplices testigos y acompañantes, son los destinatarios y guardianes del secreto de sus verdaderas intenciones en la sucesión del desarrollo narrativo.

Otro momento de interés se produce en el final del Acto 3ro.

Las argucias del Satanás y la distracción que con ello genera por medio de la seducción que ejerce sobre Martha, la doncella de Margarita, permiten que esta finalmente sucumba ante el amor de Fausto.

Luego del tradicional *Dúo de Amor*, ensoñado pasaje de lírica línea de canto, la negativa de la protagonista se reedita con una imprevista huida. Pero el encantamiento finalmente ocurre y la escena nos conmina a un sentimiento ambiguo. La exclamación de Fausto, el casi grito de Margarita desviado desde una cuarta aumentada (tal vez como sugestiva relación semántica que Occidente adjudica a este intervalo, en este caso aplicado al amor, en tanto diabólico conjuro), el acorde V75+ (posiblemente el más disonante de toda la ópera) y la risotada del Demonio, todas acciones simultáneas y vibrantes, confunden al espectador en el sentido de no saber si el sortilegio responde a un amor sublime, redentor o maldito. El tam tam subraya la acción con una resonancia de impactante efecto y aunque la escena concluye apaciblemente, el recuerdo que subyace es el de un vínculo ilícito, conmocionante, falsario y condenado.

La historia de Fausto, de algún modo quintaesencia del hombre occidental europeo, centralmente romántico, sumido en la duda existencial entre su mundo interno y la realidad exterior, entre mandatos y tradiciones históricas y riesgosos saltos hacia lo desconocido, encuentra en la creación del compositor el modélico caso en el que el cruce de coordenadas productivas de un autor, sus andamiajes y

artificios compositivos, encajan con los idearios estéticos de un determinado público en un tiempo - espacio de modo perfecto¹³¹.

La población europea de esos momentos, se ubica posiblemente en un instante *articulador* del mundo moderno. La introyección subjetiva, el quebrantamiento privado de normas, los pactos del dinero incluidos en estructuras comerciales y empresariales de la Segunda Revolución Industrial, los bienes materiales y la erótica de fuertes tintes históricos de la burguesía, construyen intersecciones sobre el poder, el amor y la salvación del hombre.

El escenario real y ficcional de estos conflictos es el mundo ya signado por las marcas de la oferta y demanda, la manufactura en serie, la alienación y el extrañamiento entre ser y existir, entre ser y deber.

¹³¹ Estos temas se articulan también, aunque de modo peculiar y con asuntos anexos, en las ejemplares *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), más adelante en el finisecular *Drácula* de Bram Stoker (1897) y aun en *El Fantasma de la Ópera* de Gastón Leroux (1909), en la cual buena parte de las acciones se espejan en las representaciones de *Fausto* que se están llevando a cabo en el teatro.

En estas piezas, la ambición por lo eterno, la conjura del mal como llave hacia el logro de un deseo perpetuo, o la trasgresión de lo establecido bajo la forma de una ética o una religión soslayada, se presentan visibles y transparentados en los protagonistas fácticos, también poderosos y fatalmente extremos. Empero en estos exponentes es dable destacar que el elemento gótico y fantástico, por un lado desvía u ocluye los contenidos filosóficos más profundos, así como genera en su tiempo cierta complacencia del público, en tanto que aquel tópico patina con un aspecto marcadamente ficcional, “irreal” e improbable, el mundo diario y las peripecias y motivaciones de los personajes.

Del mismo modo el halo científico que rodea las investigaciones, y pretende validar los hechos sucedidos, otorga a la narración la cualidad de lo verosímil que impondrían Edgar Allan Poe o H. P. Lovecraft, como asimismo alerta críticamente acerca de una razón todopoderosa implantada paradójicamente sobre una plutónica base, la cual y con el aporte de la tecnología, crea finalmente engendros monstruosos.

Por ello el tratamiento de la alteridad en el *Fausto* reaviva la discusión acerca de la presencia del mal y la *hybris*, desmesura y permanente inconsecuencia social y moral, conducida hacia un terreno y tratamiento paradigmático, humanista y palpable, cuya advocación y éxito puede explicarse desde esta perspectiva.

La sociedad del siglo XIX, evidentemente estableció no solo con *Fausto* y el Demonio una pregnancia y adherencia empática, sino también, a partir del tratamiento situado, cotidiano y a su vez universal, abarcativo y finalmente “clásico” que Goethe y luego Gounod imprimieron al tema, una consustanciación con lo definitivamente perpetuo, continuo y totalizante de la experiencia vital en la Tierra, finalmente abierto hacia el orden simbólico de la condición humana.

Estos contenidos, como recién se decía, se organizan sobre una historia común a todo Occidente hegemónico, de arraigo fundacional respecto al tema del bien y el mal, de valor modélico, envolvente y participante de todos los hombres.

De allí por un lado el desafío para su autor, así como la adherencia de sus espectadores, a quienes se los hace protagonistas de un drama de dimensiones clásicas y en perspectiva, eternas, en el que de algún modo todos pueden reconocerse.

Lo que *Fausto* viene a decir a la sociedad decimonónica es que el hombre se encuentra fatalmente perdido en su destino inicial de ser divino, como imagen de un Dios piadoso, que su oscilación en ese mundo de objetos, tal cual seres artificiales y de origen fantástico, se encuentra en permanente vacilación por un mal que los maneja y articula, simbólicamente asociado a un orden fáctico, de espesor materialista y opuesto a la naturaleza, o bien manifestado en un desequilibrio de orden espiritual.

Fausto necesita salir, cual caparazón torturante, de su vejez y de su enorme aunque carcelaria biblioteca; busca movimiento, un movimiento urgente que le impulse siempre a un territorio nuevo y desconocido.

“No importan la tiniebla, la destrucción o la muerte si en ellas se puede hallar el acicate para la acción, pues en definitiva esta es lo único que cuenta. *En el principio fue la acción.*”

“Su única posibilidad de supervivencia es avanzar. Seguir siempre avanzando” (Argullol, 2007: 71-73).

Dentro de estas coordenadas lanzadas a una dinámica esencial e inercial, el tema y realización del amor resulta asociado a una dificultosa e imponderable certeza.

Si la idea de Fausto es el movimiento y el Conocimiento, la fidelidad y la retención de la felicidad resultan ficticias e imposibles. El deseo es nunca cumplido y la angustia es obturada solamente por un placer perpetuo.

A la manera de un Tannhahuser saciado de un ello perenne y continuamente otorgado por Venus, especie de orgasmo infinito que

no conoce contrastación, y a diferencia de este quien renuncia a la caótica lógica de una sensualidad endiosada para volver a la Tierra y padecer la escansión, la otredad, el dolor, el amor y finalmente la muerte por *una* y específica mujer, Fausto deja este mundo en medio de una redención divina que no se equilibra con su destino y su maldita, acelerada y desenfrenada existencia.

Fausto representa la versión romántica de los grades amadores de la Ilustración; sustituye a las mujeres por *la* mujer, la ética por la estética, en síntesis: la plurivalencia del todo por la universalidad de lo uno. En la búsqueda de realización del deseo, Margarita se transforma justamente en lo que Goethe propone: el eterno femenino, de algún modo la aspiración por lo unívoco que persiguen los románticos.

Los ingredientes en Gounod aluden también a la inclusión del amor en una sociedad reglada y mediada por el contrato casi mercantil del matrimonio, la legalidad y el engaño, la deslealtad y el encantamiento de lo social, el lujo, la vanidad y lo urbano, como contexto de verificación y legitimación¹³².

Además, en este ámbito, la relación con lo material, la naturaleza y el sustrato afectivo del individuo se redefinen en un entramado complejo de orden ciudadano.

La presencia sobrenatural del Demonio, tal como lo expresara la cita de Bowie al inicio de este apartado, apela quizá a los endiosamientos diabólicos que el siglo XIX ha proporcionado a sus habitantes metaforizados en ciertas prácticas culturales, en el territorio del consumo, en la relación conciente - subconciente, en la razón enfrentada tanto al campo de lo divino como a sentimientos humanos omnipresentes y a su vez de difícil exteriorización, y a la vigencia am-

¹³² Don Giovanni, el Conde de Almaviva y Don Alfonso se conminan nuevamente y se transparentan en esta figura nuclear. Las peripecias del amor devenido en matrimonio, del deseo en rutina, escanden nuevamente las acciones e interrogan ahora de manera más violenta y radical, a los seres humanos en su condición de ciudadanos burgueses. Entre las óperas mozartianas, antes estudiadas y el *Fausto*, se descubre un continuo y sutil hilo conductor, diferenciado en todo caso por contingencias de época, más que por posibles estructuras humanas y modernas.

biguada en la cotidianeidad de los registros “ocultos” e inconfesos de lo privado y lo íntimo, junto a la “visible” y cada vez más inflacionada apariencia cósica de lo público.

Interesante debate que nos invita a pensar en esta faceta del Romanticismo asociada a las “noches del alma”, *locus* habitualmente consagrado por la teoría y la práctica como uno de los excluyentes y definitorios del período.

En este caso el tema del Demonio decanta mediado por el gusto burgués y esnobista, las circunstancias de una audiencia que se identifica, y promueve al éxito universal a una ópera, y corre tal vez la “originaria” mirada del texto literario, hacia una situada y perlada visión del mismo.

Por una parte, otra vez la oscilante situación del estilo romántico entre la tradición y la invención, y por otra, la versión que la moda puede generar de un determinado elemento programático propio de un movimiento artístico, modificando o destacando de él los rasgos que convienen para su retroalimentación y fruición mediática.

El *Fausto* del autor francés es solo un ejemplo, y por ende no pretende generalizarse a otros orígenes literarios, compositores y públicos más o menos comprometidos o eficaces al momento de rozar y apelar a los males o bienes del mundo.

Lo extenso de su tratamiento en este texto, así como la contras­tación con los andariveles de la pintura “vanguardista” y contemporánea de su mismo tiempo de aparición, o la relación epocal con óperas temporalmente concurrentes de otros compositores, ha sido planteada a fin de mostrar no tanto sus valores intrínsecos, como la de indagar posibles causas para su popularidad, categorizándola no solamente en su representatividad de “objeto” estético, sino como un “símbolo” de los primeros grandes estandartes contemporáneos en el circuito y valor de la moda y el mercado¹³³.

¹³³ El film *Fausto* de Alexandr Sokurov (2011), revela en su compleja narratividad, la presencia de un demonio que lejos de preferir la imaginación, propone al ensañado protagonista algo mejor: proyectos. Los proyectos palpables, los logros, la realidad a cualquier precio... la Modernidad.

Se conviene en decir finalmente, que la ópera será seguramente el “escenario” donde la virtualidad pueda representar las “oscuridades” del espíritu de una manera explícita y pública, la forma de mostrar aquello que la sociedad ya definitivamente instalada en una compleja ética de permisos y prohibiciones provenientes de la moral judeo cristiana, clausurada sobre temas tabú, le resultará imposible a veces siquiera pensar, y que manifestará únicamente en la trasgresión oculta de lo secreto, o en el delito.

Para los románticos, artistas y audiencias, el arte posibilitará este juego de verosimilitud y ficción en el que lo macabro, lo cruel o lo fantástico y maravilloso tendrá cabida y especulará con adhesiones y rechazos, con sublimaciones e identificaciones, sea cual fuere el medio elegido: los instrumentos, la canción o ejemplarmente la ópera.

Por último esta creación de Gounod en sus definiciones y recortes estilísticos, hace preguntar por el concepto de éxito y permanencia de las obras de esta naturaleza, y por extensión, de otras producciones de diferente mundo estético o momento específico de plasmación.

La noción de horizonte de expectativas pareciera marcar los derroteros mediáticos de aceptación o rechazo. En una determinada contemporaneidad las obras más privilegiadas por una aprobación y apropiación “masiva” han sido habitualmente las que destacan rasgos de “escritura” atentas al criterio de equilibrio entre convención e invención, con lo cual el *Fausto* tendría posiblemente una auténtica legitimación por su valor tanto artístico como social, tocante casi con lo arquetípico.

Por supuesto que en el éxito inciden situaciones altamente probabilísticas, azarosas y casuísticas, atinentes no solo a las obras sino a condicionantes contextuales, performáticos y de mercado, de variada fuente e implicancia. De todas maneras esta supuesta constante entre producción y difusión parece ser válida, al menos en relación a los estándares de apetencia cultural de los propios usuarios, para quienes la obra está en principio destinada.

2) Se analizará ahora otro circuito productivo del período. Desfilan por él “infinidad” de compositores - intérpretes (en general autores de óperas, pianistas y guitarristas), cuyas obras cubren un espectro difícil de caratular, algo así como músicos “exclusivamente virtuosos”, o músicos con “alto atractivo mediático”, pero de inciertas condiciones en cuanto a su calidad y factura compositiva.

Dice Harnoncourt:

Cuando entro en una sala de conciertos - por ejemplo, en el Concertgebouw de Amsterdam - y veo los bustos de infinidad de compositores que, según supieron los entendidos en su día, estaban llamados a desempeñar un papel importante en la vida musical de los próximos siglos, constato que entre ellos, algunos hoy ya nos resultan desconocidos, aunque sus nombres figuren en enciclopedias; nosotros, en cambio, echamos en falta otros músicos que consideramos muy importantes (Harnoncourt, 2010: 175)

Algo similar podría ocurrir por ejemplo, en el Teatro Colón de Buenos Aires, atiborrado su techo de inscripciones de compositores y títulos de óperas, especie de Parnaso de los *nombres*, de los cuales, varios, hoy no tienen relevancia estética ni mediática, apenas documental o historicista. De todos modos los artistas que a continuación se mencionan, probablemente padezcan también de una anomia escultórica o de carencias pictóricas en la extensión de numerosos cielos rasos.

Johann N. Hummel, John Field, Carl Czerny, Beniamino Cesi, Johann Cramer, Adolf von Henselt, Stephen Heller, Ignaz Moscheles, Friedrich Kuhlau, Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek, Ferdinand Ries, Carl Tausig, Anton Diabelli, Segismund Thalberg, Friedrich Kalkbrenner, Ferdinando Carulli y Dionisio Aguado entre otros, establecieron esa pléyade de compositores y ejecutantes famosos en su tiempo, que luego dejaron para el futuro una lista de obras, muchas

veces valoradas especialmente como estudios de perfeccionamiento técnico, de iniciación instrumental o de inauguración de un determinado género. A estos músicos deberían agregarse otros autores, del estilo de Franz Lehar, Jacques Offenbach o Johann Strauss, este último máximo representante de una extensa familia de músicos, quienes en el género de la opereta y el vals vienés, pudieron engalanar y llevar a esta danza netamente burguesa y urbana a un lugar de esplendor, popularidad y calidad.

Estas apreciaciones relativas al marmóreo recuerdo de músicos, pueden esconder una falacia, en términos de no precisar por qué causa se producirían estas omisiones.

¿Sobre qué condiciones de productividad y contexto se barajan los diferentes componentes de la carrera de un artista, tales como la calidad, la permanencia y la popularidad? ¿Las variables remiten siempre a las virtudes de las obras?

Se está aquí potenciando el criterio de moda, por lo cual los músicos recién nombrados, pudieron permanecer en un lugar adyacente por numerosas razones, inclusive por explícitas o tácitas vocaciones de validación o desapego existentes en la esfera de lo mediático. De esta manera, evitaron o no se entusiasmaron ante el logro de trascendencias que la historia prevé como necesarias e ineludibles para la carrera de un compositor académico. Una cosa es que en el Colón figure escrito el nombre Paer (compositor de ópera) y otra es que pueda leerse Tausig (pianista).

Igualmente los factores profesionales, económicos, empresariales, de publicidad, las condiciones de mercado y principalmente niveles imponderables, relativos al concepto moderno de *éxito* y *posteridad*, operaron en una red de movimientos sociales y significaciones comunicativas.

Se diría que el suceso de triunfo, fama, gloria o como quiera llamarse, garantía de permanencia y continuidad temporal, está conformado por factores que alcanzan a cuestionar también la legitimidad estética de un autor o una obra.

No todos los compositores quisieron pasar a la posteridad, no todas las obras de los que pasaron, revisten una eficacia paradigmática e intocable, y no todos los compositores que alcanzaron éxitos y reconocimientos funcionales en su tiempo, mediáticos o de impoluta pureza estética, aun aquellos que la alcanzaron muchos años después de su muerte, estuvieron y están inmovilizados en una lógica eterna e inmutable de prestigio y validación. Se entiende que no hay ideas platónicas que resguardan a los compositores en un cosmos de identificación absoluto con aquellas. Si bien puede objetivarse una calidad de producción, esta permanecerá siempre sujeta a determinadas movi­lidades axiológicas, más o menos acusadas por la moda.

Asimismo esta calidad de producción no es universal, por lo que debería ser planteada en términos de contexto, a fin de distinguir objetivos y posibles logros.

Es muy probable que la diferencia de juicio entre Beethoven y Czerny, radique en que para muchos melómanos, al primero lo asisten condiciones de *valor absoluto* y para el segundo, solo cooperan *valoraciones provisionarias*.

Estas condiciones justificarían emergencias a lo largo de los tiempos, siempre efectivas de purismo estético, de un reconocimiento mayor para el primero, en déficit de consideraciones ontológicas, funcionales o de gusto más precarias para el segundo.

No se acuerda con esta consideración, pese a poder reconocer excelencias técnicas y estéticas en Beethoven, tal vez superadoras de las de Czerny.

El tema es que la validación técnica es insuficiente, si no se conoce al servicio de qué programa estético está efectuada.

Lo que pretende señalarse es una lógica completa de la recepción, una cadena hermenéutica relacional, por la cual la excedencia epocal de un compositor hacia el futuro, implica la aseveración de un hecho en principio objetivo, pero sesgado por condiciones estéticas, sociales e ideológicas de historicidad y ubicación diacrónica.

No todo es la Moda, pero tampoco todo es la Historia. Esta última prioriza, califica, ordena y valora de acuerdo a paradigmas aparentemente sólidos, más objetivos y en acuerdo a juicios calificados, dirimidos en consecuentes preceptos e índices de la cultura moderna, reconocidos y resguardados en un sentido circular que permite garantizar y preservar las propias condiciones de la clase que las enuncia, su hegemonía y poder.

La moda también esgrime métodos, argumentos y principios. Que su estructura y funcionamiento sean esquivos a una lógica procesual de lo científico, no implica que no sea eficiente, eficaz y además valorable, que no provenga de programas y planificaciones ajustadas y estratégicas, o que sus métodos y juicios no se sostengan en teorías o argumentaciones legítimas.

Por otra parte, como han indicado Bourdieu o Barthes, los sistemas de la moda operan secreta o explícitamente con la Historia y la Producción general de los programas comunicacionales y con la Historia del arte, por lo que, esta última se ha amparado cínicamente sobre la moda, a fin de dejar hacer, escudar, acceder o negar criterios y valores. La Historia se libra de establecer juicios estéticos sobre eventos o hechos de “menor” valía de los cuales, la caprichosa moda se hace cargo.

Nuestro mundo de observación es otro al de ciertos pasados y asimismo, al de ciertos estamentos culturales ciertamente vigentes, diríase plenos de funcionalidad, aunque también anacrónicos.

Y esto indica desde hoy, que en los pasados de la Modernidad también hubo infinidad de mundos, artistas y circuitos, que no todos tuvieron las mismas prerrogativas y que empero, las Historias generales evaluaron a dicha totalidad con idénticos criterios.

Para compositores como Kalkbrenner o Dussek, la calidad posiblemente venía asociada a la respuesta de su público, a su valor como dador de entretenimiento y emoción, y seguramente a un rédito económico. Con estos factores a su favor, su trascendencia estaba cumplimentada.

Y esta actitud se propone totalmente lícita y plausible.

La música académica ha arrastrado desde hace tiempo, ese halo de inalcanzable valor, que dictamina como únicas y mayores eficacias la originalidad, la fidelidad para con un programa estético - formal, la consecuencia ética para con el mismo y la renuncia a cualquier tentación que disipe o distraiga al artista de una misión autónoma, elevada y comprometida, tanto para con su arte único y original, y su consecuente legado estético para con su audiencia.

Sin caer en reduccionismos o defecciones aberrantes a estas cuestiones (que hablarían del arte en contacto con otras misiones e imperativos intrínsecos y de mercado, burdamente distractivas, siempre complejas de señalar y caracterizar como estatutos, límites y recortes sociales), se apela a enfatizar un valor de las manifestaciones artísticas que avancen sobre valores de lo humano, no solo de “elevada” trascendencia, sino cercanas al ámbito del placer, la diversión, el disfrute y la comunicación.

Evaluar comparativamente las obras, carreras, logros y emergencias proyectuales de Schumann y Chopin, tenga tal vez sentido en tanto que ambos buscaron un objetivo común y se posicionaron desde una voluntad y desde un medio que los validó en mayor o menor grado, en el andarivel de la historia académica oficial, ligada a ámbitos, tipos de obras y públicos que efectuaron con ellos, pactos estéticos recíprocos, generando así una cadena de efectos estéticos equivalentes, y con rasgos de repetibilidad.

Igualmente por lo que se lee en las crónicas, muchas de sus obras se aplaudían tanto como invención estética como por gusto social y participativo, hecho que la Academia posterior cristalizó en un respeto reverencial y sublimante. De ningún modo resulta pertinente, por falaz y por carencia de elementos de juicio, la comparación de un compositor de estas características con los más arriba nombrados.

Como recién se decía, tal vez algunos no pudieron encaramarse a una legitimación, por factores que, nuevamente se destacan, no fueron de dominio estrictamente técnico o estético. Pero se hace

hincapié en que para estos músicos el lugar de la Historia también pudo ser elegido, o quién sabe, su obra implique factualmente, una emergencia futura.

Los casos de J. S. Bach, Vivaldi, Reynaldo Hahn, Mahler, incluso Chopin o C. P. E. Bach, para mencionar solo a músicos de la Modernidad, se instalan como interesantes ejemplos.

En el texto de Remi Hess, *El Vals*, se efectúa un importante estudio histórico y estilístico de esta danza, devenida del minuet francés y del *ländler* campesino austríaco.

Originado en Alemania a fines del siglo XVIII, según el autor, sus orígenes más cercanos se encuentran en el espíritu del *Sturm und Drang*, a partir de una traslación burguesa del origen rural de la danza. El vals no solo se constituye en el baile más importante del siglo XIX, sino que configura un nuevo estadio comunicacional entre hombres y mujeres (Hess, 2004)¹³⁴.

En efecto, su coreografía basada en el compás de tres tiempos, a veces marcado en uno, otras con acentuaciones sobre el segundo tiempo, o con un pausado y medroso *tempo*, opera como inédito encuentro de los cuerpos abrazados en los que el surgente sentido del ciudadano burgués, comprometido con sus sentimientos, se expande hacia su pareja.

En una mutua interrelación, siguiendo sus impulsos dinámicos en una especie de perpetua y embriagante circularidad, esta danza tiende a romper con el tabú del cuerpo separado, intentando mostrar una nueva corporeidad, más espontánea y al mismo tiempo más libre y erótica. A diferencia de ciertas danzas regladas y estrictamente colectivas del siglo XVIII, el vals propone un centro único afianzado en cada pareja.

¹³⁴ Sus raíces incipientes se remontan a los siglos XIV y XV, a partir de un genérico: las *Deutsche Tanze* (danzas alemanas) recogidas en numerosas colecciones, especies de tipo estrófico cercanas al rondel, de herencia trovadoresca, y propias de las zonas del sur de Alemania y norte de Austria. El sustantivo vals (*waltz*) parece provenir del verbo *walzen*, que significaba en los tiempos del siglo XVIII, girar.

No supone un nudo compartido indistintamente, sino la afirmación de *solo dos*, cuyas evoluciones son siempre autónomas de otros (en principio no intercambiables), y a su vez encadenadas, a fin de generar la continuidad de una especie de diadema móvil, abarcante de todo el espacio coreográfico.

Una vez más lo individual como emergente de un colectivo. Los vectores públicos y privados se encuentran a través de esta danza, que promoverá furor en los ambientes sociales más aristocráticos o burgueses de la sociedad europea, y más tarde americana, al menos hasta la Primera Guerra Mundial.

Su forma o mejor, su esquema musical, se inscribe en el criterio aditivo de partes diversas, con un plan tonal más o menos clásico. Suele contener una reexposición del material inicial que finalmente se dirige casi precipitadamente a una enérgica y apelativa conclusión. La ejecución de valsés contó con el concurso de pequeñas orquestas mixtas, grupos de cámara como cuartetos de cuerdas, piano solista, dúos de piano y violín, además de las orquestaciones que realizaron músicos como los ya nombrados. La presencia de estas danzas en óperas, sinfonías, música de cámara y ballets, da cuenta de la irradiación e impacto urbano y convocante de esta especie; su circulación, a partir del origen austroalemán, se extendió por las ciudades europeas y americanas arrastrando seguidores, músicos y bailarines, con enorme predicamento, y al mismo tiempo sirviendo de base para interesantes aculturaciones.

3) Y a su vez existen otros mundos musicales; uno inicial, el de las colecciones y álbumes familiares, verdaderos engarces de piezas breves y diversas, andamiadas bajo la autoría de compositores, en general de escaso dominio público. En estas presentaciones se incluyen piezas inéditas, en su mayoría danzas o canciones o también, a título de difusión, fragmentos reducidos de obras instrumentales, óperas o ballets. Dicho repertorio configuró buena parte del espacio social musical de las casas burguesas, tanto europeas como americanas.

De esta forma subsisten hasta hoy en algunos hogares o instituciones musicales, tomos provistos de piezas pianísticas, de guitarra, de cámara y/o de salón.

Por otra parte se registra otro plano musical, que es aquel correspondiente al estadio de la diversión y el esparcimiento público, más utilitario, a veces rutilante, otras más sórdido, descomprometido con la especulación estética, el progreso o el desarrollo de lo inédito y de vanguardias exclusivas.

El arte de una burguesía pasatista, o de los proletarios menos beneficiados por la riqueza, el de las tabernas, los fumaderos de opio que pululaban en París y Londres, cafés y restaurantes o pequeños cabarets y teatros (lujosos o miserables) en los que formas aditivas o ternarias como los valeses, contradanzas, mazurcas, polkas, cuadrillas y canciones, espectáculos como comedias o vauxdevilles, acompañaban las ocasiones de festejo, amoríos y encuentros sociales que el Romanticismo obviamente también recorrió, en otro escenario fáustico de mayor y explícito desenfado.

Estos frondosos y extendidos escenarios culturales, aun hoy poco documentados e investigados, integran el ámbito de las urbanidades más pregnantes para los momentos de distensión, celebración, o bien los ritos más privados y posiblemente intensos de la vida.

La Historia de Género y la Historia de las Mujeres

Al proponer y desarrollar los contenidos de los apartados anteriores, es indudable que hay una importante carencia y anomia, referida a las representantes mujeres.

La Historia de Género, de amplia validación en nuestros días, tendrá en este segmento solo una mención, sin derivar en procesos, exponentes u obras, ya que si se es realmente atento y consecuente con la magnitud de su tratamiento, debería reescribirse tal vez, la totalidad de este trabajo.

Dentro de la Historia de Género, la Historia de las Mujeres no implicaría solo rellenar con los personajes y obras faltantes, sexual o genéricamente tales, las actividades reseñadas por los hombres, o de hecho también por las mujeres.

Si existen territorios conceptuales específicos denominados Historia de la Vida Privada, Historia Reciente o Micro Historia, las Historias de las Mujeres presuponen la creación de un *otro* relato inédito, una concepción del desarrollo cultural distinto, y una organización metodológica igualmente diversa, atenta a analizar la historia desde la óptica femenina. ¿Por qué razón? ¿Acaso las mujeres o el estado de “lo femenino” supone una estructura diferente a la de los hombres, como para atender, seleccionar, contar o categorizar otras cosas, o *merecer* otro relato específico? ¿Habría elementos o miradas inexcusables y particulares que las mujeres podrían *señalar*, como ideación distinta al imaginario masculino, en este caso, artístico y musical? ¿Por qué no hay sistemáticamente, historias con inclusiones importantes o redacciones femeninas en el pasado? ¿Se trata de una cuestión de esencias, de existencias, o de ambos niveles?

Por lo dicho con tanto énfasis en el comienzo del apartado, la condición femenina, al menos en Occidente, si es psíquicamente diferente a la del hombre, conjeturaría en su integridad, o en parte, una clara otredad de intenciones, contenidos, organizaciones, y luego de relatos.

En el campo que nos compete, deberían distinguirse en las mujeres, roles diversos que las asistan como “protagonistas” en la participación y formulación, en este caso específico, del devenir histórico, cultural y artístico.

De este modo estarían presentes sus cualidades y actividades como creadoras de procesos, objetos, proyectos y obras, como ideólogas y estandartes, como intérpretes, como críticas y como redactoras de un relato de un modo, o con un sentido diferente a los del sexo masculino. Y esto debería ocurrir tanto en términos individuales como colectivos

Tanto las Historias de Género, como las historiadoras, responden con hechos y palabras a este supuesto. No es necesario destacar que las mujeres que alcanzan en diferente grado y con diverso nivel, los estándares literarios o científicos académicos, revelan en principio condiciones cognitivas - emocionales equiparables a las de los varones.

Y aquí el término académico presupone únicamente un corte epistemológico, acerca de cuáles son los requerimientos y funciones de un determinado conocimiento, tanto para los pares científicos, como para los usuarios.

Los humanos y las habilidades, genios o experticias que pueden poseer, desarrollar o mostrar, no tendrían ningún fundamento genérico, genético, incluso innato, al menos en un examen cuantitativo, relativo a diferencias *esenciales*.

Algunas teorías actuales, insertas en las Neurociencias y la Psicología, abonan contrariamente especificidades neuroquímicas, como demarcadoras de rasgos modales en el pensamiento y procesamiento de la información, y consecuente acción de lo “masculino y femenino”.

Pese a esto, en la actualidad, la valía femenina no está en general dirimida en términos de género, al menos en ciertas comunidades científicas. Los contenidos planteados suelen ser a menudo los mismos, y los tratamientos recaen en criterios normados universalmente o bien, inéditos, tal cual hacen los hombres. Median en esta cuestión, objetos de estudio, condiciones de conocimiento, adherencia a créditos feministas de diverso alcance y proyección, o incluso deseos de acceder al supuesto estatuto viril de legitimación social, mercantil y aun intelectual, que tradicionalmente detenta el género masculino.

¿Por qué podría haber entonces, una *diferente* historia de las mujeres o una historia específica relatada por mujeres? ¿En qué recaería la diferencia, en los contenidos, en las ideologías, en los lenguajes, en las intenciones, en las interpretaciones?

Por otro lado, y sobre todo en el área de las artes, sería también pertinente preguntar sobre las marcas específicas que revela la historia productiva de los hombres.

¿Las diferencias y similitudes comprometerían solo niveles identitarios, etarios, individuales o nacionales, o a futuro, efectuada una minuciosa categorización y análisis de las obras producidas por mujeres, podría inferirse una particularidad genérica que defina taxativamente que los hombres, por su *construcción* genética, psíquica, etc., escriben, pintan o componen de “esta” manera, y las mujeres, por idénticos indicadores, formulan sus producciones de “esta otra”? ¿Dónde se ubicarían aquí las mediaciones psicológicas y contextuales? ¿Dónde el sentido de *fabricación*, atinente a la identidad genérica? ¿Finalmente, y a los fines gnoseológicos, es importante tal distinción?

La cuestión como se ve, no es tan lineal, evidente o unívoca.

Desde el feminismo contemporáneo, surgido con fuerza entre 1960 y 1970, en países esencialmente nórdicos, hasta el mundo globalizado que descubre, visibiliza y propone estudios sobre incontables situaciones de comunidades, sociedades, grupos, estados, o individualidades, afectados por diferentes cruces problemáticos, la situación de la mujer se despliega amplia y compleja.

El género es una denominación difícil y esquivada. Su proyección y alcance hacia ejemplares que conformarían, justamente un colectivo de *genéricos*, es ardua de efectuar, agrupar y delimitar.

Si lo genérico tiene una competencia sexual, social y contextual, en la que intervienen hábitos, construcciones, condicionantes varios y manifestaciones culturales diversificadas, las posibles clasificaciones o categorías podrían ser igualmente innúmeras, con lo cual, la voluntad de establecer una determinada y específica clase, no admitiría patrón ni límite.

Además, el sentido de lo genérico no debería evitar la consideración de las nociones de singularidad y subjetividad, por las cuales se aventuran las vidas y decisiones personales, sobre todo en el campo de la afectividad, los gustos, las vocaciones y la sexualidad, en

muchos casos de modo intransferible, y asimismo sobrevolantes de dichas condiciones de *colectividad genérica*.

Es una situación más que aceptada científicamente, vivida en el cotidiano, que sobre los dos sexos *naturalmente* diseñados para los humanos, las subjetividades e identidades genéricas se desterritorializan, se fugan y se resuelven en formas en las que, supuestos orígenes, mandatos, conductas y perspectivas, fluctúan y se redefinen entre individuos y tramas, ambos interformulados con casos y variables de gran diversidad. Esto implica de hecho una primera voluntad de mostrar, relevar y registrar, para luego intentar una descripción y posterior categorización formal y funcional.

¿Cómo se ha podido construir entonces, un posible relato de lo genérico femenino?

Las fuentes, documentos, huellas y signos, están muy a menudo omitidos de los anales, registros, mapas o historias. O mejor dicho, se encuentran, pero en general en lugares anexos, marginales, anecdóticos. En Occidente, desde los orígenes de Europa, los problemas de identidad existentes en la niñez, la pérdida del apellido de las mujeres en la instancia del matrimonio, las muertes y abandonos ocurridos en el momento del alumbramiento, las violaciones y destierros, los asesinatos por herejía o brujería, el carácter anónimo expresado en registros de trabajo, estadísticas diversas o bitácoras de viaje, las omisiones en la escritura de temas como la homosexualidad o el lesbianismo, dificultan ciertamente la investigación de los niveles indiciales.

Pero es cierto también que a pesar de no estar explícitamente re-dactado o protagonizado por las mujeres, el relato femenino no está ausente del mapa social, político o cultural de la escritura de la historia de los hombres, o de la narración contada por estos. Filósofos, sacerdotes, moralistas, jueces o artistas *hablan* sobre las mujeres.

Asimismo, en el campo de la música o el arte académico en general, gran parte de la historia femenina está presente, no ya y solo en la cuantificación de intérpretes, compositoras, artistas plásticas,

bailarinas o escritoras del pasado, sino en los relatos modélicos o no, que los hombres y las mismas mujeres hicieron de aquellas, o de las mujeres anónimas y/o ficticias.

Repasemos solo el Clasicismo y el Romanticismo europeo y americano.

Sade y *Justine*, la Marquesa de Merteuil, madame de La Fayette, Tirso - Beaumarchais - da Ponte - Mozart y Rossina, Susanna, Donna Anna, la Condesa, Donna Elvira o Zerlina, Jane Austen, Flaubert y *Madame Bovary*, Dumas - Verdi y Margarita Gauthier - Violeta Valery, Tolstoi y *Anna Karenina*, las hermanas Brönte, Ibsen y Nora, Mary Shelley, Poe y *Ligeia*, la Malibran, Robert y Clara Schumann, Schumann y *Amor y Vida de Mujer*, Beethoven y Leonora, Adam y *Giselle*, Juana Manso, Aurora Dupin - George Sand, Madame de Stäel, Zola y *Nana*, Mármol y *Amalia*, Pushkin - Tchaikovsky y las mujeres de *Eugenio Onegin*, Chejov y *La Gaviota*, Charlotte y Gretchen en los textos de Goethe, Schumann, Massenet y Gounod, Mérimée - Bizet y *Carmen*, Sardou - Prevost - Murger - Puccini y Tosca, Manon, Mimi, Wagner y Senta, Brunilda o Siglinda, Wilde - Strauss y *Salome*, Echeverría y *La Cautiva*, las compositoras o cantantes argentinas de fin del siglo XIX y principios del XX... La lista sería casi interminable en identidades creativas, performáticas, y en personajes inventados.

¿Quiénes son estas mujeres de ficción o reales? ¿Qué se ha dicho de ellas? ¿Qué hacen? ¿Qué lugar ocupaban y ocupan hoy? ¿Cómo sería el relato contado y armado por y desde ellas, por ejemplo, en una ópera como *Don Giovanni*? (Brown - Montesano, 2007).

Dentro de este vasto corpus, se reinicia el recorrido consignando dudas y reflexiones acerca de posibles nuevos sentidos devenidos de ciertos núcleos cognitivos, consolidados por la Historia oficial como vertebradores de Occidente, y específicamente de Europa - América.

Renacimiento, Barroco, Ilustración, Romanticismo... ¿Qué significaron y significan estos conceptos hoy, para las mujeres que vivieron en aquellos ámbitos culturales y para nuestra contemporaneidad?

Textos ejemplares se han escrito a la fecha sobre estos problemas.

Y definitivamente las nociones de opresión, invisibilización, abuso, violencia, muerte, corrimiento, despojamiento, discriminación, explotación, desconfianza, alienación, tortura, psicosis, ocultamiento, entre otras, se instalan como interminables dictámenes, delitos, naturalizaciones, veladuras, elusiones y cegueras en estas historias que comienzan a contarse.

De todas maneras, cabe la aclaración que en términos de alcanzar ciertos criterios de verdad y pertinencia histórica, la hermenéutica actual de estos procesos debería tener una delicada y atenta contrastación con las condiciones axiológicas dentro de las cuales se produjeron tales procesos, a fin de evitar únicamente méritos reivindicatorios, incluso equívocos.

Las conductas detalladas recién, resultan prácticas seguramente espinosas y/o aberrantes en cualquier contexto, desde una mirada absoluta de los valores, o en todo caso, desde la óptica de un estado de derecho contemporáneo.

Tendría que determinarse si en las épocas estudiadas, existían los mismos imaginarios sociales de nuestro mundo, como para definir qué valor y significación ética tenían (aun para los propios “excluidos”), prácticas tales como la invisibilización, el soguzgamiento o el abuso.

Por lo tanto las diferentes concepciones y paradojas que ya se han desarrollado en este trabajo, se vuelcan con especial significatividad al ponerlas en contacto con la condición genérica o sexual femenina: mito, logos, derecho, estado, erotismo, sexualidad, deseo, placer, cuerpo, creatividad, inteligencia, libertad, idealismo, imaginación, proyecto, instalan nuevas relaciones, alcances, tránsitos, opallescencias, exclusiones, incertidumbres y categorías que, una vez más, obligarían a miradas y redacciones renovadas.

Además, las condiciones y tramitaciones “obligatorias” de la mujer occidental, al menos fuertemente perfiladas desde la Modernidad, tales como la maternidad, la crianza de los hijos, la sensibilidad, la intuición, el cuidado del ahorro, la comida, la limpieza, el servicio, la prostitu-

ción, la negación de su placer, la histeria, la cosmética y la moda, resultan hoy aspectos tanto cuestionados en su vigencia intrínseca, como en su consideración histórica, en el sentido de su utilización como índices de ocultamiento y desactivación de cualquier actividad femenina, que pudiera haberse apartado de tales imperativos.

En diferentes momentos históricos de Occidente, el género femenino fue diversamente valorado. Psiquis, cuerpo, palabra, obra, los discursos femeninos pudieron pervivir con grados de mayor o menor fortuna. En general, en las concepciones más personalistas y móviles, como el Romanticismo por ejemplo, el lugar de la mujer se tiñó de mayores sospechas, juntamente a un posicionamiento hogareño o meramente estetizante de sus funciones, dada una sociedad altamente patriarcal.

Esta situación conforma una aparente paradoja, dadas las dinámicas y ciertas búsquedas de libertad supuestas por la tendencia general. Pero la contradicción no es tal, si pensamos que en estas épocas fuertemente vectoriales, los hombres se proyectan con ímpetu por distintas batallas, tendientes a proponer además, estados de sumisión, apartamiento o demonización. El lugar de legitimación de la mujer tuvo que ser realmente conquistado.

Algunas etapas de la Edad Media, o el Clasicismo, de algún modo, generaron mayores y tranquilas mediaciones, provenientes de la tendencia gnoseológica y social, cercana al encuentro de similitudes y homologías genéricas, espirituales o racionales, más que al destaque de individualidades.

En estos casos, la *palabra* femenina pudo encontrar lugares más lícitos y permitidos. De todas maneras, según varios investigadores, la marca más habitual se proyectó en la existencia de diversas *metonimias*, que promovieron una expresa inclusión o exclusión de los ámbitos sociales, culturales y políticos de la vida institucional de los Estados o las comunidades.

Las razones de estos desvíos vitales son múltiples y complejos; responden a imperativos religiosos, biológicos, asociativos y segura-

mente prejuiciosos. También, y desde una perspectiva psicoanalítica que ahora se anexa, en ciertos casos las propias mujeres favorecieron, dejaron hacer, promovieron o se acomodaron laxamente a dichos espacios reales o simbólicos, a fin de sostener un propio y cómodo modelo atribuido - admitido - generado - gozosamente padecido. Una especie de autorepresentación más débil, posiblemente basada no tanto en un complejo de inferioridad, como sí en el desaliento de ignorar una línea de desarrollo creativo, impidió el conocimiento de una secuencia diacrónica de compañeras de acción y de trabajo, tal como puede encontrarse en los hombres. La supuesta angustia por la autoría y/o por la influencia esto es, la necesidad moderna de individualidad subjetiva y creativa, tendría para la mujer un doble fondo: por un lado aquel que la liberaría de una competencia de modelos, pero paradójicamente, la tensión de no poder compararse *con otras o con nadie* (Ramos, 2010).

En los tiempos de la Modernidad el rol materno pareció cumplir y cercar la función creativa femenina, en una línea clara de origen, propiedad, control y cuidado del patrimonio y descendencia indiscutibles; allí su historicidad, su continuidad, su encadenamiento con el pasado y el futuro, y su resguardo de lo humano. ¿Para qué otra invención, por fuera de la gestación de la vida?

Además, aquellos circuitos se enclavarían en una creencia fundacional (simétricamente pensada para el hombre), basada en el precepto: *pasividad racional solar femenina* observado en términos intelectuales, creacionales, inventivos y públicos, y *actividad intuitiva lunar femenina* para crear redes asociadas privadas o íntimas basadas en la sospecha, el conflicto, el relato inconsciente y la dispersión argumentativa (Perrot, 2009).

Esta desactivación de la vida pública, se supuso compensada en el arte o la vida cotidiana, por atribuciones deísticas, amatorias, virginales, sexuales, maternas, etc., configuraciones e idealizaciones diversas de la mujer, presentes sobre todo en el campo artístico, alimentadas por tradiciones, leyendas, mitologías rura-

les o urbanas y cuentos populares, aun hoy vigentes con apabullante validación social y mediática.

En este campo se produjeron, desde la Modernidad temprana, ocultamientos y trasvasamientos genéricos entre los relatos mitológicos, los textos literarios, las adaptaciones de libretos operísticos, y las condiciones de performatividad. En todos estos casos convivieron interesantes niveles de conflicto y ambigüedad: travestismo, castratti, homosexualidad, lesbianismo y androginia (Heller, 2004).

Las diosas, santas, reinas, doncellas, guerreras, amantes, ninfas, hechiceras, matriarcas, o cortesanas, pobladas de caracteres supuestos como de exclusividad femenina, tales como el amor, el encantamiento, la seducción, la belleza, el poder o el arbitrio fantástico de dotes mágicas e intrigantes, otorgaron un lugar y poder metafórico a dichos atributos, en ciertos casos condenables, aunque oblicuamente asequibles, desde la moral judeocristiana en una línea: Demonio - Eva - Venus - Eros - Mujer o, contrariamente valorados, como: Virgen María - Madre - Mujer.

Pero se sabe que existieron otras mujeres más palpables y cotidianas, mujeres de la vida pública, urbana o rural, como las campesinas, las obreras, las revolucionarias, las enfermeras, las maestras, las deportistas, las cocineras y modistas, las pensadoras y científicas, las sirvientas, las artistas, las gremialistas y las mujeres del hogar, que tomaron conciencia de derechos largamente proclamados, y pocas veces cumplidos con esfuerzos ingentes, diarios, y en muchos casos anónimos, desde una individualidad o desde una atribución social.

Y aquí, más que con los hombres, los oficios y profesiones femeninas, sujetas con fuerza a cuestiones de poder, dinero, privilegio, edad, belleza y clase, configuraron disímiles condiciones de subjetividad, identidad y vectorialidad para con un *otro*, particular o colectivo. ¿Cómo se manifestaron en estas carnaduras corrientes y diarias, las condiciones femeninas antes mencionadas?

Desde las concepciones republicanas, sobre las que Europa y América consolidan sus estructuras democráticas más solventes y abarcati-

vas, en lo que respecta sobre todo a la educación y la salud, se perfilan estas nuevas y *simples*, aunque enérgicas voces de inclusión, derechos y visibilidad, en la circunstancia política, cultural y social.

Dentro del siglo XIX, y en el campo del arte, la publicación de diferentes e importantes “relatos” como los de *La Traviata*, *Casa de Muñecas*, *Madame Bovary*, o la *Olympia*, por mencionar casos mediáticamente acontecidos, promueven tal vez y de un modo expreso (y aun esta construcción se deba a la ficción masculina), la visibilidad de las mujeres comunes o denostadas, y silenciada por años.

Aquellos emblemas femeninos, no autorizaban a la mujer efectivamente al desarrollo y exposición de sus dotes artísticas, salvo en el ámbito ornamental del hogar: las pinturas y dibujos de sus hijos o familia, los diarios privados o de viaje, las interpretaciones de piano, arpa o canto en las veladas aristocráticas o burguesas¹³⁵.

Para este marco estético - conceptual, académico y europeo, la creación artística como es sabido, representó el máximo nivel de las aspiraciones profesionales.

Se persiste en este sentido, que la Historia de Género, debería analizar y en todo caso resolver mediante el análisis de las producciones, la validación de las artistas femeninas, no tanto para ponderar sus estrategias, sino para proponer un posible estilo particular y femenino que caracterice tal condición. ¿Sobre qué supuestos cognitivos o psicológicos? ¿Sobre qué hipótesis posibles? ¿Habría un colectivo femenino que daría a las creaciones de las mujeres un rasgo canónico?

En América se añaden por último, nuevas y complejas variables de análisis, en tanto se formulan aquí historias superpuestas, sincronicidades de culturas, funciones, pluralidad y divergencia de relatos, y cortes sociales diversos.

¹³⁵ ¿Hubieran sido posibles las entradas en la Historia de Nannerl Mozart, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, o aun George Sand y Camille Claudel, sin la presencia de sus pares masculinos? Se insiste, no por sus cualidades intrínsecas, sino por las valoraciones sociales e historiográficas.

Las culturas originarias, las conquistas, las aculturaciones, la influencia inmigratoria y cultural europea, negra o de Oriente, y las condiciones específicas de los proyectos civilizatorios americanos, diagramaron un mapa arduo y frondoso, acerca de la condición femenina.

En el sendero que atañe a este trabajo, se han generado importantes investigaciones en Brasil, México y Argentina, cuyas primeras ideas recalcan en el reconocimiento, la visibilización y categorización del campo de estudio.

En nuestro país, y en el andarivel académico, el trabajo de indagación de fuentes, y una posible construcción tendiente a un relato, confirma la existencia de numerosas mujeres artistas y específicamente músicas, (las más relegadas en los relatos oficiales), en el período aproximado de 1830/50 en adelante. Esta actividad descubre no solo a intérpretes instrumentales, vocales, o concertadoras, sino además a compositoras, siendo sus trabajos interpretados, y también favorecidos por premios, públicos y críticas.

La historia de las mujeres cambió. En sus objetos de estudio, en sus puntos de vista. Empezó por una historia del cuerpo y de los roles privados para llegar a una historia de las mujeres en el espacio público de la ciudad, del trabajo, de la política, de la guerra, de la creación. Empezó por una historia de las mujeres víctimas para llegar a una historia de las mujeres activas, en las múltiples interacciones que originan los cambios.

Empezó por una historia de las mujeres, para convertirse en una historia del género, que insiste sobre las relaciones entre los sexos e integra también a la masculinidad. Expandió sus perspectivas espaciales, religiosas y culturales (Perrot, 2009: 17).

De acuerdo a ello, la Historia de Género, posee hoy un lugar no solo reivindicativo, sino tendiente a completar y/o configurar estructuralmente, un relato amplio de protagonistas, procesos, contenidos, atributos y exégesis.

Si las mujeres pretenden estar al lado de los hombres en el desarrollo de la Historia y sus diferentes miradas, deberán hacerlo a partir

de las contingencias de dichos relatos; además, con la convicción de incluirse en un género que trasciende los niveles de poder, apropiación, creación, reconocimiento y justicia, atribuibles o deseables para los propios: el género humano.

El Nacimiento de la Historia y la Interpretación

Agamben afirma: “Cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia” (Agamben, 2011: 129).

En este marco, la Historia es el devenir desde una temporalidad posible. Pero el tiempo supone también un espacio de actuación.

Las relaciones entre Tiempo y Espacio han sostenido ingentes conflictos a lo largo de Occidente. La dificultad humana de representar especialmente el tiempo, se ha apoyado en sustitutos espaciales, concluyentes en una especie de reemplazo encomiable, aunque también metafórico.

Desde Oriente y la antigüedad griega, al menos hasta Aristóteles, el sentido temporal es circular y de algún modo inamovible. Las nociones de Ser inmutable, influidas no solo por la filosofía presocrática, sino sobre todo por Platón, postulan una autenticidad de lo fijo y recurrente, a un punto ideal. En esta idea del tiempo, la dirección y la vectorialidad son procesos cuestionados; al mismo tiempo no tienen principio ni fin.

La Historia así imaginada se revela como un continuo puntual e infinito, cuantificado en meros accidentes o instantes sucesivos, que siempre se fugan hacia el siguiente.

En esta concepción los problemas de la Historia son equivalentes a los argumentos de la Física.

Pero es real que también desde la cultura griega, devienen diferentes concepciones del tiempo.

En la Grecia clásica Aión era la medida del tiempo primordial, originario, especie de fuerza vital, plena, eterna, mientras que Chró-

nos aludía a una duración objetiva, mensurable y continua; el espacio tiempo entre la vida y la muerte.

Kairós, por su parte, divinidad menor, especie de *daimon*, daba cuenta de un concepto de alineación y de oportunidad en la fortuna: el tiempo del mejor provecho, el tiempo ganado. El acontecimiento justo. Como tal, se asociaba a los viajes, a las artes, a la guerra, y a los emprendimientos diversos. En algún sentido, remitía a la segmentación de Chrónos.

En un célebre pasaje del *Timeo*, Platón presenta la relación entre *chrónos* y *aión* como una relación entre copia y modelo, entre tiempo cíclico medido por el movimiento de los astros, y temporalidad inmóvil y sincrónica.

Lo que nos interesa no sería tanto que en el curso de una tradición todavía persistente, se haya identificado *aión* con eternidad y *chrónos* con el tiempo diacrónico, sino más bien el hecho de que nuestra cultura contenga desde sus orígenes occidentales una escisión entre dos nociones diferentes de tiempo, correlativas y opuestas (Agamben, 2011: 105).

Entre otros tantos legados del pensamiento clásico, las cuestiones del tiempo cursaron un espeso núcleo de contenidos, asimilados y reorganizados en el estatuto medieval.

Para la Edad Media, glosa gigante del pensamiento antiguo, la temporalidad no se aparta en muchos casos de las concepciones griegas, especialmente las de Platón, Plotino o Aristóteles.

“Lo que importa a los hombres de la Edad Media no es lo que cambia, sino lo que perdura.” (Indij (ed.), 2008: 219).

Por otro lado es un argumento habitualmente aceptado que el Cristianismo y su relato del Génesis, con el consiguiente recorrido emprendido por la humanidad hasta el Juicio Final, implantan en Europa una *dimensión lineal*, reacia a aceptar la concepción circular grecoromana. De esta forma se observa como este modelo afecta de manera diversa, continua y progresiva el sentido temporal del Occidente postcristiano.

El temprano y ambiguo tópico medieval del *fuga mundi*, así como los reinstalados *beatus ille* y *carpe diem*, confluyen en la noción de movimiento vectorial hacia un punto inexorable, acción que deja atrás a la felicidad y a la juventud. El primero de estos axiomas se vincula directamente con la salvación del alma y la huida del tiempo hasta la consumación del Apocalipsis, y luego la Resurrección.

Por otra parte, la circularidad y recurrencia de los procesos temporales verificados en las estaciones del año, las acciones comunitarias efectuadas de acuerdo a estos calendarios naturales, y la casi ausencia de objetos otorgantes de procesualidad temporal, confieren al individuo medieval esa “inmovilidad” o “repetición”, aseverativas de un universo que solo se modificaba, en tanto este se promovía como gestor desenmascarante de ciertos fenómenos físicos.

Por ello y dentro de esta perspectiva, Hannah Arendt infiere que la cuestión de la linealidad medieval no se estatuye como una concepción absolutamente hegemónica. Según la autora, el criterio rectilíneo parecería más bien un asunto principalmente cercano a la esfera de lo religioso, y no tan evidente en el devenir profano.

En consecuencia, sobre la nueva promoción de un *tiempo largo*, la circularidad procesual continuaría estableciendo ciertas convenciones y dualidades históricas, afines con el pasado.

Por su parte, en *La Ciudad de Dios* (c. 426), San Agustín inaugura el sentido lineal hacia el fin y la salvación. De hecho como afirma el teólogo, Cristo no volverá a morir jamás, y la extensión del tiempo, es la extensión hacia una finalidad recta, que se fundirá en el encuentro del alma humana con el espíritu santo y redentor de aquel.

No obstante, el resto de los acontecimientos humanos, sus contingencias y acciones diarias, no merecen en el escritor una formulación de relato, sino la caducidad de una simple crónica.

Por ende y una vez más, la referencia al modelo grecoromano se percibe latente y fuerte.

En este ámbito, el tiempo es una dimensión interior, ambigua, entre pasado, presente y futuro. El paso del tiempo implica un perpetuo

dejar de ser ante un futuro incierto ontológicamente. La única certeza de futuro es la linealidad que propone Cristo.

Comenta Arendt:

Lo realmente importante es que tanto la historiografía griega como la romana, por mucho que difieran entre sí, dan por sentado que el significado o, como dirían los romanos, que la lección de cada acontecimiento, acción o suceso se revela en sí misma y por sí misma. Lo cual, por supuesto no excluye ni la causalidad ni el contexto en el que algo ocurre; la antigüedad es tan consciente de estos como nosotros.

Pero causalidad y contexto son contemplados bajo la luz que proporciona el propio acontecimiento, y que ilumina un segmento específico de los asuntos humanos.

Estos no se conciben con una existencia independiente, de la cual, el acontecimiento sería solo una expresión, más o menos accidental, y, a pesar de ello, adecuada.

Todo lo hecho u ocurrido contiene y revela su cuota de significado “general” dentro de los límites de su forma individual, y no necesita de un proceso de desarrollo total o de sumergimiento para ser significativo (Arendt, 2008: 47-48)

Los anteriores argumentos se inscriben dentro de lo señalado en la Primera Parte, respecto a los problemas entre lo uno y lo múltiple. Bajo estos contextos, el de los antiguos y el de los medievales, debe siempre recordarse que los hechos de los hombres y mujeres, se contrastaban con una teogonía y mitología de orden superior a sus entidades particulares o comunitarias. Estos mapas gigantes de historicidades, destinos y proverbios, configuraban no solo las bases históricas de un territorio y una cultura, sino que reducían las acciones de los humanos a meras operaciones factuales e inocuas, efectuadas por seres desvalidos, de inferior consistencia ontológica y vida endeble.

Los actos humanos estaban enmarcados por su porción de libertad o su libre albedrío; la llama divina de su existencia era leve y frágil, y se enfrentaba a un permanente conjunto de dogmas, mandatos o caprichos de las deidades.

Tal vez por ello, los hechos de estos pasados encarnados por hombres, nunca tuvieron para sus contemporáneos, el valor monumental, digno o modélico que alcanzaron luego, en las interpretaciones de la Modernidad.

En este sentido, la actitud de San Agustín resulta clara cuando sostiene que la idea de la Historia religiosa tiene acabada significación, por fuera de los eventos particulares contados en una narración cronológica y profana.

El filósofo permanentemente masculla dudas relativas al tiempo circular de los antiguos y la nueva linealidad que propone para Occidente, la puja entre *aión* y *chrónos*.

Por ello su concepto temporal se afirma en la más grande y abigarrada Historia de este mundo, la llegada y la promesa de Cristo: “[...] cuando la eternidad, por así decirlo interrumpió el curso de la mortalidad humana.”

De este modo: “Nunca dio por supuesta tal unicidad para los acontecimientos seculares ordinarios, como hacemos nosotros [...]”

“Para los cristianos, así como para los romanos, el sentido de los acontecimientos seculares descansa en su carácter de ejemplos que probablemente se repitan, de modo que la acción podría seguir determinados modelos estandarizados.” (Arendt, 2008: 49).

La historia profana se repite a sí misma, y el único relato (*story*) en el que los acontecimientos únicos e irrepetibles tienen lugar acaba con el nacimiento y la muerte de Cristo. Después de lo cual, los poderes seculares surgen y decaen del mismo modo que el pasado y surgirán y declinarán hasta el fin del mundo, pero ningún hecho, ninguna verdad fundamental será ya revelada. En toda la filosofía verdaderamente cristiana el hombre es un “peregrino en la tierra”, y este simple hecho lo separa de nuestra conciencia histórica (Arendt, 2008: 50).

Ciertos hitos europeos, como el crítico tránsito de la humanidad hacia el año mil, hicieron reflexionar a los historiadores medievales: monjes y clérigos, respecto a esta linealidad. Duby habla de un renovado interés por la Historia, luego de la caída definitiva del renacimiento carolingio y el posterior período casi oscurantista, en el que se retraen el interés por la lectura y escritura. A partir del décimo milenio, cartas, anales, crónicas, libros de milagros e historias, resurgen como las formas escritas, redactadas en monasterios y órdenes eclesiásticas en Francia, Italia o Alemania. En ellas, quedan plasmados diversos testimonios, en acuerdo a tres principales historiadores y filósofos latinos: Tito Livio, Tácito y Cicerón. De todas formas estos relatos guardan siempre una expectación diríase pasiva y confiada en un tiempo en el que la comunidad cristiana, “el pueblo de Dios”, se desenvuelve, lenta, tranquila y entregada a un destino trascendente a cumplir. El interés por lo cotidiano, es prácticamente inexistente, salvo hechos insólitos o importantes atribuidos y/o efectuados por los reyes, señores o monjes, tal el caso de las Cruzadas.

Porque el cristianismo sacraliza la historia, la transforma en teofanía. En los monasterios, que fueron los principales focos culturales de la época de Carlomagno y que volvieron a serlo en el Año Mil, la práctica de la historia se integraba con toda naturalidad en los ejercicios religiosos (Duby, 2006: 15).

Sin embargo, en el hombre medieval puede presumirse una incorporación internalizada de sus propios actos, en un recorrido que puede denominarse temporalidad, especie de germen de un *subjetivismo psicológico*, respecto a un *tiempo cronológico*.

Esta idea, crecerá en Occidente de modo manifiesto, especialmente a partir del siglo XII, una vez más con la llegada del mundo gótico (recuérdense las nociones de *ser* y *estar*).

Tal como se viene señalando, dicha subjetividad se acercará indistintamente a un tiempo lineal, o se refugiará en circularidades remittentes de pasados, auxiliada por figuras metafóricas; así los casos de

la “fertilidad” y la “emanación” de Meister Eckhardt o “la oscuridad del alma”, presente en la mística de San Juan de la Cruz¹³⁶.

Ya en la Modernidad asumida y fraguada de los siglos XVIII y XIX, Agamben declara:

La concepción del tiempo en la edad moderna es una laicización del tiempo cristiano rectilíneo e irreversible, al que sin embargo se le ha sustraído toda idea de un fin y se lo ha vaciado de cualquier otro sentido que no sea el de un proceso estructurado conforme al antes y el después.

Esa representación del tiempo como homogéneo, rectilíneo y vacío surge de la experiencia del trabajo industrial y es sancionada por la mecánica moderna, que establece la primacía del movimiento rectilíneo uniforme con respecto al circular.

El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo solo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora en sí y por sí mismas el *sentido*, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico (Agamben, 2011: 137-138)

En la Primera Parte, se reflexionaba también acerca del proceso de paulatina secularización que realiza Occidente, en relación al atajo generado en el campo profano, como destitución del principio epistemológico del cosmos religioso medieval.

El movimiento de secularización se vuelca sobre el nacimiento de la política moderna, en tanto imposición estatal, como régimen

¹³⁶ La linealidad histórica implicará casi inmediatamente la voluntad de escandir y organizar el tiempo, de buscar fechas, ordenar calendarios y determinar con ellos los acontecimientos trascendentes.

La necesidad de segmentar y periodizar la historia es un proceso moderno, que se instala tomando como partida una primera y clave indicación, que en algún punto no solo pauta el comienzo de la historia, sino de todo Occidente, esto es, la fecha ya concebida por la Patrística del nacimiento de Cristo.

regulatorio de las cronologías sociales, y a partir de la concepción y aplicación de leyes, códigos, modos laborales y relaciones generales de la vida pública y privada. Este hecho fragua ciertamente como un elemento medular, atento a destacar e interpretar el cambio en las condiciones de temporalidad, perpetuidad e historicidad que rodea a las nuevas sociedades, y que Agamben recién describe.

En la Edad Media, la eternidad se concebía como la permanencia de los humanos en su camino hacia Dios, estampados sobre un mundo y vida temporal perecederos.

En la Modernidad (luego de las asunciones dogmáticas y escépticas de la ciencia, la futilidad de la vida personal, la desesperanza y la muerte absoluta consagradas por una desconfianza metódica, clínica, laica y racional), la esperanza de la eternidad reposa en el proceso político de la Historia.

Se cambia así la eternidad de la vida por la eternidad de la Historia: su destino llevado a cabo en forma totalizante, se encabalga una vez más por sobre lo personal. La eternidad, concebida inicialmente desde la religión y luego la política, pasa definitivamente a la Historia. Pero esta historia laica también necesita de un origen, de un comienzo. El planteo de los mitos de la ciencia, de la evolución y el progreso se relaciona con esto.

Arendt reflexiona al respecto y asimismo explicita:

El concepto moderno de proceso, dominante tanto en la historia, como en la naturaleza y la ciencia, separa, mucho más profundamente que cualquier otra idea, la época moderna del pasado.

Para nuestra moderna manera de pensar nada es significativo en sí mismo y por sí mismo, ni la historia ni la naturaleza, tomadas como un todo, ni tampoco los sucesos particulares en el orden físico o los acontecimientos históricos específicos (Arendt, 2008: 47)

El nacimiento de la Historia en los tiempos modernos y en particular en el siglo XIX, se afirma de esta manera como un nuevo humanismo, obligado a mirar al pasado no en términos de imitación o respetuosa advocación, sino para comprobar que este, definitivamente está superado. Lo que queda de él puede perderse o validarse en el renovado modo de plantear los acontecimientos históricos, a fin de interpretarlos y darles oportuna y pertinente eternidad.

El dispositivo escrito e histórico supuesto por Kant y Hegel, constituye el elemento por el cual la permanencia de la Historia se condensa; esta narración es el testimonio hermenéutico que garantiza causalidades, continuidades o rupturas, pero siempre incluidas en una vectorialidad que trasciende los hechos individuales.

Ambos autores desconfían aun de la política y de las acciones aisladas de los hombres, a veces discontinuas, incoherentes y fútiles, por fuera de un manto general de comprensión y significado. La narratividad discursiva visibiliza así en el marco de la Historia, la condición de la perpetuidad.

Esta visión será esencialmente dialéctica, dado que para asumir lo eterno, el proceso del tiempo histórico deberá apoyarse y reconciliarse en alguna forma con el pasado.

En este contexto, el Romanticismo del arte y el mito, serán llamados a ubicarse como exponentes y contenidos de lo eterno; la eternidad del cambio sobre un pasado superado, en medio de una existencia individual condenada a la extinción.

Finalmente y en lo que concierne al campo metodológico, la Historia Moderna conducirá al artista o al especialista, diríase por primera vez (o en todo caso como inédita perspectiva), a establecer y dimensionar una panorámica mirada del completo pasado de Occidente, construida entonces, no solo como negación consciente del principio ritual y sincrónico, sino además, alejada de la *crónica* que solo anuda actos y acontecimientos. En su reemplazo se fortalecerá el *relato* retrospectivo, y al mismo tiempo diacrónico, teleológico, causal y selectivo, encarnado en un historiador. Como señala Agamben,

este relato se incluye en un extenso y panorámico *proceso*, por lo cual ningún evento, en su diacronía o sincronía, de hecho instancias no excluyentes, podrá observarse y entenderse por fuera de un movimiento general, y nunca solo como un *ahora* puntual; en todo caso este ahora constituirá un camino transicional, racional y continuo (Agamben, 2011)¹³⁷.

Es interesante advertir empero, que, como afirman Lévi - Strauss o el mismo Agamben, los procesos opuestos no desaparecen. En el mismo momento de emergencias de originalidad, establecidas en los ámbitos de la producción, las ritualidades se fijan en varias instancias anexas: en la búsqueda de precisión sincrónica de los textos, en la eliminación voluntaria del azar en las interpretaciones, en los espacios y acciones de la performatividad, o en todo caso en las visiones poéticas múltiples, tal el caso de la estética wagneriana.

En esta mirada, las experiencias académicas del siglo XIX resultan modélicas.

Acerca de la Interpretación

Comenta Foucault: “La gran obsesión que atravesó el siglo XIX, como se sabe, fue la historia: temas del desarrollo y de la detención de procesos políticos y culturales, temas de la crisis y de los ciclos, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de muertos, enfriamiento amenazador del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos.”

¹³⁷ El discurso de la música, sus niveles formales asociados a la recuperación, o a la continuidad perpetua, se ponderarán como formas vinculantes de estos aspectos históricos de lo eterno, a su estructura cronológica. En correspondencia con los relatos míticos, no solo como contenido argumental sino esencialmente en su estructura propia, la temporalidad material y argumentativa de la música, visualizada en sus niveles diacrónicos y sincrónicos, aportará a su narratividad rasgos de valor paradigmático.

(M. Foucault: *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*, pag. 63).

El problema de la temporalidad, vector principal del dinamismo de la Europa moderna, se visibiliza en este relato que empieza a construirse con proyectos interpretativos del “ayer” y anuncios fulgurantes del futuro.

Al mismo tiempo tiende a sistematizarse una inexplorada noción de Interpretación (al igual que se cristalizan los principios burgueses de la Cultura y del Arte), realizada a partir de los propios postulados del Romanticismo, y más tarde del Positivismo, promotora de los conceptos de afectivización, sublimidad estética y progreso tecnológico, así como de la propiedad intelectual de la obra, generadores a su vez de un trabajo de ediciones y revisiones de estilos anteriores, efectuados con los criterios normativos del siglo XIX.

Por esta razón Foucault distingue claramente *explicación* de *comprensión*.

Para la Modernidad clásica, la búsqueda reduccionista del mundo al plano de la ciencia, radicaba en encontrar explicaciones matemáticas que convirtieran las múltiples otredades a identidades, las diferencias fenoménicas a similitudes epistemológicas. El axioma que parecía regular las investigaciones era: “esto se explica así.”

En el siglo XIX la comprensión del mundo se instala como una nueva manera de acceder a él. No importa tanto el lenguaje o el método empleado, como el grado de profundidad, penetración, ambigüedad, agudeza y hasta laceración del objeto en pos de su asimilación y reverberación subjetiva. La transparencia entre el humano, el objeto y un método implica ahora un involucramiento racional, pero también anímico y espiritual. No hay conocimiento sin una debida apropiación, intelectual, discursiva, corporal o afectiva, incluso pragmática o trascendente. La ética será alcanzada con rudimentarios discursos, que a menudo la trasgredirán.

El mundo no pretende ser clasificado o analizado solo en términos taxonómicos y especulativos. La demanda comprensiva es proyectual o cercana, epidérmica o estructural, pero siempre atenta a una participación integral y abisal del individuo.

Lo que la explicación es para Descartes o Kant, la comprensión lo será para Nietzsche o Freud.

El “esto se explica así” muta posiblemente a “esto se comprende como”.

Se deduce que para este tema, la figura de Hegel será detonante y determinante.

En una concisa explicitación, el pensador alemán postula en su filosofía la “pérdida” de la autonomía aristotélica del Ser, un ser definido por sus esencias y accidentes, y en algún sentido inmóvil, aislado y absolutamente propio.

La dialéctica hegeliana (ya previamente expresada a propósito del tratamiento de la forma sonata), impulsará a este Ser a una dimensión racionalmente móvil, continua, redefinida y proyectiva, formulada en sus tres instancias estructurales: tesis, antítesis y síntesis. En este circuito, el Ser ya no será su solo Ser, sino que para devenir tal, deberá enfrentarse a una refutación cognitiva.

El Ser se definirá por la reconciliación ocurrida entre su afirmación y su negación; en este juego de espejos y comparaciones, todo establecimiento a priori deberá ser contrastado con un argumento opositor. El Ser, será siempre producto de un contacto dinámico con otro. Como es sabido, este proceso es vectorial hacia el infinito.

Para Hegel, lo infinito es lo ideal, ya que la *síntesis* especulativa de ambos términos previos, se concibe a sí misma luego, como origen o tesis de otro proceso a iniciar. De este modo, la linealidad del proceso está configurada por rulos dialécticos que se encadenan indefinidamente. La interpretación, a partir de este principio hegeliano como proceso explicativo del mundo, cobrará en el siglo XIX, un recorrido que no se detendrá en su abarcabilidad hacia todos los procesos del hombre, sean estos filosóficos, lingüísticos, políticos, religiosos, sociales o culturales.

Respecto al tiempo, en la concepción del filósofo alemán, el *ahora* se postula como una noción tomada paradójicamente, según Agamben, de Aristóteles: el ahora como punto.

Ese ahora no es más que el pasaje de su ser a la nada y de la nada a su ser; es la eternidad como presente verdadero. Hegel concibe de este modo al tiempo como negación y superación dialéctica del espacio.

Mientras que el punto espacial es simple negatividad indiferente, el punto temporal, o sea el instante, es la negación de esa negación indiferenciada, la superación de la “inmovilidad paralizada” del espacio en el devenir. En tal sentido, es negación de la negación (Agamben, 2011: 140).

Es evidente que este proceso aparece como impulsor definitivo de una historicidad “hacia adelante”. Pero es un proceso, tenso, inquieto y penoso. Es el proceso de la angustia moderna.

Los desarrollos de Hegel y Marx y luego de Comte, reflejan desde perspectivas diferentes, este proceso de encabalgamiento del hombre en la historia, una especie de construcción volitiva, consciente y continua de un mecanismo complejo y abarcativo que “se mueve solo”, pero que el individuo y las sociedades manipulan y conforman.

Al referir al Progreso, se indicaron las diferencias entre Hegel y Marx, respecto a la transferencia de este último del plano eidético y diríase teórico del concepto hegeliano, a la visión propedéutica y fabril de la historia, como finalidad y fin de la acción humana, al decir de Arendt, de la *acción* a la *fabricación*.

Lo que distingue la teoría de Marx de todas las demás en las que la idea de “construir la historia” ha encontrado un espacio, es solo que fue el único en darse cuenta de que, si tomamos la historia como objeto de fabricación o de construcción, llegará el momento en que este “objeto” estará acabado, y que si imaginamos que podemos “construir la historia”, no podemos evitar que, en consecuencia, se dé un final de la historia (Arendt, 2008: 62).

Final y paradójicamente, la historia no puede captarse en el momento sino solo como proceso global, como un relato inteligible y hermenéutico de una serie de acontecimientos que validan y dan cuenta, no tanto de su devenir, como de su cambio dialéctico, de su

desarrollo y progreso hasta un supuesto infinito; de otro modo, la angustia sería insoportable. Bajo la influencia de las ciencias biológicas, las nociones de progreso, evolución y desarrollo se imponen como categorías rectoras del saber histórico. De allí el recorte fundacional de la disciplina, que deja afuera otro saber, otro posible progreso que no sea el verificado dentro de las instancias consagradas como propedéuticas a aquel. El Positivismo y el Pragmatismo se estatuyen como paradigmas de esta concepción.

Otras argumentaciones conexas contribuyen a comprender las ideas históricas e interpretativas, desde un tiempo posterior al decimonónico.

Se retoman las ideas de Saussure, ya consideradas en el tratamiento del mito que se hiciera igualmente la Primera Parte y recién, al señalar las temporalidades planteadas en el *Timeo* platónico, o en San Agustín.

Aplicados a los procesos históricos, los principios diacrónicos y sincrónicos saussurianos se recorren a una idea procesual por la que la temporalidad lineal, continua o segmentada se implica desde un lenguaje - historia ligado al nivel de la diacronía; el espacio, en su apariencia fija y simultánea, a la sincronía.

Por ello, a partir del siglo XIX, el *relato mítico*, referido en el rito en espesor, inmóvil, circular, autoreflexivo y sincrónico, “deja paso” en términos hegemónicos, al *relato histórico*, en todo caso al decir de Agamben, al *juego*, como interpretación diacrónica de un nuevo modo de “narrar”, impulsado en un vector cambiante, modificable e imparable. Se aludía en secciones previas a la *capacidad historizante* de las sociedades, toda vez que sus nociones de relato podían implantarse sobre una diacronía y una estructura lógica - racional, hecho ciertamente moderno, aunque asimismo recorrido por dudas y quiebres conceptuales y pragmáticos.

En las oposiciones siempre dinámicas entre sincronía y diacronía comenta Agamben:

Si tal como es aceptado por todos los antropólogos, cosa que los historiadores no tendrían dificultades en admi-

tir, la historia no es el patrimonio exclusivo de algunos pueblos, frente a los cuales otras sociedades se presentarían como pueblos sin historia, no es porque todas las sociedades estén en el tiempo, estén en la diacronía, sino porque todas las sociedades producen distancias diferenciales entre diacronía y sincronía; en todas las sociedades lo que aquí hemos llamado rito y juego, están funcionando para instituir relaciones significantes entre sincronía y diacronía.

Si se representa el devenir histórico como una pura sucesión de acontecimientos, como una absoluta diacronía, se está obligado, para salvar la coherencia del sistema, a suponer una sincronía oculta que actúa en cada instante puntual (sea que se la represente como ley causal o como teleología), cuyo sentido sin embargo se revela solo dialécticamente en el proceso global (Agamben, 2011: 107-108)¹³⁸

Si el mito es palabra, el rito es acción resguardante y estática de lo hablado y vivido.

Por su parte, el juego actúa como una mediación incompleta que destituye y altera tal fijeza, y reemplaza en performatividad creativa, móvil, imaginante y en cierta forma ficcional e ilusoria, la condición sagrada inicial de este circuito (ludus e ilusión provienen de la misma raíz).

El *rito* y el *juego* tendrán entonces una importancia fundamental, dado que en sus estructuras operativas, se verificarán las transacciones correspondientes a la futura interpretación. Ellas impregnarán procesualmente tanto a los miembros de una sociedad, como específicamente en otros contextos, a los artistas intérpretes, a las audien-

¹³⁸ Para los tiempos de Hegel estas cuestiones de historicidad mundialmente irradiada, eran todavía materia de seria duda y discusión. Se mencionarán más adelante algunas de sus opiniones al respecto.

cias, y a las acciones públicas que las mismas efectúen alrededor de un *objeto - juguete* estético.

Desde esta mirada dinámica, el paradigma moderno y hegemónico de Europa favorece a las obras y autores que detentan caracteres de novedad, originalidad, progreso y vanguardia.

Esta cuestión de *lo original*, como uno de los índices preferidos del progreso, representa nada más y nada menos que la posibilidad de performativizar, en última instancia de *jugar* con un objeto - código - regla, que la sociedad impone como modelo a seguir.

Sus posibles desvíos, la presencia del rompimiento de ciertas reglas por el azar, los avances y contraímagenes propuestos, resultan de la factibilidad de la capacidad varacional de dicho modelo, redundante en el proceso de hacer sucumbir el rito estático y sincrónico, a fin de transformarlo en juego, dinámico, eventual y diacrónico.

Dichos aspectos, proponen la retroalimentación del sistema político, social, económico y cultural en formas articuladas con el pasado desde tres perspectivas posibles: como planteo de una búsqueda de superación, como vivencia y excedencia de contenidos de orden mítico supuestos sobre el rigor racional, y como transparencia de los niveles tensionantes entre discursos estables tradicionales, y novedosos y vacilantes, a modo de una totalizante entropía.

Las cuestiones remitentes a las prácticas culturales en los ámbitos de las ritualidades o juegos, definirán también, posibles estrategias o procesos de detenimiento o modificación. Teatros, museos, conservatorios, recitales, óperas, conciertos, instancias deportivas, exposiciones, performances, happenings, entre otras tantas actividades, ámbitos y manifestaciones culturales comunitarias, propiciarán los espacios posibles de emergencia de actividades rituales o lúdicas.

Las nociones de interpretación de un *elemento ritual*, o de un *objeto juguete*, confirmarán en mayor o menor medida la primacía de lo sincrónico o diacrónico.

Las apropiaciones que los artistas en general y músicos en particular tengan de estas acepciones, encarnadas en autores, partituras

o modelos heredados, articularán fatalmente el lugar ocupado en el campo interpretativo. Desde el anonimato y la inmovilidad códica de la Edad Media, hasta la afanosa búsqueda de yoicidad y cambio de la Modernidad, podría verificarse una tendencia generalizada del juego - diacronía.

Para Foucault, en el ya comentado texto *Nietzsche, Marx, Freud*, el problema histórico actual, se enraiza y ramifica en la obra, y a partir sustancialmente de estos tres autores.

Obviando especificaciones, seguramente excesivas para este trabajo, se comenta brevemente que lo que aportan aquellos para una visión inédita del mundo es el sentido inacabado, permanente, y hasta “eterno” del problema interpretativo.

Tal hecho es por una parte, implicate de una duda hacia las palabras, hacia el lenguaje como estructura ínsita, opaca para con un “afuera” más allá de su propia entidad, y por otra, este acaecer resulta entrevisto como peligro expectante hacia un camino que de extenderse sin fronteras, nos llevaría al terreno de la *locura*, bien por una pérdida de sentidos originales, bien por esta eterna obligatoriedad del lenguaje de especular consigo mismo, anulando toda posibilidad de referencialidad para con un mundo por fuera de su propia transparencia óptica.

En el fondo, se introducirá lentamente desde aquellos pensadores y según Foucault, la compleja idea por la cual la interpretación tenderá a centrarse en el *sujeto* de la interpretación más que en el *objeto*, los *hechos* o aun en ciertos casos, en el *algo* a interpretar. Una vez más, la diferencia entre explicación y comprensión, pero aun en un paso más avanzado: la propia interpretación. Para la música, esta cuestión decanta específica y esencial.

Una cita de Jürgen Habermas, contribuye a estas consideraciones: “El mundo del sentido transmitido se le ofrece al intérprete solo al tiempo que le ilustra sobre su propio mundo” (Bürger, 2000: 33).

La emergencia del Sujeto en el Romanticismo, al menos en sus etapas iniciales, será fuente verificadora del comienzo, tan vital en

nuestro días, de esta actuación vinculante de las relaciones humanas para con el mundo y sus producciones naturales y artificiales.

De este modo las inferencias inermes o dinámicas, vinculadas a los cambios, progresos o quiebres de los movimientos sociales, políticos y culturales, se mostrarán evidentes toda vez que puedan comprenderse en la esfera de una temporalidad discursiva y sucesiva.

Y de allí nuevamente, que el tiempo haya sido entendido y percibido como una procesualidad y cualidad positiva y abarcativa de los mayores desvelos para la Europa moderna; en ella y a través de ella, podía comprobarse y medirse la consecución y el logro de avances o retrocesos, de vectores y proyectos.

El espacio en esta concepción resulta inerte y casi consecuente de la lógica de la temporalidad. El espacio da cuenta, es el exponente del tiempo.

La narratividad de los procesos artísticos, de la literatura, la ciencia o la música, incluso de las artes visuales, asumió esta continuidad y percepción temporal, como un rasgo identificador, como un signo progresista de toda una época. Por esta razón, el espacio fue tan admitido en América, Asia, África, incluso la Edad Media como la contrapartida del progreso, como la no historia, como el no movimiento, como el bloque estático natural o artificial que se mantenía en el territorio de lo inmovible¹³⁹.

La Interpretación y la Música

Se atendían recién a las condiciones del sujeto en esta temporalidad vectorial planteada en la Modernidad.

¹³⁹ Nuestras percepciones del espacio ciertamente no son estas. En particular en el mundo contemporáneo, los permanentes desplazamientos del mundo, su enajenación y cambios de dirección y de multidirección, informan continuamente de otra espacialidad, al menos de otra afinidad para con ella.

Respecto al caso particular de las obras musicales, las partituras y las ideas ocurrentes entre ellas, desde el Barroco Tardío y con un punto culminante en el Romanticismo, los niveles productivos y fácticos de las piezas buscarán consustanciarse en el intérprete, y por ende a posteriori, en las audiencias, de modo tal de convertir a este circuito de actuantes en una “ideal” cadena de comprensiones, aprehensiones e inferencias. A través de estas operaciones, deberá siempre surgir el prístino e intocable rescate de una fuente primera e ineludible: el proyecto compositivo.

Los tratados de Interpretación tan característicos del Barroco o el Clasicismo temprano, con sus prescripciones, consejos, codificaciones y recetas, entrarán en una especie de cono de sombra.

La nueva situación ocurrente es la que Foucault señala en su segundo texto aquí referenciado, al dar cuenta de la enorme capacidad signíca de la cultura decimonónica, su apertura y alcances, y la consecuente imposibilidad de acceder a normatizaciones “absolutas” o en todo caso, apriorísticas.

Dentro de estas condiciones, el planteo de originalidad que las obras pretenden detentar habla, además de desafíos diacrónicos, de una dificultad inicial de normar criterios compositivos, miméticos e interpretativos, en relación a esa unicidad, novedad e irrepetibilidad semántica, aun pueda operar esta perspectiva como una mera disquisición filosófica, actuante sobre rasgos que seguramente, podrían ser descritos y demostrados fácticamente como generales, dentro de estilos, géneros o marcas específicas de autor.

Igualmente es también cierto que la obra misma se transforma en el período Romántico en una compleja red de signos, dada su emergencia material y proyecciones estéticas particulares con lo cual, la previa explicitación de reglas interpretativas sería solo factible y decodificable para un pequeño grupo de “iniciados”. Estos signos, incluso por fuera del Romanticismo, hacen inferir a Lawrence Kramer que la música es el arte interpretativo por excelencia, en particular por su posible autonomía lingüística y su

obligatoriedad performática de traducir un código, escrito o no, siempre *inédito* (Kramer, 2012).

Un dato no menor para esta perspectiva es lo anotado en el apartado anterior.

Por un lado se recuerda el gran fervor musical que acciona en la creación de espacios más o menos convencionales de mostración, la extensa duración de los encuentros musicales, así como la consolidación de diferentes circuitos estéticos, actuantes entre las piezas más vanguardistas, a las más recurrentes de fórmulas y fines diríase únicamente distractivos. La cantidad de obras instrumentales estrenadas o ejecutadas en recitales o conciertos, amén de la agenda nutrida de óperas y ballets, confirman este gusto esencialmente burgués por el placer de elegir, escuchar, solazarse, evaluar y categorizar.

Esta cuestión de los repertorios diversos, así como la duración de los conciertos y sesiones, informa además de aspectos perceptivos vinculados a la memoria, la decodificación y comprensión, y de hecho a las consecuencias hermenéuticas y axiológicas de tales experiencias.

Llama la atención para el mundo actual, cercado por la posibilidad de la repetición (en tanto las presencias de circuitos como la radio o la televisión, o mejor, los formatos de grabación digital y los dispositivos informáticos), las cualidades audioperceptivas, analíticas y valorativas que pudieron poseer los músicos, audiencias y críticos en el siglo XIX. Este hecho cobra mayor relevancia, a partir de considerar que muchas obras eran no solo extensas, sino además exigentes de arduos seguimientos y concentración. La ejecución de las mismas solía efectuarse con grandes espacios temporales, cuando no solamente “una sola vez”, en especial los repertorios instrumentales. Una sinfonía de Beethoven como comentan Steinberg o Weber, podía tocarse solo una o dos veces en cada temporada (Steimberg, 2008), (Weber, 2011).

Desde estos parámetros: ¿cómo podía configurarse una historia receptiva? ¿Sobre qué elementos concretos se formulaban los gustos y análisis? ¿De qué modo se establecían reglas y tradiciones hermenéuticas, en relación a un pasado más cercano o remoto? ¿Por qué vía podían definir-

se dispositivos estilísticos generales? ¿Era tan valiosa y “necesaria” como para hoy, la ejecución/ interpretación frecuente de una pieza?

¿No existía un cierto deleite en mantener a la obra en los límites de la memoria difusa y la emoción rutilante, en vez de insistir en su ejecución una y otra vez, con lo cual podía perderse o mancillarse algo de su inefable sustancia?

Surgen aquí interesantes cuestionamientos sobre las ideas de alfabetización y memoria, de hecho altamente vigentes cuanto más atrás nos dirigimos en estos análisis. Por otra parte algo clave: desde la perspectiva deleuziana, solo es posible la *interpretación* a partir de una *repetición* (Deleuze, 2002).

El concepto de *lo inédito* y su mediación con elementos neuróticos puestos en comparativa operatividad con *la repetición*, se prevén como instancias interesantes y legitimables, a la hora de analizar los fenómenos performáticos.

Formuladas estas premisas, es indicado abordar las cuestiones interpretativas, primeramente a partir de las decodificaciones indiciales que recibían las obras del pasado, en tanto aspectos técnicos, asociados a cuestiones psicoacústicas.

Los fatigosos ensayos de óperas wagnerianas o de obras de Berlioz o Verdi, dan cuenta de este horizonte perceptual (además de ejecución instrumental, dadas las limitadas características técnicas de varios instrumentos, en especial los de metal), que debía ponerse permanentemente en sincronía con las particularidades y dificultades de decodificación de obras desconocidas y complejas en muchos sentidos.

Los caracteres de escritura y lectura, el balance de planos dinámicos, las sonoridades tímbricas o armónicas, las cuestiones de afinación, entre otras permanentes novedades, exigían a los directores, orquestas y solistas, incansables horas de práctica¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Comentan las crónicas el ingente esfuerzo de los cornos franceses en los ensayos, para leer correctamente los enlaces de 7mas. disminuidas presentes en las primeras páginas de la Obertura de *El Buque Fantasma* de Wagner, estrenada en Dresde en 1843, y dirigida por el compositor.

Nuevamente se cita a Harnoncourt, quien señala la tarea del director de orquesta (experiencia transferible a cualquier intérprete de músicas del pasado), a propósito de regenerar en la ejecución y en las audiencias actuales, las condiciones de sorpresa y de “primera vez” que un evento musical causaba: un *p* súbito, una disonancia, un cambio de tempo o una modulación. Se refiere especialmente al campo tonal, a las enarmonías y acordes de 7ma. disminuida, concebidos y percibidos hoy como articulaciones poco menos que convencionales.

“Nosotros distinguimos las tonalidades casi exclusivamente por la altura o elevación de las notas, pero hemos dejado de tener en cuenta la agudeza de la entonación” (Harnoncourt, 2010: 167).

El músico discierne entre afinación y entonación, como criterio de ajuste a un “accidente” tonal y propone en sus ejecuciones devolver el elemento crítico, de sorpresa, interrogante, tensión o expectativa que estos incidentes provocaban, por medio de apoyos rítmicos, pequeños calderones, pausas y/o comas, no como voluntad facilitadora de dichos “incidentes”, sino porque concluye que la gramática musical así lo requiere. Prosigue luego Harnoncourt, atendiendo a los orgánicos orquestales y los medios de ejecución, temas que nutren nuestras observaciones al momento de analizar en la Primera Parte, el comportamiento del timbre.

Luego Harnoncourt expresa:

La cuestión de los instrumentos históricos en el siglo XIX no ha sido investigada suficientemente. No se sabe qué orquestas, en qué momento y con qué instrumentos han tocado.

Por mi parte, sé perfectamente qué tipo de trompetas se utilizaban para interpretar las partituras de Bach y cómo eran los oboes de la época de ese mismo compositor y qué sonidos podían obtenerse de ellos.

Pero nadie sabe cómo sonaba la orquesta del siglo XIX, desde Beethoven hasta Johannes Brahms, Johann Strauss y tal vez incluso el mismo Gustav Mahler.

Aunque se han conservado muchos instrumentos del siglo XIX, solo excepcionalmente sabemos cuáles tocaban en realidad.

Las trompas de válvulas y las trompetas de válvulas aparecieron en tiempos de Beethoven, pero solo empezaron a utilizarse de manera generalizada en los años veinte y treinta del siglo XIX, e incluso entonces muchos trompetistas famosos de cierta edad continuaron tocando las antiguas trompas y trompetas, porque eran las que realmente conocían y sabían tocar, etcétera (Harnoncourt, 2010: 210)

El director recorre otros casos similares, como el uso de las flautas de Böhm y la percusión, cuyos ingresos y estandarizaciones sufrieron adecuaciones diversas en tiempo y forma, en orquestas distintas de varias ciudades europeas.

Del mismo modo respecto a otras prácticas convencionales comenta Harnoncourt:

Ahora bien, aunque supiera exactamente dónde quería Schumann que en esta obra se utilizase el *vibrato*, y dónde no, - práctica de hecho no estandarizada en todos los casos - uno debe preguntarse si las indicaciones del autor siguen siendo válidas hoy en día.

En efecto, Schumann se dirigió a personas con una experiencia concreta de la interpretación. A su público le sonaban cosas muy concretas, y él quería responder a las necesidades emocionales de esos, sus oyentes (Harnoncourt, 2010: 216)

Con lo que se introduce, no solo el problema del uso del vibrato, sino otro tema crucial (al que se retornará), que es el de los debates acerca de las legitimidades y continuidades interpretativas desde un

ayer a un hoy, y por otra parte, la duda acerca de quiénes son los *encargados* de definir estos procesos: los autores, los intérpretes o los públicos. En estas pocas líneas, Harnoncourt proporciona bastantes pistas al respecto.

Este panorama, mediado entre cuestiones de frecuencia en la performatividad de las ejecuciones, memoria, capacidades auditivas, relaciones con lo inédito y asuntos relativos a la instrumentación y lectura de una partitura, sin atender todavía a elementos de interpretación en su nivel diríase *semántico* (aunque de hecho semántico es también todo lo anterior), es muy factible que haya promovido intensos debates interpretativos.

Por ende las derivaciones conceptuales, analíticas, juicios de valor y comparaciones realizadas por los críticos y comentaristas, en base a estas variables, seguramente se efectuaron en el marco de premisas cargadas de una literaria semanticidad y sospechoso rigor lingüístico. La no habitualidad de las audiciones, seguramente no permitía accesos detallados, ni registros lo suficientemente meditados como para generar una crítica completa y fundamentalmente técnica. A veces el acceso y frecuentación de la partitura, en principio realizada por lectores músicos o auditores casuales y más o menos avezados, podía proporcionar precisiones y detalles, dada la posibilidad de relectura. Pero es también pertinente preguntar qué elementos pretendían leer o destacar los públicos a partir de la ejecución de una obra, del comentario de una crónica o de una crítica ¿Con qué aspectos se identificaban y qué datos esperaban resaltar de su audición o lectura, para apropiarse o ser gustosos de tal pieza o interpretación? ¿Era relevante el dato técnico? Se conoce en base a textos críticos y a comentarios periodísticos que no.

A propósito comenta Steinberg:

Es bien sabido que la única versión de *Don Giovanni* que Johannes Brahms mostraba interés en “oir” era la que viajaba desde la partitura hacia su cabeza; podemos estar

agradecidos de que a regañadientes haya consentido escuchar, literalmente, la interpretación de Gustav Mahler en Budapest de 1890 - una conjunción que, sin lugar a dudas, cambió la historia de la música (Steinberg, 2008: 18-19)¹⁴¹

El ya citado soslayo de las atenciones y comentarios de argumentos de índole técnica o formal, pudo provenir así, no solo de validaciones estéticas contenidísticas, sino también de imposibilidades concretas de apreciación y/o lectura musical, quedando la interpretación en el plano de un acrisolado registro afectivo y un mapeo de emociones, metáforas y comparaciones... Tal vez, finalmente, lo que más interesaba de una obra.

A menudo, las mayores apreciaciones acerca de una interpretación musical en términos semánticos, supo provenir no tanto de la propia música, sino de la filosofía o la literatura.

Un pasaje no romántico específicamente, sino de Proust, indica sintéticamente el sentido interpretativo de la música, en las orillas de los siglos XIX y XX:

La esencia de la música es despertar en nosotros un fondo misterioso (e inexpresable para la literatura y en general para todos los modos de expresión finitos, que se sirven de las palabras...) de nuestra alma, que comienza allí donde lo infinito y todas las artes que tienen por objeto lo finito se detienen, allí donde la ciencia se detiene, y que por eso podemos llamar religioso (Steinberg, Proust, 2008: 15).

¹⁴¹ Conviene mencionar la costumbre existente entre editores y compositores, de efectuar reducciones a cuatro manos de las piezas sinfónicas o concertantes, para ejecutar en el ámbito hogareño, o bien, como piezas de estudio. De este modo se compensaban medianamente las ausencias de ejecuciones originales.

En el mismo sentido las paráfrasis, arreglos o comentarios que por ejemplo Liszt y otros pianistas, violinistas y guitarristas realizan de las sinfonías de Beethoven, fragmentos de óperas de Bellini, Verdi o Wagner o adaptaciones de lieder de Schubert, se presentan como piezas de valor mediático, cuyo fin consistía una vez más en reemplazar la posibilidad de una audición original, por una virtuosística forma rememorante de aquella. Igualmente la ejecución de lieder, o fragmentos de ópera por un grupo de cantantes y por pianistas, solos o en dúo, leyendo estos una reducción, eran acciones habituales.

La pregunta por el qué se interpreta finalmente de la música, ante la dificultad de posibles e “innúmeros” contenidos y significados, o contrariamente ante tanta supuesta abstracción y vacío semántico, ante tanta connotación y distanciamiento, resulta ciertamente medular.

En los sonidos flota, se halla, enlaza y se repliega una serie de ideas técnico musicales, fonológicamente seleccionadas, sintácticamente dispuestas y semánticamente latentes.

La decodificación de esas ideas hechas de frecuencias, duraciones y demás atributos sonoros, organizadas, segmentadas y ordenadas, y afectadas de supuestos sentimientos y afecciones, tensos o reposados, se supone como la acción más importante a realizar en torno a estos elementos discursivos. Por esta acción, la hermenéutica de un intérprete hace eficiente y temporal tal contenido acústico *supuestamente* dotado designificaciones intrínsecas, en un contexto de elecciones y validaciones estilísticas.

La idea por la cual todo sonido musical, es poseedor y conlleva como soporte material, un concepto no meramente intelectual, sino centralmente emocional y estético en términos de deleite y contemplación intrasubjetiva, se establece como el basamento de la interpretación en la Modernidad.

Esta cuestión establece una relación compleja, circular e interdependiente entre producción y ejecución, en la que ambos niveles se alimentan mutuamente (Mc Clary, 2012), (Kramer, 2012).

A partir de aquí, en lo que respecta a la construcción de líneas exegéticas específicas, a seguir o ser enseñadas por alumnos y maestros, la interpretación romántica cursará su derrotero a partir de elementos mucho más abiertos, intuitivos y de plena correspondencia emocional, tratando de obviar esquemas, tratados teóricos o cualquier premisa que pueda ser pre reglada y codificada, con anterioridad a la interpretación misma. Sin embargo es valioso destacar en este punto el paradójico, o en realidad, consecuente concepto de método y revisión, tarea compleja efectuada por un mediador entre el creador y el intérprete.

Este revisor, especie de traductor mediato o inmediato del compositor, establecerá en su propia producción, plasmada en la grafía de la partitura (signos agógicos, de intensidades, fraseos, resolución de adornos, etc.) una versión “propia” y personal aunque supuestamente fiel y asegurante de las a menudo complejas e intrincadas intenciones poéticas.

Las mismas estarán implicadas en una lógica estilística, genéricamente aludida como *romántica*.

Por ella, la metáfora, la demarcación y acotamiento de aspectos productivos en relación al tiempo y espacio de la composición, el estilo literario, la adjetivación profusa y la acentuación en aspectos contenidísticos, conducirán frecuentemente a la creación intersubjetiva de un artefacto lingüístico, explicativo, paralelo y superpuesto al texto musical.

De algún modo se hace presente en esta acción, la idea de Baudrillard ya mencionada en páginas anteriores: una especie de imagen especular de lo que el lenguaje pretende fundar sobre una realidad cósmica o factual.

En este caso, la realidad estética, acaba subsumida en una explicitación hermenéutica y metalingüística de indicaciones y signos explicativos, que pretenden *renombrar* lo que acústicamente se presenta como difuso o inefable, incluso ya pasado epocalmente como estilo legítimo.

Como tal, esta será la marca que guíe las investigaciones musicológicas de los revisores, quienes comienzan a acopiar material desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, con especial interés en la producción musical efectuada desde el Barroco.

Por otra parte esta incipiente intención revisora revela el nacimiento de una conciencia europea acerca de la historicidad en el desarrollo, el despliegue y comprensión de un relato, en este caso el de la música, cuyas intenciones gráficas, sintácticas y finalmente semánticas, pretenden ser comprendidas, corregidas y alumbradas con la propia luz de una sensibilidad en muchos ca-

tos extemporánea, respecto a las líneas de producción y ejecución “originaria” de las diferentes épocas.

La existencia de numerosos revisores, afirma esta búsqueda de “enmienda” o en todo caso de acotamiento de esa multiplicidad de implicancias sígnicas que las obras románticas presentan, hecho que luego se extiende a todos los repertorios anteriores, identificando los mismos con los criterios interpretativos del siglo XIX.

No es azarosa por tanto la posición efectiva y central que empieza a tener la figura del intérprete, cantante, instrumentista, director de orquesta, así como su problemática relación para con el autor (subsumido e identificado en su obra).

El compositor, incluido en el corredor de lo invencional y vanguardista, detendrá durante el siglo que nos ocupa, las condiciones de *sujeto absoluto*, dueño de un sistema de signos, de un código personal, incompleto de comunicar por cualquier traducción escrita de índole material o normativa.

Por ello se hacía referencia en párrafos anteriores, a la decantación y alumbramiento del proyecto compositivo, como máxima aspiración interpretativa. ¿De qué forma se lograba esta tarea?

El intérprete y los públicos accederán a este por vía de oralidades, cómplices secretos, transferencias personales, referencias a maestros en contacto con los autores, intuiciones o analogías, aunque también y desde mediados de siglo, por intentos metódicos impulsados por un cientificismo positivista disparado hacia *todas partes*.

La importancia del intérprete crecerá toda vez que de desempeñarse solo como *sujeto transmisivo*, releve con precisión (no únicamente estética sino además axiológica), las intenciones del compositor, o en tanto pueda asimismo *demostrar* dotes productivas propias.

Los instrumentistas, cantantes o conductores dilucidarán y arribarán a condiciones de producción musical que a menudo y voluntariamente podrán tener coincidencias con las intenciones compositivas.

Pero sus procedimientos analíticos, sus intereses y acentos, sus aspiraciones de exposición en cuanto a un público y un espectáculo,

que centralmente lo constituyen como comunicador, sus elecciones estilísticas, transitarán por caminos que hasta podrán ser completamente divergentes con los problemas a resolver y las preocupaciones organizacionales intrínsecas a la tarea creativa.

Buena parte de la interpretación actual, circula por esos debates.

En relación a estas consideraciones surgirá otro componente articular del autor, la obra y los intérpretes.

El Gesto Musical y la Interpretación

Uno de los aportes más interesantes respecto a la interpretación musical, proviene de los estudios acerca del gesto. En ellos se vinculan los agentes recién nombrados de maneras diversas.

Este apartado implica efectuar una breve digresión metodológica. Se analizarán algunas problemáticas específicas del gesto, en tanto explicitación teórica, válidas para avanzar luego hacia una posible incursión sobre las condiciones históricas de la gestualidad.

Los estudios centrados en el gesto corporal se inician en términos semióticos en la década del '60. Se corren hacia el campo de la música aproximadamente a partir de los años '80.

A través de distintos enfoques pueden advertirse dos o tres desarrollos posibles.

1) En un primer sentido presuponen, a partir del análisis de partituras, que la configuración gráfica de una determinada pieza, recoge y simboliza ciertas gestualidades del autor o de los materiales musicales, representados en *ese* texto y de *esa* manera. Este abordaje tendría en primer término implicancias sintácticas y operativas en el discurso musical, en tanto tipografía, morfología y gramática. Por ello la partitura, al menos la autógrafa, circularía no solo por niveles *lingüísticos*, sino *icónicos*, estos últimos dotados de un gran patrimonio singular y potencial en términos gestuales y comunicativos, volcados sobre el lector, y en consecuencia dirigidos al auditor.

Los dispositivos de variada implicancia paramétrica y de mayor o menor complejidad y alcance, tales como los procesos cadenciales, una modulación, una cadencia rota, una indicación agógica o dinámica, un ascenso o descenso súbito, las agrupaciones rítmicas, un efecto no previsible, entre otros, se interpretarían como *gestualidades gráficas* que intentan representar los “movimientos” de la materia sonora, en una supuesta cadena de identidades entre idea, visualidad, audición, material y escritura.

2) Por otra parte, el músico lector, enfrentado a esta situación ya previamente “gestualizada” en la obra por medio de sus símbolos gráficos pertinentes, debería interpretar con su propia gestualidad corporal y facial, las anteriores premisas gráficas, revistiendo a las mismas o mejor, traduciendo con su cuerpo dicha sintaxis, en actos performáticamente semióticos.

3) Aun puede proseguirse sobre estas instancias, en el sentido de ponderar además de la gestualidad del cuerpo o de la voz, una *huella sonora particular* en tanto resultado acústico (que podría prescindir de la visión), toda vez que el intérprete (y también el compositor) imprime desde sus decisiones interpretativas - productivas - generales, un específico y propio “sonido” que caracterizaría finalmente su gesto total, su marca intransferible.

Efectivamente, las variaciones en los componentes fonológicos y espectrales, generadas en la producción y transmisión de los sonidos, las maneras en el fraseo y en las duraciones y dinámicas, las resonancias o los diversos grados y calidades de iteraciones, dan cuenta de una gran variabilidad de niveles de gestualidad, evidentemente de difícil codificación y categorización, aunque proveedores de importantes niveles significativos y comunicativos (Sad, 2006).

Este nivel incluye a los *sonidos gestuales* de artistas individuales, a los directores, o incluso a los grupos vocales o instrumentales, y aun al sonido de tal orquesta dirigida por determinado director.

“La música contiene trazas del sujeto que la produce o la escucha en una dimensión tal que no puede, el sujeto, dejar de iden-

tificarse. Hay allí algo que marca una pertenencia, un lugar en el Otro (no se trata aquí de una referencia social, de ninguna manera)” (Fridman, 2011: 16).

Además: “Un músico es siempre músico de su propia música.”

Y finalmente: “La música que se transmite desde el o desde lo Otro se escucha siempre en soledad; aunque ocurra en un concierto público está dirigida a cada uno de los integrantes del auditorio, y siempre apunta a conmover al sujeto de alguna manera en eso propio y particular” (Fridman, 2011: 19).

En esta línea, el investigador avanza desde una gestualidad del productor a una gestualidad del oyente.

La Musicología o la Psicología de la Música han abundado en este tema del gesto musical, en particular en lo que respecta al sentido de *cognición y corporeidad interpretativa*, entendiendo su existencia y su eficacia, en la actualización significativa del proceso del discurso sonoro, tanto o más importante que el desarrollo psicomotriz, la lectura o la memoria. Es más, este tipo de gesto estaría en directa asociación con la envergadura y posibilidades hermenéuticas del músico, creando competencias atentas al despliegue de los niveles semánticos de una determinada obra, y por ende, al plano de la comunicación de los mismos ante y hacia la audiencia.

Estudios actuales arrojan una referencia para nada despreciable: el hecho que el 93 % de nuestra comunicación total se genera en dimensiones, territorios y niveles de implicancia no verbal.

En el ámbito de las ejecuciones y su posible interrelación con el intérprete, se juegan no solo acciones destinadas a su compromiso lexical con la obra, sino además aspectos identitarios de primer orden, es decir factuados en una inicial aproximación, develamiento, asunción y transmisión. Estas apropiaciones de diverso compromiso y alcance, serían basales para generar las condiciones de subjetividad e identidad del músico, luego jugadas en su ejecución pública.

Las actividades interpretativas de fenómenos prepautados, a través de códigos orales o escritos como la música, definen importantes

decisiones lectoras y hermenéuticas, tocantes con procesos de identificación y apropiación.

Habría de este modo un profundo y definitivo significado del cuerpo, y sus potencialidades expresivas y comunicativas (Johnson, 2007).

El sentido temporal implicado en los procesamientos musicales marca una dimensión medular en estas consideraciones, toda vez que se involucran (más allá de diferencias estilísticas), niveles de narratividad, en las que el intérprete y consecuentemente las audiencias, se enrolan como supuestos hablantes de un cierto discurso.

Esta narratividad involucra tanto al seguimiento de una línea de tiempo compleja, de espesor textural y expresivo provista por la música, como a la propia narratividad del sujeto intérprete, en tanto él mismo resulta involucrado en su íntima e histórica temporalidad.

A su vez, esta no es solo la historicidad del momento de la ejecución. Por el contrario, se diría que es una suma no necesariamente lineal y aritmética de historicidades anteriores, fluctuantes, incompletas, superpuestas o inconscientes, establecidas como una *memoria discursiva*, si bien lineal en tanto cronología temporal impuesta por la obra, atravesada internamente por una múltiple direccionalidad de aspectos asociativos, referenciales y connotativos, complejos y por momentos arbitrarios.

Las implicancias afectivas y representacionales tienen aquí especial relevancia. Como puede notarse, una sugestiva interacción de las dimensiones sincrónicas y diacrónicas.

Las nociones de matriz lingüística no aluden necesariamente a una dependencia epistemológica con aquel vasto territorio.

¿Es posible tal presunción conceptual y validación fáctica?

En otros apartados se ha referenciado al lenguaje, desde perspectivas lacanianas o foucaultianas, como la vía privilegiada, concluyente y posiblemente única, de referenciar al mundo, al menos en el nivel gnoseológico. De acuerdo a ello todo “otro” lenguaje aplicado a su enunciación, lectura o interpretación, actuaría únicamente como una

forma metalingüística, alusiva y metafórica, y siempre en algún punto, dependiente y evocativa de la lengua natural, aun sea pensada esta en términos de lenguaje poético.

Empero desde los estudios encarados por Cassirer y por la fenomenología de Maurice Merleau - Ponty por ejemplo (obviamente se descartan aquí las miradas románticas relativas a los vínculos de lengua y música), en los años '40 o '50 del siglo XX, empiezan a proponerse ciertas aproximaciones a los aspectos corporales, como indicadores de un sistema de comunicación de tipo extralingüístico.

“Para el filósofo francés (M. P.), es a través del cuerpo que comprendemos a otra gente, de la misma manera que es a través del cuerpo que percibimos cosas” (Pelinski, 2000: 173).

Desde estos primeros esbozos, las Ciencias de la Comunicación, el Psicoanálisis o las Ciencias Cognitivas de una segunda generación, como ya se adelantara, brindan pautas eficaces y realmente esclarecedoras. De hecho hasta aquí, las afirmaciones acerca de la pregnancia en los actos corporales relacionados e incluidos en una teoría del conocimiento, nada dice de su dependencia o no de los niveles intelectivos o racionales del sujeto. Las corporeidades instrumentales podrían ser equivalentes en cuanto a su raíz funcional y significativa, a las propias del lenguaje verbal y en consecuencia estar incluidas en él, dentro de algún estrato cognitivo particular. Estas negociaciones de sentidos entre obras e intérpretes se encuadran, desde las disciplinas recién mencionadas, en procesos *anteriores* a la adquisición del lenguaje; por tanto actúan como tales y especifican procesos complejos de identificación e incorporación del mundo. Si se encaraman a una racionalidad, esta sería de otro orden a la propia del lenguaje.

Por ello, dadas ciertas asociaciones en etapas muy tempranas del niño (vinculadas a acciones corporales, sensoriales y emotivas, ritmadas con niveles de sincronización y regularidad, entonaciones o cantos maternos, secuencias, escansiones, recurrencias temporales e imitaciones gestuales), el lenguaje verbal operaría casi encabalgado

sobre estas acciones, cuya raíz primigenia marcaría un íntimo vínculo de las dimensiones estéticas y afectivas (Martínez, I., 2010).

De allí entonces, la enorme capacidad significativa que guardaría el arte, y en especial la música, en tanto conectivo directo de estas primeras introyecciones, con despliegues posteriores y de enorme apertura hermenéutica, articulantes de cadenas de proyección identitaria entre las obras, los autores, los músicos y las audiencias.

En estos tránsitos parecieran descender las evaluaciones discursivas, y operar consecuentemente tramas activas de espesores diversos, incluyentes de procesos de racionalidad intelectual, aunque también aquellas, ancladas y reavivadas desde iniciales conductas de emergencia sonora, corporal y prelingüística.

(En el apartado Palabra y Música se retomarán aspectos centrales de esta discusión).

Acerca de la Historicidad del Gesto

Pero de acuerdo a los intereses de este trabajo, debe también introducirse sobre esta cuestión el problema de la “historicidad o estilística del gesto”.

Esta gestualidad de la que se habla: ¿supone una pertinencia de desarrollo histórico? ¿Podría hablarse de una estilística de la gética?

Como es sabido, la gestualidad en tanto elemento social e identificatorio de una determinada clase y desde aproximadamente el siglo XVI, no solo existió sino que estuvo prevista, codificada y pautada por manuales y técnicas de retórica, oratoria y movimiento¹⁴².

Estos tratados alcanzaron acciones que regulaban desde la danza hasta los meros comportamientos y actitudes a efectuar por la aristocracia o la alta burguesía en diversas ocasiones: encuentros, visitas,

¹⁴² *El Cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione y *El Teatro a la Moda* (c. 1720) de Benedetto Marcello, se ponderan como documentos sociales que reflejan aspectos conductuales de la gestualidad en la vida y la realización teatral.

banquetes, bailes, cacerías, actividades públicas, conductas en la vida cotidiana, presencias de la realeza, entre otras.

La “educación” por el gesto implicaba codificar estados afectivos y corporales, cuyo poder comunicativo establecía vínculos y daba consignas de diverso orden.

Ante estas circunstancias cabe la pregunta acerca de cómo pudo haber sido la gestualidad de los intérpretes de la música.

En este campo, ciertas retóricas provenían de adecuaciones o metáforizaciones de aspectos lingüísticos incluidos en la oratoria, en los que las pausas, los cambios de entonación, la velocidad del discurso, operaban como base no solo para la ejecución, sino incluso para la composición y diríase, la construcción formal general.

La novela, el cuento o la poesía a menudo constituían fuentes básicas e inspirativas, sobre las que luego había transferencias a la música. Estos traslados no operaban necesariamente en la esfera de lo imitativo - programático; más bien cursaban una *distribución oracional*, a fin de resguardar y/o garantizar las condiciones de textualidad general por medio de los andamiajes propios de la música, esto es sus atributos de *narratividad*, en tanto literatura y música eran discursos signados por el tiempo.

Los conceptos fundantes de canto directo, canto responsorial y canto antifonal, sirvieron también de preceptos iniciales.

Estas formas grupales de enunciación y participación, se presentaban en las tragedias y comedias, y actuaron como disparadores para formulaciones musicales, en especial de los géneros, para obras sin solistas, vocales o instrumentales.

(En la Tercera Parte se retomará este punto, cuando se analicen algunas ideas vinculadas a la música programática).

Y desde aquí tendría que reseñarse que los estudios gestuales en el siglo XIX, avanzan a menudo a partir de lógicas interpretativas autorreferenciadas, en las que el concepto de emoción, expresión de sentimientos, anhelante identificación entre obra y intérprete, aspiración extática y sublimante, y otros tópicos se insertan en la mirada

generalizada, naturalizada y legitimada entre público y músicos a fin de establecer cómo el intérprete se conecta con la obra y qué “extrae” tanto de él mismo como de esta.

Se acuerda con el concepto de lo que podría explicitarse como una “dramaturgia del gesto”, más esta deberá estar en acuerdo con los datos estilísticos generales que se buscan potenciar, transmitir y significar.

De hecho en el campo de la ópera y la dirección orquestal (o en el de la ejecución vocal e instrumental), existieron durante el período que nos convoca, intentos de establecer “escuelas” interpretativas más o menos rigurosas y estandarizadas a partir de ciertos principios positivistas, abundantes de explicitaciones psico motrices, en realidad, casi mecánicas del gesto, habilitantes de una apertura hacia el logro de destrezas del mismo orden, pero también hermenéuticas de los contenidos “expresivos” de las obras, o sería mejor decir de los autores *en* sus obras.

Estas primeras estandarizaciones tuvieron sede en París, Viena, Milán y en varias ciudades alemanas como Berlín o Weimar. Lo interesante es que no solo se efectuaron en los Conservatorios respectivos, sino sobre la propia práctica de las orquestas de las diversas salas de concierto o de los teatros de ópera.

Harnoncourt comenta en relación a la interpretación de Beethoven:

Por otra parte, he leído algunos trabajos de las décadas de 1780 y 1790 sobre movimientos del cuerpo en relación con la música: por ejemplo, sobre cómo tiene que moverse un cantante de ópera en escena.

En ellos se describe cómo reacciona cada miembro del cuerpo, del cabello hasta los pies, cuando, por ejemplo, se expresan disonancias: se pueden levantar los brazos, o poner de alguna u otra manera el cuerpo en tensión, etc. Y también se discute, si una obertura debe tocarse con el telón abierto o cerrado y si luego, cuando algo se pone en

escena, debe estar en consonancia interna con la música
(Harnoncourt, 2010: 130)

La compleja construcción musical de este tiempo obligará (a pesar de una envolvente epocal que en los ámbitos de estudio y producción sostenga e incluso promueva las nociones de “talento natural”, vocación, inspiración y otros dones singulares aparentemente innatos y en algunos casos definitivamente reacios a cualquier didáctica o transferencia), a la efectivización de técnicas, métodos, estudios, ejercicios y otros entrenamientos propedéuticos al dominio experto de estos desempeños.

Las escuelas definitivamente sistematizadas de la gística, la postura corporal, la gestualidad del bateo o la motricidad, vinculantes con la recuperación de la obra en una respuesta interpretativa a partir de dichas acciones, se normatizan a partir de 1860/70 aproximadamente.

Esta cuestión será producto seguramente de intentos positivistas de sistematización de los aprendizajes, y de ciertos nuevos estudios atinentes a la psicología, la biología y la anatomía), con lo cual los repertorios alcanzados por esta modalidad de interpretación no serán solo los propios de ese tiempo y estilo, sino que natural y “fatalmente” alcanzarán a “todas las músicas”.

Sin duda esta situación imprimirá a la versión un rasgo romántico, mensurable en el tipo de sonido, fraseo, articulación, criterios de intensidad y agógica, orgánico instrumental, entre otros aspectos. Estos serán conducentes a un tipo de tratamiento eminentemente “expresivista”, altamente metaforizado en la enunciación de su materialidad o sintaxis, atento a un contenido emocional, narrativo o descriptivo, y resultante en rasgos de dudosa validez para otras épocas y estéticas.

Una especie de ceguera y de “espíritu de época” totalizante, en presupuestos o estudios históricos e interpretativos incompletos o sesgados, se expandirá por músicas y estilos diversos.

Se subraya además, que uno de los andamiajes fundamentales de la discursividad tonal, es la formulación de un estilo narrativo, ac-

tuante tanto desde un paulatino desarrollo propio, como de influencias discursivas de la Retórica.

Por fuera de posibles simetrías o asimetrías, continuidades o discontinuidades, recurrencias, variaciones o desarrollos tendientes a la identidad o al cambio, el principio de dirección musical (expansión, retracción y compensación de pequeños o grandes segmentos formales), se inviste de esta búsqueda de trazas vectoriales dinámicas y más o menos potentes, que se consideraron genéricas para todas las épocas del desarrollo musical europeo, y en rigor de verdad, aun para aquellas no signadas por la Tonalidad.

Al observar que tanto en compositores del pasado como del presente romántico, se replicaban conceptos generales de narratividad, tales como la construcción lineal más o menos simétrica, la articulación acentual y rítmica de los compases, la escritura, la modulación, los criterios de repetición, redundancia, elaboración motívica, segmentación y agrupamiento, entre otros, se infirió que los procesos hermenéuticos andamiaban también idénticos principios.

Esta condición generó también que la interpretación impuesta y validada desde los criterios estilísticos decimonónicos (amén de su convalidación histórica en tanto primeras escuelas interpretativas), se expandiera hacia cualquier terreno, por encima de particularidades idiomáticas.

En otro sentido, es dable destacar una óptica de análisis que recae en las decisiones que el siglo XIX pudo tener para con el pasado.

En los estudios que al respecto han encarado Harnoncourt, Peter Kivy y aun Deleuze, de manera tal vez tangencial, y en habituales declaraciones de directores de orquesta o intérpretes, se ha relevado que la gestualidad interpretativa de instrumentistas, cantantes o directores, tendría que ver con cierta “erótica” que se imprime desde el siglo XVIII a la intencionalidad de articulación, procesualidad discursiva y fraseo, sobre un determinado fragmento musical.

El tema es complejo, y como suele pasar en Occidente, todo lo vinculado con el erotismo, arrastra cierto equívoco, apresuramiento

axiológico o prejuicio ético y culposo, que parece eximir u obturar disquisiciones posibles y profundas.

La existencia de una erótica participante del gesto musical, implicaría para algunos autores, una desviación, trasgresión y traición a cierta fantasía de “pureza” y distanciamiento sublime y espiritual del arte, adjudicado a creadores, obras o intérpretes.

En el Capítulo de los Sentimientos en la Música, se analizó como desde el momento de la Ilustración, tanto la filosofía empirista, algunos escritores iluministas como Rousseau, el pensamiento kantiano y de hecho las producciones artísticas, avanzaban hacia una fuerte ponderación de los elementos afectivos, no como teorización, control o rigor racional a priori, sino como una “espontánea” y moderna postulación de un *eros* generalizado, en términos de sorprendente contemporaneidad, inmediatez y mostración.

Con los argumentos de los grandes amadores como Don Juan, Casanova o Sade, se observaba también una regulación de las condiciones amorosas y sensibles aplicadas tanto al arte, como a la naturaleza o las relaciones interpersonales, mediante ritos y consignas aquiescentes de la sociedad aristocrático - burguesa de esos tiempos.

El Rococó francés parece ser el origen de esa intencionalidad fuertemente erótico - moderna del arte.

Luego expandida a otros países y estilos, conformantes del llamado Preclasicismo, las construcciones formales tendientes a un punto culminante, la ornamentación, los ascensos y descensos súbitos, el cromatismo, el uso generalizado de los criterios de crescendo y disminuyendo, accellerando y ritardando, los cortes o cambios no previstos, las cadencias y modulaciones, la aplicación de ciertas texturas como trémolos, el vibrato, entre otros tratamientos o materiales, proponen este arte descripto y asociado a lágrimas, emociones, suspiros y arrebatos, que tal vez se emparenten con la posibilidad de metaforizar y transparentar en los sonidos y su discursividad, y en un modo resonantemente moderno, la curva anhelante del orgasmo.

Orgasmo y ciertamente contexto. Vale decir, estructura humana fisiológica continua y siempre presente, pero establecida en una didáctica amorosa íntima, aprendida como regla o habitus de un aquí y un ahora; un ahora moderno y confinado a ciertos modos específicos y situados de externalización, de modos de amar, o mejor, de *actuar el amor*.

De ningún modo se infiere que los elementos picarescos o lamentosos del movimiento trovadoresco, el Renacimiento o el Manierismo, ni el pathos barroco, estén despegados de esta condición emocional - erótica del arte, que de hecho autores como Soler o Arnold Hauser alientan en sus escritos.

Se supone que estas cualidades, si se quiere también, desplazadas hacia una mística erótica de la Edad Media, se articulan y revisten a partir del período ilustrado, de un especial modo de apropiación y transferencia, como una imagen más actual y vinculada directamente a las maneras socio - afectivas que la burguesía europea vive en su entorno privado e íntimo, y alude o sustituye luego analógicamente en el arte, sobre todo desde el sentido laico de sus búsquedas estéticas. Nuevamente se referencia lo comentado acerca de este tema en el apartado sobre de los Sentimientos.

Desde uno de los presupuestos principales sostenido aquí, por el cual no habría un corte paradigmático entre Clasicismo y Romanticismo y sí, en todo caso, una autorización de sus ampliaciones y críticas, el sentido romántico del arte, no se desprenderá sustancialmente de su predecesor, y adaptará “naturalmente” esta especial situación de lo estético.

El erotismo romántico exacerbará su propia condición, en tanto pueda dar cuenta de la liberación de las condiciones amorosas. Devolverá a toda la mirada interpretativa esta intencionalidad amorosa, cargada de emoción, vitalismo, languidez, prohibición, fetichismo, amplificación y voluptuosidad.

En virtud de estas apreciaciones, la interpretación gestual que se aprecia todavía hoy (en particular en nuestro medio) en obras de autores del Romanticismo implica tal vez la permanencia de algunas corrientes que, posiblemente fundadas como se decía sistemática o

empíricamente en el siglo XIX, se mantienen vigentes, presuponiendo que la totalidad de las músicas demandan un “romántico” acercamiento a su sonido y contenido para ser correctamente transmitidas.

En apartados anteriores se han admitido de algún modo las miradas románticas de diversos pasados y presentes, en relación al abordaje y emergencia de los postulados afectivos o sentimentales desde dicha óptica, considerando un posible paradigma psíquico encabalgado por sobre los diferentes cortes históricos.

Se ha considerado en este trabajo al modelo psicoanalítico, como aquel que pudo presuponer y describir ciertas constantes estructurales, operativas y proyectuales, actuantes por sobre insularidades estilísticas.

En base a esto podría entonces justificarse la apropiación de la interpretación romántica válida para todos los tiempos.

Si la música de la Modernidad recibe por su carga de subjetividad una dosis siempre presente de romanticismo, la interpretación deberá ser consecuente con aquel.

Empero debe hacerse una distinción central entre las actuaciones del universo poiético y las propias del territorio de la hermenéutica, situadas en un hoy que mira a un ayer con rasgos propios y situados.

En este sentido, la afectación emocional de las obras no podría liberarse de elementos estéticos atinentes a un “modo particular de decir”, ocurrente y significativo para cada tiempo y lugar. A la hora de la interpretación y más allá de marcas generales, los rasgos de idiolectos específicos, se entiende que se sobreponen por sobre aquellos.

Autor - Obra - Intérprete. El Permanente Dilema sobre el Sujeto y el Objeto

Algunas especificaciones finales en este punto, se refieren al rol del autor como figura referente de las aspiraciones interpretativas.

Del mismo modo que se pregunta por la irradiación de las operaciones de traducción en relación a un pasado, debería conocerse

sobre qué figura nuclear de ese pasado recaen los atributos de propiedad y subjetividad.

A propósito de ello, el compositor (y en mucha menor medida el intérprete) parece consagrarse como se decía antes, como depositario de la idea de Sujeto de la Historia, (*el que realiza efectivamente la acción*) (Dahlhaus, 1997).

¿Quién detendrá consecuentemente el rol de Objeto de la Historia? Y surge una posible respuesta: la obra. La obra: ¿la partitura, la ejecución, la imagen acústica y estética, el formato analógico o digital de su difusión?

Según Antoine Hennion, la partitura es un constructo que vive en un plano de cierta virtualidad, en un espacio límbico, entre un productor y un lector, y luego, entre un lector y un auditor (Hennion, 2002).

La historicidad de la partitura, está signada en su grafía y en su representación, llámese urtext o revisión. A los fines de su estatuto propio, no importa tanto esta cuestión; si el énfasis de propiedad se define desde el autor, tal vez el sentido de originalidad y transparencia creacional pueda ser aceptado como de valor poético; por ende el urtext es la versión definitiva de un autor.

Si en cambio se afectan desde ella las intenciones interpretativas, la tarea de un revisor por ejemplo, puede comenzar a alumbrar ciertas cuestiones no previstas por aquel, aunque factualmente legítimas, en tanto el texto es un desplegable hermenéutico que luego se vuelca sobre el intérprete.

“El huidizo objeto de la música” como titula Hennion a este soporte gráfico en tanto supuesta obra, indica que el mismo se revela como el significantes de la mediación, el elemento transitivo que recoge ideas y arroja o despierta significados. (Hennion, 2002).

Desde este exacto lugar de obra, la música se ubica como objeto incierto y devenido de manipulaciones y atravesamientos diversos.

Si en el arte hay objetos que se transparentan en la obra, el caso de la música dispone de un universo cósmico, irradiado y divergente.

Partituras, instrumentos, espacios, efectos, actos performáticos, ideas y formatos reproductivos, se establecen como cadenas significantes de actos poéticos y receptivos complejos y multívocos.

Para quienes la obra de arte es siempre un objeto material, la música los interroga en su fluctuación acerca de un ansiado estado de certeza e inmovilidad.

El sonido es ciertamente *una cosa*, más allá de su particular y evanescente estatuto sensorial, como “objeto”. No es del todo cierto que aquel sea solo materia sonora e inasible. También posee una cualidad táctil y altamente corporeizada en contacto con variables diversas como la altura, el timbre, la textura, el registro y la intensidad.

La superación argumentativa de estas situaciones, no corrige, ni tampoco define, final y exactamente, dónde reside la objetualidad de la música, más aun cuando el mero sonido, casual, natural, aintencional e involuntario, deja de ser tal para transformarse en un compacto universo de formulaciones estéticas, comunicativas y expresivas, individuales o comunitarias.

Al menos para Occidente y para el mundo genéricamente “europeo”, los niveles sintácticos y semánticos de la música son los que detentan las mayores dificultades de circunscripción de un definido estatuto material, luego de su corporeidad acústica y fonológica. De esta manera, la obra, el objeto música, se pierde en su definición, entre la grafía ocasional, provisoria o definitiva que la sustenta como signo discreto, y el momento performático de su ejecución, interpretación o mostración, la introyección última y personal de cada oyente y en ciertos casos, en el envase de la obra, incluyente del intérprete inmortalizado como CD, DVD, o red informática.

John Cage (que singularmente ha hablado y ejercido con sus propios trabajos, una crítica tenaz sobre los aspectos habitacionales, reales o virtuales de las obras, y su pertenencia natural o artificial, voluntaria, o emergente de su propia contingencia como sonido), confiesa a menudo que la obra no es un objeto, sino un proceso.

Por fuera de sus propias intenciones poéticas, y más allá de las adherencias epocales de su producción, la aserción del autor apunta hacia una comprensión amplia y a su vez opaca de la objetualidad musical.

En última instancia, la obra como *ente*, posiblemente se inscriba en el íntimo sentido de la subjetividad.

Tal vez, el objeto música será el objeto *que llevamos dentro*. Y allí estará también la ontología esencial de la obra.

¿De dónde proviene esta idea? ¿Es un a priori? ¿Es consecuencia de la lectura silenciosa de la partitura, su estudio y ejecución? ¿Surge de las audiciones inéditas o reiteradas? ¿Se establece desde hábitos y condicionantes audioperceptivos, estéticos y culturales? ¿Es una idealidad fantasmática construida con asociaciones, evocaciones, imaginarios y voluntades? Eventualmente, y para cada uno de los roles que cumplen los intervinientes de la cadena productiva y receptiva de la obra, será todas estas cosas.

El significativo de su propia materialidad, encendido por las múltiples aristas de los contornos e interioridades que lo conforman, actuará como la señal que indique para cada uno de nosotros, una densidad semántica y una identidad estética particular, y más o menos transferible.

Por lo expresado, desde la emergencia y confluencia del máximo de experticias musicales en la figura del autor, sostenidas por esa fulgurante irradiación subjetiva de sus obras, carreras, vidas y auto definiciones, el compositor alcanzará el lugar de centro absoluto.

Y se establecerá a partir de esta ecuación, casi paradigmática y nuevamente “romántica”, la noción por la cual devendrá en un mejor y autorizado intérprete, quien “refleje” las ideas de aquel con la mayor diafanidad, eficacia e incluso reverencia posibles; y la cadena podría seguir hasta los usuarios, alcanzados por esta serie de acuerdos y sincronías.

En el próximo ítem se debatirán estas cuestiones, en términos de definir instancias hermenéuticas, sobre las interpretaciones posibles en los espacios de lo verosímil y ficcional.

¿Serán entonces posibles las interpretaciones “infinitas” que propone Foucault? ¿Estarán estas revestidas de un continente pragmático o quedarán siempre en el plano de lo especulativo?

¿Son conciliables las ideas del compositor con las ideas *propias* de un determinado intérprete? ¿Qué rol cumplen las historicidades del momento de la composición, con los posibles círculos interpretativos? ¿Cuál es el horizonte del texto? ¿Cuál es el límite hermenéutico?

Harnoncourt, reconocido por sus investigaciones de músicas de diferentes pasados comenta, en este caso en relación a Schubert:

Así pues, yo puedo acercarme a Schubert dejando de lado el Romanticismo tardío, pero en cualquier caso, lo que no puedo negar es quien de hecho se encuentra con Schubert soy yo como hombre y músico de hoy, con los instrumentos sonoros de hoy en día. La idea según la cual, por decirlo de alguna manera, yo debería cubrirme con atuendos de siglos pasados, mostrarme como un museo, es completamente falsa. Ahora bien, tal como yo veo las cosas, desde el momento en que una obra aparece en el mundo y a través de las diversas épocas desarrolla una vida propia; debería igualmente ser siempre cotejada con el original, especialmente cuando determinados estilos interpretativos pretenden imponerse con la fuerza de la tradición (Harnoncourt, 2010: 163)

El director desconfía de reconstrucciones *per se* de músicas anteriores, toda vez que las mismas deberían por el mismo principio reconstruir además las condiciones de espacio, de vestimenta, y de conciencia estética y cultural de toda la sociedad. Hecho aparte de imposible, inconsistente como prueba de respeto y honestidad artística.

Por ello para el músico, la fidelidad de la obra está mediada por cuestiones de contexto.

Trevor Pinock o William Christie definen estatutos similares, y expresan ser conscientes de una especie de juego de ficcionalidades

a la hora de recrear una obra en las coordenadas del momento de la composición, y las primeras ejecuciones (Hennion, 2002).

Por último, Harnoncourt refiere:

Una obra echa a andar en el momento mismo de abandonar el escritorio del compositor. Realmente, la idea original conserva su eficacia solo durante un corto tiempo, tal vez durante una década, quizá menos aun, y a menudo solo en el círculo estrecho del compositor.

Esto se ha comprobado fehacientemente en la historia de las sinfonías de Beethoven. Apenas veinte años después de su muerte estalló una disputa realmente irreconciliable entre Mendelssohn y Wagner sobre la forma de entender términos como “rápido” y “lento”, o sobre conceptos como “*pathos*” y “ausencia de *pathos*” (Harnoncourt, 2010: 253)

El concertador alemán afirma la vigencia de un movimiento permanente de este circuito interpretativo, establecido en términos dialécticos, entre generaciones de ejecutantes anteriores, actuales y futuros, dentro de los cuales se manejan distintos criterios de validación, sospecha y desautorización.

Si bien Harnoncourt no habla de moda, puede inferirse que cuando piensa en criterios interpretativos, las cuestiones de *modos de decir legitimados* de un determinado músico, no siempre provienen de tendencias tan concienzudas de análisis, sino de aspectos relativos de circulación y hasta de mercado que de algún modo lo interceptan, lo atraviesan y finalmente lo constituyen como habitante del siglo XXI.

Y se entiende claramente que si hay tendencias compositivas, ¿por qué no habría eficiencias articuladas convencionalmente en la interpretación de esas composiciones actuales, por ende reflejadas además, en los procesos equivalentes de un pasado?

En la Modernidad se diría que siempre hubo algo que se llamó moda y algo que se llamó mercado; ambos precintan maneras y

circuitos, y al mismo tiempo avanzan sobre todos los fenómenos culturales, incluso aquellos que pretenden estar exentos de su influencia. Dentro de estas orientaciones son conocidas en nuestros días, aunque no habitualmente en nuestros entornos locales de formación o producción, las líneas interpretativas de músicas del pasado (desde el medioevo hasta el propio Romanticismo) efectuadas en base a criterios revisionistas o de autenticidad histórica. Como se sabe y se ha dicho recién, estas proponen un atento cuidado a los modos y espacios de definición performática, supuestamente existentes en las propias épocas de producción de las obras ejecutadas.

Los reparos hacia la figura del director piramidal, del que todo confluye y al que todo se reduce, queda un tanto velada por un estilo más dialoguista, coloquial, y librado a un respeto menos reverencial por el compositor y la partitura.

Por esta razón, también el texto musical es entendido, no como un corte definitivo y absoluto, sino como una dinámica escritura participante de otras tantas que el escritor (compositor) pudo consignar, o en todo caso incluir y resignificar en un conjunto hipertextual, de gran complejidad, abarcabilidad y hasta dirección.

Y no solo se piensa aquí en el sentido de apertura planteado por Eco, sino más bien al “respeto” intrínseco de los componentes gráficos, morfológicos, conformantes de un determinado texto.

Nuestra cultura posthistórica sin duda promueve variadas concepciones y adecuaciones de las nociones de rito y juego, respecto a la interpretación de la música.

El Urtext y su Sanción Poética

La utilización medianamente actual y convalidada de las ediciones urtext, por ejemplo, pareciera entronizar el sujeto creador por sobre cualquier intento de revisión posterior.

Seguramente el urtext es ese *original* al que se refiere Harnoncourt.

Podría preguntarse aquí, por qué en un momento de fuerte y extendido individualismo poético como es el Romanticismo, los urtext no formaban parte habitual de los estudios instrumentales o vocales (o directamente no existían) y los estudiantes se formaban con las ediciones plagadas de comentarios acerca del creador y sus aspectos interpretativos.

Posiblemente todos querían ser poetas... autores y revisores y por qué no, los intérpretes y públicos, transparentados con aquellos.

Igualmente es válido interrogar por qué razón en un mundo como el actual, dudoso de absolutos, certezas o *sujetos fuertes*, las ediciones originales cobran tal relevancia.

Se infiere que se trata de un problema que deviene más que de las sospechas sobre la validación de un perfilado sujeto (sea este compositor o intérprete), de una voluntad de pulcritud sobre las interferencias efectuadas por un revisor, que sí es sospechado.

Al mismo tiempo, no es casual que las ediciones urtext (que de hecho no se *hacen solas* y suponen por ende la existencia de un investigador), hayan tenido su primera vigencia en las épocas de un estructuralismo dominante.

En efecto, las tendencias prescriptivas sobre la axiología de los caracteres intrínsecos de la obra, del texto puro y sin contaminaciones posteriores al autor, casi emergido de un ambivalente compositor - redactor anónimo, prolijo y aséptico, apunta a proponer al texto musical, liberado, no tanto de una pertenencia subjetiva, como situado en términos de construcción autónoma, entre creador y receptor.

El urtext en alguna medida es un juguete altamente sincrónico, que venera a un creador.

Por ello en el urtext, y paradójicamente, la fortaleza subjetiva y diacrónica se desplaza del compositor al intérprete, quien se transforma en aquel agente cuyo deber, por momentos vertiginoso y hasta angustiante, consiste en detectar las líneas argumentativas y *completas* de un texto, que casi nada dice acerca de fraseos, arti-

culaciones, tempos o intensidades, especie de grafía esquelética y científica, ávida de ser alimentada. El urtext pretende ser la *estructura* de la grafía, la cualidad ínsita y despojada de comentarios y deslizamientos semánticos y pragmáticos¹⁴³.

Por lo expresado, en realidad este texto obliga a su traductor a un diálogo directo y tajante con el autor, a sumergirse en indagaciones poéticas propias, a formular un íntimo recorrido histórico desde el redactor *primero* a su presente, a generar por medio de consultas a maestros, audición de grabaciones, análisis musicales y de otras ediciones, una posible historia de la interpretación, en todo caso de su *propia* y selectiva historia, de su específica diacronía, y de cómo esta se incluye dentro del hipertexto hermenéutico.

Igualmente, la necesidad de dar “luz” desde la óptica romántica, a la enorme expansión de signos que según señala Foucault se despliega durante el siglo XIX, convalida en su momento la visión del revisor, así como luego esta resulta innecesaria, toda vez que aquellos se establecen como elementos articulados e interpretables dentro de un código común que se inserta en las comunidades musicales con irradiada traductibilidad, o bien, en el devenir de un contrato interpretativo menos determinista.

En última instancia puede declararse (y se alcanza en esta idea al mundo actual), que la interpretación es *siempre* patrimonio de un sujeto interpretante, aun se proponga este (y *románticamente*), renunciar a su propia identidad para perderse, diluirse, en el espíritu o las intenciones estéticas y técnicas de una obra, de un autor.

¹⁴³ De todos modos, al menos en los tiempos de su primera y mayor expansión, la voluntad de la recreación de una edición urtext, aspiraba a una máxima fidelidad para con un autor, y de algún modo desdenaba las acciones del lector - receptor. Este permanecía en el ámbito de un recreador conceptualmente pasivo, toda vez que debía generar la mayor transparencia entre los ámbitos eidético y hermenéutico. Las propuestas actuales, de algún modo desacralizadas y más “frescas” y flexibles, se inclinan a la provisoriedad y mayor intervención de un intérprete activo, seguramente animado por el valor y presencia que le han otorgado las estéticas recepcionistas, recreacionistas, así como los criterios de deconstrucción.

Más allá que los maestros se desvelen por lograr en sus discípulos esta transparencia para con un creador, la misma resultaría imposible de establecer por razones intrínsecas que van, desde aspectos atinentes a la motricidad del individuo, condiciones acústicas de los instrumentos y de las envolventes espaciales, hasta niveles internos, cognitivos y emocionales de su psiquismo, con lo cual y en consecuencia, la versión resultante cobra recortada y clara entidad en el sujeto que se vuelca sobre el autor.

Se convoca nuevamente a la palabra de Martha Argerich. La artista comenta algo sumamente significativo al entrevistador, Georges Gachot, director de la producción fílmica *Conversación Nocturna*.

Argerich dice conocer a Schumann o Chopin, y confiesa con absoluta naturalidad ficcional que en conciertos en los que interpreta obras de ambos, alguno puede sentirse celoso e intervenir de modo tal que provoque una interpretación no tan satisfactoria del otro. Se refiere a ellos asegurando que tiene diálogos imaginarios acerca de la música sobre tal o cual detalle en la ejecución.

Evidentemente este nivel de intersubjetividad remite a esa voluntad comulgante de los intérpretes, en este caso con los compositores románticos. ¿Posible? ¿Necesaria? ¿Imprescindible?

La familiaridad y este *conocimiento* del creador a través de su obra, implica una cuestión hermenéutica de gran complejidad y alcance.

La pianista no deja dudas acerca de una relación dialoguística en primera persona con el autor. De este modo no queda tan claro a quién interpreta, de quién son los sentimientos y hasta de quién son las obras.

El testimonio de la artista argentina, resulta valioso no solo por su abrumadora capacidad interpretativa, particularmente cercana al repertorio romántico, sino por pertenecer a una estirpe de músicos, deudores absolutos de los compositores.

Tal vez haya obra acotada a límites, haya sujeto creador, haya una Historia de la Interpretación (que aun no se escribió del todo) que señale estilos y preceptos, pero el emergente es la misma e infinita *interpretación* de un *intérprete*.

Al decir de Foucault: “Me parece que es necesario comprender algo que muchos de nuestros contemporáneos olvidan, esto es que *la hermenéutica y la semiología son dos feroces enemigos*” (Foucault, 2010: 49).

Verdad, Mímesis y Verosimilitud

Este apartado está organizado en términos de una continuidad epistemológica con el anterior, ya que los problemas atinentes a la verdad y a la mímesis, se encuadran posiblemente en una genérica *interpretación* del mundo.

La idea de verdad, desde Grecia y luego en el modelo iluminista, está central y legítimamente vinculada a la ciencia. Al intentar conectar el principio de verdad con el arte, debe reforzarse el argumento que recuerda que aquella noción es factible de proponer en el campo estético, como derivación o traspolación del atributo original que lo *verdadero* sostiene con el *conocimiento científico*.

Verdad y Ciencia conforman un cohesivo y recíproco vínculo, ya mencionado y analizado en otros capítulos de la Primera Parte, por el cual pretende explicarse el mundo a través del descubrimiento de verdaderas causas, verdaderos comportamientos y clausuras, en todo caso verdaderas percepciones y por último, verdaderas interpretaciones, leyes y principios.

Por ello las artes han detentado una relación vacilante con los tres conceptos que dan título al presente ítem. Y al hablar de artes, se ponderan principalmente las ocurrentes en la Modernidad (más allá de herencias o adherencias arrastradas de épocas anteriores), en virtud del recorte epocal de este trabajo.

(La relación Verdad - Religión, también de gran alcance epistémico, reúne otros contenidos que, dadas las pertinencias de este texto por el momento no se debatirán).

Para el campo del arte, la cuestión de lo verdadero fue asumida y transitada como una ardua tarea, a veces obligatoria desde una au-

tonomía ontológica, otras, con oblicuas vinculaciones con la ciencia, ordenadora de parentescos y hasta reverencias metodológicas. (Kramer, 2012)¹⁴⁴.

Como línea metodológica a desarrollar en este apartado, se subsumirá a menudo la idea de Verdad del Arte, a las nociones de mimesis y verosimilitud, de algún modo reconocidas como conceptos derivados y auxiliares de aquella, y por los que circuló gran parte de la Estética de Occidente.

El tema de la verdad (como derrotero cognoscitivo filosófico autónomo), implicaría realizar un desarrollo epistemológico extenso, acerca de una especulación que se supone no resulta pertinente para este trabajo.

La pregunta, si desea más situada, acerca de la verdad de las obras de arte, o la verdad de las interpretaciones quedará anexada a las defecciones de los procesos miméticos que a dicha pregunta atañen.

Se exponen algunos interrogantes generales e iniciales, siempre vigentes en la discusión teórica: ¿por qué fue/es importante la detección de correspondencias o exclusiones del arte respecto a los términos de mimesis y verosimilitud? ¿Puede el arte producir algo por fuera de la imitación? ¿Qué objetos, entes o condiciones se imitan a través de las artes? ¿Existen y cuáles son los referentes internos o externos insoslayables o contingentes? ¿El proceso de mimesis es el mismo para todas las artes? ¿Se valida, acrecienta

¹⁴⁴ En *Verdad y Método*, Gadamer explicita y distingue algunas ideas principales de la cuestión de lo verdadero del arte, a partir de un criterio filosófico emanado de la experiencia interpretativa.

Al hablar de la elucidación de la verdad desde la experiencia del arte, la mirada del autor posiciona la veracidad artística como práctica peculiar y legítima, afín a un modo específico y propio. La misma puede concretarse en toda su extensión apartándose o en todo caso, no limitándose al concepto de verdad emanado de la ciencia.

Tampoco lo verdadero del arte debe recaer en la mera subjetivización.

La noción de juego, se revela como central, toda vez que supone un desarrollo no solo fenoménico, sino ontológico, por el cual la obra de arte y su significado hermenéutico, se inscriben en el concepto de re - presentación (Gadamer, 1988).

o disminuye la entidad epistemológica del arte por medio el/los proceso/s de verdad e imitación?

Inmediatamente al indagar el fenómeno artístico, se recortan asimismo múltiples categorías posibles de clasificación, cuyos contenidos y variables, si no son explicitados de antemano, podrían provocar serios inconvenientes conceptuales y metodológicos a la hora de aplicar indistintamente los criterios miméticos o verosímiles.

Uno de ellos radica en establecer algo así como los objetos o unidades léxicas de su sintaxis sobre los cuales las artes construyen sus discursividades y luego sus mimesis.

De este modo, podría decirse inicialmente que la literatura es un arte de las palabras, la música de los sonidos, y las artes plásticas de las imágenes visuales.

En base a ello, la literatura basaría sus procesos miméticos en la operatividad referencial de las palabras respecto al mundo, mientras que para la música sería la de los sonidos, para las artes visuales las imágenes y para la danza, por ejemplo, la referencialidad del movimiento respecto al espacio.

Se entiende que este recorte resulta parcial y hasta falaz.

Primeramente porque quedarían afuera dispositivos como el teatro, la ópera, el cine o las experiencias multimediales (artes esencialmente mixtas), entre otras especies o géneros.

Y luego porque la conducta fonológica o meramente “material” de estos elementos mínimos de las diversas artes, arrastran una historicidad, una convención y una interpretación atenta a contextos particulares y generales de los usuarios. Finalmente porque actúan en una trama transversal de códigos diversos y superpuestos.

En ciertos contextos entonces, aun la literatura podría concebirse como un arte de los sonidos, y la música o incluso las artes visuales también de la palabra, en tanto procedan a generar un andamiaje con elementos literarios.

Finalmente, dentro de una perspectiva todavía más arriesgada (atenta a la postura de Lacan o la de Wittgenstein, por ejemplo), to-

das las artes estarían involucradas en un ficcionalidad y mimesis basal, en tanto sus atributos ónticos y comunicativos pudieren reducirse al territorio del lenguaje.

Recuérdense los conceptos analizados en el capítulo Mundo Natural y Mundo Objetual; el Sujeto de las Cosas o del Lenguaje, inclusive en el apartado anterior, relativos a la traslación interpretativa y simbólica del mundo hacia el aparato lingüístico. Asimismo podría avistarse un territorio más crudo para las primeras indagaciones respecto a este problema: es el de la verdad en tanto fin o comienzo de una determinada acción psíquica y argumentativa¹⁴⁵.

Jacques Aumont comenta a propósito de estas cuestiones, un interesante fragmento de Arendt, que de algún modo, se vincula con los propios de Agamben, relativos a los criterios de experiencia, aludidos en secciones previas:

La principal ilusión consiste en creer que la Verdad es el resultado último de un proceso de pensamiento o acción. Por el contrario, la Verdad es siempre el comienzo del pensamiento; por sí mismo, el pensamiento no llega nunca a ningún resultado. Esto es lo que marca la diferencia entre la “filosofía” y la ciencia. La ciencia tiene resultados, la filosofía, nunca. El acto de pensar comienza después que una experiencia de verdad ha dado en el blanco, por

¹⁴⁵ Como se ha señalado en la época de mayor vigencia de la asociación lengua/mundo (el siglo de la Ilustración), ya se generaron dudas y críticas respecto a su fehaciente legitimidad.

Durante el siglo XX una de los más lúcidos reparos se expresa en el trabajo de Ludwig Wittgenstein. En su *Tractatus* de 1921 (recuérdese una vez más que en 1916 se publica póstumamente el *Curso de Lingüística General* de Saussure), el autor presenta una validación del lenguaje como única forma posible de “predicar” acerca de la realidad. La *verdad de los enunciados*, de una proposición con sentido, es en última instancia la que se afirma sobre el criterio de lo *verdadero o falso de los hechos*. Si un enunciado es lógico, su verdad es lógicamente posible. De este modo la ciencia, al inaugurar un metalenguaje “por encima” de un sistema de análisis factual, aun el matemático, descubre e instala el problema de su búsqueda de la verdad, fatalmente en la esfera del lenguaje (Wittgenstein, 2003).

así decir [...]. Esta idea de que la verdad es el resultado del pensamiento es muy antigua y se remonta a la filosofía clásica, tal vez al propio Sócrates [...]. Tal vez sea la ilusión más antigua de la filosofía occidental [...]

En otras palabras, la verdad no está “en” el pensamiento, sino que, para utilizar el lenguaje kantiano, es la condición de posibilidad del pensar (Aumont, 2010: 192)¹⁴⁶

En relación al tema central de este trabajo, corresponde preguntar finalmente de qué modo el Romanticismo se acercó al tema de la verdad y la mimesis.

Previo al tratamiento de tal interrogante, corresponde distinguir al menos, dos campos generales y diferentes de imitación:

1) las de la ontología de la obra, afín a los estudios estructuralistas de Charles Peirce (1974) acerca de las nociones de tipo y réplica, y en la misma corriente, los propios de Gérard Genette (1996) o Nelson Goodman (2010), sobre de los regímenes alográficos y autográficos.

Cuando nos acercamos al concepto de mimesis desde estas teorías, una preocupación inicial enfrenta a ciertas condiciones de existencia imitativa de la obra para con su propia realidad (en el caso de la música, no específicamente a la imitación como procedimiento *compositivo*, o al mundo exterior o interior del artista, intérprete o el receptor como referente, sino más bien a sus diversas cualidades de “objeto”), en tanto se admita y verifique su existencia como pieza única, se la advierta factible de ser reproducida con mayores respetos o desviaciones, a partir de un soporte

¹⁴⁶ Muy afín a los conceptos posteriores de iluminación, insight, pensamiento lateral o inspiración, las ideas de Arendt, podrían remitir fuertemente a la creación artística o ideación genérica (más allá del logro disciplinar de determinados y verificables resultados). En estas, la idea (como “verdad”), precede al proceso productivo, siendo este, una consecuencia más o menos consciente de una *primera* operación mental, abductiva, disparadora y posibilitante del desarrollo posterior. Siempre el lenguaje se postula como instancia límite, posibilitadora o inhibitoria de dichas formulaciones. Se interpreta que aquí lo mental constituye una instancia superadora de la dualidad razón - sentimiento.

o núcleo inicial, versionada en algún modo, y/o formulada como sustento o circunstancia posterior ajena a su génesis y corporeidad, desde su inaugural instante poético¹⁴⁷.

En este sentido la verdad y la mimesis se piensan como acotamientos conceptuales que interrogan a la propia “materialidad” de lo creado, respecto a su cualidad ontológica.

Y en esta perspectiva, como se ha aludido, el lenguaje se presenta para algunos paradigmas, como uno de los constructos inaugurales de una posible imitación del mundo¹⁴⁸.

Una breve mención a Charles Peirce, con sus nociones de *tipo* y *réplica* (entendido este último también como ejemplar), quien como Benjamin, a lo largo de sus devaneos con los conceptos de reproductibilidad, instala a las obras artísticas en dilemas conceptuales de autónoma vigencia. En Peirce, por ejemplo, las distinciones señaladas aluden a un casi histórico primer tipo o clase de un objeto artístico (el primer libro, la primera imagen) originado en un cierto tiempo, más o menos cercano o distante de nosotros.

¹⁴⁷ Debería igualmente analizarse si los diversos artilugios imitativos de la música, basados en los principios genéricos del canon, por ejemplo, responden a categorías históricas de pensamiento más profundas, tales como los criterios de unicidad planteados en la filosofía platónica, o en la diversidad y validez del mundo material que propone Aristóteles. La imitación, como repetición de *algo* previo, objeto o constructo físico: motivo melódico o rítmico, simple o complejo, de mayor o menor envergadura morfológica, recae en una voluntad ligada a los principios de la identidad y la subjetividad de primer orden. Seguramente, las épocas de mayor vigencia de los procesos imitativos, se correspondieron con nociones en las que la identidad prescripta en los programas o paradigmas estructurales que les otorgaban sentido epistémico sufrió un corrimiento, una cierta pérdida de solidez y cohesión, o se trasladó hacia formas más “contaminadas”, o en todo caso, “manieristas” y “naturalistas”.

El desplazamiento de una matriz proposicional en el tiempo, es el corrimiento del sujeto, el desfase de su identidad, el despliegue facetado de su mismidad, desligado de una fuente única, cerrada y segura, y arborescente en posibles huidas y lejanías.

¹⁴⁸ Como ya ha sido expresado, los campos de la lingüística y la semiología han elaborado un impactante y sólido edificio a propósito de estas coaliciones entre realidad y palabra, luego trasladadas a otras posibles semiosis. El objetivo principal de las indagaciones aquí pautadas, impide realizar una pormenorizada atención a este corpus, por lo cual se efectuarán aproximaciones relativas y muy parciales, a los fines de referenciar algunos de sus tópicos derivados del terreno lingüístico, con los propios de la investigación artística.

Este guarda la condición de iniciador de una posible serie de ejemplares, que pueden efectivizarse imitando, en principio con la mayor cualidad mimética, aquel primer ente fundacional (Peirce, 1974).

Para Benjamin (de hecho no embarcado en las disquisiciones de extremo rigor lógico matemático que preocupan a Peirce), las operaciones de réplica industrial, en su caso aplicadas a objetos reproducidos a partir de un supuesto original (llámese copia, serie, disco, emisión reiterada mediáticamente, fotografía u objeto de consumo), exhiben una decidida pérdida de entidad no tanto corpórea como eidética, de algún modo emparentada con las apreciaciones platónicas relativas al mundo sensible y al mundo inteligible (Benjamin, 2003).

Los regímenes autográficos están caracterizados por ser autoformativos, es decir, que su cuerpo material implica y contiene a la obra en su totalidad y manifestación, siendo el ejemplar particular, diríamos único, válido, genuino, constatable como verdadero y aseverativo de una autonomía completa. Es el caso de las artes visuales tradicionales: la pintura, la escultura, aun el grabado, y la arquitectura.

Los dispositivos alográficos, promueven en cambio a la obra como un texto semi cerrado e incompleto. Su vigencia perceptual y estética se genera por medio de elementos mediadores entre un autor y un lector, llámese libro, partitura, ejemplar, corte, cinta, intérprete, etc., por lo cual toda acción reproductiva de un supuesto original, es de algún modo “un original” y en consecuencia, toda manifestación del ejemplar “fundante” puede considerarse esencialmente una recreación válida.

Es menester decir que para Genette o Goodman, el texto musical no es idéntico en su ontología al texto plástico.

Así como en las artes visuales el texto material es residencia completa de la obra, en la música, el dispositivo escrito dista de ser justamente “eso que es la obra”.

Para que la música sea realizada en forma eficiente, dicho objeto inerte deber ser conmovido por su magnitud performática: recién allí se cumpliría la totalidad efectiva de la potencia del texto musical,

y solo desde ese lugar, tendría absoluto sentido hablar de alografía. Aquí se incluyen los conceptos de versión, de representación a un hipotético infinito, de reinterpretación, de arreglo, de adaptación, de proyección, entre otros, alusivos a esta cualidad repetitiva y reinaurante de una “primera vez” concentrada en un soporte material que podría ser único, pero factible de ser reinstalado, releído y renovado innúmeras veces por un agente intermediario.

La música con o sin partitura, sería la ejemplificación por excelencia de esta segunda modalidad. En efecto, a partir de un modelo *fundacional*, denominado texto, cifrado o anotación, se efectúan diversas operatorias a modo de réplicas más o menos distantes de aquel, en cuanto afectación de sus niveles matéricos o performáticos.

Quedan excluidos de los análisis de Goodman y Genette (dadas sus adherencias estructuralistas), las instancias receptivas e interpretativas de los auditores, espectadores, lectores y usuarios de diferente valor y emergencia en la cadena operativa y hermenéutica de estos procesos.

En este sentido para Goodman, la semejanza se aleja del modelo mimético referencial tradicional. Según el autor, no necesariamente algo se parece a su modelo porque lo representa; más bien la modelización de semejanza actúa como un campo de denotaciones supra-miméticas, esto es, como nivelaciones arbitrarias y complejas.

Como puede advertirse estas líneas de pensamiento abordan el problema de lo imitativo, no referido a un agente o referente externo, sino presente y actuante en la propia ontología, o bien, en los dispositivos estructurales y funcionales de la obra, texto o dispositivo.

Interesa aclarar desde una perspectiva de tipo recepcional del tema (y de hecho con una licencia paradigmática para las ideas de los dos autores referenciados), que este texto o elemento inicial presupone para el lector (y el posible auditor), no solamente el develamiento de fonologías ahistóricas o aestilísticas.

Señala y ofrece además el patrimonio sígnico a decodificar hermenéuticamente, esto es el reservorio manifiesto, velado o

enigmático de pautas interpretativas que darían cuenta de una historicidad del mismo.

De este modo su traza originante resulta revelada en los modos en los que dicho traductor interpreta tales fonologías, alcanzadas y comprometidas por los niveles sintácticos y semánticos, tanto del momento de la escritura, como del aquí y ahora del intérprete, es decir de su propia historicidad.

(En este proceso deberán considerarse tanto las historicidades de la obra como las atinentes al intérprete y a los públicos).

En una primera instancia, particularmente Genette parece concentrar su partición sencillamente en artes espaciales y temporales; empero un análisis más exhaustivo, ofrece otras aristas, intersticios y mediaciones objetuales y performáticas que ambiguan esta primera consideración. Por esto mismo deben diferenciarse por ejemplo, los soportes de la música en la partitura, del soporte analógico o digital de una película, o asimismo los dispositivos informáticos, páginas web, artes digitales, etc.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Por ello no es tan evidente que en todos los casos la música sea un arte exclusivamente alográfico.

Desde el inicio de la grabación, ciertas músicas se han transformado en *únicas*, cuando han sido interpretadas por tal o cual cantante, instrumentista, grupo o director.

Se entiende que en este caso, el sentido altamente subjetivo de la elección (más allá de que esta pueda estar consagrada por procesos instituyentes dentro de un determinado colectivo), no invalida las afirmaciones de Genette, respecto del carácter último del estatuto alográfico en la música.

Resulta más extrema la situación de ciertos *envases* productivos, muy habituales en músicas de raíz urbano popular como el rock o el jazz, en las que la noción de disco, CD o material, constituye una creación - producción cerrada y diríase autónoma e imposible de versionar en otro dispositivo que no sea el efectuado por el mismo intérprete, o bien recreado por él en una instancia posterior, por ejemplo en un recital en vivo. En todo caso hay una *única* alografía que sucede durante los momentos de la grabación.

Un trabajo grabado de Pink Floyd, de Radiohead, de Madonna, de Mercedes Sosa o Charly García, con tal nombre y tal propósito poético, no decanta en un mero conjunto de temas o piezas organizadas y dispuestas sucesivamente en un formato de audio, sino en una obra de algún modo autográfica, que no puede ser reproducida si no es en “esa” determinada posibilidad temporal y material.

El Lado Oscuro de la Luna, Piano Bar o *Cantora*, poseen una ontología “esencial” únicamente en el formato que sus autores e intérpretes coagularon y le otorgaron en tanto criterios de producción y caracteres de reproductibilidad analógica o digital. En

De esta manera las artes reproductivas incluyen a varias disciplinas o dominios: la música, el teatro, la ópera, el ballet.

Por su parte las artes no reproductivas aludirían a los soportes estáticos del cine, el video y aun la televisión toda vez que en ella caduque, dentro de un específico formato, una imposibilidad de alteración poética.

El cine, las músicas grabadas sin posibilidad de cambio y otros lenguajes afines, presentan una particular situación, ya que si bien pueden reproducirse en numerosas ocasiones, su formato o soporte material tanto como su “contenido” circulante, es siempre igual a sí mismo, comportándose de este modo como una pieza autográfica.

Se diría autográfica como materialidad y alográfica respecto a su “modo” de difusión. ¿Por qué no puede validarse tradicionalmente la mimesis de una obra plástica (en estos casos copia), la cual es considerada a menudo como falsificación (salvo las artes del grabado y el arte impreso), y en cambio la reproductibilidad de la música o del teatro, no solo es posible, legítima, sino en muchos casos, inherente y “obligatoria” para el cumplimiento de su condición de obra?

Según Goodman, se trata simplemente de un tema de apertura de sus respectivos códigos.

Se comprende por ello un proceso de doble articulación entre elementos sígnicos o gramaticales de mayor o menor precisión generados en el intercepto de caracteres, trazas o gestos gráficos escritos, icónicos o gráficos con sus atributos específicos de acuerdo al dominio visual, lingüístico o sonoro.

En las experiencias tradicionales plásticas, en este caso autográficas, su código “inicial”, a priori de cualquier decantación

estos casos, la obra se identifica con el soporte material. La obra es el trabajo grabado pero también el soporte - formato que se reproduce sin posibilidad de versión poética. Es más, la música no puede desprenderse de su autográfico envase. Es el envase. El concepto de cover o tributo, aun con diferencias conceptuales en tanto intenciones programáticas o protagonistas actuantes, y a menudo aplicado a estas experiencias, parece afirmar la anterior cuestión, si por cover se admite la búsqueda no de una versión con rasgos de libertad interpretativa, sino la reproducción casi fotográfica de un original, al estilo de una copia.

material (si se desea provisoriamente lenguaje visual), se postula como más abierto.

Su gramática, sea figurativa o no, establece desde el vamos un conjunto de reglas procedentes, en sí mismas, más generales y “arbitrarias”, pero que en el cuerpo de una obra en particular operan reunidas en una trama cerrada, precisa y única. La posibilidad de repetición y mimesis absoluta de esa creación recae inexorablemente en la *copia*.

Los estatutos alográficos invierten de algún modo esta dimensión; el caso del teatro o singularmente las músicas con partituras, (“tradicionales” y de convención generalizada, o propias e ideadas por un autor), parten de elementos discretos formantes de un (supuesto) lenguaje musical organizado en un código gráfico y establecido desde un recorte muy preciso de los eventos involucrados, conducentes finalmente a un alfabeto general de corte lingüístico, y compartido por una determinada comunidad o intérprete en tanto símbolos decodificables y comunes a él. Por lo tanto este nivel fonológico sumamente pautado, propone y permite paradójicamente, libertad a posibles idiolectos que interrogan y autorizan a cómo dicho lenguaje puede ser *pronunciado* (obviamente con un variable límite de corrimientos permitidos por presupuestos de orden estilístico).

De esta forma, las repeticiones performáticas de músicas, textos literarios o representaciones teatrales, no constituyen copias, sino *versiones*.

En esta situación cobra absoluta dimensión el concepto alográfico¹⁵⁰.

¹⁵⁰ El campo de la versión, nuevamente para la música, propone nociones no tan evidentes. Dentro del repertorio clásico, los intérpretes han opinado y actuado en base a ideologías heterogéneas, relativizando así el concepto automático e inherente de reproducibilidad y consecuente alografía del fenómeno musical, en especial, cuando este se enfrenta a la grabación.

Para Vladimir Horowitz o Sergiu Celibidache, por ejemplo, la aversión declarada por las grabaciones de sus obras, tanto en vivo, como aun más en estudio, revela menos un temor a cierta anomia o timidez personal frente a la captación “artificial” de una instancia interpretativa, que a la desconfianza por la constitución de un hito musical inmóvil y en realidad fijado en un tránsito (como hecho fáctico), inmutable, surgido de una experiencia extraperformática.

En efecto, en el caso de tomas en estudio, la ausencia de público, la desaparición de niveles de eventualidad, o en todo caso su factibilidad de corrección, balances o ecualización a la hora de generarse defectos, errores, ruidos de públicos, o gustos posteriores a la ejecución, promueve la consideración de factores musicales invalidantes.

Igualmente Celibidache reafirma su postura esquiva a congelar en una grabación, el sentido contingente y a su vez único alcanzado de un ejecución en vivo.

Se diría que para el director, el corte de la grabación presiona sobre una realidad vívida, participativa y emotiva, destruyendo toda posibilidad de experiencia repetible.

Ninguna audición posterior de las grabaciones efectuadas, reemplaza a los eventos compartidos por los músicos y el público en el instante del concierto.

Por tanto la obra no posee un estatuto de reproductibilidad, toda vez que la *única* versión posible es la efectuada en el momento de su interpretación, en el marco de un cerrado presente, y enmarcado este por el tiempo que dura dicha ejecución.

El director rumano reposa muchas de sus ideas en el Budismo zen y en la Fenomenología; en ambas escuelas, aunque con diferentes lógicas apriorísticas, se valida el tránsito, el presente perpetuo y la irrepitibilidad de las experiencias, en pos de un conjunto de acciones ínsitas y vigentes, imposibles de reducir a otros formatos que no sean los propios del fenómeno. La generalización en estos casos, está dada por el mismo suceso y sus implicancias lógicas y afectivas.

Lo interesante de estas apreciaciones (más allá de las competencias estilísticas atinentes a las obras), se desliza hacia el ámbito y el valor de las audiencias y por extensión, a los hipotéticos auditores posteriores.

Por una parte los públicos se validan como centrales en la conjunción resultante entre autor, obra, orquesta, director y tiempo - espacio de ejecución. Por otro lado se les quita un rol activo, al considerar que los mismos accionan como “pegados” al hecho performático *origi-*

nal, y pertenecen como la música misma, a un pasado irrecuperable; por ende los oyentes que participaron en el concierto, son los únicos que pueden ser concebidos y pensados como tales para esa ejecución (Celibidache suele pedir que se graben los aplausos de inicio y cierre del concierto, a fin de afirmar globalmente las condiciones de actualidad e identidad de los públicos presentes).

Aun en el caso de que la obra fuera grabada y luego escuchada por un asistente al concierto, las marcas de audibilidad, recepción y decodificación hermenéutica, alcanzarían menos valor que las propias de la performance en vivo.

No importarían las evocaciones, recuerdos o impresiones, sino que para ese auditor, se cumplirían condiciones estatuyentes y configurantes de una *otra versión*, no solo por las diferencias cronológicas o históricas que regularían al sujeto receptor (observables en esta audición reeditada), sino por que el hecho que, al haberse modificado las vigencias fenoménicas de la anterior audición, la actual experiencia estética se transformaría drástica y esencialmente en otro evento.

Por lo dicho, el público ausente del momento de la ejecución en vivo, no tendría entidad ontológica, respecto a lo que su oído escucha y decodifica por los medios artificiales de la grabación. En todo caso su audición circularía por el terreno de una simulación, de una absurda verosimilitud.

Para estos casos, podría hablarse de una dimensión autográfica, aun de la versión, en la que los receptores tienen una consideración dual para instancias diferentes de un mismo hecho musical: el en vivo y el de la grabación.

La generación a la que pertenecen los artistas referenciados, podría teñir sus comentarios de voluntades románticas, trascendentes, místicas, sumamente idealizadas o, si se desea de actitudes reaccionarias, respecto a los nuevos estándares tecnológicos y comunicacionales (propuestos por la grabación), entre autores, intérpretes y públicos.

De todas formas, otros músicos de la misma época aceptaron y alentaron dichos modelos reproductivos, con total naturalidad y beneplácito.

2) En otro ámbito de análisis ya preanunciado, se consignan los criterios de mimesis de acuerdo a un modelo referencial externo a la obra. En este caso se dirimen las cuestiones fundacionales, platónicas y aristotélicas, entre las ideas y cosas del mundo, los principios de ficción, diégesis y mimesis propiamente dichas de Aristóteles (y retomados en el siglo XX por Christian Metz), y las relaciones de las artes con la Naturaleza y/o los Sentimientos.

Brevemente se reflexiona sobre los pensadores griegos.

Para Platón entre Idea y mundo existe una brecha insalvable, solo saldada por la ascesis. Las cosas contingentes son pálidas copias e imitaciones del plano eidético.

En Aristóteles, el sentido mimético es más comprensivo y diríase “piadoso”, aunque también más descomprometido que en su colega Platón.

Según el pensador de la *Poética*, el mundo cognoscitivo del hombre se dirime en tres instancias: el teorético, el ético y el poético.

Como para todos los filósofos de la antigüedad clásica, la póiesis asociada a una aestesis, implicaba la aplicación de reglas para una determinada construcción, más o menos ficcional. Para Aristóteles el problema del arte, recae en un orden menor y decididamente inocuo, respecto a la organización del conocimiento y la verdad.

Asimismo en el pensamiento de este, idea y realidad no constituyen elementos enfrentados o antagónicos. Para el filósofo, las ideas no existen por sí solas y separadas de las cosas. Por ende el artista no imita *imitaciones*, sino que realiza una representación comprensiva de la realidad. Es importante mencionar que para el autor de la *Poética*, el hombre es un animal mimético; habría una naturaleza humana proclive a imitar, a reproducir innumerables circunstancias, comportamientos, actitudes, gestos y modos de relación, tanto de aspectos bellos como desagradables; el arte es una manera de ficcionar esta cuestión, por medio de su intervención cosmética (Aristóteles, 2003)¹⁵¹.

¹⁵¹ Las reflexiones del filósofo en cuanto a la naturaleza mimética del hombre se reactualizan hoy, tanto desde las teorías clásicas del desarrollo, como las de Piaget, a

En todos estos estudios los estadios vinculados a la repetición, imitación, seriación, juego o simbolización resultan concluyentes para edificar una noción sólida y esencial de *lo humano*. Al igual que Platón, Aristóteles rescata más que el objeto de la representación (la existencia humana, su interior o la naturaleza), el modo en como este se “encauza” en una obra.

La mimesis de lo que podría calificarse, más que vida (como concepto abstracto) una *praxis vital*, nunca se configura como emulación servil de la realidad, sino que se propone en tanto representación de circunstancias individuales, o mejor, autónomas respecto a esta, operantes tanto en la contingencia como en una ficcionalidad, en las que se destaca finalmente una necesidad de significación y validez universal¹⁵².

Por ende el pensador infiere que la imitación es finalmente no una instancia especular de una Idea, sino un modo de espejar conductas y relaciones humanas.

“Si hay algo que el animal humano no puede prescindir de imitar es él mismo, o, más concretamente su comportamiento en sociedad” (Aumont, 2010: 197).

Aristóteles incluye así y ahora, otros conceptos centrales de la discusión: los de verosimilitud, diégesis y ficción, entendidos como procesos imitativos no prescindentes del campo general de lo real, pero cuya relación con este implica la utilización de elementos de manera más libre e inventiva.

las indagaciones ya mencionadas de la Psicología, en especial las atinentes a la música. Como se comentara en el apartado anterior, aun dentro del universo genéricamente no representacional de esta, las acciones y movimientos tempranos más o menos complejos, anteriores a la adquisición del lenguaje, se inscriben como modos diversos de implicación mimética.

¹⁵² Se está aludiendo aquí fundamentalmente, al criterio de mimesis aplicado a la Tragedia, y no a otras artes como la pintura o la escultura, cuya correspondencia epocal puede reproducirse en los sustentos teóricos que alcanzaron diversos dominios y géneros de la Modernidad: la Ópera del Barroco Temprano, la Tragedia Francesa y la Tragedia Lírica, la Ópera Seria del siglo XVIII, hasta el Drama Musical.

Se introduce aquí de modo pragmático una idea fuerza que es la de la *semejanza*.

¿De qué modos la mimesis interroga y responde por la semejanza?

- Verosimilitud (estrictamente: parecido a la verdad), como parecido posible, como elemento o conjunto de elementos que producen credibilidad conceptual, más que identidad material y especular.
- Diégesis como verdad de un observador que se asoma desde su propio relato a los hechos ocurridos.
- Ficción como libertad interpretativa, como añadido de hechos o aspectos no presentes en un original primero.

Para el filósofo griego la verosimilitud como diégesis, resulta vinculada a la expresión común, a lo que sucede habitualmente, a lo que pareciera creíble, aunque asociado siempre a un *modo* más o menos ficcional que le da el estatuto de *obra*, operante sobre o al lado de lo real. Comenta el filósofo en un axiomático dicho: es preferible lo imposible pero creíble, a lo posible increíble¹⁵³.

Metz abordó los problemas de la verosimilitud lingüística del discurso cinematográfico, generando interesantes correspondencias con las nociones de Aristóteles, y estableciendo además, una relación más cercana al concepto diegético.

Se prestará atención, antes continuar y a modo de posible digresión, a estas relaciones.

Según Metz, en Aristóteles la idea de la mimesis se aproxima más a la diégesis, toda vez que esta alude a un sentido épico dado por valor de un narrador, o en todo caso a lo que el personaje trágico *hace* como narración, más que como acción concreta para sí.

En la diégesis, espacio, tiempo y rol cobran especial dimensión, por lo que el mundo “ficticio” en tanto escena o mostración escénica,

¹⁵³ En este sentido, en *Medianoche en París*, film de Woody Allen del 2011, resultaría más verosímil el viaje en el tiempo que realiza Owen Wilson, que la posibilidad que este pueda encontrarse con tantos artistas célebres vivientes en París, en las pocas noches que dura su travesía temporal. Este último aspecto se entroncaría con lo ficcional.

comprende un amplio territorio ficcional en el que las situaciones y eventos narrados ocurren.

Mientras la mimesis *muestra* una similitud con lo real, la diégesis *cuenta* un modo de actuación de lo real. Por ello en estas cuestiones, la idea de lo verosímil (acepción que para el Arte opera como sustituto “natural” de lo Verdadero), se relaciona con la coherencia y lógica interna de lo narrado.

Es decir, con una legitimación no tan cercana a los objetos, personas y sus vínculos reales, como a la proposición poética y realización conceptual de un autor, en conjunción a todos los elementos y personas actuantes en su realización, y según Metz, finalmente, como un sistema de justificaciones poéticas, más que de identidades realísticas (Metz, 2002)¹⁵⁴.

Se retoman los análisis desde el citado principio de la semejanza y referencia externa.

Para Platón, como para Aristóteles habría una lista de cosas, personas y hechos que los artistas podrían reproducir. ¿Este acto y estas obras producidas serían mimesis de qué aspectos de lo reproducido?

Sugiere Aumont:

En todos los casos hay tres términos copresentes en la operación mimética: un modelo (real o no, concreto o no), la operación misma (el procedimiento, intelectual, práctico,

¹⁵⁴ Las instancias pertenecientes al campo de lo absurdo, estarían en el límite de una cierta convención pactada entre lo real y lo ficcional, situación sobre la que las artes del siglo XX, focalizarán numerosos emprendimientos programáticos. Del mismo modo también los estatutos de parodia se relacionan con los de este apartado.

Según Agamben: “La parodia no solo no coincide con la ficción sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: este es, de hecho tan ‘insoportablemente’ real que se trata, más bien, de ponerlo a la distancia.

Al ‘como si’ de la ficción, la parodia opone su drástico ‘así es demasiado’”(Agamben, 2009: 60).

Este *demasiado* para Agamben se dirige al concepto de parodia no como hecho necesariamente cómico o burlesco (que de hecho también se verifica), sino como desborde de la representación por exageración, excedencia, estereotipo, sobrecarga de sentido, desmoronamiento de lo estable, o literalidad exagerada.

con lo que se pone la imitación en funcionamiento) y por último su resultado, eso a lo que se la llama imagen (Aumont, 2010: 199)

La imagen resulta ser así, una especie de análogo de aquel referente¹⁵⁵.

Centrada en una posición estética, según Aumont, la semejanza se referiría además a tres niveles de implicancia disciplinar (Aumont, 2010):

a) La imagen se asemeja a algo porque las percepciones lo confirman. Operaría aquí un nivel empírico y pragmático, centrado en los *sentidos*. Sin una explicitación frondosa, es dable reseñar el papel axiológico que los sentidos han tenido en la filosofía moderna.

Únicamente se expresa que los sentidos (en tanto un sistema perceptual más que meramente sensorial), operan en un contexto de actuación, social y psicológicamente activo e histórico.

Los sentidos de hecho no son fórmulas o atributos vacíos ni generan acciones *objetivas*; menos en contacto con las percepciones de lo estético. Están cargados de temporalidad, intención, hábito, selección, historia del sujeto, historia del contexto, y por ende remiten a niveles denotados, connotados y altamente evocativos.

Por otra parte cobran valor de indicador de lo real y sus posibles mimesis, son tales, toda vez que en nuestras sociedades han tenido diversos grados de sistematización, categorización, convención, de estudio pormenorizado de sus transferencias al nivel intelectual y por ende, a posibles deducciones de reglas de aplicación generales.

b) Desde el nivel poético, creacional, la imagen se asemeja al modelo. Aquí la percepción se refuerza en caracteres conceptuales que hacen por ejemplo que los retratos se parezcan a sus modelos, pese a no ser foto-

¹⁵⁵ Los criterios analógicos refieren aquí a una cuestión estrictamente estética y pertinente al arte, y no se comparecen con los propios de incumbencia histórica o filosófica en tanto entidad construida a partir de parecidos ontológicos, tal como fueran analizados en otros capítulos.

gráficamente parecidos. En estos procesos media un elemento de mayor convención y aceptación mutua entre el creador, su obra y el receptor.

Más que los sentidos interviene aquí una *idea* como puente entre estas instancias. En el caso de las obras plásticas, la tersura de la materia, la calidad de los materiales, y su relación textural para con el referente han sido garantías de mimesis, junto además con el color, el dibujo, la proporción o la sombras.

c) En un territorio analítico, semiótico o referencial, la imagen se asemeja al mundo sensorial porque refiere a él de algún modo. Cobran espesor los conceptos de diégesis, y *referencia* como *símbolo*, así como los de alegoría y ficción, junto a los elementos retóricos del lenguaje: comparación y metáfora, entre otros, y a ciertos niveles icónicos como la señal y el índice. La alegoría rescata elementos de un supuesto universo anterior o presente, y los dispone de un nuevo modo, o tal vez con actitudes y contenidos contemporáneos, pero siempre objetualmente vinculados con el origen.

Lo que se logra es una imagen que representa a aquel objeto o hecho, de un modo evidente, aunque amplio, corrido y rebasante de discursos.

El símbolo opera con un nivel mayor de abstracción, y su relación respecto al mundo del ente o acontecimiento simbolizado, depende de acuerdos más eficientes entre productor, imagen y usuario.

Este universo, más alejado de la semejanza especular, es el que ya se ha mencionado en relación a los estudios de Goodman, por los cuales la semejanza no es esencial para el encuentro de resonancias miméticas, ya que estas actúan en una dimensión de mayor libertad perceptual y conceptual.

Es sumamente importante destacar que al hablar de imágenes, en principio como unidades de mayor o menor extensión y complejidad provenientes de concentraciones de señales vibratorias y /o dinámicas: luz, sonidos musicales, palabras, movimientos, se desprenden peculiaridades respecto a posibles y diferentes dominios. Las imágenes resultan de entramados de orden físico, pero no son solo eso.

Las imágenes acústicas, las imágenes visuales, las imágenes fonológicas, se transforman en una *estética* en imágenes musicales, plásticas, discursivas y literarias. Dada esta complejidad signica, sus estatutos han sido estudiados por diferentes campos.

Podría decirse en una apretada y genérica primera síntesis, que el arte imita a acciones u objetos internos o externos, mediados por una imitación *previa*, que es de raíz esencialmente cognitiva. Esta, invariablemente se ocluiría en el territorio del lenguaje y actuaría luego en forma de metalenguajes diversos, o bien según otras teorías de corte cognitivo-corporal, las estructuras miméticas se originarían en conductas pre o supra lingüísticas, derivadas luego analógicamente, hacia el campo de una discursividad de orden estrictamente gramatical.

En los sentidos aquí explicitados interesa conocer, particularmente en la música, cuáles son los referentes posibles y de qué modo las *imágenes sonoras* (diríase los sonidos musicales en tanto una anudada red de niveles fonológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos, dispuestos discursivamente en una obra), refieren, se asemejan, simbolizan o analogan a aquel. Con el concurso establecido entre los valores y pertinencias mutuas de la música pura y la palabra, como es también sabido, se edificó gran parte de la estética musical de todos los tiempos, abriendo el campo a enfoques rechazantes de cualquier referencialidad, a otras, que se sumergen en retóricas inclusivas de altos niveles de componentes miméticos y luego semánticos.

Respecto a la música como dominio general, vale preguntar (pese a lo recién expresado), metodológica y específicamente: ¿la música es un arte mimético? ¿Cuáles son sus referentes? ¿Cómo imita la música? ¿Existen generalizaciones o son siempre particularidades? ¿Qué ocurre cuando hay un texto de por medio? ¿La música instrumental imita algo?

Desde la estética medieval, el texto literario o la noción de la proporción han constituido ideas rectoras en tanto modos generales de referencialidad mimética de la música¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Llama la atención que la música haya podido decantar un modelo representacional sumamente preciso en alguno de sus componentes, y que por eso mismo su nivel de

De esta manera y a través de los tiempos, con componentes místicos o racionales, la música ha podido imitar el orden matemático del cosmos y de la naturaleza, sus proporciones, o sus niveles de espontaneidad y diversidad, sus cambios y retornos.

Y se ha hecho cargo también de la imitación de los sentimientos humanos de diferente modo, en términos estereotipados o sumamente libres, y le ha sido posible además, con prescindencia de la palabra, evocar, describir y narrar paisajes, hechos, retratos o cosas.

Tal vez, y en acuerdo con las posiciones más alejadas de los procesos miméticos entendidos como semejanza tendiente a lo fotográfico, la música (si) refiere (lo hace) preferentemente como símbolo.

En acuerdo con lo planteado respecto a Goodman en páginas previas acerca de la mimesis y la relación de esta con algún tipo de referente, Aumont comenta:

Uno de los postulados de Goodman y de todos los filósofos analíticos es que la simbolización del mundo a la que el hombre se entrega con su lenguaje, sus imágenes y sus producciones significantes (gestos, maneras de comportarse, palabras, sonidos), no tiene relación alguna con el mundo mismo; al crear la simbolización, el hombre fabrica mundos (Aumont, 2010: 206)

No por ello se pierde el mundo como referente último y posible, casi como evocación del lejano Guillermo de Occam; lo que aquí se dice es que la fuerza de lo mimético descansa en una compleja red de asociaciones, en las que, más allá de la existencia de elementos de fuerte imitación matérica, descriptivos del mundo, lo referenciado de este se desprende en tanto subjetivación de diferente y equivalente

interpretación sea vasto y abierto, dado que el supuesto referente representado (los sonidos o las duraciones por ejemplo), se inscribe en un mundo desde el vamos, ya ontológicamente ficcional.

orden y complejidad, y a la manera de una reconstrucción simbólica. Se completarán estas ideas en las próximas páginas.

Se abordarán ahora otras cuestiones de competencia histórica y productiva declaradas en el pensamiento moderno, soslayando temáticas más genéricas y conceptuales, y atendiendo especialmente a la música.

De todas las artes de la Modernidad, la música fue en algún sentido la que más distancia conservó respecto a “interiorizar” en sus desarrollos pragmáticos un conflicto con la condición de lo mimético.

Por otra parte su siempre considerada abstracción, inmaterialidad o aconceptualidad (sobre todo en lo que refiere a la música sin texto, de hecho instancia que define esencialmente a la música como *arte de los sonidos puros* y no de los sonidos en tanto reservorio de palabras), generó desde la teoría el complejo lugar que, desde los tiempos renacentistas y barrocos, se atribuyó a su estatuto como arte.

Para la música la cuestión de la ausencia o existencia de un “supuesto”, “débil” o “ficticio” *referente*, fue la más delicada circunstancia teórica que soportó para “competir” y validarse como legítimo conocimiento estético, respecto al resto de las artes imitativas: la arquitectura o las artes plásticas.

Estas, ya sea por su sentido utilitario o directamente imitativo del mundo, tenían correspondencia de campo u objetivos con la ciencia, que también predicaba de aquel, en su caso con el fin no de embellecerlo, sino de explicarlo.

En la Modernidad, los estudios de Rameau y los Enciclopedistas (en concordancia a aspectos científicos de *racionalidad matemática* o en su defecto *espontaneidad sentimental*), atentos a determinar asociaciones de lo bello y lo verdadero en el terreno de la música, se vincularon desde los orígenes mismos del pensamiento occidental, al concepto más abarcativo de mimesis, como forma compartida de referencialidad con los otros dominios artísticos.

Esta noción podía ser entendida (como ya se ha planteado), como una adopción y transferencia al campo del arte de tópicos vinculados

a la mítica grecolatina, a la realidad exterior del artista como modelo referente en la producción literaria o plástica, la apropiación de ciertas leyes de la naturaleza, su orden y proporción, o bien como plasmación de elementos sencillos, simples, “armoniosos” y alejados por ende de lo bizarro y complicado.

Desde el pintoresquismo y la figuración renacentista y retórica de la palabra aislada, como posible imitación de los sentimientos, hechos, atributos o fenómenos de la naturaleza, hasta el afecto barroco irradiado a todo un segmento musical, estas ideas miméticas coagulan como las “primeras” formas de articular el arte musical, con el mundo exterior e interior.

En última instancia lo verosímil, alude más que a la creación de una realidad estética, simétrica con la realidad contingente, material o física, a la postulación de un regulador de esta, elemento o sistema general que los artistas disponen a la hora de elaborar y configurar un *mundo propio* en el que la obra se concreta y se aprehende.

En el pensamiento decantado del mundo moderno la *verdad* para el arte fue la *belleza*, y como tal esta última debía estar encauzada en alguno de los principios de la mimesis para poder entrar en la lógica del pensamiento filosófico hegemónico.

Mientras para la ciencia, los modos de la verdad se expresaron en *conceptos*, los propios de la belleza para el arte, se manifestaron en *preceptos*.

Pero de hecho la verdad conceptual, siempre fue una puerta vedada o en todo caso dificultosa para el arte, toda vez que su proyecto gnoseológico era cuestionado.

De allí que el concepto de lo verosímil (como ley que traduce una realidad), cumplió este rol supletorio de encadenar su entidad con algo que pudiera ser equivalente a criterios de certeza, realidad, coherencia poética y finalmente verdad, propios del conocimiento científico.

El valor de la percepción, el gusto particularizante y el aspecto sentimental otorgado en la época del Iluminismo, tanto a la producción como a la “fruición” artística, implica como resultado de orden

metodológico, una dificultad para poder extraer condiciones generales de verdad y homogeneidad a los juicios de índole estética. La analogía parecía postularse nuevamente como un modelo para determinar aspectos fenomenológicos y axiológicos de las obras de arte.

La naturaleza se propone, al igual que en la Antigüedad, como el referente privilegiado de la concepción moderna. Por lo tanto, el mundo de lo natural, sensible o simbólico, histórico y universal, constituye para el universo europeo, la suma de las aspiraciones miméticas.

La Naturaleza será desde *siempre* el “objeto” a reproducir, naturaleza constitutiva de un mundo obrado por el Ser superior, impecable, perfecta, recurrente y normada por leyes articuladas y sistemáticas, otorgantes de la entidad de *cosmos*: mundo ordenado, y de la cual el hombre deberá tomar sus principios y modelos para construir cualquier conocimiento o estrategia productiva que pretenda tener validación y legitimación, en particular la Ciencia y el Arte.

Esta imitación de la Naturaleza, reunió a partir del a Modernidad, diferentes acepciones y concepciones, apartadas en general de cualquier componente “místico” o “esotérico”.

Como ya se ha dicho, mientras que para el Racionalismo del siglo XVII la mimesis de lo natural recae en el entendimiento y transferencia al campo de lo artístico de sus elementos numéricos, mensurables (lo que en realidad implica un juego especular por el que la misma Naturaleza está interpretada por las leyes del hombre que pretenden racionalizar matemáticamente sus elementos, atributos y comportamientos), para el siglo XVIII, en un contexto racionalmente menos encorsetado propuesto por el Empirismo o la Ilustración, el espacio o ideario de lo natural comienza a asimilarse e identificarse con lo espontáneo, el buen gusto, lo empático y lo desenvuelto.

Desde la creación de la disciplina de la Estética en el siglo XVIII (en concordancia con el criterio sensible y observacional del Empirismo), se establece una relación directa entre su episteme y el arte; lo Bello es el Arte y no la Naturaleza; esta es “espontánea”, innata e inocente y sus reglas y atributos devienen *per se*.

En cambio el artista que puede imitar o trasladar estas leyes de lo natural al campo de su producción, realiza un esfuerzo y maneja a su vez una experticia que define una capacidad otorgante de valor de belleza a dicha creación.

Al mismo tiempo, se reconoce que las reglas de esta actividad humana llamada Arte son diferentes a las de la lógica o a las del conocimiento y producción científicos.

Como se ha comentado, el campo de las matemáticas y el de las nascentes ciencias naturales, exigían para la teoría una claridad y distinción reclamada por Descartes, esto es una reducción analítica que llegara a elementos constitutivos simples.

El arte, por el contrario parecía demandar de la teoría una proporcionalidad extensional ya que admitía mayores particularidades y diferenciaciones. ¿De qué modo podía captarse *abstractamente* el particular sin derribar u ocultar el valor de su univocidad?

Mímesis y verosimilitud fueron las respuestas.

Si algo quedaba de místico, su cualidad estaba asignada al campo de lo representativo. En este caso, la pintura neoclásica, el teatro o la ópera dieron cuenta de una imitación en términos nominales de lo divino y lo humano, en la postulación argumental que se dio en dichos ámbitos.

En estos géneros, dioses, héroes y hombres de la antigüedad clásica eran imitados en sus virtudes, hazañas y luchas a modo de una modélica trasposición de un *deber ser* trasmutado a la esfera de lo estético.

La imitación de la Naturaleza igualmente autorizó que estos atributos, asuntos o temas se manifestaran por medio de aspectos que tanto podrán tender hacia lo sencillo y simple, como a lo indeliberado por lo cual, muchas producciones o gestos adquirirán una formalización más “excéntrica”, irregular o caprichosa, como datos accesorios o pintorescos de esa primaria espontaneidad, en algún sentido prerromántica, como ocurre en algunas pinturas de Francesco Guardi u Honorée Fragonard ya señaladas, o en los agregados o *accidenti* de la Ópera Seria.

El mencionado cambio de óptica diferenciará sustancialmente el sentido de varios conocimientos y comportamientos sociales, que el Empirismo favorecerá desde su mirada atenta al ámbito de lo afectivo, como ya ha sido expresado en el capítulo dedicado a “Los Sentimientos en el Romanticismo”.

Por ello el mundo sensorial y emocional irradiará a las relaciones interpersonales y al arte en diferentes modos y géneros (el retrato, la miniatura, la ópera buffa, la escena pastoril), y adquirirá inclusive especial atención en la distribución de espacios arquitectónicos y en la configuración de un nuevo tipo de espacio público.

El jardín inglés, por ejemplo, simulará la distribución “azarosa” de los elementos vegetales en una especie de recorrido casual, en el que el paseante pretende “encontrarse” sorpresivamente con matas, o construcciones artificiales como templete y fuentes, distribuidas en conjuntos irregulares o enmarañados de arbustos o bosquillos sin aparente orden, y con una tendencia hacia lo asimétrico (Jones, 1992).

En este marco la sensibilidad del visitante quedaba impresionada ante el contacto con un aire de paraíso virgen, de naturaleza espontánea e intocada por la mano del hombre (con una clara diferencia respecto del jardín francés absolutamente planificado, regular y simétrico).

Por su parte el ya referido paso de la Teoría de los Afectos barroca al territorio de sentimientos más liberados de regulaciones apriorísticas, (verificado aproximadamente a partir de 1730) representa también el cambio de esta noción de imitación hacia una búsqueda que indaga en los vericuetos más llanos, directos y móviles de la sensibilidad.

Un tópico importante se revela además, en la adherencia y valor que tienen las artes, de acuerdo a su relación mimética con la naturaleza.

En base a este criterio Jean le Rond D’Alembert en su *Discurso Preliminar a la Enciclopedia*, 1750 ubica en primer término a la pintura y a la escultura, luego a la arquitectura y la poesía, y en último

lugar a la música. Y afirma: “Toda música que no pinta nada y por lo tanto no nos ofrece desde dónde ha de ser entendida por imitación, por una referencia literaria o extramusical, no es más que ruido.”

(J. Rivera De Rosales: *La Valoración Estética de la Música Instrumental. De la Ilustración a la Revolución Romántica*, en *Aisthesis* N° 40, pag. 95).

Otros autores de la época se referirán a “músicas para pasar el rato” o “músicas de los instrumentos”, vinculando no solo la problemática general de la música en el circuito de las artes, sino añadiendo a la disquisición el conflicto entre música instrumental y vocal, que se estudiará con mayor extensión en los próximos apartados (Rivera De Rosales, 2006).

Durante el Clasicismo, los criterios de imitación tomaron recorridos cercanos tanto a una semejanza ideal, objetiva o ficcional para con un referente externo, real o virtual, o en todo caso estuvieron atentos a destacar y actuar en base a una retórica propia, convincente, cohesiva y coherente con su propia estructura y narratividad, (principios que se mantuvieron académicamente válidos además, para cursos posteriores a los de las épocas aquí estudiadas).

La música instrumental de este período basó sus principios constructivos en esta lógica de una autovalidación de procesos que incluyen a la identidad, la diferencia y a la imitación como procesos técnicos autónomos de un referente externo, al menos explicitado.

En otro ámbito, la ópera fue el punto crucial para estas discusiones acerca de lo verdadero y mimético. Por sus obvias referencias a un asunto musical y visual, dramatizado y actuado en una particular coordinada histórica, necesitó tal vez de un refuerzo teórico que sustentara en principio las decisiones literarias y musicales.

Se analizarán algunas de estas problemáticas en las páginas siguientes.

En el devenir del Romanticismo, el tema de la mimesis cursará nuevas problematizaciones, dado el sentido ampliatorio de las aspiraciones estéticas, de los materiales y las formas.

Tanto la música instrumental absoluta, como la ópera, la canción de cámara o la música programática, traccionaron igualmente

con un plus respecto de aquella música esencialmente “pura”, cuya factura había estado garantizada como “verdadera”, en tanto respetara una lógica y un equilibrio entre materiales, contenido y forma, palabra o ausencia de ella.

Por ende se encontrarán aquí nuevos conflictos, tales como las posibilidades de traslación narrativa o descriptiva de la música, reforzados además por los nuevos géneros operísticos, los nacimientos del Naturalismo, el Nacionalismo y el Eclecticismo, y las adherencias frecuentes de los músicos, no solo a aspectos *emocionales* de los materiales, sino hacia determinados exotismos, cuyas fuentes originarias serán a menudo ignoradas por los compositores, prefiriendo la elaboración de un folklore o paisajismo cultural “imaginario”

La investigación musicológica, todavía en incipiente estado, no brindará fuentes del todo fidedignas acerca de músicas rurales, campesinas o aun urbanas, en tanto estas se consagren como *verdaderas* respecto a un origen y significatividad comunitaria.

De hecho la vivencia y contacto de los propios músicos con diferentes acervos de sus propios países en colecciones o álbumes (en particular los nacionalistas de Escandinavia y el Este europeo), o ciertas indagaciones personales (como las efectuadas por Wagner respecto a su melodía de corno inglés presente en el tercer acto de *Tristán e Isolda*, los rastreos de Liszt respecto a las músicas húngaras las que ha menudo fueron “confundidas” con músicas gitanas o los sondeos de Bizet respecto a *Carmen*), constituirán los recursos materiales para esta incorporación de lo folklórico, lo natural o lo extra europeo.

¿A qué refieren las obras? ¿Qué imitan las sonatas, cuartetos o conciertos del corpus romántico?

En el Romanticismo, se hablará antes que nada de la *verdad* de los sentimientos, de metáforas y símbolos, de la *unidad* de una expresión dramática o sentimental por sobre unidades estructurales de tipo formal, del arraigo de condiciones altamente subjetivas reemplazantes del sentido imitativo externo al artista, o de un cam-

po de lo absoluto que se identificará lo trascendente, más allá de voluntades descriptivas o abstractas.

Si bien la producción transita por un delicado equilibrio entre herencias, invenciones y rupturas, en una estética basada centralmente (al menos como intencionalidad poética), en la subjetividad, es complejo definir *una* verdad que vaya más allá de su intrínseca contingencia y circularidad de significados.

Sin embargo puede comentarse que así como la generalización clásica apuntó posiblemente al encuentro de reglas “constantes” postuladas desde lo individual, el criterio romántico de lo generalizable recae en la dialéctica entre lo situado y palpable del sentimiento personal afianzado desde un colectivo, como materia especularmente sentida y dirigida a lo universal (al menos en el primer período de su desarrollo), o en todo caso en la relación mítica que el autor establece con un saber que propondrá como extendido y eterno. Podría decirse en una subjetiva ficcionalidad de lo real.

Para los románticos, al menos para los más comprometidos con un cierto idealismo conceptual, el alejamiento de la mimesis clásica, estará vehiculizada por el concepto reemplazante de lo ficcional y de lo simbólico de algún modo (tal como se comentaba recién), nociones que guardan relaciones con un mundo real, pero sumamente transformado por la impronta subjetiva de un autor.

Al respecto podría agregarse que para estos artistas, la realidad contingente es una apariencia en relación al sueño o a los estados profundos del alma (Begin, 1996).

Por ello el arte y la música en especial, posibilitan un modo de abandonar lo aparente, posibilitando el ingreso a una íntima y comulgante “verdad del mundo”.

En algunos aspectos ya se ha comentado que el romántico es un espíritu religioso; y por religiosidad se entienden no solo las adherencias a tal o cual dogma, sino la instalación de un espacio *platónico* por el que se expresa la aspiración a una unidad trascendente, la búsqueda de una síntesis, la construcción mítica, los desprendimientos

de algún tipo que favorezcan develamientos ideales, últimos y sublimantes, y la presunción que hay una verdad oculta “entre”, “debajo”, “detrás” o “sobre” la engañosa contingencia.

“El artista romántico es por definición un médium cuya actividad consiste en elaborar lo semejante para que, en esa elaboración, aparezca lo verdadero” (Aumont, 2010: 221).

Transferencia, actitud a menudo extática, transmutación de la realidad, la estética romántica, en especial la de músicos y escritores, cursará por esta dimensión mediada entre artista, obra y público, a fin de encontrar mutuos e idénticos símbolos.

Asimismo la actividad mimética del Romanticismo, también transitará por la convicción de mostrar la propia experiencia como de valor único y ejemplar. Los conceptos de empatía y comunión tendrán aquí una emergencia crucial.

Sobre este andarivel, se edificarán las nociones de incomprensibilidad de la obra, de artista genial, de visionario o de extravagante buscador de originalidades propias e intransferibles. Las nociones de Deleuze y Proust acerca del estilo, referidas en el comienzo de esta Segunda Parte, se integran a esta visión romántica¹⁵⁷.

Por otra parte, las características fuertemente personalistas de los creadores del período, hasta sus atributos de genio, los postularán paradójicamente como autores “casi sin pasado”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Por esta premisa puede llegarse a una delicada conclusión: es la que dice que el mundo no “tiene nada”, que en cierto modo su realidad última está planteada kantianamente, por lo cual el arte es un artificio que habla de la sola verdad de los intereses, las emociones, los gustos y los placeres del propio artista, sin ningún referente por fuera de él. El formalismo de Hanslick se relaciona con esta posición, así como la estética de la Música Absoluta.

¹⁵⁸ Los reparos de Heidegger, concluyentes en la adjudicación de lo verdadero al campo de lo tecnológico, por fuera de una imposibilidad de la producción estética del siglo XIX de alcanzar el mismo estatuto dada su diversidad y no generalización, o bien la “pérdida” interpretada por Adorno o Benjamin del “gran arte” europeo encauzado en la tecnología de la reproducción, justamente como abandono de su “unicidad” creativa, dan cuenta por caminos distintos de este déficit de lo verdadero del arte respecto al mundo.

La originalidad y la invención serán su permanente horizonte y como se ha dicho, más que la naturaleza, su fuente será el sentimiento que ella despierta en conjunción a su afectividad, jugada a límites extremos.

Para estos artistas Verdad y Belleza, se unirán en una simbiosis, en la que esta última, subjetiva, irregular, caprichosa, sutil, evanescente o sublime, se volcará sobre aquella irradiándole su particular luz.

A propósito, dice Keats en el final de su *Oda a una urna griega* (1819): “La belleza es verdad y la verdad es belleza. Esto es todo lo que sabes y todo lo que necesitas saber” (Keats, 2009: 1).

Se interpreta que la frase del poeta alude tanto a la correspondencia entre ambos conceptos, como a un saber innato del hombre respecto a una fehaciente intuición, que lo instala de modo contundente en un conocimiento categórico y al mismo tiempo no empírico, sino analógico, respecto al arte, lo bello y lo verdadero. Dicho conocimiento lo impulsa a un tranquilo reconocimiento de sus “verdaderas” y más valiosas facultades, y a su consecuente posición en el mundo. Esta postura estética tendrá secuelas importantes en el Simbolismo y si se quiere, hasta en el Surrealismo.

Pero antes, Europa circula por los terrenos de una fuerte “materialidad”, proporcionada por el mundo objetual positivista de mediados del siglo XIX.

Aquí la imitación y la verdad se encuadran en otras perspectivas e intenciones.

Piénsese en Wagner. El autor de *La Obra de Arte Total* se encontrará dejando precisas especificaciones acerca de los colores y las telas con las que debían confeccionarse las hojas de los árboles en la escenografía de la *Tetralogía*, en busca de un naturalismo preciosista, o lo llevará a intentar una “verdad” en la asociación de hechos, objetos, sentimientos o personajes con determinadas “figuras” musicales: el leitmotiv.

Por otra parte los dioses wagnerianos, como personajes y roles, serán tan poderosos en sus actos mágicos y divinos, como débiles

en sus dudas, conflictos, trasgresiones y pasiones: entidades divinas cargadas de apetencias, dudas y conflictos humanos.

Como es conocido, en las obras Wagner, (como en Liszt o Berlioz), se juegan elementos de fuerte invención, con metas estéticas reinaugurantes de condiciones resonantes con lo analógico, mítico y celebratorio, que serán analizadas en la Tercera Parte.

Nietzsche y Schopenhauer tendrán a su cargo posiblemente las mayores empresas hermenéuticas de estas producciones del compositor alemán. Para estos autores, la actividad artística como mimesis no queda irresuelta, pero carece de consecuencias pragmáticas en lo referido a una hipotética verdad del mundo.

En Nietzsche, desde *El Nacimiento de la Tragedia* a *El Crepúsculo de los Dioses*, se produce una fractura definitiva entre el ideal platónico y la ontología vedada de lo real de Kant. Por lo tanto el filósofo propone un giro por el cual la verdad ha sido eliminada, ya que es factualmente imposible llegar a ella.

En este litigio cognoscitivo, el arte como mimesis, tiene la misión de acceder a un mundo real (y no verdadero o bello), o bien su función mimética se concibe como una actividad desinteresada que tiene su fin en sí misma.

El mundo real será opaco, diverso, aislado de la razón; por su parte la mimesis exenta de mundo dejará al arte en el sitio de un álbum conservador de imágenes posibles, pero sin referentes ciertos, ni aun los provenientes de la interioridad del artista.

Este irónico nihilismo del autor, característico de lo que se ha dado en llamar *la muerte del arte*, desencadenará importantes seguimientos o reacciones en la estética de los siglos venideros.

Por su parte Schopenhauer mantendrá una actitud más afín a ciertos desarrollos platónicos, vía Hegel, interpretando el arte y en especial la música como dotada de una máxima entidad y verdad, como único modo de apartarse de la ilusión y apariencias del mundo. Se avanzará sobre este autor en el capítulo dedicado a la filosofía del período.

Nuevamente en torno a la producción musical, se decía recién que el gran desafío para los compositores, intérpretes y públicos era el de establecer criterios técnicos y operativos par dar cuenta de los poderes descriptivos, narrativos o evocativos de un determinado asunto literario, visual o histórico hecho música, o bien dramatizar con un contenido romántico las estructuras y géneros heredados.

Como se vio, este último hecho permitió el paso para la instalación de un criterio nuevo, que fue el de la verosimilitud de la obra, no en calidad de capacidad imitativa de un referente externo, sino en su apelación a la *verdad de la materia afectiva* del autor y del intérprete. Las condiciones de textualidad, entendidas como mimesis e inteligibilidad de una lógica constructiva, no provenían únicamente del respeto por una fórmula abstracta, sino que podrán fundarse en la *lógica del sentimiento*.

De esta manera autores principalmente cercanos a la música pura, como Beethoven y Brahms, o aun Chopin, Bruckner o Franck, edificaron su verdad sobre una argucia mimética afín tanto a la transformación e individuación de estrategias y estructuras del pasado clásico, como con ideaciones y soluciones nuevas igualmente particulares.

Se ha observado que los edificios formales dialécticos u orgánicos, dieron pie tanto a discursos absolutos como programáticos, y que los recursos técnicos de estos últimos se propusieron como ensamblajes propedéuticos a resonar atentos a los elementos naturalistas y descriptivos que figuraban en su programa, o bien al objetivo de ser permeados por contenidos puros.

Por ende, el funcionamiento de una normatividad mimética en el Romanticismo será fiel a una doble articulación: la de un materia sensible y más o menos respetuosa de cánones, pero transida de una voluntad expresiva, emocional o descriptiva de interiores o exteriores, de paisajes internos o externos, cuya discriminación resultará, si bien no desvalorizable, tampoco esencial a los intereses más profundos y últimos (Dahlhaus, 1999).

En el Romanticismo, de este modo subyace siempre una *extramusalidad*, sea esta simbólica, referencial y mimética de un adentro o un afuera, o bien, alusiva a una trascendencia. La mimesis romántica se acuñará en una dialéctica entre objetividades sensibles que develan u ocultan verdades metafísicas.

Como se dijera previamente, más allá de referencias explícitas a un exterior, la mimesis (en rigor de verdad como en cualquier estilo), estará garantizada por la coherencia e identidad de los propios elementos y procesos, otorgantes de verosimilitud procesual, tales como las repeticiones y las redundancias, las reexposiciones y las variaciones.

A modo de resumen podría indicarse que la tendencia histórica moderna de la imitación, sostenida en base a la Naturaleza como referente principal, es la siguiente:

- a) Imitación como embellecimiento racional y/o sentimental, en el Barroco y Clasicismo de los siglos XVII y XVIII.
- b) Imitación como copia subjetiva de la realidad, en el Romanticismo hasta 1850.
- c) Imitación como copia objetiva y material, en el Romanticismo - Realismo - Naturalismo, desde 1850.
- d) Imitación como funcionamiento subyacente en tanto organicidad, en el Romanticismo desde 1850, y el Postromanticismo.

Una vez más se postula que estas visiones no son diacrónicamente excluyentes.

Cabe señalar ahora otro elemento de impacto en la estética romántica, relativo a esta noción de lo mimético.

El sentido pintoresco es posiblemente un elemento de pregnancia en el estilo.

En la música, está especialmente presente en las piezas programáticas o en la ópera pero también en el lied y en las microformas pianísticas.

El uso de elementos “locales” como músicas folklóricas, o alusiones a la naturaleza, significó un modo de aproximar naturalísticamente tales contenidos.

Es pertinente decir que en la mayoría de los casos, los esfuerzos de los músicos por nutrir a su obras de repertorios sonoros más o menos originarios de determinados tiempos o países, retratos o paisajes resultaron siempre bordeantes con lo anecdótico, al igual que las condiciones de verosimilitud visual plasmados en la escenografía o el vestuario, más asequibles hoy con los impactantes medios tecnológicos, pero tal vez y por ello mismo, más alejados de las músicas compuestas con los criterios del siglo XIX.

De todos modos, el auge de los estudios históricos atentos a una científica taxonomía, el Realismo y el Naturalismo, la normatización de los museos, la necesidad de objetivizar la experiencia cotidiana a partir de la Revolución Industrial, los tópicos nacionalistas, el Imperialismo y sus relaciones con mundos lejanos y exóticos, y la noción teleológica del tiempo, promueven en los artistas ciertas atenciones a fidelidades epocales y territoriales. Evidentemente una nueva manera de acercarse a lo verosímil.

En el campo de la pintura, si se observa una obra del Neoclasicismo como *El Juramento de los Horacios* de Luis David o las románticas *La Muerte de Sardanápalo* y *Mujeres de Argel* de Delacroix, puede notarse un mayor rigor respecto al rescate de una época a partir de sus atributos espaciales y objetuales.

Luz, vestuario, artefactos, colores, recalcan un especial tiempo y lugar, más allá de las artificiosas cualidades que igualmente se encuentran, como poetizada visión de la Europa moderna ante los tiempos o sitios evocados.

Desde esta idealización y en el terreno de la ópera romántica, a modo comparativo puede preguntarse: ¿hasta qué punto es egipcia *Aída*, española *Carmen*, celta *Norma*, inglesa *Lucia*, india *Lakmé*, alemana *Fidelio*, *Fausto* o *Los Maestros Cantores*, renacentista y española *Don Carlos*?

¿O hasta qué punto esta supuesta realización primera de un autor, sigue siendo fiel a esa temporalidad en las puestas en escena que se suceden, y a menudo se internan por vericuetos escénicos no previstos por aquel imaginario evocado?

Por su parte en el terreno de la música instrumental programática: ¿de qué modo se perciben con verdad y autonomía descriptiva, las tormentas en *Orage* de Liszt, la vida disipada y aventurera de *Don Juan* de R. Strauss, los movimientos y efluvios diferentes de *El Moldava* de Smetana o los combates familiares de *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky?

¿Es suficiente el empleo de algunas músicas supuestamente autóctonas para dar cuenta de las nacionalidades y tiempos históricos?

¿Qué aporta la estilística del texto para un encuentro con lo verosímil? ¿Cómo se diferencia el sonido de las batallas, con el fragor del mar, la emoción más violenta o una tempestad en la nieve? ¿Cómo interactúan los elementos técnicos del siglo XIX con las propiedades de músicas del pasado, los sonidos de la naturaleza o de otras regiones diferentes a las músicas escritas en otros países y cuyo sonido pretenden aludir?

Lo verosímil juega aquí un rol edificado entre convenciones y aceptaciones mutuas entre autor, obra - intérprete y público (Lévi - Strauss, 1994).

En un orden similar es opinión de Barthes que lo verosímil no es lo que sucede generalmente desde el argumento realístico de una contingencia, sino lo que el público cree posible. Lo verosímil actúa siempre en, y para un contexto (Barthes y otros, 1970).

De este modo la verosimilitud emerge como el concepto que desde ya se destaca, invoca a una mutua admisión de convenciones y acuerdos explícitos, implícitos o tácitos entre las obras, los intérpretes y los públicos, cadena hermenéutica vasta, no siempre lineal, que conecta en una red de conformidad o negación las acciones, hechos y construcciones asociativas entre los actores constituyentes del hecho estético y sus particulares horizontes de expectativas.

En esta red y en el terreno de la música, se dirimen aspectos de conocimiento de las tradiciones de los estilos y sus reglas interpretativas, los valores que se ponen en juego, las convenciones que la Historia ha dado por propias y pertinentes, y que con el tiempo se

han ido configurando como “marcas estilísticas” ineludibles, relaciones afectivas y técnicas entre los auditores y tales elementos.

La Música y su Texto Original/ Verdadero

Y aquí resulta pertinente referirse a la noción de obra como texto, en tanto escritura única y original (Kramer, 2012), a fin de establecer un hito creacional, sobre el cual se dispararían las posibles versiones. Versiones que deberían andamiarse con la mayor fidelidad posible a esa matriz primera a fin de preservar justamente su identidad. Se habla aquí entonces de la versión y sus límites, como *imitación* de un supuesto referente primigenio.

No se alude necesariamente a la noción de urtext, sino más bien al criterio de obra original en el sentido pierciano, y de hecho con el aspecto alográfico planteado por Genette, es decir a la representación inherente de la música como segunda vista y no como *copia* de un supuesto original (Genette, 1996).

Primeramente se formula este interrogante, acotándolo especialmente al estilo que aquí se estudia: ¿qué es un texto original para la música, en especial la escrita? ¿Puede pensarse que es únicamente el queda “fijado” en la época de la escritura? ¿Este a su vez no suele provenir de escrituras o acciones anteriores? ¿No es el texto una fulgurante precisión sincrónica cruzada por incontables posibilidades diacrónicas?

¿No pertenece en la mayoría de los casos a un hipertexto que se pierde en su propia historicidad, tanto pasada como futura, desacreditando una autoría originante?

¿Por qué validar únicamente al momento de fijación códica, es decir, un *algo* que se denomina en tal año con tal nombre y tal autor, como la única y definitiva plasmación textual? ¿No es posible que los autores de ese momento puedan imaginar futuras y otras posibles escrituras performáticas y aun códicas? ¿Los textos de autor deben

considerarse intocables, o si se modifican, cuál es el límite de la intervención y de su despliegue hermenéutico? ¿Estas cuestiones proceden de aspectos vinculados con el respeto incondicional hacia quién: al sujeto autor, al genio creador, al sujeto de la historia, al dueño de la obra, al artista romántico?

¿Por qué se infiere que la escritura en un aquí y ahora de un autor no podría admitir corrimientos poéticos? ¿Entraría este en el caso de vivir, en una crisis de identidad, en una cólera manifiesta, en el desasosiego del Compositor de *Ariadna en Naxos*, o se pondría establecer algún tipo de escucha atenta e interesada acerca de un proyecto nuevo, deslizado, o en todo caso alternativo al de sus propias invenciones?

La idea de autoría absoluta: ¿no se forjará sobre un imaginario de la sociedad burguesa capitalista, que distribuye hacia todo producto, inclusive los culturales, las nociones de autonomía y propiedad privada para garantizar, distinguir, parcelar y limitar acciones que tenderían a igualar y democratizar, en este caso los niveles de intervención productiva?

Obviamente estos problemas, se observan desde la óptica mercantil de la sociedad actual, inserta o configurante de una red comunicativa, en las que las nociones de sujeto fuerte y de autor colapsan y decantan hacia ciertos espacios y circuitos diluidos, totalizantes y menos explícitos.

En el apartado anterior, se han citado algunas ideas de Hennion respecto al sentido límbico, “perdido” y mediador del texto musical.

Diferentes eran seguramente las percepciones yoicas y de propiedad de los artistas del pasado, en especial los románticos, a quienes la sociedad burguesa, y como recién se decía, atribuía los estatutos de lo activo, irremplazable, genial, único e irreplicable en cuanto a su producción fáctica, a fin de garantizar para los auditores, un lugar de usuarios y consumidores pasivos.

Asimismo es verdadero que los compositores o escritores nunca fueron tan celosos, obsesivos o cuidadosos (o finalmente *limitados*

imaginativamente), como para dejar entre sus indicaciones póstumas, recetas o recomendaciones respecto a cuáles eran los límites de la interpretación textual, previstos para las representaciones actuales o futuras de sus obras (a excepción tal vez de Von Weber o Wagner, en virtud que estos tuvieron también roles de productor).

Los aportes generados con la realización de diversas experiencias performáticas más o menos alejadas de un “original”, deberían referirse en tanto triunfos y/ o fracasos para con nuestra contemporaneidad, y no necesariamente por la reconvención o elogio que pudieren hacer de ellos, el o los autores primeros de los textos. En todo, caso su eficacia se mediría en términos de definir los logros alcanzados respecto a los niveles de verosimilitud y eficiencia dramática, y no únicamente de una lineal correspondencia argumental o poética.

Podría pensarse entonces, que la creencia alimenta a la producción.

El sentido de *inviolabilidad* de la obra y del autor, no se definió tanto como consecuencia de las operaciones de aquel, sino más bien, como el resultado de determinados imperativos de poder y subjetividad social, que “hizo creer”, aun a los mismos creadores, que su producción era sagrada e inmodificable, que su escritura intocable, y que las decisiones gráficas plasmadas en un papel, garantizaban en su continuidad y permanencia inalterada, una exégesis perfecta, inmortal y fidedigna.

Muchos imaginarios estéticos finalmente, coagularon en representaciones ritualísticas, más que en aperturas lúdicas.

Eco, Jauss, Dahlhaus, Benjamin, Gadamer, Adorno, Zizek o Bourriaud, han tratado profusamente el tema. En especial, esta tendencia investigativa estudia también los desplazamientos señalados, aun en las experiencias plásticas, y pese a su sentido tradicionalmente consignado como de pieza única y autográfica.

En otro andarivel, es importante referirse a los estratos miméticos de las versiones. Y aquí la pregunta por las interpretaciones “verdaderas” o verosímiles respecto a un modelo: llámese estilo, autor, obra, escuela técnica o interpretativa, abre un territorio extenso de ideas y posturas.

Por el momento se referencian estos interrogantes al apartado anterior, en el que se explicitaron ciertas condiciones conceptuales relativas a la música y la interpretación.

Igualmente pueden destacarse algunas perspectivas nuevas, tal vez acentuando otros niveles de performatividad.

En primer lugar sorprenden las representaciones y las performances, referidas por ejemplo, y especialmente, a los intérpretes del melodrama y en particular a los cantantes de ópera y su *physique du rôle*, en su desempeño como actores músicos. Por ello se pregunta acerca de cómo ha sido inferida su frecuente lejanía física o escénica con los propios de los personajes que interpretan, y aun más, en ocasiones el “artificioso” estilo inherente al canto lírico.

Esta es sin duda una de las más interesantes circunstancias que los más convencionales seguidores del género apenas comentan, respecto a la aceptación naturalizada y sin quiebres de un elemento escénico y visual de alta inverosimilitud, hecho que el teatro o el cine sobre todo, no estuvieron nunca dispuestos a aceptar.

Recién en nuestros días, a partir de la difundida concepción estetizante de las culturas postmodernas señalada entre otros por Vattimo en *El Fin de la Modernidad* (por la cual se ubica en posiciones modélicas de lo bello artístico a modelos o deportistas, en la cocina de autor, en actores o en este caso, cantantes líricos) (Vattimo, 1990), se consigue en algunos casos reunir en la presencia escénica y vocal de un cantante a un personaje total, más allá que para los incondicionales fanáticos “operómanos”, la voz sea lo trascendente para un intérprete y que en ella se resuman los niveles de verdad estilística y dramática.

Estas cuestiones de índole hermenéutica proponen una compleja discusión sobre los principios y componentes nodales, alcances y límites de la música vocal o instrumental, en su conexión con otros “lenguajes” y dispositivos, accidentales o coyunturales a la hora de analizar la *performance de la verosimilitud o la mimesis*.

También la problemática alcanza a los instrumentistas y directores de orquesta, revestidos de una corporeidad gestual, promotora

igualmente de condiciones de transmisión musical y verosimilitud para con el proyecto interpretado.

En base a ello prescribiría la actitud corporal del intérprete, respecto al autor u obra a interpretar, algo así como una estilística mimética del gesto, que incluiría la motricidad, la expresión facial y corporal, la respiración e índices y movimiento anexos.

Por esta prescripción Chopin se interpretaría con tales gestos, Beethoven con otros, y así sucesivamente. Y esta gestualidad sería la de la música del autor y no la del autor en tanto persona particular a imitar.

Es sabido que estas nociones no están del todo reguladas y que existe frecuentemente una tipología general gestual de los intérpretes, que suelen irradiar y trasladar a todos los autores y obras, por sobre diferencias estilísticas. Por lo tanto el criterio de verosimilitud se alcanzaría centralmente con el sonido logrado con el cuerpo y no con el cuerpo como mediador “visible” del sonido, al menos en términos espectaculares relativos a la expresión motora y la mirada que la confirma.

Puede aquí remencionarse que posiblemente el Romanticismo, en su afán de “cargar emotivamente” cualquier interpretación, contagió a estas prácticas con un estilo unívoco y totalizante, generador tal vez de ciertos equívocos y homogeneidades.

En el sentido de referenciar nuevamente a la ópera, o en realidad a cualquier evento performático, como una serie de transacciones entre idearios creacionales y su posible puesta en obra, se cuestiona a veces con cierta extrañeza, y también sentido extremo: ¿qué tienen que ver la ópera o el ballet con la música? ¿Cuál es la música que danzan e interpretan los bailarines? ¿Cuál es el texto total que se representa en una ópera?

La irreverencia de la pregunta, se entiende que decanta pertinente, al comprometer en este interrogante, no a una idea compositiva o una partitura, sino a una producción específica, que incluye infinidad de integrantes: artistas, empresarios, técnicos, operarios, prensa, empleados, espacios, públicos y críticos.

Desde los orígenes de la ópera concebida como empresa financiera, o si se desea como industria cultural, esto es en la Ópera Veneciana del siglo XVII, el espectáculo ópera parece recaer en el valor inusitado de las alfombras rojas, las escalinatas de mármol, los vitores, las innovaciones espaciales, los bises o las relaciones sociales de implicancia variopinta.

Dentro de esta perspectiva, el nacimiento del cine (también nada desdeñable, en su impactante relevancia industrial - empresarial), o del psicoanálisis, según Zizek, posiblemente hayan confinado a la ópera al complejo y simple a la vez, lugar de la convención (Zizek, 2010).

La ópera, conciente o inconcientemente se estatuyó siempre (y lo sigue estableciendo aun hoy, con los alardes tecnológicos y los niveles de mercado, financiamiento y deudores sociales y empresariales de quienes depende), como un espectáculo altamente ficcional, plagado de rituales y como tal, tendiente más a la *repetición* que a los *cambios*, a una mimesis de su propia estructura originaria.

En líneas generales la ópera es una especie de gran fragua de acciones premeditadas en fórmulas y deberes performáticos que nuevamente invocan al Compositor straussiano: aquel individuo que lo que ha hecho es nada más y nada menos que componer una pieza dramática, por la cual busca ser reconocido o en todo caso, generar en el público una adherencia estética a través de una pieza supuestamente bien hecha y valiosa...

Lejos está el teatro de ópera junto a su parafernalia humana, comercial y tecnológica de dar cuenta en todos los casos de los intereses de este creador primero.

¿Por qué habría de tener tanto peso poético solo el autor? ¿No puede postularse una poética de otros agentes del circuito espectacular? ¿Por qué los públicos no pueden tener el valor de imponer gustos y necesidades a la par de los creadores? ¿Quién decide finalmente?

En el mundo capitalista, no es necesario aclarar la existencia de un complejo balance de aspectos lícitos o ilícitos, transparentes o ve-

lados, díscolos y perversos, por los que circula el sostenido y poderoso matrimonio de la oferta y la demanda. Debería generarse así un profundo análisis acerca de la legitimidad estética y la transparencia de los gustos del público de ópera, destinatario de las operaciones de autores y empresarios.

Como sea, aun con la tradición de piezas operísticas paradigmáticas y famosas, toda recreación de un “original” debe toparse con la convención de la que hoy se hablaba; no específicamente artística, sino empresarial, social y ritual de los públicos.

Especialmente para estos, entrar a la sala, representa una instancia propia, intransferible y autovalidada no como elemento inédito, sino por todo lo contrario, por establecerse como reafirmación de una experiencia gozosa reeditada. En estos casos la música, como tal, resulta por momentos ser lo menos convocante, salvo, como excusa funcional para la validez mediática de los intereses e imaginarios que pretenden ser repetidos y disfrutados. Aquí la mimesis actúa desde de una neurótica necesidad de repetición.

Desde otro aspecto, aunque siempre en el campo de las interpretaciones, las líneas del revisionismo interpretativo (respecto de músicas del pasado), han marcado no solo derroteros inherentes a su praxis específica, sino a axiologías anexas, relativas a los criterios de imitación y verosimilitud, en este caso de los estilos a los cuales refieren sus ejecuciones.

Por ellas suelen atribuirse valores diversos de verdad a prácticas performáticas que reeditan instrumentos originales, estilos interpretativos del pasado, espacios específicos de actuación y partituras autógrafas, entre otros elementos.

Su ponderación como válida, entra en el terreno del análisis de numerosas variables, que exceden este trabajo. De todos modos se ha examinado algo de esta faceta al tratar el tema del urtext en el apartado anterior, e igualmente en próximas páginas, se analizarán contenidos de la misma problemática.

En el final de este segmento se piensa sobre algunas cuestiones coagulantes, y más o menos conclusivas de la relación de la música con la verosimilitud o la verdad.

Por ello se determinan dos circuitos de análisis y de posibles resultados, en cierta forma atentos a los comentarios citados de Gadamer en la pág. 410 cita 144.

1) el campo de las experiencias teatrales que comprenden a la ópera y al ballet, y junto a ellas, las relaciones nodales entre el texto, el movimiento y la música, junto a los demás elementos de la dramaturgia. Desde la potencia de un nivel poético integral (que incluye claro está el aspecto cohesivo y coherente del texto musical), podrían anudarse tal vez las fuerzas más consistentes, tendientes al logro de la verdad dramática.

2) por su parte la organización compositiva y performática, y finalmente el resultado axiológico de su semiosis, producido por la unidad mimética alcanzada por las obras instrumentales, (dentro del debate interno de sus propios componentes identitarios y su interpretación/versión), más allá de elementos referenciales que conecten su corpus con aspectos, literarios o visuales externos a él.

En última instancia la música y su *íntima verdad*, actúan en el ámbito casi tautológico de lo estético, como una estilización, en todo caso sutilización de la realidad, concepto no necesariamente pensado en términos de levedad, sino como reelaboración, desvío, representación y profundización de aquella. De allí que la verosimilitud, su *modo de ser verdadero*, sea entendida como posible y metafórica “veracidad” de una realidad interna o externa, de la que incluso podría prescindir.

Al hablar de “La Cuestión de los Sentimientos...” en la Primera Parte de este texto, se comentaron algunas ideas lacanianas en relación a las fracturas y posibles puentes simbólicos entre la angustia y la producción artística. Estos conceptos parecieran tener apropiada validez también sobre los principios aquí tratados de imitación y verosimilitud. Al mismo tiempo Freud, citado por Fidman, expresa las

nociones de ficción y “engaño” del arte, como asertiva transacción entre la realidad y el despliegue subjetivo: “Cuando el caminante canta en la oscuridad, desmiente su estado de angustia, mas no por ello ve más claro” (Fridman, 2011: 14).

En esta línea Baudrillard glosa el tema lacaniano del arte. Por esta razón el pensador opina que el arte, especialmente el de la Modernidad, toma su fuerza de la sustracción, de una ausencia que efectivamente posibilita y eyecta una potencia imaginante y creadora, aun esta sea *imitativa*. Dicha condición involucra dos operaciones opuestas: por un lado la que promueve una destitución de cualquier imagen pasada, una especie de aniquilación de todas las huellas del mundo posibles sobre las que el artista busca estatuir su propia legalidad, con la consecuente crisis de los aspectos miméticos.

Pero por otra parte informa de su adherencia incontestable y fatalmente irrenunciable a las coordenadas de estilo y función que su obra reclama y diríase impone, solo por el hecho de ser fundada en un aquí y ahora particular (Baudrillard, 2007).

Si se reflexiona nuevamente sobre la angustia como reemplazo esencial de una “falta” originaria e inherente a lo humano, tal como alude poéticamente Freud, y agudamente Lacan, puede suponerse finalmente que la creación de *imágenes*, cualquiera sea su naturaleza, dominio y con diferentes formas o grados de lo imitativo, busca convertirse en metáfora, alegoría o símbolo de aquel acuciante y despiadado vacío, en todo caso invocándolo desde la concreción de un *algo* siempre incompleto.

Y en este sentido se le concede total razón a Aristóteles.

Glück, la Ópera Seria y la Verosimilitud

Durante la etapa final del Barroco y en el Clasicismo se distinguen las óperas serias y cómicas, ya caracterizadas en la Primera Parte al abordar el Tema de los Sentimientos.

Respecto a los niveles miméticos, ciertamente los temas mitológicos o históricos tratados por las primeras, indicaban un nivel complejo de explicitación narrativa, que vinculaba historias, personajes y acciones con los criterios de verdad.

Estos se referían tanto al asunto tratado, y sus modalidades literarias y genéricas, como a los aspectos idiosincrásicos, que emergían de los personajes divinos o humanos, en tanto cualidades o atributos presentes en sus entidades. Los “afectos” caracterizaban estas condiciones. Sus artilugios y dispositivos se trasladaron *luego* a la música instrumental, como facultad organizativa del discurso teleológico, mecánico y narrativo imperante en este estilo¹⁵⁹.

En *Semele*, de Haendel, ópera seria del año 1743, las presencias de Júpiter y Juno, su esposa, son determinantes y apabullantes. Semele, joven princesa de Tebas, está presa del pecado de vanidad y desaprensiva infatuación amorosa.

Siente una enorme pasión por el dios Júpiter y pretende ser su única amante. Aparte de la anécdota, la ópera aporta un elemento clave que desanuda ciertas cuestiones de la realidad y apariencia de los dioses en su relación con los humanos, entramadas en las nociones de mímesis.

No se pondera aquí a la verosimilitud literaria o musical aportada por el libreto o la partitura, en sus aciertos, proximidades o yerros. Se destaca un aspecto más basal, desde el que se desarrollan las vinculaciones entre los planos divinos y terrenos, esto es, de qué modo la mitología clásica concebía la ontología última de los seres inmortales.

Los dioses ciertamente “aparecen” ante los humanos, como espejados en la figura de estos últimos.

Se muestran semejantes en su anatomía, en sus condiciones y maneras amorosas, en sus sentimientos, razones, virtudes, defectos y

¹⁵⁹ Las óperas cómicas, como se mencionara también en la Primera Parte, trataron el tema de lo verosímil con mayor *naturalidad*, en términos de abreviar en las condiciones del comportamiento o sentimiento humano, ya sea como arquetipo o como psicología móvil y cambiante.

actitudes. Además cuentan con el poder de la metamorfosis. Por todo ello pueden interactuar y relacionarse.

Pero esta fenomenología parece ser una licencia divina, o en todo caso una ilusión o apostasía real o imaginaria, volitiva y deseante, de la óptica física o metafórica de la condición humana, atribuida a la deidad.

Por esto, los dioses especularmente, podían otorgar a los pobres mortales una visión posible y tangible de su espíritu y corporeidad, un asomo y participación en el plano de lo divino, y a su vez acercarse a la limitada vida transitoria, sin afectar a aquellos con la verdadera luz y poder que irradiaba su potestad. Accedían a aparecer como los humanos, a comportarse y sentir como ellos, por compasión, conveniencia, venganza o distracción lúdica. Pero esencialmente eran otra cosa.

¿Cómo eran/son realmente los dioses? ¿No eran acaso entidades monstruosas, esquivas, inasibles, casi al modo de un fantasmática urdimbre de seres inauditos, tal como H. P. Lovecraft los presenta en su tremenda cosmogonía?

En la ópera de Haendel, la astuta y vengativa Juno, se mimetiza en Ino, la hermana de Semele y le aconseja a esta que para ser inmortal, última cualidad que requiere la princesa para la consumación de su vanidad y codicia, le exija a Júpiter que se aparezca tal como es: *como el Dios*. De esta manera, la fuerza del padre divino empararía su cuerpo y alma con la eternidad que tanto ansiaba conseguir.

Esta imposición decide su muerte.

Luego de una discusión, Semele, inflamada de *hybris*, reclama de Júpiter el cumplimiento de su aparición divina. En efecto el dios tristemente accede, pero sabe que su poder, su verdadera anatomía y fisiología, causará el fin de la princesa. Su luz, el rayo, y su energía son inaguantables y fulminantes para el plano humano. De este modo, el brillo incandescente y la proximidad aurática del *verdadero* dios, aniquila la luz y la vida de Semele.

Esta cuestión indica la imposibilidad de una *verdadera* relación entre hombres y dioses. Para que esta relación ocurra debe mediar

una defeción divina y una modificación, un *parecido a*, una mímesis, una verosimilitud.

En otro orden, lo que aparece del dios es solo una parte posible de percibir por los humanos (Recuérdese la primera visión de Cristo resucitado ante María Magdalena).

Análogamente la propia Semele, en un pasaje anterior en la que se mira en un espejo, queda fascinada por su propia imagen, a la que compara con la de Venus.

El mito de Narciso, también alude a esta posibilidad de embelesamiento de una imagen especular, en la que lo divino y trascendente se transparenta en lo humano y contingente¹⁶⁰.

Es necesario mencionar a Glück, como el músico sobre el que recayó una de las más ingentes tareas reflexivas en el campo operístico. El compositor justamente, fue uno de los primeros autores modernos en defender el criterio de lo verosímil en el melodrama serio, de algún modo alterando la visión de los dioses y dando a su entidad, una inédita condición humana. Seguramente influyeron en él las nuevas miradas empiristas, y el espíritu laico de la razón ilustrada.

La idea básica del compositor, por sobre las imposiciones filosóficas recién descritas, fue la de acercar a los hombres estas deificaciones estatuarias y lejanas.

En el prefacio de su ópera seria *Alceste* redactado en 1769, Glück se refiere a cambios sustanciales efectuados en este género, proveniente de la Ópera Napolitana y cultivado entre otros por Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Niccolò Pórpura o el mencionado Haendel.

Recuérdese que en la ópera seria se respetaban las unidades de acción, tiempo y lugar de la tragedia francesa (derivadas a su vez de la *Poética* de Aristóteles), y cuyo encadenamiento de la acción dramá-

¹⁶⁰ Y finalmente, en este juego conceptual, los compositores, como dioses creadores, solo podrían emanar e impregnar a los intérpretes y públicos con imágenes sonoras *parecidas* a sus *verdaderas* ideas. Tal vez y ciertamente, una concepción extremadamente platónica de la interpretación, o en todo caso, la búsqueda imparable y angustiada de una circularidad hermenéutica, por la cual siempre habría una posible y *otra* interpretación, más fiel y cercana a la verdad de la obra y el autor.

tica se realizaba casi únicamente por medio de los recitativos secos y las arias da cappello. Junto a otras estructuras más estrictas se añadían (sobre todo en Francia), ballets, escenas corales, y otros *divertissements* o *accidenti*, que convertían a la representación en un espectáculo altamente contaminado de elementos, en principio ajenos a la acción principal.

Sobre esta realidad reacciona el músico, intentando junto con su libretista Rainiero de Calzabiggi, reinstaurar un criterio de verosimilitud y de verdad dramática, conocida como la Reforma de Glück.

Entre los aspectos destacados de esta renovación se mencionan: el desplazamiento de las arias da cappello, los recitativos acompañados, el recurso del coro con efectiva validez dramática, la eliminación de escenas dispersantes, la consagración de una obertura unificada, concordante con la acción posterior, la preferencia por un estilo de canto silábico atinente a la comprensión del texto y el uso de la orquesta con un refuerzo tímbrico que promueva el destaque de aspectos psicológicos de los personajes o de determinada acción.

Todos estos recursos constituyeron novedades, que el autor concibió y empleó como herramientas para el establecimiento de lo verosímil. ¿A qué se refería Glück con este concepto?

Cuando se accede a crónicas de la época o se estudian grabados, dibujos o esquemas escenográficos, o de vestuario de las primeras representaciones se advierte, al igual que en la pintura de esos tiempos (por ejemplo en las obras de Tiepólo), un alejamiento y asincronía casi farsesco de las épocas a las cuales los argumentos de las óperas aluden: la antigua Grecia, Roma o Egipto, Israel o Persia.

El vestuario y la escenografía a menudo corresponden a las épocas de Glück, tal vez con algunos elementos decorativos que podrían pertenecer a aquellas culturas.

Por su parte las músicas no toman códigos antiguos, de orden rítmico, armónico o melódico, para mencionar solo algunos de los más relevantes, y en su totalidad responden a los modelos compositivos de su tiempo.

Idénticamente, el texto está configurado con las lógicas propias de la escritura contemporánea a sus autores, así como el estilo del canto, la ejecución instrumental y posiblemente la actuación y el movimiento dramático hayan sido realizados de acuerdo a los cánones de la época, sin referencias a los pasados que se cuentan en sus historias.

Por lo tanto se repregunta: ¿en que recaía la verosimilitud buscada por Glück? ¿En qué modo se diferenciaban sus obras de lo que el autor tachaba de inverosímil en las producciones de sus pares? ¿Cómo operan los criterios de historicidad, de pasado y presente, de rigor estilístico en sus obras y en las obras de otros artistas?

La aspiración glückiana atinente a resguardar y reemplazar el rigor barroco y artificioso de la concepción ultraracional del melodrama trágico, por una flexible, natural y espontánea continuidad afin al espíritu “abierto” y despejado del Clasicismo, no dejó de lado otros elementos inverosímiles.

Ciertas incoherencias argumentales, ciertas licencias epocales y de montaje, ciertas conductas o resoluciones sorprendidas o irreales de sus personajes (el sumamente utilizado *Deus ex Machina*), potenciando como tales la propia fantasía del argumento abordado, se configuran como elementos sobreentendidos, en todo caso agregados como necesaria cuota de *capriccio* a lo esencial, conducta casi obligada en la estética del siglo XVIII.

Podría adelantarse que esta noción de lo verosímil inicialmente resulta comprobable o vigente en un ámbito y de un modo al que podría calificarse de virtual, metafórico.

Se homolagarían en aquella idea, lo recién comentado respecto a una *verdad general* de la música, esto es el sentido de unidad estilística musical, literaria y visual, con un rigor conceptual y un equilibrio en las relaciones de diferente índole, que, evitando aspectos no propios de una compacta ideación, se encarama a una visión “verdadera”, unitaria del asunto tratado, en el caso de Glück de espesor “clásico” y por ende universal.

En el Romanticismo, las nociones de “lo serio” atinente a la ópera desaparecerán. Los nuevos conflictos serán los del drama humano y burgués, cómico o trágico, presente en la ópera italiana o francesa, o bien la nueva mitología instalada por Wagner. El rango naturalista, fantástico o maravilloso será convocado por nuevas aristas y perspectivas.

Reflexiones a partir de una Representación Operística

En el año 2004 la Ópera del Estado de Viena presentó *Don Carlos* de Verdi, en su escritura original de 1867, cantada en francés y con inclusión del ballet previsto para la primera representación en París.

La versión, dirigida por Bertrand de Billy, constituyó un acontecimiento histórico, en tanto que nunca se había presentado luego de su estreno parisino, esta primordial ideación verdiana.

La producción, musicalmente pensada como de gran verosimilitud poética, excelencia interpretativa y situada en un ámbito musical de enorme tradicionalismo, resulta rasgada por el nivel escénico, que arrastra a menudo a la partitura hacia un contaminado encuadre conceptual. La versión fue filmada y difundida en DVD (Verdi, TDK, 2005).

La puesta de Peter Konwitschny, atravesada desde el Renacimiento Español por múltiples tiempos históricos, genera una impresionante confluencia de verosimilitudes y ficcionalidades, al efectuar transmisiones de video en vivo en el interior de la sala, de ficticios acontecimientos revolucionarios (previstos por el argumento y visibilizados habitualmente en el escenario) que ocurren simultáneamente en el exterior del teatro, protagonizados por relatores, público, actores e intérpretes de la ópera.

Asediados por periodistas, cámaras y fotógrafos, los cantantes - personajes y el “pueblo”, ingresan a la sala generando en la audiencia un momento sumamente interesante, tenso y de gran virulencia es-

cénica, en el que los asistentes a la ópera parecen ser no solo testigos sino participantes activos de una verdadera revuelta popular. El *tempo* de la ópera, el texto musical, resultan interrumpidos, modificados e intervenidos por otros discursos literarios, sonoros y visuales completamente “ajenos” a la escritura del autor en su cronología original. Estas nuevas instancias dramáticas impactan en la ópera como situaciones teatrales aproximativas a una performance.

Este ejemplo, mencionado entre otros tantos, pretende evidenciar fricciones y desplazamientos altamente significativos, ostensibles en diversas experiencias alográficas ocurrentes en nuestros tiempos.

Lo mismos redefinen, revisan, extreman o dirigen aspectos representacionales de aquellas, hacia destinos en los que aparecen cooptados en niveles equivalentes de ficcionalidad o verosimilitud, artistas y públicos¹⁶¹.

En el Prólogo y a telón cerrado, Tonio, uno de los protagonistas advierte al público de la sala, (adelantándose hacia la cuarta pared y en una inédita apelación teatral), de las diferencias respecto de lo que van a presenciar en la representación y la vida real. Al comienzo de la ópera y ya en escena, el payaso Canio, invitando a la gente del pueblo (el coro), efectúa la misma aclaración.

Se entiende que no solo ocurren aquí corrimientos temporales, de vestuario o sentido visual en general.

De lo que se habla es del hecho de producir un tipo de intervención que articule movibilidades, actuaciones, voces o corporeidades manifiestas y alternativas en intérpretes y asistentes, no previstas en un supuesto “texto original”.

Se indagará más adelante este concepto, referido a pertenencias históricas y posibles despliegues hermenéuticos.

Las experiencias performáticas, como la recién comentada del *Don Carlos* de Viena, tienden a poner en un lugar especialmente

¹⁶¹ Se reseña al respecto la ya citada ópera *I Pagliacci*, de Leoncavallo (1892), resuelta en su original, con una “segunda vista” en la que el coro, participante a una representación callejera, actúa como un “otro” público respecto a la audiencia del teatro.

poiético, a agentes espectaculares a menudo considerados “meros” recreadores o pasivos observadores de los hechos estéticos, sobre todo en géneros tan pautados por la tradición como la ópera, en este caso decimonónica. Por otra parte instalan fuertes dudas en relación a una performatividad reverencial de mimesis originales, en tanto los niveles de interpretación deberían corresponderse con la resurrección de un criterio inserto y definitivo en la obra “original”.

¿Qué ocurre en estos casos (y en realidad en otros tantos), con la orquesta y el director? ¿Por qué es tan poco frecuente que los músicos participen en la representación escénica, alejados de sus condiciones de ubicación espacial, vestuario o maquillaje? ¿Dentro de qué nivel de verosimilitud espectacular se inscribe la participación de los músicos?

Las respuestas pueden ser varias, y atinentes a diferentes grados de pertinencia.

En primer lugar, nadie negaría que los músicos necesitan de ciertas condiciones de lectura, iluminación, espacialidad específicas, en muchos casos, irrenunciables por cuestiones de escritura, orquestación, posibilidades de tener referencia visual con el director, aspectos todos cercanas a preservar su específico rol lector.

Pese a que existen versiones (por ejemplo las de Arnold Östman de óperas de Mozart), en las que la orquesta interpreta no solo con instrumentos originales, sino con trajes de época y velas, desde los tiempos de las primeras formaciones orquestales en el siglo XVIII, y durante el Romanticismo, no era habitual que los miembros de la orquesta o el director, se vistiesen con ropa de estilo, pese a interpretarse una ópera que transcurriera en un tiempo anterior al de su escritura.

Las razones de verosimilitud en estas ocasiones parecen estar un tanto parcializadas. Tal vez el respeto estilístico por la vestimenta de los músicos, no agrega ni garantiza nada sustancial a la producción, toda vez que tampoco esta guarda un rigor actual, o un acuerdo epocal unívoco.

De hecho si hay una verosimilitud en la música, la misma recaería centralmente en su nivel hermenéutico intrínseco, como ejecución validada para determinado autor, obra, intérprete, circunstancia y audiencia. Es más, contrariamente a lo intuitivo, puede entenderse que la presencia del tiempo contemporáneo y especular respecto a los asistentes a la sala de conciertos o de ópera, manifiesto en el vestuario y otras condiciones técnicas y espaciales de los músicos, contribuye a la creación de la cuarta pared. Efectivamente, los niveles de ficcionalidad y verosimilitud se potenciarían, en tanto algunos índices fácticos permaneciesen fieles al tiempo de la representación cronológica presente.

Para el público, advertir la diferencia entre el traje actual de los músicos o el director, su ubicación y accionar, en relación a la espacialidad más o menos verosímil de un determinado tiempo y espacio escénico, brindaría una sosegada y aliviada comprensión de las dimensiones y límites de alteridad presentes en la representación total.

La presencia de cantantes incluidos en la platea junto al público, la interacción de estos con la audiencia, a través de alguna acción cómplice, la apelación al director de orquesta o a los instrumentistas de efectuar algún tipo de movimiento, gesto o relación corporal o verbal con los protagonistas de la escena, son actos que pueden observarse en representaciones operísticas contemporáneas, aun de textos musicales de siglos anteriores.

Esta situación, no deja de causar a menudo cierto asombro, escorzo e incomodidad; no es tanto la participación de los ocasionales actores la que puede perturbar, sino más bien la mirada del espectador ante esta trasgresión del escenario, en la que la lectura tradicional de un código, se desplaza hacia otro espacio y registro, con la intervención de un agente o coordenada externo a él.

El corrimiento de estos niveles de performatividad estaría provocando una nueva ficcionalidad, no prevista en un supuesto marco/texto original, pero más aun, no incluida en las lógicas convencionales del espectáculo y en la alografía general.

En estos casos, la audiencia parece decir “hasta acá” llega la escena, “hasta acá” es el espacio permitido para la acción y los intérpretes; yo soy solo público, o esta es la orquesta y el director y no tienen nada que ver con la escena: ellos son los músicos, los garantes espectaculares de la realidad; no tengo cualidades performáticas y tampoco es mi intención poseerlas. Mi rol y mi voluntad son los de la expectación, el deleite, el oído, la mirada y el examen. Yo soy real. La orquesta y el director son reales.

Yo disfruto, critico o evalúo, pero no actúo. La ficción ocurre en otro espacio y con otros sujetos. Los ámbitos ontológicos no pueden mezclarse

¿Qué hace mi identidad en el terreno de una invención, de una condensación apócrifa de la realidad? ¿Cómo me muevo en ella? ¿Cómo mi carnadura se confunde con una idealidad de cartón piedra? ¿De qué modo sigo la pauta y el texto ficcional, (texto por otro lado conocido y reverenciado tanto por mí como por las tradiciones interpretativas), si no pertenezco a él? ¿Cuál es el límite de mis competencias estéticas?

Por eso podría hablarse de un campo particular de indagaciones hermenéuticas, que es el que conformaría la alografía y la poética de los intérpretes y públicos.

La separación de los ámbitos de ficción, verosimilitud y verdad recién comentada, efectiviza y delimita posturas estéticas, supuestos andamiajes, patrimonios y discursos escénicos, así como legítima niveles de virtualidad y artificiosidad en los elementos que constituyen la representación.

Si las discursividades autográficas incluyen procesos de índole solipsista entre el autor y su obra (en las que los aspectos interpretativos recaen en los potenciales lectores, asimilados en estos casos a un público que dialoga directamente con la obra, única y materialmente limitada), en los procesos alográficos la presencia de un intérprete activo y específico entre la producción y el auditor, se revela tal como se ha dicho, inherente, cuando no imprescindible.

¿Es posible postular una alografía del intérprete? Es decir: ¿existe una poética del mediador entre autor y público? ¿Podría existir incluso una poética del destinatario?

¿Importan las condiciones de estudio, de ensayo, de selección, de recorte y de actos productivos generales que el cantante, el instrumentista o el actor realizan en su instancia preperformativa, o lo que interesa es nada más que su condición y experticia esencial de intermediario entre autor y audiencia?

A menudo se ha considerado que la única “voz” posible de ser escuchada es la del creador, en tanto este se transparenta a través de su propia obra ensamblada con un intérprete, o bien a modo de explicitación pública, oral u escrita de aquella.

El traductor del texto original, en su rol tradicional de intercesor, está habitualmente conminado y relegado a *hablar* por el autor, a callar su ínsito proceso creativo, en desmedro de la validación que adquiere su desarrollo performático, su ejecución y su interpretación.

La voz del músico intérprete, del actor, es siempre y solamente *su* voz *imitando* la voz secreta y asimilada de *otro* en su específica tarea de aludir a él mediante la señal pertinente a su dominio, sea esta música, texto o movimiento.

¿Para qué más? ¿Qué pretende decir el instrumentista por fuera de su misión traductora, plasmada por el creador o el revisor en el mismo texto literario o musical? ¿A quién importa su proceso poético? ¿Su discurso oral, escrito o corporal externo al escenario, dice algo más y valioso de su arte, y el del artista que interpreta?

¿Qué ocurre en los casos de los artistas performers del body art, del bioarte o de otras experiencias similares en las que el cuerpo del agente escénico no interpreta un texto previo, sino que su completa entidad corpórea funciona como el *mismo texto*, en las que el intérprete “concluida” la acción de la pieza no retorna a una ontología propia, por fuera de un personaje dramático recién encarnado ideado por el productor de una obra, ya que él mismo es ese productor, ese personaje y esa obra?

Se infiere que ante estas manifestaciones, las condiciones específicas de la autografía y la alografía se redefinen en instancias complejas, condensadas y sintetizadas.

Ya se señalaron al respecto las cuestiones de músicas grabadas de artistas del mundo de la música urbana popular relativas a los formatos “condensados” de un CD o DVD.

Pero aun sin avanzar hacia estos procesos diríase provisoriamente extremos, continúa vívida la cuestión acerca de las posibles injerencias poéticas de los intérpretes.

Las actuales miradas de historiadores, la Estética Relacional, los periodistas, críticos, o realizadores cinematográficos se abocan a menudo a registrar el ámbito productivo de aquellos: desde sus desvelos afectivos, sus entornos familiares y amistosos, sus órdenes o desórdenes creativos, sus agendas, sus comidas y salidas, su preparación previa a la escena, sus procesos asimilables de una obra y un autor, o su completa historia personal.

La *búsqueda* de un autor por medio de su indagación poética, o mejor, el *encuentro* de un autor como resultado de una derivación o decantación interpretativa de su propia póiesis.

Recuérdese el caso antes referenciado de Martha Argerich, presente en el apartado sobre el urtext.

Sin duda que estos aspectos alográficos de los mediadores o destinatarios entre productor y obra, convierten a aquellos en sujetos activos, plenos y centrífugos.

El sentido mimético de las acciones puestas en juego queda casi invertido, por lo que las relaciones entre autor y performer, se reavivan unidas por nuevos nudos problemáticos.

En el caso del intérprete y su aparición performática, su manifestación en cuerpo y voz, su relato hablado, su narración del proceso creador, su pesquisa acerca de la obra y el autor, hasta la escena física y objetual en la que *ocurren* y decantan estas indagaciones, inauguran una perspectiva que recorre no solo andariveles desconocidos por las audiencias, la crítica, o los mismos productores, sino que tiende

a poner en relieve, valorizar y legitimar las decisiones hermenéuticas jugadas en el ámbito de una *poética del intérprete* e inclusive, como decíamos más arriba, *del destinatario, del público*.

Esta situación no es nueva. Los músicos compositores - intérpretes del pasado, desde el Barroco, pasando por los espectaculares y mediáticos pianistas o violinistas románticos como Liszt, Tausig o Paganini, hasta los músicos autores - improvisadores de nuestro tiempo, son ejemplos de conjunciones interesantes que anudan en un mismo sujeto, experticias tanto productivas como interpretativas.

Las miradas posthistóricas, cercanas a la ficcionalidad permanente de los eventos, la cultura del simulacro, o la transparencia de los procesos particulares o sociales, comunicantes de los espacios de lo público y lo privado, tienen que ver seguramente con estos nuevos territorios a indagar.

El descubrimiento, por momentos obscuro o pornográfico de los dispositivos de sostén, complementarios o propedéuticos de un determinado discurso (las conexiones y cañerías palpables en un espacio arquitectónico, las flojedades de las escenografías incompletas o decorados burdamente ficcionalizados, la emergencia de los backstages en filmes, obras literarias y performances, e incluso los viajes, relatos y aventuras de fans, mostradas en sus peripecias a través de travesías territoriales, emprendidas para asistir al recital de sus ídolos), dan cuenta de esta vasta atención a una inédita póiesis, de lo que en teoría, no debe ser visto. Se revela así una especie de doble ficcionalidad, que permite la opción de asomarse y valorizar lo que debe ser ocultado, lo excedente o no interesante. De esta forma queda desplazada, o en todo caso, comprometida, la alografía mera y tajante, destinal únicamente a hacer “hablar” al intérprete desde el propio discurso legalizado, esto es el *acting* performático frente al público, con su materia estética específica, como única discursividad autorizada.

El cine de Peter Greenaway, Derek Jarman, Terry Gilliam, algunos filmes de Federico Fellini, o *Blade Runner* de Ridley Scott, basan parte de su estética en esta evidente y peculiar verosimilitud.

Por su parte y en consecuencia, el oyente y la audiencia, se encuentran enfrentados no únicamente a la obra de un autor mediante la transmisión corporeizada del intérprete, sino que la voz en tanto lengua natural y eficiente de este, es oída autónoma y previa, otorgando a su entidad total la visibilidad de un proceso creativo propio, y tan intransferible como la del productor primero.

El trabajo de las tecnologías de filmación de espectáculos teatrales y/o musicales, introduce otro extenso y complejo mundo.

Es obvio decir que la intervención de un nuevo ojo que filma una representación, promueve igualmente un inédito terreno de ficcionalidad, no necesariamente idéntico al que puede captar y construir el espectador por su voluntad, por su ubicación en la sala, o por numerosas situaciones contingentes. Desde las dramatizaciones más antiguas de televisión, a los filmes y modalidades contemporáneas de filmación y transmisión digital de óperas, recitales, ballets o conciertos, el panorama se presenta vasto.

En relación a los conceptos aquí tratados, merece intentarse un breve análisis de algunas óperas filmadas recientemente.

No se intentará especificar, categorizar o explicitar aspectos programáticos o técnicos de estas realizaciones. Se analizarán más bien estilos generales de algunas puestas en escena, cuyas realizaciones estrictamente performáticas o bien su captación filmica, pretenden enlazar a modo de una alianza poética y conceptual, la realidad contingente con la ficción escénica.

La representación capturada en la Ópera de la Bastilla de *Werther* de Massenet, en el año 2010, se aparta por momentos del escenario o el foso, y recorre paralelamente a la ejecución musical, las vidas privadas de los cantantes en el teatro, si bien con sus ropas de escena, en circunstancias límbicas entre persona y personaje, en sus tiempos de espera, en sus ejercicios respiratorios previos al ingreso a la sala, o en el caminar meditativo entre el desarmado de alguna estructura escenográfica.

Las últimas producciones del Met, además de la visualización habitual del espectáculo, incluyen en forma simultánea elementos y

circunstancias anexas. De esta manera, la cámara alcanza a los cantantes, bailarines, directores de escena, utileros, escenógrafos, concertadores, no necesariamente en entrevistas en camarines, posteriores o anteriores a la escena, sino cooptados en medio de un cambio de luces o muebles, en el final emocionado de un acto, o en un intervalo de la representación.

La lente observa a la par, las transformaciones de la escenografía, las discusiones de los técnicos, el detrás del telón, las llamadas a escena, o los saludos de colegas y admiradores, de modo tal que el espectador puede percibir las condiciones, tensiones y los climas de trabajo, en el centro mismo de la performance. Estos conceptos genéricos de backstage, efectivizan como recién se decía, la voluntad de *huir* de la mera representación autorizada, de lo que *debe* ver el público, hacia la intimidad de lo casi burdo y anticlimático, de lo que pareciera desactivar los elementos y engranajes permitidos de la magia espectacular, la fantasía, la ficción y lo verosímil. Asimismo muestra la factualidad de los hechos escénicos en la doble y vacilante idea del artista y el rol interpretado, incluyéndose además en ciertas tópicas propuestas por la microhistoria¹⁶².

¹⁶² De todos modos no es seguro admitir cortes y divisiones tan profundas entre músicos y escena.

Y obviamente se piensa aquí, no en producciones experimentales contemporáneas o incluso aquellas de las vanguardias desde los años '50 o '60, tales como el teatro musical. La reflexión se remite a los códigos históricos, como los que hasta ahora se siguen: óperas, ballets o conciertos del repertorio tradicional, asimilados a estándares de *lo normado* en criterios fuertemente convencionales. Para estas obras y por una validación a ciertos corrimientos de roles y acciones, relacionadas a una transhistoricidad general de nuestro tiempo, sería tal vez oportuno proponer, potenciar o visibilizar una mayor interacción entre palco escénico y foso.

El frac, el atril, la levita tirada hacia atrás en el taburete frente al piano de cola, el smoking, el banquito soporte de instrumentos, u otros aditamentos, responden posiblemente a un ejercicio reiterado (inclusivo de la obsesión que caracteriza a los instrumentistas), pero no solo de necesidades para la ejecución.

Implicarían además una negación por la renovación y la actualización performática. Desde una particular representación, a una concepción interpretativa genérica, la ausencia de intercambios entre los diversos integrantes de una producción teatral - musical, se relacionaría con rasgos de pasividad, desconexión escénica, anacronismo histórico, elitismo, hábitos resguardantes de la genialidad insular y experta del músico

En estos términos, y junto a los conceptos anteriormente comentados, la producción de una ópera implicaría siempre el hecho de desplegar una especie de sábana donde están impresos a fuego los destinos originalmente inscriptos, como marcas ineludibles, eternamente reproducibles, en tanto voluntad mimética y hermenéutica reiterada, e igual a *sí misma*. En definitiva y tal como proponen los conceptos de Metz (y su concepción diegética), junto a los de Gadamer, Kristeva, Lawrence Kramer, Svetlan Todorov, Baudrillard y aun la formulación de Aristóteles, la unidad de aquellas producciones de Glück, y por extensión de cualquier otra que se tome en cuenta, anclará fundamentalmente en la coherencia interna de los elementos constitutivos de su organización (en este caso fundamentalmente los literarios y musicales), y en la concepción al menos inicial (por fuera obviamente de su concreción performática) de una totalidad que buscará ser verosímil junto a la irrenunciable relación con lo ficcional, sin la cual, debería dudarse de un paradójico aunque genuino sentido de lo *verdadero* en el corpus del arte.

respecto a las cualidades del sujeto “común”, y resguardo de ciertas condiciones de discutible autonomía del arte.

Ante estas circunstancias, la efectividad de lo verosímil, se quiebra. En última instancia, los actos de los instrumentistas, directores o cantantes, se relacionarían con la ritualidad de los músicos encabalgada sobre la de la escena, una ritualidad propia y ciertamente independiente, necesaria, aunque también sorda a una posible relación semiótica entre los diversos niveles de la performance.

IV. LAS CONCEPCIONES NACIONALISTAS DEL SIGLO XIX

Del Yo Personal al Yo Nacional. Subjetivismo, Poder e Identidad

La asunción de un arte centrado en un productor “único” y con rasgos intransferibles que el período romántico tiende a proponer como instancia creadora e interpretativa, irradia hacia un marco mayor con un mismo interés, estableciendo una problemática equivalente pero en una dimensión más extensa y ambiciosa.

El surgimiento del Nacionalismo europeo en el siglo XIX (como línea estética específica de estudio), proviene entre otras razones de corte político, de esta fractalidad de elementos personales que se orientan, amplifican y se manifiestan especularmente desde el individuo hacia el territorio, patria o nación, constituyendo un Yo nacional.

De esta manera, sobre la producción artística individual, valorada desde los modelos de originalidad e invención, se ponderarán conte-

nidos en relación a los pueblos en los que dichos procesos culturales tienen lugar, hecho que acarreará dificultades conceptuales, procesuales y semánticas.

Se configura de este modo un complejo tránsito de voluntades particulares, a su vez cercanas de rescatar dialécticamente como propias, las fuentes comunes de índole ancestral, depositarias de un relato por momentos mítico e incommovible (de allí la dificultad en contacto con la marca innovadora del período).

El énfasis por la Historia será crucial para el rastreo, intersección, categorización y axiologías de estos contenidos. A su vez, mediado en una aspiración idealizada de carácter patriótico y novelesco, y un concreto posicionamiento de disciplinas de corte humanístico, social, antropológico y cultural (junto al desarrollo de las ciencias de la naturaleza), se organizará un campo productivo e investigativo de rigor paradigmático.

Recuérdese que la Historiografía europea y americana de los siglos XIX y XX se ocupó de relevar especialmente, datos personales y colectivos, en cuanto a descripciones antropológicas, etnográficas o biográficas sobre personajes, leyendas y pueblos, considerando a estas como la marca central e incontestable de la nacionalidad.

El programa de construcción de la nación fundada en orígenes comunes, otorgó así no solo continuidad a los procesos verificados, sino especialmente legitimidad.

En este marco, especialmente los estilos de gobierno, las economías, las ambiciones de dominio territorial y el sentido de unicidad de lo nacional, promovieron una propagación de esta noción de individuación personal, al encuadre simbólico de pertenencia a un pasado, presente y futuro común de un pueblo, enclavado en las ya nombradas nociones aglutinantes de Territorio, Historia, Estado y Cultura¹⁶³.

¹⁶³ Los procesos involucrados en tanto rastreo de orígenes, se relacionan fuertemente con los propios del psicoanálisis, ya que aquí también se escudriña y releva una

La nacionalidad por tanto no fue (o no es) un esencial “modo de ser”, sino posiblemente un constructo propuesto, buscado y promocionado de cómo un país deseó ser visto, una interpretación de este, por lo cual, en los procesos decimonónicos europeos, se produjeron consciente o inconscientemente inclusiones y exclusiones de sentidos. Porque sobre la base de un recuento de aspectos cuantitativos y cualitativos que realizaba la ciencia histórica u otras, se imponía también un poder político más o menos ordenador y colonialista, que marcaba ideologías internas y externas a su territorio y dominio.

En esta indagación se supone primeramente que: “ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales” (Schröder, Said, 2009: 39).

Y luego:

desde el fin del siglo XVIII hasta el presente, las nociones centrales de Occidente, de Europa y de identidad europea se encuentran casi siempre estrechamente relacionadas con el ascenso y caída de los grandes poderes imperiales, sobre todo los de Gran Bretaña, Francia, Rusia y Estados Unidos (Schröder, Said, 2009: 39)

A partir de estas reflexiones de Said, es pertinente preguntar si las voces de los pueblos, naciones y estados son la misma cosa. ¿Quién construye la identidad: los individuos aislados, el pueblo o el Estado, el pueblo o la Nación? ¿Ambos? ¿Esta construcción pretende ser un destilado de todo un país, se potencian algunas zonas respecto a otras

historia original con vistas a comprender y asimilar su corpus, con mayor o menor *fortuna*, desde el pasado hasta el presente.

Si bien el método psicoanalítico es un producto de fin de siglo, en el proyecto de su formulación, se observan raíces sobre estos primeros avistajes de la historia de los pueblos.

o directamente muchas de ellas quedan invisibilizadas por decisiones programáticas de mayor o menor extensión y contingencia? ¿Cómo operan las urbanidades y las regiones rurales en este proceso? ¿Lo original - originario es lo único que constituye la nacionalidad?

Pareciera que la voz del pueblo tiene que ver con una entonación pronunciada en la tercera persona del plural, una voz espontánea o meditada en la que ese pueblo se identifica. La cuestión no es tan evidente y sencilla ya que ese *nosotros*, puede bordear, ocupar y contener una franja de pocos habitantes o el territorio completo de un Estado.

Por lo tanto la noción de pueblo implica al mismo tiempo un poder y una enorme fragilidad. Se advierte fuerte en tanto aprehensión a un “objeto” aglutinante, propio, sentido y reconocido como tal e intransferible, y débil, en cuanto a las utilidades y significaciones que el Estado pueda hacer de él, para el logro de un determinado objetivo político. En estas utilidades puede caber incluso su aculturación, su acallamiento, su negación o su destrucción.

El pueblo tiene una memoria y esa memoria está en la nación, como suma equilibrada e hipotética de identidades colectivas. Pero cuando la Nación se torna en Estado, las parcializaciones no únicamente devienen coyunturales o necesarias, sino a veces permanentes y hasta aberrantes. El logro de una identidad, puede efectuarse a costa de la pérdida o la vacilación de la subjetividad. Se estudiará en Wagner, en relación al Imperio alemán, como este proceso se modelizó en términos de un pasaje traumático y crucial.

Hasta aquí parecieran coagular dos ideas fuerza:

1) el criterio de lo nacional asociado a lo originario y como reflejo de una fuerte yoicidad personal que trae aparejado el conflicto entre lo nuevo y lo permanente.

2) el poder del Estado como constructor de ideología, poder e identidad, afín a un pueblo que los crea en términos iniciales de subjetividad compartida.

Se analizarán ambos vectores, entendiendo que sus marcas conceptuales resultan valiosas para enmarcar el problema del Naciona-

lismo cultural y específicamente musical en Europa y América, durante el siglo XIX.

La primera de las ideas puede ser contrastada inicialmente con el criterio de homología estructural, sobre el que convendría detenerse unos instantes. Dentro de este principio y en el campo específico de los intereses musicales de este trabajo:

La relación música e identidad se basaría en una presuposición de homología: a pesar de las diferencias externas, las estructuras musicales tendrían una semejanza con las estructuras sociales, o dicho de otro modo, la música sería reflejo o representación de la gente o de los actores sociales particulares que la producen o consumen (Pelinski, 2000: 164)

El autor infiere que este argumento se aplica en general para aquellas músicas que pueden detentar elementos o historicidades originarias, para un determinado grupo social. Según Pelinski, la hipótesis homológica tiende a satisfacer el ideario estructuralista de ver reproducido en el terreno cultural, diversos rasgos de una determinada estructura social.

Ciertas anomias argumentales de esta teoría, en principio advertida y cumplida en grupos comunitarios pequeños (se diría de carácter tribal), se amplía y complejiza al trasladar su modelo a sociedades estatales, mediadas por elementos de diversidad y transparencia social, como leyes, medios de comunicación, estudios y trabajos, grupos y prácticas culturales diferentes, o imperativos de diverso orden.

Muchas formas musicales similares se encuentran en sociedades con estructura social diversa, verificándose en ellas aceptaciones y casi nominalismos entre origen y apropiación, aculturación o asimilación. Igualmente debe contemplarse en un determinado escenario de ocurrencias, una posible transformación en el tiem-

po no solo de las músicas, sino de las movilidades sociales, por lo que debería atenderse a la consecuente adecuación de los grupos humanos a un nuevo estrato social, y dentro de él, sobre qué criterios de permanencia o rechazo se mantienen o se transforman las validaciones musicales.

Esta condición cobra relevancia en las culturas contemporáneas, en las que los productos y procesos musicales migran permanentemente en redes y tramas no solo en sentido *vertical*, sino también *horizontal*, desterritorializando supuestos orígenes y pertenencias, y generando nuevas apropiaciones y significaciones.

La concepción homológica asimismo no se detiene en los elementos vinculados a ciertas experiencias individuales, como tampoco al poder que las capitaliza socialmente, sea este de la índole que podamos concebir.

Según John Shepherd, la homología cultural no permite a los agentes sociales negociar el sentido de las prácticas musicales, dado que postula una relación esencialista entre música y sociedad. Si el estilo musical, en vez de ser considerado como construcción social, aparece condicionado por algo “previo” o supuestamente original que la música refleja, entonces los sujetos de la experiencia musical no tendrían más remedio que aceptar siempre el sentido de esa relación (Pelinski, 2000: 165).

Por último la ubicación de los estudios estilísticos musicales en el debate social (como emergente, disparador o resultado de decisiones extramusicales), debería atender al resguardo de la especificidad del fenómeno musical como tal.

La indeterminación o ausencia de variables de análisis en los componentes o procesos musicales, suele ser un factor común en las tendencias homológicas. La sola asunción de la advertencia de fenómenos equivalentes en el campo social y musical, puede formularse como un argumento válido, aunque también incompleto y esquivo de profesionalización técnica, si no puede dar cuenta de un sólido análisis de los elementos técnicos o estéticos atinentes a la misma música.

Se completarán y ampliarán estos conceptos en las próximas páginas y secciones.

Para la segunda idea se transitarán algunos autores, atentos al estudio de las nociones de ideología y poder, supuestas tanto como condiciones de contexto, como presentes en los programas específicos y previos, (más o menos explícitos) de un Estado u organización similar de regulación y control.

Si en el campo del arte se ha utilizado la palabra ideología, su empleo ha sido habitual y casi obligado cuando sus poéticas o artefactos rozan o se entroncan con estas cuestiones de la identidad, los orígenes, los nacionalismos y las validaciones axiológicas, y entran luego en el debate conceptos tales como pueblo, nación o estado.

En el siglo XX la aplicación de Gramsci del axioma “nacional y popular” como crítica al *Risorgimento* italiano se revela, al menos en ese marco, como la construcción de una ideología volitiva, prope-
dética a impulsar desde el Estado un modelo identitario, por el cual, todos los miembros de una nación en este caso los italianos, debían incluirse en lo que el autor denomina concepción operística de la vida, caracterizada por un *artificial* sentido dramático, exagerado y emotivo (Gramsci, 2001).

El autor se pregunta si o lo nacional de aquel proyecto tiene relaciones con una cultura de base, regional y situada, o es una decantación o una invención, si bien potente, también fuertemente ilusoria y solo mostrativa. Gramsci no desconfía tanto del programa como destilación de elementos (en rigor de verdad en un proyecto de nación no puede aparecer todo en el mismo nivel de pregnancia existencial y comunicativa), sino de la barroquización y conjuntamente, simplificación de la experiencia.

La ideología, en relación a los temas y tiempos en los que se sitúan estas consideraciones, tiene posiblemente en Hegel y Marx sus primeros grandes exponentes.

Ambos incluyen, con sus conocidos matices y diferencias, el desarrollo dialéctico como un proceso continuo y transformador de

la Historia, (en principio, debería siempre aclararse, de la historia de Europa)¹⁶⁴.

Se piensa asimismo y más cercanamente en Louis Althusser y sus aportes conceptuales a esta problemática, generados a partir de la lectura de *El Capital* y *La Ideología Alemana*. La ideología para Althusser conforma un entramado complejo que a diferencia del subjetivismo de Marx, no estaría ubicada en el sujeto, sino que este sería alcanzado por su influencia.

Se citan algunas ideas del autor a partir del texto del investigador Jorge Larraín.

“La ideología tiene una existencia material en aparatos, rituales y prácticas; no es ideal o espiritual, no es subjetiva, sino material y externa.

Toda formación social es una totalidad orgánica que comprende tres niveles esenciales: la economía, la política y las formas de conciencia social, devenidas de estas.”

Al mismo tiempo:

La ideología es un discurso estructurado independiente de toda subjetividad individual, es decir, no es produci-

¹⁶⁴ Es significativo atender a que el concepto de ideología surge como contenido vertebrador del mundo moderno, en tanto asunto esgrimido como condición de vida y lucha de clases y poderes, luego de la Revolución Francesa. Se diría que en las sociedades barrocas o clásicas, es decir dentro del *statu quo* del Antiguo Régimen, *nadie* habla de ideología. El sistema absolutista o la filosofía no son ideológicos, son solo poder político o pensamiento reflexivo, activo e instituido. Sin duda el término se instala dinámicamente, a partir de los criterios democráticos y republicanos o imperiales, post revolucionarios, asimismo más cercanos a los idearios socialistas, que a las derechas capitalistas.

En estos, las nuevas condiciones del burgués, la posibilidad de movilidad y ascenso económico y social, el surgimiento de la clase obrera, las perspectivas de diálogo u oposición entre empleadores y trabajadores, las actuaciones de gremios y sindicatos, el nuevo orden en el trabajo, el Capitalismo, el Socialismo y el Liberalismo, producen una serie de circunstancias de vida *nuevas y complejas*, en las que la palabra ideología adquiere no solo la acepción sino el valor de una declaración de principios, un programa consciente o inconsciente, un elemento manipulador y liberador, un proyecto de principios y derechos a defender, de apropiación colectiva a cumplir e instalar.

do por sujeto alguno aislado sino que moldea y constituye a los sujetos.

La ideología efectivamente es un sistema de representaciones, pero en la mayoría de los casos las mismas nada tienen que ver con la conciencia: son usualmente imágenes, ocasionalmente conceptos, pero es sobre todo como estructuras que ellas se imponen a la vasta mayoría de los hombres, no a través de su conciencia (Larraín, 2008: 125)

El filósofo ciertamente no toma en cuenta aspectos de tipo genético en los individuos, moderadores o condicionantes de estas adquisiciones sociales, salvo como estructuras previas de tipo chomskiano, o si nos remontamos a fuentes más antiguas, kantianas.

La ideología de Althusser se asemeja a una creencia en tanto fenómeno, en el sentido de su actuación casi automática y condicionante, con la diferencia que la creencia tiene relación con algún tipo de incumbencia subjetiva, y la ideología no. El ser humano las encuentra en su entorno cuando nace y por ende crecen con él.

Posiblemente las nociones del pensador revelen no tanto un aspecto conspirativo (como suelen querer desenmascarar algunas ideologías de extrema izquierda), sino una suerte de tautología estructuralista, explicativa y funcional, imposible de ser saldada¹⁶⁵.

Pidiendo prestada una expresión de Gramsci, Althusser describe a la ideología como un “cemento” que se introduce en todas las partes del edificio social haciendo posible el ajuste y la adaptación de los seres humanos en sus roles y permitiendo además, la realización de tareas diversas (Larraín, 2008: 126).

¹⁶⁵ En nuestros días este enfoque decididamente idealizado y casi romántico por su fuerza conminativa y unidireccional, da paso a posicionamientos más abarcativos, en los que la ideología se propone como un espacio psíquico cognitivo, mediado entre elementos sistémicos innatos y construidos, en un devenir por momentos deductivo - inductivo - racional y por otros analógico - abductivo y de algún modo anárquico, empero fractalizado desde algún núcleo de poder integrador o irradiante de apelación.

Para el pensador este concepto involucra además de un genérico pueblo, conformado por entes en los que se producen voluntades de poder y de dominación, que de hecho funcionan en círculos concéntricos. Sus elementos constitutivos y operatividad están por sobre diferencias de clase, es decir se debaten desde superestructuras de poder, por lo cual las clases sociales, se mantienen cohesionadas y también móviles, siempre y cuando no atenten contra el sistema de dominación. De este modo las ideologías particulares y las generales juegan un permanente circuito de aperturas y cierres.

La ideología siempre existe en un aparato. Althusser distingue entre aparatos represivos de Estado y aparatos ideológicos de Estado. Los primeros funcionan primariamente por medio de la coacción manifiesta o encubierta, los segundos se enuncian y se accionan desde instituciones especializadas: la religión, la educación, las comunicaciones y la cultura. En estos ámbitos se producen además transacciones en la esfera de lo público y lo privado. ¿Cómo operan estas instancias más reguladas, en términos de voluntaria aceptación de las sociedades, elecciones y gustos?

El autor introduce otro concepto medular que es el de interpelación.

Según Steinberg, este principio derivado de Lacan, actúa como un doble juego represivo - permisivo. La autoridad saluda e invita, incluso amablemente, compensando la adhesión con bienes y saberes, pero desde su ínsita autoridad, con lo cual, siempre se verifica un precio, un recorte, una eliminación, una sanción o una delicada otredad, aun se actúe en total consecuencia.

Se dirimen aquí niveles diversos entre la subjetividad (posible instancia asociada entre otras cualidades, a la libertad del individuo), y la identidad: sujeción de este al territorio simbólico (que es igualmente de poder), de un nombre, una función, una acción o un rol que tiende a adocenar y encorsetar, más que a subjetivizar y liberar. La idea de sujeto ocurre en un devenir ideológico, no solamente el *subjectum*, que está “por debajo” y “antes” de una identidad posterior,

sino el *sujeto sujetado*, el súbdito, en tanto adherencia e inmovilización a un determinado orden.

Para Althusser, las nociones de poder e imperativo cultural general, son superiores en todo a las del sujeto particular.

Por último y desde una perspectiva fenoménica, el pensador infiere que la idea normativa de lo nacional - popular depende del modelo de interpelación aplicado o considerado. Así, el sujeto particular puede ser incluido y comprometido como parte integrante de la nación que interpela de un modo especial, que indica adentros y afueras, adhesiones, repulsiones y exclusiones.

Esta situación obliga a tomas de decisiones, según Althusser complejas, en relación a qué lugar quiere ocupar el individuo en este proyecto manifiesto o velado de su nación.

Podría decirse que mientras el individuo o la población aportan *subjetividad* de la Nación, el Estado devuelve *identidad* al Ciudadano y al Pueblo.

Foucault, se ha referido al poder y a las alternativas de sus diferentes manifestaciones en torno a procesos sociales aglutinantes y programáticos.

En *Vigilar y Castigar, Arqueología del Saber* o la *Historia de la Sexualidad*, por ejemplo, las relaciones entre los individuos, por fuera de ciertos ejemplos paradigmáticos, se efectúan por represiones ancestrales, metonimias y discursos perversos, punitivos, o sado masoquistas, sostenidas en ideologías previas a los actos. Estas operaciones regulan la conducta de los seres humanos, estableciendo franjas de poder macro o micro procedentes, no necesariamente piramidales, en razón de ciertos imperativos de clase, reglas implícitas o explícitas, funciones estratégicas y tácticas, o diversos espacios de acción. La invasión de reglas puede producirse de maneras intencionales y conscientes, o bien subliminales.

El carácter de las formaciones discursivas o no discursivas, las discursividades propias creadas sobre la sexualidad, las relaciones perversas entre poder y saber, o el constructo del panóptico, promue-

ven la mirada desarticuladora de una *particular y libre subjetividad* de cuerpos, pensamientos, sentimientos y acciones diferentes, a partir de la aplicación de ciertas normas socializadas y naturalizadas.

Los conceptos de Foucault, guardan íntima articulación con un contexto específico, tal el de los movimientos políticos y sociales detonados en el Mayo del '68, la vigencia en esos momentos de Estados intolerantes o decididamente dictatoriales y paranoides, y hasta los resultados traumáticos devenidos de la Segunda Guerra Mundial.

Por su parte, en *Deseo y Placer*, Deleuze discute algunas ideas foucaultianas de esta naturaleza. El autor descrea de las nociones de ideología y represión como factores de procedencia, para explicar los artilugios del poder.

Según Deleuze (y se retoma lo comentado en el capítulo de los Sentimientos), la verdad del poder, la acción de la ideología, se trasladada por un proceso de agenciamiento del deseo, si se quiere, de la sexualidad, siendo esta constituyente de aquel.

Una pregunta clave para el pensador es: ¿cómo puede ser deseado el poder?

Mediante este interrogante Deleuze explica que “el poder es una afección del deseo” (Deleuze, 2009: 183).

Para Foucault los dispositivos de poder normalizan y disciplinan; para Deleuze, codifican y reterritorializan. De este modo, se suceden en los mecanismos vinculados al control del sujeto, una serie de acciones convergentes en varias instancias, tales como su rol de ciudadanos, el rol apelativo del Estado y las Instituciones, la sexualidad y el placer, todos preñados de actuaciones o desactuaciones devenidas de un flujo perpetuo de agenciamientos, en los que los dispositivos de poder constituirían *una* de estas dimensiones.

Se presume una diferencia de orden ético, volitivo, en ambos pensadores. Foucault no detiene el proceso hasta encontrar un ente receptor que evalúa y prescribe, mientras que para Deleuze, la descripción y funcionamiento apunta a una *inmanencia* de lo humano. En este sentido, pareciera comprometerse con una posición más estructuralista, o

en todo caso, menos pautada por elementos contextuales. Finalmente el autor de *Rizoma* comenta de modo metafórico (respecto a las prácticas sociales y estatales), un posible modelo dual y oposicional. Este modelo se supone establecido sobre un diagrama hipotético.

Teniendo en cuenta las ideas de Foucault, Deleuze describe la unificación de este esquema, desde micro y macro procesos de control, difusos, parcelarios, o contrariamente contundentes, advirtiendo una posible y totalizante *diagramación* del agenciamiento:

Entonces, es necesario encontrar el agenciamiento complejo capaz de efectuar este diagrama, operando la conjunción de líneas o puntos de desterritorialización. Es en este sentido que yo hablo de una máquina de guerra, completamente diferente tanto en el aparato del Estado como de las instituciones militares, pero también de los dispositivos de poder. Se tendría pues de un lado: Estado - diagrama de poder (el estado siendo el aparato molar que efectúa los microdatos del diagrama como plan de organización); por otra parte la máquina de guerra - diagrama de las líneas de fuga (la máquina de guerra siendo el agenciamiento que efectúa los microdatos del diagrama como plano de inmanencia)...

Lo que me interesa en los dos estados opuestos del plano o del diagrama es su enfrenamiento histórico y bajo formas muy diversas. En un caso, se tiene un plano de organización y de desarrollo que está, por naturaleza, oculto, pero que hace ver todo lo que es visible; en el otro caso, se tiene un plan de inmanencia, donde no hay más que velocidades y lentitud, nada de desarrollo, y donde todo es visto, entendido, etcétera (Deleuze, 2009: 189)

Para Deleuze, Cuvier y Goethe, pertenecerían al primer modelo; Hölderlin o Kleist, al segundo.

Finalmente:

El vínculo poder-saber, tal como Michel (Foucault) lo analiza podría explicarse así: los poderes implican un plano-diagrama del primer tipo (por ejemplo la ciudad griega y la geometría euclídeana).

Pero inversamente, del lado de los contrapoderes y más o menos en relación con las máquinas de guerra, hay otro tipo de plan, especies de saberes “menores” (la geometría arquimedeana, o la geometría de las catedrales que va a ser contratada por el Estado): ¿todo un saber propio que tiene líneas de resistencia, y no tiene la misma forma que el otro saber? (Deleuze, 2009: 190)

Los dos modelos de Deleuze implicarían lo manifiesto y oculto del poder, pero asociados a niveles de hegemonía. En ambos casos se generan elementos explícitos (Estados) e implícitos (líneas de fuga), pero de diferente grado de asunción, legitimación, convivencia y aceptación.

Como conclusión provisoria y en vistas de avanzar sobre la cuestión de los nacionalismos estéticos, se infiere que las disquisiciones recién consignadas pueden aportar elementos de valor conceptual, a la hora de analizar ciertos programas culturales e identitarios en el seno de los Estados, en la voluntad de los artistas en construir o incluirse en un supuesto y espontáneo programa cultural, o en la necesidad de modelar un estilo pretendidamente libre de influencias, independiente de distintos y otros universos, o en todo caso, únicamente fiel a ciertas marcas puras y originarias, legitimantes de su existencia.

La axiología de los nacionalismos consecuentes: europeos o americanos, resultaría entonces ensamblada en una serie de obligaciones y decisiones, respecto al poder que de algún modo pretende aglutinar principios y voluntades identitarias personales y nacionales.

Las teorías apelativas del poder, como constructoras de identidad social, en especial cuando se habla de fenómenos estéticos, poseen también ciertos reparos a la hora de evaluar por qué razón ciertos programas ideológicos no tienen predicamento sobre las sociedades impartidas.

En relación a la música, Pelinski argumenta: “El hecho de que en la realidad de la recepción musical haya interpelaciones que fallan, indicaría una vez más, que las estructuras musicales no poseen la capacidad intrínseca de transmitir, acarrear o imponer significaciones” (Pelinski, 2000: 169).

Los habituales didactismos generados en las instituciones educativas o en proyectos culturales acerca del valor de determinadas músicas, su enseñanza y aprendizaje, apropiación, disfrute y difusión, resultan a menudo frustradas, toda vez que se supone que la entidad epistemológica que las asiste, puede atravesar y abarcar *per se*, cualquier frontera etaria o social.

De este modo algunas músicas serían portadoras *futuras*, a la manera de una “dotación genética”, de insumos de identificación más o menos recortados, en tanto incidan sobre ellas valores potenciales, contenidos de singularidad, valores técnicos compositivos, así como de apropiación generalizada.

Si sobre este supuesto se verifican luego acciones de voluntaria interpelación, en conjunción con ciertos apriorismos, necesidades, gustos y valoraciones sociales, es muy probable que algunos fenómenos musicales, puedan articularse como exponentes representativos y legítimos de diversos grupos culturales¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Es de destacar que en el campo de las experiencias identitarias del arte, respecto a una sociedad, se juegan elementos y conductas fractálicas de compleja elucidación. Los procesos de identificación social se producen y enuncian en una trama de factores múltiples, divergentes y concurrentes, a partir de los que se establecen en la dimensión del propio sujeto.

En el campo de la música, los mecanismos de discursividad y semantividad, centrales e iniciales para el otorgamiento posterior de niveles de identificación identitaria, con frecuencia se entroncan con cadenas prelógicas, en las que se negocian elementos imprevistos, colusiones, desvíos y alumbramientos súbitos.

Contextos Generales, Históricos y Culturales

En el plano de las coyunturas históricas, durante el siglo XIX deben introducirse otras variables de análisis además de las recién analizadas.

Dentro de un marco temporal y procesual, los debates identitarios, apelativos y de origen, estuvieron acompañados y respaldados a menudo por un modelo imperialista. El mismo contribuyó a precisar, valorar y coagular la singularidad del propio país dominante, observado dialécticamente desde la óptica del pueblo dominado, ejemplificando así las posiciones sobre el poder, comentadas de Said y Althusser.

El Imperialismo como concepción determinante de muchos países europeos definió las consignas no solo de conquista, apropiación, dominio, aculturación o incluso desaparición de una determinada cultura extraterritorial, sino que en algunos casos estableció guiones específicos e internos para el estado conquistador.

En estos casos las conductas interpelativas o asociativas a un supuesto origen, pueden quedar relegadas en pos de una *actualidad afectiva* que acciona sobre cualquier otro imperativo, real o virtual.

De todas formas, estas primeras conexiones entre sujeto y objeto estético, redundan luego en las apropiaciones y valoraciones que dicho objeto cursa en el ámbito de diversos entornos y contextos: familiar, barrial, comunitario, escolar, espectacular, mediático.

Por último, las mismas se vuelcan sobre el sujeto estableciendo una compleja red de intercambios valorativos, de continua interdependencia e identificación.

Desde la sustancialidad del sonido de un instrumento, desde su forma y material, desde las asociaciones vitales, sean estas externas o internas, desde ciertos estilos de ejecución, desde la evocación y seducción hedonista de una línea melódica, de una secuencia de acordes, de ritmos o direccionalidades, las razones de identificación decantan diversas, evasivas de una absoluta definición, y hasta arbitrarias. En estas, las nociones de azar y prerrequisito anímico, emocional e intelectual, devienen en lo que puede definirse como una genérica experiencia estética y comunicativa, en la que se traslucen y entremezclan factores de implicancia cognitiva y afectiva.

En última instancia, si ciertas músicas pueden contener componentes o procesos materiales, sintácticos o semánticos de intrínseca apelación y valor de origen, o si aquellos, en una neutralidad inicial, resultan luego mediados por el otorgamiento de valores que tramita un determinado sujeto o por extensión, grupo social, es materia de permanente debate en la investigación musicológica.

Estos programas fueron igualmente derivados hacia el país avasallado, con el propósito de definir desde estos cómo debía ser y caracterizarse la nación hegemónica y consecuentemente de qué modo debían promoverse y concretarse rasgos propios que la definían como tal, y por ende la diferenciaban de otras.

El objetivo final, se advierte claro: la idea de mantener al país dominante como en una especie de entelequia irrefutable, intocable e inmodificable, especie de contorno retroalimentado por un complejo y hasta perverso juego de espejamientos y reconocimientos mutuos, habitualmente distorsionados en ambas direcciones.

Los sistemas estatales del siglo XIX (particularmente los imperialistas, en estrecha vinculación con el Capitalismo), promovieron la potestad y sospecha sobre la concepción kantiana del hombre, en cuanto a sus universales mentales, y respecto a las ideas a priori de tiempo y espacio.

Efectivamente, el Imperialismo avanzó hacia el dominio del espacio, el Capitalismo se hizo cargo del tiempo. Viajes, Industria, Comercio, conformaron ideaciones prósperas y tendientes a la formalización de un modelo de control y explotación de la naturaleza y las comunidades humanas, encontradas en ciertos *espacios*, y en un *tiempo* marcado por la eficacia de la aceleración y escansión de la producción y el colonialismo.

Al respecto, Inglaterra y Francia, los países imperialistas más importantes del siglo XIX, produjeron no solo conquistas extracontinentales sino que implantaron poderes políticos y culturales en naciones de la Europa central, provocando paulatinos conflictos con los estratos poblacionales más desprotegidos, tales como campesinos y obreros que estaban diseminados por todo el territorio continental.

En el campo de las artes puede decirse a modo de anticipo, que las posesiones imperialistas intra o extraeuropeas, afectaron a artistas de diversos dominios y tendencias.

Brevemente por ahora, se mencionan algunas marcas generales de estos procesos decimonónicos, en los que el arte del Viejo Mun-

do se asoma hacia un “afuera”, extra hegemónico y/o extra continental, que pretende interpretar y describir

Las incursiones en la forma de hacer y ver el arte “externo” a Europa podrían contabilizarse desde las letras y las artes visuales, en las referencias anecdóticas de Charles Dickens o Jane Austen a las definitivas piezas de Daniel Defoe con su promisoría, y al mismo tiempo modélica *Robinson Crusoe*, continuando con Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Paul Verlaine, Robert Luis Stevenson, Delacroix o Camille Corot, entre otros.

Dicha situación impactará aun en el siglo XX, por ejemplo en las obras de Paul Gauguin, Moreau, Albert Camus, e incluso en el cine de aventuras y fantástico de los primeros años de esa centuria.

En el ámbito de la música académica muchas de las obras escritas durante el siglo XIX resultaron afectadas por estos modelos nacionales expansionistas, irradiados desde los estados hegemónicos. Dichas influencias fueron particularmente “visibles” en la ópera, que recogió fuertemente en sus lineamientos argumentales y técnicos, las condiciones de nacionalidad y triunfalismo de los estados imperialistas.

Sobre este género pueden señalarse tres tipologías principales:

1) Aquellas que elogian el sentido de conquista en un “otro” país intra o extraeuropeo por medio de una autorreferencia al momento histórico contemporáneo de creación: *Los Troyanos* de Berlioz, *La Estrella del Norte* y *La Africana* de Meyerbeer, *Nabucco*, *Las Vísperas Sicilianas*, *Juana de Arco* y *Simon Boccanegra* de Verdi.

2) Las que intentan situarse en un espacio tiempo pleno de orientalismo y exotismo: *Lakmé* de Léo Delibes, *Los Pescadores de Perlas* de Bizet, *Taïs* y *Esclarmonde* de Massenet, *Sansón y Dalila* de Saint Sæens, y *Aida* de Verdi, y aun la ya crítica *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, o bien:

3) Las que revisten de naturalística alteridad a países de la misma Europa, en un tiempo anterior o contemporáneo *Carmen* de Bizet,

incluso en los mismos imperios para con su propio territorio: *Ruslan y Ludmila* de Mikhail Glinka, o *Sadko* de Rimsky Korsakov¹⁶⁷.

Igualmente los poemas sinfónicos, algunas microformas pianísticas, canciones, o las músicas incidentales sobre diversos temas nacionales o extranjeros, celebraron glorias o relataron simplemente historias nativas o paisajes en las que, en los casos de existencia de textos, la lengua de cada país contribuyó (al igual que en las óperas y canciones), a reforzar los rasgos identitarios.

A) Se revisarán a continuación algunos desarrollos históricos relativos al Imperialismo, en principio en los territorios fuera de Europa.

Durante los primeros años del siglo XIX desde la inaugural conquista de Egipto por Napoleón, recogida en pesados volúmenes y atravesada por interpretaciones europeas, y las numerosas colonias y dominios de Francia y Gran Bretaña asentadas en Asia, África, Oceanía y América (que tuvieron como correlato la investigación científica en plena época positivista), el concepto de lo nacional europeo se construye (como ya ha sido fundamentado en numerosas oportunidades, y desde la misma Conquista del siglo XV), desde una supremacía de Europa en relación a un *resto* del mundo. Este proceso se manifiesta en tendencias diversas entre las que se mencionan en principio, la dificultad de vigilancia de las regiones de ultramar, hecho en general más acotado en la actividad de los primeros e históricos conquistadores europeos: griegos y romanos.

Para estos, el territorio a dominar no implicaba un sustancial alejamiento de la patria sino que devenía visible en cierto margen de continuidad y contigüidad geográfica.

¹⁶⁷ Se obvia aquí la pertenencia de estas obras a estilísticas o estéticas específicas, esto es a la Ópera Lírica, la Gran Ópera, el Naturalismo, el Simbolismo o el Verismo. Se entiende que ya se trate de elogios al triunfo imperial o de más ascéticas e íntimas miradas, el sentido central de estas producciones consiste, (por medio de la evocación de mundos legendarios, evasivos o distantes en el recorte, la caracterización y separación de identidades) en el destaque de la supremacía de un juicio de la *civilización* con respecto a unas u otras *barbaries*.

La independencia en el siglo XVIII y los primeros años del XIX de las colonias españolas e inglesas en América del Norte y Sur, revelan una nueva operatoria que en algún modo descubre un sentido de lejanía y un control cada vez más deficiente, y que finalmente culmina en los estallidos revolucionarios y libertarios de dichos dominios.

A partir de los años 1850 aproximadamente se impone un estricto y severo modelo imperial fundado en la explotación de los recursos naturales y humanos, la esclavitud, la sujeción sistemática y programada a largo plazo y la expansión territorial y cultural.

Sobre los paradigmas progresistas del Positivismo, la palabra *revolución* será reemplazada por *evolución*.

Y este cambio de término marcará una serie de acomodaciones y alistamientos conceptuales, ideológicos y axiológicos, respecto a las nociones aquí pertinentes de cultura, civilización y barbarie. Desde estos presupuestos, y en el marco de la compleja noción de progreso que se incrementa a lo largo del siglo XIX, resulta curioso verificar que los nuevos paradigmas proclamados por la Revolución Francesa, se enmascaran y opacan por los propios de la Segunda Revolución Industrial.

Si el habitante europeo, sobre todo el perteneciente a las burguesías de los Estados más fuertes, alcanza a partir de la mitad del siglo XIX un importante grado de desarrollo tecnológico, educativo, sanitario y cultural, hay una alejamiento de la opresión del Antiguo Régimen, se proclaman las libertades individuales, y las instancias conscientes e inconscientes de un sujeto fuerte y autónomo se posicionan como iluminantes de todos los hombres libres de Europa, se aseguran finalmente burguesías republicanas o monárquicas, es elocuente advertir como la organización de los Estados hegemónicos en conjunción a la ciencia positiva, analiza, ordena, categoriza y valora especialmente a lo extraeuropeo con un rasgo de enorme desestimación.

De allí la categoría de *alteridad* u *otredad* (de implicancia crucial en el actual tiempo posthistórico), como vigencia de una diferencia insalvable o meramente tolerable en términos de conmiseración.

La asunción de una nación como Estado, tal lo ya señalado, interpela, organiza y recorta.

Para el fortalecimiento de una nación, la otredad no solamente es desconsiderada o excluida, sino subvalorada. La subjetividad de un “otro” no alcanza, debe haber absoluta identidad en rasgos, comportamientos, leyes, razas y proyectos.

Bajo los criterios cientificistas de los primeros e importantes estudios antropológicos realizados en diversas partes del mundo, la recolección de datos efectuada a lo largo de varios siglos parece tener por primera vez, una sistematización redundante en la definitiva Teoría de la Selección Natural Darwiniana, así como de otros naturalistas.

Por esta, se infieren hombres inferiores y superiores, razas superiores e inferiores, inteligencias y potenciales cognitivos definitivos, variables no emergentes de los tipos de cultura o de dominio religioso, sino llanamente de la propia naturaleza, que en todo caso, operan sobre aquellas. Las consecuencias de estas reflexiones recaen en decisiones políticas de explotación, desvalor y anulación de los individuos considerados bárbaros.

El Siglo de las Luces como discurso filosófico y la Aristocracia monárquica como forma de gobierno, (su consideración más objetiva del mundo y su relación analítica y menos peyorativa de las culturas extraeuropeas, al menos en los términos de los estudios filosóficos y científicos), contrastan notablemente con los procesos desencadenados durante el siglo XIX, en especial a partir de su segunda mitad.

Así como la Aristocracia dieciochesca basó parte de su estatuto en un elevado sentido de cultura y refinamiento, en lo que respecta a la mirada de las otredades europeas, mostró un prolijo grado de comprensión y universalidad.

Contrariamente, el poderoso personalismo del siglo siguiente, embarcado en el origen, la raza y la tecnología como índices de evolución y progreso natural y artificial, socavó el mundo en busca de identidades que no podía incluir en su propia estructura racial, cultural e histórica.

De este modo los territorios allende Europa fueron señalados como terrenos experimentales y “autorizados” sobre los que desarrollar y arrojar tanto algunos bienes, como lo peor del mundo civilizado; esto fue justamente su propia barbarie.

La búsqueda de unidad por sobre la diversidad proclamadas por la filosofía y el arte, así como las nociones de fuerte introspección o de espejada identidad de origen y destino (expresadas tanto en el plano personal como en el nacional), seguramente afectaron también estos aspectos culturales.

El camino del exotismo estético fue una manera de soslayar estas diferencias; otra: la realidad contingente, por la cual se generaron necesidades y voluntades de derribar sus marcas por medio de la exclusión, la dominación socavante de las subjetividades, o la destrucción sistemática. Estas empresas autoritarias llevadas a cabo principalmente en Asia, Oceanía y África resultaron en todo el siglo XIX paradigmáticas. La expansión y dominio sobre Asia estuvo acompañada de un cierto conocimiento y respeto por sus culturas milenarias, ciertamente estudiadas y distinguidas en Europa, como fundantes de la humanidad en sus niveles raciales, lingüísticos, migratorios y obviamente culturales.

Con Oceanía y África no sucedió lo mismo. Su farragoso universo identitario, territorial y el no reconocimiento de naciones antiguas o modernas (salvo el mencionado Egipto) que hubieran tenido el aura y el peso de grandes y poderosos imperios, redundó en una ausencia absoluta de consideración a su entidad histórica o a un posible rescate de civilización.

La fragmentación racial, la organización comunitaria y casi primigenia de la cultura africana, condujeron a Hegel a decir, a propósito de sus lecciones en la ciudad alemana de Jena en 1830 - 1831 (recogidas más tarde en sus *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal*) lo siguiente:

En este punto dejamos África para no mencionarla más,
pues, en efecto, no forma parte histórica del mundo; no

muestra un movimiento ni desarrollo...Lo que entendemos propiamente por África es el Espíritu Ahistórico y No Desarrollado, sometido a las condiciones de la mera naturaleza que aquí debemos presentar únicamente en el umbral de la historia universal (Burke, Wesseling, 1993: 99)

Y respecto a América, el filósofo, en el mismo texto, citado ahora por Jorge Abelardo Ramos sostiene que:

En la época moderna, las tierras del Atlántico que tenían una cultura cuando fueron descubiertas por los europeos, la perdieron al entrar en contacto con estos. La conquista del país señaló la ruina de su cultura, de la cual encontramos noticias; pero se reducen a hacernos saber que se trataba de una cultura natural, que había de perecer tan pronto como el Espíritu se acercara a ella. América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual. Los indígenas, desde el desembarco de los europeos, han ido pereciendo al soplo de la actividad europea (Ramos, 2011: 61)

La imposición de los conceptos europeos de Nación, Territorio y Propiedad, cursarán una devastadora acción en estas tierras¹⁶⁸.

B) Desde otra perspectiva es importante y pertinente destacar enseguida, que no hubo solo una superioridad de Europa, respecto a lo que puede definirse genéricamente como lo “extraeuropeo”.

¹⁶⁸ Esta última apreciación hace pensar en las guerras y conquistas de los propios estados y pueblos extraeuropeos, quienes también y muchas veces con exterminios y crueldades equivalentes, establecieron poderosos conflictos imperialistas en defensa de derechos raciales, territoriales o políticos. De todos modos las diferencias paradigmáticas entre Europa y el “resto del mundo”, constituyen un modo peculiar de ocurrencia de los eventos de guerra por lo que estas conflagraciones se explicitarían e interpretarían bajo otras condiciones y variables.

También se verificaron (en el comentado camino hegeliano pautado como de Este a Oeste), una serie de procesos de conquistas, discriminaciones y exclusiones de varios territorios, vastos en su conformación racial, espacial, lingüística y cultural, con fronteras siempre equívocas y cambiantes por guerras, tratados o repartos dirimidos por los más poderosos. Aquí también se aplicó la noción de otredad.

Si existió o existe una alteridad europea de diferentes niveles axiológicos, esta se constituyó principalmente en los países del Este del continente, en Escandinavia, Balcanes y aun en la parte latina: Portugal, España y en menor medida Italia.

Con la caída de Napoleón, y luego del Congreso de Viena, Europa es literalmente repartida entre cuatro naciones: las ya mencionadas Inglaterra, Francia, Austria - Alemania y Rusia.

De todas ellas, la entidad nacional de esta última, si bien consistente y enorme, estaba revestida de rasgos de “bárbara” y exótica diferencia.

El gran territorio y diversidad de lenguas y procesos culturales rusos, impregnó su estatuto político (más allá de los esfuerzos y de hecho logros de sus grandes gobernantes, desde Pedro “el Grande” a Catalina “la Grande”), de una relativa coherencia y unidad.

Dentro de ella, la pátina sospechada de pelucas y perfumes franceses se depositaba sobre una sustancia diferente de monjes malditos, rituales ortodoxos, influencias bizantinas y asiáticas, campesinos, y *salvajes* artistas.

Esta situación de dominio de cuatro estados provocó las ya nombradas revueltas de las Revoluciones de 1830 y 1848, que dejaron resultados desfavorables, principalmente en los países dominados. Al mismo tiempo dichas contingencias de mediados del siglo XIX, generaron no solo la búsqueda de una independencia política, sino también la necesidad y consecuente desarrollo de estilos culturales con rasgos propios en estos países no centrales de Europa.

El Nacionalismo como estética y estilo genérico, es el resultado paradigmático de estos procesos de identidad colectiva.

Se efectuará una especial mención a los fenómenos acaecidos en el campo musical.

Los artistas involucrados se formaron y a su vez se embanderaron como fuerza histórica cultural, en una estirpe de analogías estéticas más o menos sólida, que pretendía compensar las carencias y dificultades políticas, económicas, sociales e institucionales de sus países, con *originales* - *originarios* materiales y criterios de selección y organización de sus producciones.

De esta manera, el conocido carácter nacional de los compositores de Rusia, Polonia, Escandinavia, Checoslovaquia, Hungría, Noruega, Finlandia, etc., durante el siglo XIX, consolidó una acepción del Nacionalismo vinculado a lo fenoménicamente más epidérmico y pregnante para los fines identitarios.

Sus rasgos se basaron en la mayoría de los casos, en el despliegue de pinceladas pintorescas, atentas tanto al empleo de elementos musicales autóctonos de raíz rural o urbana como a narrativas y contenidos extramusicales, emergentes de fuentes literarias nacionales.

Sin negar esa caracterización (hecho que merece un mayor y detallado análisis), interesa aquí preguntar si el Romanticismo hurgó (por ejemplo desde Herder), esta faceta nacionalista en los Estados centrales de Europa.

¿Dónde se sitúan a los países hegemónicos en el contexto nacionalista del Romanticismo? ¿Qué ocurre al respecto con Francia, Inglaterra, Alemania e Italia?

Se considera que estos países son por supuesto “nacionales”. Su historia (como se decía más arriba) a lo largo de cientos de años gestó un riquísimo acervo de objetos, procesos, intercambios e interpretaciones comunes que otorgaron a su patrimonio tanto un componente material como un sentido de Nación e identidad a través de elementos tangibles e intangibles.

Posiblemente, estos elementos de origen urbano, rural o aun foráneo estaban ya considerablemente fusionados, sintetizados o decantados en el siglo XIX (hecho al que contribuyó el Clasicismo con

su búsqueda de un modelo “internacional”). Por lo tanto el “sabor local” del que tanto se tomaron los *otros* nacionalismos, para crear una imagen contundente y nítida de sus países, no era tan evidente¹⁶⁹.

Empero, en estas naciones, y como se aclaraba en el capítulo dedicado al origen y fundación del movimiento, las hegemonías se lograron muchas veces por ocultamientos, generados desde los estamentos políticamente más poderosos, anclados en general en las metrópolis. En última instancia se amasaron consignas nacionalistas desde un poder *interpelador* en el sentido althusseriano del término. Por ende cuando se pregunta por el nacionalismo de cualquier Estado debería saberse (tal como supone Deleuze), qué parte del mismo está representado, encapsulado y acrisolado en el concepto, y qué parte ronda las márgenes o está excluido del proyecto.

En este sentido, el Romanticismo, o al menos parte de él no es un movimiento de origen netamente urbano (si bien su ámbito será finalmente una burguesía ciudadana). Estaría asociado junto al Nacionalismo, a la fuerza de un margen sobre una hegemonía: lo provincial sobre lo urbano, lo particular/colectivo sobre lo internacional.

Este proceso como se vio, es el que generó por ejemplo, la paulatina entrada de la estética romántica, desde finales del siglo XVIII, a los centros más poderosos.

Como se ha comentado en apartados previos, se presenta llamativo en este punto el caso particular de la cultura austro alemana: si nos situamos en el siglo XVIII, es la ciudad de Viena la que detenta el foco central del Clasicismo, mientras que en Alemania tienen lugar los movimientos denominados genéricamente “prerománticos” como el Estilo Sensible y el *Sturm und Drang*. Y alemanes (y no austríacos), van a ser los compositores más importantes del Romanticismo (a excepción tal vez de Schubert).

¹⁶⁹ Es habitual que los públicos alemanes o italianos, declaren que la presencia de materiales de origen folk en las obras de Rossini, Verdi, Beethoven, Von Weber, Schumann, Brahms o aun Wagner, es más marcada que lo que la crítica o la investigación supone.

Por ello, tanto en el repertorio instrumental como vocal, existió la tendencia general europea, de enarbolar elementos nacionales desde rasgos que, como se señalaba al comienzo del apartado, provenían de diversos *orígenes marginales*: compilaciones tradicionales, literarias o musicales, situación que también alcanzó a los países centrales y hegemónicos (baste recordar las óperas belcantistas o verdianas, el canto coral inglés, las óperas de Gounod o Massenet, el repertorio sinfónico alemán o el Drama Musical Wagneriano).

Por último, si se extiende aun más esta idea con una licencia epocal, la situación de los “nacionalismos” no es instalada por primera vez por los románticos, ya que esta voluntad de lo nacional, se registra entre las diversas formas profanas del Renacimiento, como así también en las escuelas italianas, alemanas, inglesas e italianas del Barroco, aunque vale destacarlo, con otros comportamientos e intereses¹⁷⁰.

¿Qué rol tiene el pueblo en estas consideraciones? ¿De qué modo los pueblos se identificaron con estos repertorios?

Para responder, y a su vez finalizar este apartado, podría hablarse ahora de las relaciones del Nacionalismo con la aprehensión estética de una supuesta esencia territorial e histórica que permearía de modo más o menos explícito las obras. Esta esencia, especie de virtualidad de todas las aspiraciones estéticas posibles de cualquier tiempo y lugar, viviría únicamente en la ficcionalidad de la música, no como mimesis, sino como performatividad y apelación aceptada, a partir de acuerdos y obligaciones mutuos de una nación - estado para con un pueblo y un individuo.

Se referenciaron en páginas previas (desde el lugar de lo programático y verosímil), las adhesiones y deudas con lo nacional que podrían ostentar diversas óperas del siglo XIX.

¹⁷⁰ Debussy ejemplifica este nacionalismo hereditario cuando, como “músico francés”, reconoce como sus antecedentes centrales a los compositores que cimientan según él la identidad de Francia: François Couperin y Rameau, saltando a Glück, Berlioz, Franck o Saint Saëns.

Podría hacerse una distinción entre experiencias teatrales y las meramente performáticas, tales como conciertos, sinfonías, canciones, inclusive obras religiosas.

En estas se produce una interesante duda respecto a definir si en ellas, a diferencia de los mencionados melodramas, vive la voz del Pueblo o la de la Nación/Estado, en tanto cristalizada interpelación.

Como se decía al referir el Romanticismo al Tema de la Muerte, El *Requiem* de Verdi o el *Requiem Alemán* de Brahms, por ejemplo, tienden a dar paso a una subjetividad colectiva, sobrevolante de una identidad estatal o nacional.

Tal vez en estas obras, más que en *Nabucco*, *Aída* o en *Los Maestros Cantores*, lo representado, performativo y resonante sea el pueblo y no el Estado. La duda que asiste a estos encuadres nacionalistas deviene de la pregunta acerca de la pertinencia y anclaje de los mismos en las cuestiones relativas al origen, legitimidad, pureza y representatividad.

Por último, en términos de acceder a reflexiones más técnicas, podría inquirirse si estas tipificaciones de lo nacional recalcan en algún elemento unificador del lenguaje musical.

Se infiere que la consistencia del Sistema Tonal, implica en algún sentido una historicidad alcanzada no solo por un determinado país, sino por la cultura europea central, por lo que tal vez la tendencia hegemónica fue la de borrar “identidades nacionales” por sobre “identidades del sistema”; tal vez uno de los orígenes del mito europeo acerca de la universalidad del Arte, y sobre todo la música.

Y si se pregunta asimismo, en cuáles países o estados, la tonalidad se arraigó con mayor fuerza y equilibrio, puede concluirse que es en estas naciones (cuyos rasgos de identidad musical como se decía, devienen de una decantación y *neutralidad* de elementos), donde el Sistema Tonal alcanzó sus más altos estándares.

Paralelamente, se recuerda que la mayor carga de alteridad que detentaron los nacionalismos a partir de mediados del siglo XIX en los países del Este y Norte de Europa, recayó en las innovaciones, excepciones y corrimientos del Sistema Tonal.

Las gamas pentatónicas, elementos modales u otras escalas propias de esos países, las métricas menos convencionales dadas por el uso de compases de amalgama, la asimétrica fraseología rítmico melódica y los cambios de metro, una orquestación renovada, y con crecimientos cuantitativos en la percusión y los vientos, se establecieron como los componentes más característicos.

Por esta razón la Tonalidad tendió a informarse de diversas *incorrecciones* que permitieron conformar, de alguna manera un *otro* lenguaje, aunque sea provisoriamente enmascarado o intervenido con sutil o llamativa vestimenta.

Se efectuarán análisis más detallados de estas cuestiones en la Tercera Parte.

América del Sur y Argentina en el Entramado Romántico y Nacionalista

Dentro de los marcos hipotéticos planteados en el presente trabajo, se describirán algunas situaciones y procesos ocurridos en el mundo suramericano y argentino.

En este ámbito tuvieron lugar arrasamientos culturales, revoluciones, construcciones y luchas extenuantes, a fin de delinear y consolidar proyectos políticos, sociales y culturales, en tensión con los propios de Europa.

Los ideales ilustrados y revolucionarios (signados por los principios imperialistas recién descritos), cubren la epopeya americana de libertades y batallas por la independencia, con niveles ideológicos y operativos, concordantes al Centro y con un espíritu heroico altamente acentuado.

La construcción de los Estados americanos revela un poderoso conflicto en la búsqueda de subjetividades e identidades, a la sombra de numerosas líneas de desarrollo cultural, algunas de ellas invisibilizadas, aun hasta la contemporaneidad.

El Romanticismo, pudo fraguar aquí como un movimiento de posible autonomía, o bien como un arte de imitación.

En este sentido podrán verificarse similitudes y diferencias presentes en todo el siglo XIX, sobre las que se estudiarán sintéticamente (y en especial en las músicas académicas), las condiciones de producción y circulación de los bienes artísticos, desde las épocas coloniales hasta el encumbramiento de los proyectos de Estado, especialmente en Argentina, con la Generación del '80.

Tendrán relevancia ciertos ejes considerados como variables de análisis:

- Lo étnico, rural y urbano
- Continuidades, desvíos y rupturas
- Cultura y barbarie¹⁷¹

Sobre el Vocablo Latinoamericano

Como marco inicial de análisis se situará el desarrollo histórico americano aquí estudiado, dentro del proyecto imperialista conducido por la Europa hegemónica.

En primer término se señala un dato no menor: desde la conquista y luego a través de las clases dominantes aquí afincadas, se perfiló una adopción colonialista casi tan *natural* y equivalente, al de las intencionalidades expansionistas del viejo mundo.

Inglaterra y Francia compiten con Portugal y España, países que entre otras herencias legan la lengua, la religión y las costumbres originadas en los fundacionales virreinos.

¹⁷¹ En estos análisis se dejarán relativamente fuera a los procesos históricos verificados en las áreas de habla inglesa o francesa del continente, en virtud de sus diferencias, entendiéndose profundas, respecto a orígenes internos, etnias, credos, adherencias culturales y desarrollos políticos, sociales y económicos posteriores, que originarían para los objetivos de este trabajo, desvíos y especificaciones considerables y extensas.

Los aspectos político culturales, es pertinente rescatarlo aquí, oscilan en el reconocimiento y generación de lazos de diferente intención valorativa, índole e intereses.

Mientras que con Inglaterra (así como con Alemania) se instauraron importantes mercados industriales y tecnológicos, con Francia (y también Italia), y su impactante vida artística se perfilaron los más importantes reconocimientos y traslaciones de estilos musicales, literarios, arquitectónicos y pictóricos.

El actual vocablo - concepto de lo latinoamericano pudo provenir de la adopción de una propuesta europea, surgida en México a mediados del siglo XIX (durante el dominio napoleónico en ese país), en contrastación a lo hispanoamericano o lusoamericano.

O también:

Puede suponerse que fue el político de origen chileno Francisco Bilbao Barquin, quien en una conferencia en París en 1856, usó por primera vez el concepto de América Latina, incluyendo a México y la América Central. El escritor y diplomático colombiano José María Torres Caicedo, en 1856, en su poema "Las dos Américas" se refirió a "raza de América latina". Después, en 1861, lanzó las "Bases para la formación de una Liga Latinoamericana (Alonso, 2008: 41)

Desde este término se funda el sentido de una supuesta e indivisa cultura (que de hecho ostenta hoy una dudosa, o en todo caso revisada unidad identitaria), tanto de orígenes, conceptos, influencias y objetos, como de procesos fenoménicos, performáticos, valorativos e interpretativos.

Esta situación inscribe los temas culturales atinentes a Latinoamérica en un debate en el que las ideas de nación e identidad nacional fluctuarían entre la comprensión y verificación de un definido perfil propio y regional de algunas aristas idiomáticas y manifesta-

ciones, y/o una superestructura que por origen histórico y destino común enarbolaría banderas comunitarias y trascendentes de estas respectivas y primeras particularidades.

También en el siglo XIX (si se sitúa el uso del término latinoamericano en la época de gobierno del emperador Napoleón III, momento de concentrado imperialismo), la función de la palabra se acopla a esos destinos de alteridad y excedencia de estas tierras respecto a Europa. Pero el término se había propagado también en los discursos independentistas del siglo XIX, durante la Era del Romanticismo, afín a las ideas resarcistas políticas, económicas, culturales y sociales.

“La misma palabra encarna por lo menos dos voluntades diferentes: una de dominación y otra de resistencia, una opresiva y otra de liberación” (Alonso, 2008: 32).

Al respecto, las condiciones de significatividad, de acepción de un término, de hecho conflictivo dada esta paradoja semántica, se definirían en base no a su recorte léxico, sino más bien a una serie de operaciones lógico - conductuales, que validarían el estatuto *instituyente* de su uso.

De este modo como señala Alonso en el texto mencionado (y referenciando a Michel de Certeau, con una clara tendencia a valorizar la recepción, los contextos de enunciación, actuación, y el *lugar de realización de los hechos*, más que el de los orígenes teóricos o históricos):

(Certeau) plantea cómo el uso de las palabras, las imágenes y los objetos, es capaz de desviar el sentido original hacia otros producidos por el usuario, induciendo modificaciones, perversiones e inversiones. En las formas de hacer, en las prácticas, existe un poder de subversión capaz de desestabilizar cualquier discurso con pretensión de solidez (Alonso, 2008: 32)

El autor referencia a Certau en *La Invención de lo Cotidiano*, y comenta el modo en que en los tiempos de la colonización las prácticas legales y culturales, las representaciones y las costumbres europeas, fueron tomadas por los grupos de esclavos o los pueblos originarios de mayor o menor desarrollo comercial, agrícola o industrial, con el fin de suscribirlas en un uso y significado propio (Alonso, 2008).

Lejos de aceptar el dominio o aun la tiranía opresora, es más, en medio de agobios y esclavitudes, se generaron igualmente procesos de aculturación, que sin duda tienen que ver con las complejas relaciones entre víctima y victimario.

Continúa luego:

Mediante acciones subversivas desde adentro, no al rechazarlas o transformarlas, sino a través de nuevas adaptaciones a reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización, metaforizaban el orden dominante, lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes en el interior del sistema que asimilaban y los asimilaba exteriormente. (Alonso: 2008: 41).

Estas relaciones culturales informan de procesos de transculturación manifiestos, velados u oblicuos, ejemplares para entender, no solo un rasgo o recorrido histórico del ayer, atinentes a los pueblos originarios en su conflictivo contacto con Europa, sino para advertir fenómenos equivalentes en los desarrollos posteriores, aun los actuales.

Si un rasgo aparece en casi todos los países de América, como un horizonte más o menos deseable y a su vez más o menos alcanzable, es la obligatoriedad de dar cuenta de alguna manera de una “deuda” para con orígenes que podrían articularse como étnicos, folklóricos o urbanos, en relación a un academicismo importado originalmente de Europa.

Esta pincelada de occidentalización, mejor dicho de asunción y respeto de un canon proveniente de los dominios europeos, a menudo acentuó inicialmente la tranquilidad de “usar” lo propio como material inicial y formante, para darle luego una forma apropiada y presentable,

y al mismo tiempo estatuyó como constante, el inconsciente aunque poderoso temor (al decir de Rodolfo Kusch), por una “auténtica” vivencia de lo americano, en este caso, adjetivo por cierto esquivo y amplio de explicitar bajo una acotada definición (Kusch, 2000).

Desde esta idea de Kusch se intuye que asumir una historia autónoma americana supone un empinado compromiso.

Primeramente porque su aceptación implica asomarse a un recorrido doloroso, traumático y cruento, especie de oscuro origen personal, fractalmente desplazado al plano de un destino común, iniciado desde un corte y una aniquilación.

La conquista europea, a menudo conducente y concluyente en una tragedia, hizo y aun hace tambalear por momentos, los valores modernos que la misma se propuso sembrar.

“Mirar” la historia americana es admitir ese origen, por un lado artificial en cuanto a su demarcación cronológica de “descubrimiento” y por otro, como proceso fuerte y determinante de oscurantismo civilizador.

Finalmente circular por una estética estrictamente local supone la complejidad de admitir una línea de desarrollo que obliga inicialmente a la detección y selección de contenidos, para luego acercarse a la pregunta sobre si los mismos, (en un momento fuertemente teñido de otredades), pueden encarar procesos productivos y metodológicos autónomos y sistemáticos, tanto a nivel estético como conceptual e historiográfico.

¿Desde qué momento comienza a contarse la historia de un *continente*? ¿Es pertinente incluir en su relato y con igual jerarquía argumentativa todos los recorridos sociales, políticos y culturales que florecieron en su territorio? ¿Existe una sola línea de tiempo, un único proceso, continuo y teleológico en esta cronología? ¿Cómo han operado la sincronía y la diacronía en las culturas americanas? ¿La historia de América deberá ser identificada únicamente con el nacimiento y desarrollo de Estados civilizatorios, propios o extranjeros, sus luchas, afanes de dominio y predominancia? ¿Cómo se relata la historia de las pequeñas comunidades selváticas, lacustres o ribereñas?

Estos cuestionamientos pretenden avanzar hacia la admisión, identificación o bien paralelismo de expansiones culturales dominantes en este espacio americano, cuya interpretación de algún modo definiría y aceptaría la captura de nuestra trayectoria identitaria (como en el siglo XIX europeo), en apropiaciones ancestrales con lo originario, tanto como con lo europeo, africano o asiático. Asimismo convalidaría su defección y continuidad en nuestros tiempos, anudaría pasados y presentes con memorias raciales, productivas, modos de actuación e idiosincrasias, o bien dejaría sus marcas en el terreno de una evocación simbólica más o menos estanca, rendida, o aun vigente solamente como rastro ya superado, respecto a la llegada de Europa, o a otros arribos y aculturaciones.

Continuando con una línea de análisis recién aportada por Alonso y Kusch, la validación activa del origen étnico cultural, respecto al viejo mundo, tal vez y paradójicamente, operó como la aceptación y admiración de lo europeo, como negante y tranquilizadora opción.

Las nociones de ornamento, pintoesquisimo y afectación tienen validez para estos análisis parciales. Asimismo los territorios de lo étnico, lo rural y lo urbano.

Al menos para los ciudadanos de estas específicas partes de América, hay también una posible y lejana sensación de complicidad y manipulación, acerca de la alentadora mirada extramarítima que se pretendió imponer, y que en muchos casos germinó como única perspectiva hegemónica y abarcativa.

Cuando recordamos nuestros estudios de historia acerca de la conquista americana, relatada en libros utilizados en los diferentes niveles de la formación escolar, asaltan nuestra memoria los textos referidos y las imágenes impactantes que en ellos veíamos.

Pirámides gigantescas, sacrificios, corazones sangrantes, plumas y frutas de colores estridentes, escenas lacustres, carpas y chozas, diálogos entre indios y colonizadores, trabajos de labranza, hasta grabados de desgarrantes genocidios, todo ello narrado en general con una automática tautología en tanto descripción ética y estética.

De acuerdo a este recorte, las culturas originarias parecían valer solo para sí mismas.

Desde las lecciones de Hegel, antes brevemente citadas, aun los aspectos encomiados: la arquitectura, la economía, los estudios matemáticos sobre el tiempo y la astronomía, los sistemas de riego, proponían una admirativa descripción que no irradiaba casi influencias, descendencias o axiologías posteriores, y mucho menos, ejemplos a imitar. Más allá de logros y adelantos tecnológicos, nada se comparaba a los propios de la Modernidad traída desde Europa.

En todo caso estas culturas se ponderaban como interesantes, pero siempre marginales, adyacentes, o en todo caso paralelas y ya sucumbidas ante el avance de lo civilizatorio: la religión católica, la razón, la etnia, la ciencia y todos sus conexos y emergentes: la vestimenta, la lengua, el color de piel, el estilo psicosocial de los vínculos, la comida, la habitación, las relaciones con la naturaleza, la escritura, la tecnología y el arte.

Salvo en las zonas en las que la existencia de rastros, resabios o aun prácticas culturales intactas se verificaba en una convivencia casi cotidiana, para el gran resto del territorio, especialmente en aquellos centros fuertemente urbanizados y deudores de una cultura centro europea, la historia de lo originario conformaba un capítulo superado, lejano en el tiempo, anecdótico, no propio y desvinculado de cualquier contemporaneidad.

Proyectos, Continuidades e Interrupciones¹⁷²

En *Cartas a los Jonquières*, Julio Cortázar, le comenta a su amigo Eduardo Jonquières, habitante de Buenos Aires en 1954, algunas impresiones de su viaje por Italia. Dice el escritor:

¹⁷² Para Adolfo Suarez

En fin, estamos fascinados ¿Tu estuviste en Venecia en Mayo? Yo la había visto en pleno invierno, y naturalmente el cambio es asombroso. Esta tarde, por ejemplo, la banda municipal dio un alegre concierto en medio de la plaza, y miles de turistas y venecianos estaban como locos de contento - nosotros incluidos -. Los cafés han sacado todas sus mesas a la plaza y el espectáculo es asombroso. Andando entre esta gente, mirando sus caras, se tiene aquí la sensación europea total.

¡Qué mundo! Acabado, quizá, muriéndose delicadamente, pero sin que nada lo dé a entender por fuera.

Es la misma gente entre la cual andaba John Ruskin mirando las piedras de Venecia y Marcel Proust, y donde Thomas Mann trajo a su héroe para hacerlo morir en el Lido. Esta tarde subimos al museo Correr a ver *Las Cortesanas* de Carpaccio y los Bellini, y de tanto en tanto nos asomábamos a los balcones para ver a la gente en la plaza y oír a la banda que producía grandes selecciones de *Nabucco*; después mirábamos otros cuadros venecianos, pero había como una sensación de profunda continuidad entre el arte y esa vida de afuera. Solo sus ropas eran otras, y las costumbres; lo importante seguía invariable (Cortázar, 2006: 226)

Por su parte en el año 2010, cincuenta y seis años después del relato de Cortázar, en un no escaso tiempo para el vertiginoso siglo XX, se efectúa en la National Gallery de Londres una muestra de Canaletto, (*Canaletto and his rivals*), quien junto con Guardi se reconoce como el pintor vistista más importante del siglo XVIII.

Charles Beddington, curador principal de la exposición declara en un reportaje televisivo, que la imagen total del espacio plástico organizado pretende que el recorrido visual lleve al espectador a la memoria de una Venecia actual, en la que *todo está igual*, como en tiempos del pintor.

Una pregunta primera y cruda asalta a estos comentarios: si Venecia pretende ser y estar igual que en el pasado, por inferencia: ¿dónde está hoy el progreso de Europa, su modernidad y su supe- ración continuas? ¿Esa detención de la que habla Cortázar, revela movimiento o quietud?

En el caso de Canaletto (por sobre una voluntad mimética entre modelo y pintura, u ocasionalmente, con un juicio posthistórico y receloso de determinadas condiciones tradicionales de progreso), la aseveración del experto, y también la del escritor argentino, denuncia algo clave para las comparaciones de Europa y América: nada menos que el criterio de continuidad histórica y la reproducción de la ciudad como objeto en sí mismo, en este caso, una ciudad italiana en la que se invocan, a través de Ruskin, Proust y Mann, curiosamente tres países hegemónicos: Inglaterra, Francia y Alemania.

Igualmente, en un conglomerado urbano como Venecia, donde se realiza una de las acciones plásticas más vanguardistas del mundo como la Bienal, dichas declaraciones pueden resultar erráticas o contradictorias. Sin embargo, la actualidad de un espacio público, en esta oportunidad una ciudad, reviste la proyectualidad inmanente de su pasado y presente, en tanto trazas de legitimidad cultural reconocidas, protegidas y disfrutadas. No se trata de arrasar, contaminar, depredar o edificar lo nuevo sobre el ayer, sino de incluir a este como historicidad en el presente.

Para América esa historicidad, conceptualmente es sospechosa o sencillamente no existe, toda vez que su fundación y desarrollo, se produce a partir de un corte e interrupción brutal, obviamente devenido de las acciones mencionadas recién, que Europa en varios momentos irradia a este continente¹⁷³.

¹⁷³ Y no solo aquí; siempre que han mediado situaciones conflictivas ancladas en cuestiones de fe, las experiencias depredadoras han sido virulentas: la producción arquitectónica de la Iglesia Católica en la Andalucía árabe es un ejemplo contundente de invasión y enajenación. Este pleito cultural, puede entenderse más que como afán aculturatorio y domesticador, en todo caso como un resultado estético de condiciones previas y religiosas más definitivas.

¿Qué es lo que existe en América igual a su *origen*? Tal vez la naturaleza, ciertas prácticas culturales, pero sin duda no un monumento histórico, al igual que una ciudad o un emplazamiento equivalente. Porque la pregunta clave recaería en definir cuál es el origen de América, su origen legitimado, historizado, o simplemente *verdadero*.

Pareciera que en América, las destilaciones, fusiones o aculturaciones se efectuaron a la sombra de lo que debía oficialmente ocurrir, mostrarse, leerse y escucharse. Los imperios se decidieron a mostrar orígenes y excluir a otros.

Queda claro que se incluyen en este análisis, ciertas falacias y juegos conceptuales, en términos de entender que ni Venecia está taxativamente *igual* a como era en los tiempos de Canaletto (o Berlín igual que en 1945), así como para América el *origen* pensado, no es por ejemplo, el de la fundación de Buenos Aires en 1532. En los tiempos actuales, y en países americanos diversos como México, Perú y algunas zonas de Brasil, comienzan a establecerse además de estas, otras refundaciones, reconocimientos identitarios y continuidades comprensivas¹⁷⁴.

Los procesos de superposición y ocultamiento, en especial arquitectónicos y por extensión, de un orden artístico general, requieren de estudios pormenorizados y específicos.

Para completar el anterior ejemplo de España, debe decirse que la cultura greco romana en algunos sitios de Europa, es ocluida por la arquitectura celta.

Y sobre esta, la influencia mora y luego católica, segrega las obras y a su vez establece hitos monumentales equivalentes en espacios y territorios comunes, generando estratos, muchas veces yuxtapuestos, imbricados o variados.

El conocido Camino de Santiago, es en última instancia, y por fuera del episodio consagratorio del apóstol homónimo, una ideación católica que pretende reimprimir las rutas de las deidades celtas, a través de la construcción de monasterios e iglesias sobre los mismos mojones energéticos que dicha cultura había “marcado” previamente con otras estructuras tectónicas.

En América, así como en otros estados imperiales, tales como Egipto o China, el criterio de construcción superpuesta a un orden anterior, implicó no necesariamente una voluntad de borrar lo previo, sino en muchos casos, el afán de derivar o continuar, si bien con otro *dialecto* estilístico, una vivencia religiosa o simbólica. Los ejemplos de Perú, México o Bolivia son sumamente conocidos y estudiados.

¹⁷⁴ Para Europa, el criterio de memoria no es ciertamente modélico en toda su extensión y magnitud diacrónica.

En estas apreciaciones históricas, de una supuesta y estacionaria ciudad, no se está ponderando una museolización de los espacios urbanos y culturales, por respeto a una inmovilidad conceptual y en última instancia retrógrada, o en todo caso reverente de una memoria incommovible. Se piensa más en el sentido de recorrido fundante de una cultura americana, permeable de recoger una *historia completa* con autoridad epistemológica, que si bien no tiene una historia de *infinitos* orígenes, tampoco la asiste solo una: el pretendido descubrimiento europeo de 1492.

Sobre un continente alcanzado desde tiempos lejanos y en tantas oportunidades por la barbarie, la idea de una memoria siempre atenta, vigente, revisada y marcada por una justicia redentora, no solo no es evidente, sino que debiera indagarse si en todos los casos es factible de efectuar de modo sistémico. El modelo moderno aísla el tema de la memoria hacia una superación del pasado, efectuado de manera casi mecánica y a su vez pleno de potencia volitiva.

La Historia de Europa es la Historia de una búsqueda y progresiva superación. En este contexto, la memoria, al menos en ciertos ámbitos, es un elemento no del todo conveniente y asimismo dispersante y contradictorio, tal vez solo justificado por una posición dialéctica, que posiblemente la sostiene en la actualidad.

Más allá de esta, para los estamentos hegemónicos y enjundiosos del poder político y económico europeo, la memoria no fue un elemento tan explícito, fuerte, estructural, obligatorio y consensuado en la vida de la cotidianeidad.

La gran Europa civilizada, cuna de la razón, la libertad y la democracia, ha dejado soterrados enormes vacíos y agujeros conceptuales y fácticos, acerca de su memoria racial, imperialista, totalitaria y hasta magnicida. Las tradiciones, las fiestas, las urbanizaciones antiguas, han tenido a menudo la misión de conservar y perpetuar aspectos diversos de la cultura, en una orilla pintoresca y meramente paisajística, una especie de simulacro rememorante

Es necesaria la entrada de Europa a un momento posthistórico, o en todo caso, luego de la gran destrucción verificada en la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, para advertir una sincronía temporal y procesual de la Historia, sus límites diacrónicos y progresistas, sus crisis y sus grados de intervención en otras culturas.

Este proceso, encaminado ciertamente a finales de la década del '60, impulsa al viejo continente a resguardar y valorizar en legislaciones eficientes, así como en proclamas de impacto universal, las nociones de patrimonio y cuidado de la memoria, hoy tan resonantes.

La memoria accede a un lugar destacado, toda vez que el ayer y el futuro se interceptan en una coordenada compleja, dispersa y desterritorializada.

Memoria del ayer que debe mantenerse porque su emergencia se contagia de una modernización tecnológica y social, que se agazapa como un peligro latente para extinguir el pasado, para borrar completamente huellas de reconocimiento colectivo y justicia para con aquel.

Seguramente Venecia no surgió igual a sí misma; la ciudad, aun en tiempos del siglo XVIII en que su arquitectura y sus paisajes quedan plasmados en la obra de los grandes pintores de la época, arrastra cambios y providencias de otras refundaciones, estratos y rupturas urbanísticas. Cambios que sin duda hoy también ocurren.

No obstante hay un origen cultural reconocido en el pasado y reconocible en el presente como continuo; por tanto la identidad de la que hablan el escritor y el curador, se entronca sobre un círculo móvil, tal vez dialéctico, moderno y a su vez constante, no solo de naturaleza ontológica, sino principalmente hermenéutica.

En Europa, la tendencia progresiva hacia una estatización, entendida como civilización generalizada, se efectuó también con desplazamientos y cambios bruscos de dirección.

Pero las conquistas, avasallamientos y guerras provienen de un magma complejo de pueblos estatales y comunidades nómades, de alguna manera identificados lentamente por credos equivalentes, por modelos sociales similares y por razas históricamente mezcladas y decantadas.

Pretender la continuidad de un proceso americano, cuya cronología “civilizada” por otra parte ocupa la mitad del tiempo de Europa, resulta más que dificultoso, toda vez que la misma está transida por una implantación forzosa de la Modernidad, presumida durante mucho tiempo como *ínsita* y *siempre* existente.

La actualidad nos demuestra que sus fracturas se visibilizan en otredades no del todo incluidas en tal modelo¹⁷⁵.

Los actuales estudios historiográficos americanos tienden a apartarse de los puntos más arriba señalados. Sin duda han avanzado hacia indagaciones más profundas y extensas de estos contenidos y

¹⁷⁵ Las dificultades de ciertos países americanos por conceptualizar, internalizar y respetar las cuestiones vinculadas al resguardo de patrimonios tangibles e intangibles, de cualquier origen y procedencia, responde en parte a esta anomia de la memoria al momento de buscar y encontrar elementos de continuidad, encadenamiento y pertenencia histórica.

problemáticas; y se entiende que no solo los estudios, sino también, especularmente nosotros: los americanos.

En algunos casos, los huecos semánticos dejados por el lenguaje de los que durante tiempo tuvieron una voz muy débil, las nuevas atenciones estéticas hacia el vacío, los espacios gigantes, la proliferación de mundos extendidos y superpuestos en modos de habitar y comprender, ofrecen ciertas pistas para detectar o explicar interesantes problemas de sentido.

El hecho de verificar estos “espacios” como exentos de materialidad, real o metafórica, impulsa a los estudios históricos justamente a incluir las superficies de ese vacío en nuevas aproximaciones descriptivas o explicativas, no para anular su condición, sino para completarlo con idearios diferentes, alternativos¹⁷⁶.

El proyecto de Europa para América representa posiblemente el caso más vasto, complejo y profundo de penetración cultural, por el cual estos dominios colonizados, configuraron los Estados más “imitativamente” occidentales del planeta, así como generaron productos culturales de trascendencia mundial. En el apartado anterior se hacía referencia a otros continentes: Asia, Oceanía y África, como depositarios de intenciones imperialistas de Europa, aunque se observa, con resultados diferentes, y cuyas razones para tales contingencias han sido brevemente explicitadas.

El caso de América resulta altamente particular como instancia aculturatoria, a su vez mixturada y sesgada de influencias, producto forzoso al fin, de la inaugural masacre efectuada en los tiempos de la conquista.

Este hecho *iniciático* determina en un primer abordaje analítico, un brusco cambio de dirección y expectativas, efectuado tanto

¹⁷⁶ Este silencio, este distanciamiento de los eventos, esta espacialidad comprometida con el tiempo de modo extenso y en algunos casos mixturado con elementos “ajenos”, es lo que Coriún Aharonián identifica como *minimismo*, una de las marcas más notables del arte musical americano contemporáneo (Aharonián, 2012).

por las culturas imperiales nativas como por las menos desarrolladas del continente.

Al mismo tiempo prepara las condiciones de expansión de lo europeo y de otras influencias, aun las propias originarias, aunque estas últimas oscilantes en nuestros días, ostenten una vigorosa reconstitución o una franca excedencia marginal y en ciertos casos, solo turística.

Sobre la aceptación de un influjo violento, contradictorio y hasta aberrante de Europa sobre América, la base étnica, territorial, geográfica y cultural de gran diversidad de estas tierras, se propuso construir junto a lo foráneo y lo criollo, Estados y sociedades *modernas*. Esta situación provocó dentro de las instituciones, estatutos y organizaciones de los Estados fundados aquí, voluntades conscientes o no de encubrimientos, desplazamientos, discriminaciones, profundas exclusiones económicas y apartamientos de muchos desarrollos propios, o en todo caso de culturas marginales, pobres y depositarias últimas y ya sumamente deformadas, de orígenes ancestrales y minusvaluados, en relación a ciertas urbanidades.

A propósito del ejemplo de la exposición de Canaletto en Londres, muchas de estas historias fueron patinadas con un halo europeizante y civilizado, tal como si América hubiera tenido idénticos derroteros y transformaciones, identificables con los dos mil años de cultura europea.

“Como ya decía Martínez Estrada, en América se dan los elementos occidentales sin sustrato real que únicamente existe con el respaldo de una actividad económica, social, política y humanamente europea” (Kusch, 1995: 10).

La lección civilizatoria americana, tan aparentemente (y durante muchos años) bien aprendida, puede ser verificada en varios ítems:

- En la constitución de un sujeto racional y autónomo, respecto a la relación con la naturaleza en los Estados modernos.
- En la facticidad de construcción y sostenimiento de democracias y proyectos políticos consecuentes.

- En el establecimiento de ideologías de derecha e izquierda.
- En el manejo de poder oscilante (de acuerdo a los países), de las clases patricias y/o terratenientes oligárquicas, a las clases medias (instuyente principal de infinidad de nociones y acuerdos respecto a lo oficial y lo reglado).
- En las dimensiones del capitalismo o los neoliberalismos, por sobre economías comunitarias.
- En las tensiones entre lo público y lo privado.
- En el imperio de la iglesias católica, protestante, judía o de otros credos.
- En el imaginario respecto al ejército, como poder resguardante de símbolos patrios y garantías de orden.
- En el poder sobrevolante de la ciencia.
- En el progreso, en la moda y los ejes mediáticos, tecnológicos, económicos y culturales afines a los estándares europeos.

Estos aspectos obligan a preguntar por la precisa y eficaz “selección de contenidos y la didáctica” que Europa, y más tarde el Estado imperial del norte, utilizaron para este continente. Un artista convencional podría decir respecto a su propio oficio: disciplina, control, orden, rigor, repetición, metodología científica, adaptación a nuevas condiciones, constancia; agregaríamos, exclusión, invisibilidad de orígenes, negación, desarraigo, desigualdad, pobreza, esclavitud y habitualmente desvalor por lo nacido aquí como propio.

Aspectos no excluyentes, aunque a la luz del mundo actual, axiomáticamente divergentes en cuanto construcción de identidad y resultados operativos.

Hoy es inverosímil, y hasta necio, desandar y hasta diríase cuestionar intrínsecamente, la contingencia histórica, occidental y civilizatoria de Europa respecto al resto del mundo.

De todos modos deben ponerse en consideración las difíciles exámenes que tuvo que sortear esta parte del continente para ser no solo aprobada, sino muchas veces advertida como posible *realidad*

por las hegemonías europeas, e incluso los Estados Unidos, extraño país de perfiles tan disímiles, como enmascarados y autosuficientes.

Latinoamérica se ha visto marcada por trances que han tenido que soportar las organizaciones democráticas en muchos de sus países.

Desde este crucial problema, pueden enumerarse las dificultades de unidad y organización social, política, económica y cultural, las exclusiones hacia la pobreza y la ausencia de bienes de servicio y educación de mucha población americana, ligada de algún modo a componentes originarios, así como los regímenes dictatoriales que han sufrido sus naciones.

Estos aspectos revelan la vigencia, no solo de los acuerdos y proyectos hegemónicos cómplices respecto a un dominio a veces simbólico, otras efectivo, que han tenido las naciones más poderosas, sino una propia y tal vez ancestral “otra” manera de entender la organización social. La misma es promotora de estos complejos y reiterados obstáculos, habitualmente trabados o encorsetados en un criterio que *siempre* desliza y deja al descubierto la ambivalente admiración ante lo importado.

Ser, Estar o Hacer Latinoamérica desde la Contemporaneidad

El imaginario generalizado acerca de *lo latinoamericano* se incluye en las ópticas recién señaladas, y se reviste de incómodos aunque valiosos cuestionamientos.

En la actualidad, se discute inicialmente acerca de la vigencia, conveniencia y pertinencia de aquel término, que según algunos autores, entre ellos José Jiménez, soporta una dependencia para con un origen específico y único, de algún modo ya superado (Jiménez, 1999).

La introyección de una nueva noción de lo americano se presenta asaltante de nuestras miradas teóricas o prácticas tanto del pasado

como del presente, producto de la cultura global, la mediatización de la información, el conocimiento e interpretación renovados de sus temas y alcances, las influencias visibles en las artes, incluso los estándares impuestos por la moda.

Detrás de este, por momentos *furor* que puede existir en los tiempos presentes por lo americano - étnico u originario, se infiere que los artistas, historiadores o receptores formados voluntaria o cautivamente dentro de otros modelos marcas, valores y destinos culturales, pueden sospechar fuertemente de tal “novedad” estética, entendiéndola *siempre* como sustancialmente ajena a su origen, educación y elección, aunque se pretenda imponer como valiosa y congruente.

De todos modos, el planteo propuesto aquí, pretende sobrevolar estas cuestiones de gusto e identificación, inciertas, electivas o volitivas, asimismo completamente válidas e indiscutibles.

El problema recae posiblemente, en aceptar, creer, percibir y hasta padecer un origen múltiple, diverso, más o menos cercano pero sin dudas *presente* a nuestra situación y destino.

Desde modelos genéticos y culturales, a acuerdos meramente elogiosos y comprensivos de un pasado común, el sentido de lo americano pareciera significarse en un proceso que parte de la convención formadora y aceptación pasada y unívoca de *una* cultura, hacia una óptica amplia acerca de lo que hoy somos, integrando de maneras diversas, en categorías, jerarquías y juegos semánticos, las múltiples historias que nos constituyeron y que nos alcanzan hasta hoy.

La definición de lo americano, “hispano”, “latino”, “afro”, “indo”, “norte”, “centro”, “sur”, o como quiera denominarse, considerando el continente en su totalidad cultural y territorial, deviene de una concreta operatividad de trasgresiones, desbordamientos, ocultamientos, vacíos, tratamientos paródicos y transformaciones. En definitiva, más que una idea tradicional de *crisol* informe, de un discontinuo e irradiado *mosaico*.

Pero también de una toma de decisiones a la hora de suscribir su estatuto actual respecto a las siempre permanentes y agazapadas he-

gemonías y mercados, ávidas de estereotipos y convenciones. Por ello la cuestión suramericana expresa en estos tiempos, una magmática presencia, dada su profunda e intrínseca pluralidad.

Néstor García Canclini supone: “La primera hipótesis es que, aun reconociendo el vigor y la continuidad de la historia compartida, *lo latinoamericano* no es una esencia, y más que una identidad es una tarea” (García Canclini, 2008: 32).

Hay quienes siguen hablando de identidad en los discursos políticos y antropológicos, entendida como el “repertorio de acciones, lengua y cultura que permiten a cada persona reconocer que pertenece a cierto grupo social e identificarse con él” (Warnier, 1999). Pero este mismo autor finalmente prefiere hablar, más que de identidad, de identificación, para aludir a su sentido contextual y fluctuante (García Canclini, 2008: 41).

En otros pasajes del mismo texto, el autor refiere a aspectos del sentido actual de lo latinoamericano. Una crítica primera recae (así como ocurre en el siglo XIX europeo), en el registro tradicionalista de la noción, asociada a términos de pretendida fijación de lo nacional tales como el territorio, la lengua y las manifestaciones culturales específicas.

Esta concepción que recorre museos y también todavía hoy, escuelas, instituciones militares o religiosas, y medios de comunicación, se fractura al comparar los límites mismos que esos territorios nacionales poseen en un irradiado espacio general. De este modo: ¿porqué sería solo argentina la cultura inca, toba, guaraní, mapuche o pampeana, si estos universos desterritorializan las fronteras acotadas y políticas de un país? Igualmente: ¿Hoy puede decirse taxativamente que el tango o el rock son únicamente prioridad, no tanto originaria, sino instituyente de nuestra república?

Según García Canclini las condiciones de transnacionalización de la economía y la cultura han generado un campo poco verosímil para afirmar positivamente las anteriores preguntas.

La noción misma de identidad nacional es erosionada por los flujos económicos y comunicacionales, los desplazamientos de migrantes, exilados y turistas, así como intercambios financieros multinacionales y los

repertorios de imágenes e información distribuidos a todo el planeta por radios y revistas, redes televisivas e Internet (García Canclini, 2008: 41).

Las certezas del ser brasileño, mexicano o boliviano, están en ciertos sectores sociales y/o culturales, contaminadas. Lo que en un tiempo se pretendió entre mexicanidad, peruanidad o argentinidad y luego como síntesis absoluta, *la latinoamericanidad*, está en la actualidad puesta en interesantes paréntesis.

El gran desafío para Suramérica, es el de encontrar un eje identitario en una sociedad que estructuralmente lo pierde en términos de entidad o valor absoluto.

América, en especial en su acepción latina, pareciera expandirse como un nuevo conjunto de paradigmas inciertos en parir, todavía cercanos al modelo implantado, aunque muchas veces falibles y contradictorios para con él, presos entre avances y retrocesos, esquivos sobre determinaciones absolutas, vacilantes de legados y nuevas conquistas, escabrosos en fidelidades, contrastaciones y renunciaciones.

Esto podrá evaluarse como una deuda para con los modelos europeos, en tanto proceso a transitar y madurar con paulatina consolidación y perfeccionamiento, o ciertamente la condición suramericana se definirá en los próximos lustros, como una posición ejemplar y particular, emergente de diversas elecciones y decantaciones propias, situadas e históricas.

Tzvetan Todorov, en *La Conquista de América*, revela que América de algún modo, también “conquistó” a Europa (Todorov, 2008).

De hecho la contundencia de la afirmación no es suficiente para destacar el incierto valor o atención que el viejo continente destina a las contingencias de América, en especial, las latinoamericanas.

Si bien las fuerzas políticas europeas más importantes, parecen no entender la aserción de Todorov, salvo como mero anecdotario de un turismo cultural, así como tampoco pueden vislumbrar estos nuevos paradigmas que proféticamente puedan provenir desde nuestras tierras, es muy factible que la idea de lo latinoamericano como totalidad, esté ya fuera de nosotros mismos.

En especial en los artistas, deportistas o científicos, los contenidos que conforman la respuesta al interrogante local por la identidad se presentan genuinos y abarcativos.

Desde un ángulo diferente aunque complementario, la investigadora chilena Nelly Richard comenta:

En algunas circunstancias, la crítica latinoamericana puede apelar a la “diversidad de contexto” como un argumento político en contra de cualquier idealismo de valor universal. En otras circunstancias, puede reivindicar lo contrario: el derecho textualista de ejercer un necesario deconstructivismo de la representación que critique el naturalismo de lo latinoamericano con el que el arte internacional trata al “contexto” cuando de periferia se trata. Solo la ubicuidad y la oblicuidad tácticas del margen son capaces de hacer que lo latinoamericano deje de ser una categoría pasiva (una “diferencia diferenciada”: una diferencia nombrada y clasificada por el sistema del arte internacional), para convertirse en una “diferencia diferenciadora”: una diferencia que toma la iniciativa de formularse a sí misma como un “acto de enunciación” y que al hacerlo, se rebela contra los sistemas de categorías y funciones preestablecidas (Richard, 2007: 92)

Sobre estos comentarios puede decirse que para América no hay culturas terminadas, no hay historias arrancadas y superadas.

Ellas, todas, están ahí, en algún lugar de nuestras memorias, esperando en principio ser vistas, olidas, tocadas, escuchadas, aprehendidas, algunas veces más reacias a cambios, otras metamorfoseadas en discursos novedosos o extraños a su origen, pero seguramente ávidas de integrarse en numerosas formas, a nuestra íntima constitución humana.

Historia, tradición, vanguardia, inmigración, contemporaneidad, globalización, fronteras y márgenes; cruces, encuentros y choques; deslizamientos, enmascaramientos, mixturas y superposiciones...

“Pero difícil es cualquier desarrollo sustentado en la omisión. El pasado habla y se muestra, hay que escucharlo, de ahí podemos hallar además de explicaciones, soluciones. El suelo americano, lo indígena no está muerto y está incómodo, lo occidental también” (Aguer, 2009: 55).

A partir de lo comentado hasta aquí pueden plantearse algunos conceptos principales de la condición histórica y cultural americana, desde la época de la conquista, en los siglos subsiguientes, y en buena parte del tiempo presente. Se mencionan algunas ideas al respecto:

- La implantación de un modelo político social cultural de origen europeo.
- La marginalización y/o discriminación de lo originario, salvo como pintoresquismo.
- El desarrollo de una cultura nativa basada centralmente en lo criollo o folklórico, entendida como mestizaje.
- La redacción de su historia general y artística en base a géneros, paradigmas y categorías europeas, entre ellas las nociones de progreso, belleza, autonomía, contemplación, artista, originalidad, trascendencia, mercado, público, obra de arte, entre otras.
- La persistencia de marcas aculturatorias que darían pautas para un criterio de supuesta posmodernidad, hibridación, parodia y sentonización de la cultura y el arte.
- La manifestación de un romanticismo señalado y conformado a partir de influencias centralmente españolas y francesas.
- La delimitación paulatina de un corpus propio, complejo y heterogéneo.

Relatos, Tiempos y Espacios Fundantes

Es opinión generalizada en los estudiosos más importantes del tema, que el desarrollo de la historia americana resulta de las fuerzas y tensiones entre las identidades diversas que implicaron sus culturas originarias, la colonización, las influencias inmigratorias intra y extramericana-

nas, y desde aproximadamente los últimos cincuenta años, los procesos mediáticos e informáticos insertos progresivamente en la cultura global.

En el ámbito estrictamente cultural artístico, la parodia y la hibridación parecen ser marcas nodales de su condición; el mestizaje y proceso de “asimilación y acomodación” tanto de lo europeo (inclusive africano y asiático) como de lo nativo, se entienden a partir de una circulación permanente de superposiciones, destilaciones, fusiones, metaforizaciones, desplazamientos, sincretismos, exageraciones, eliminaciones, simplificaciones, acortamientos, rearmados y entramados de estructuras “lingüísticas” tan variadas, como valiosas.

Estos caracteres incitan a establecer al continente, en el imaginario de una barroca y siempre recorrida “postmodernidad”, o en todo caso, una modernidad con rasgos fuertemente premodernos, en tanto sus ensamblajes no operan necesariamente conducentes al logro de unidades y cohesiones manifiestas en un primer y fenoménico análisis. De igual modo que la parodia, el vacío y la abstracción, son también *atributos* por los que el arte de estas tierras circuló y en algún sentido, aun circula¹⁷⁷.

Los ejemplos del Barroco Americano, así como los desfasajes productivos presentes en obras de los siglos posteriores ostentan impactantes y valiosas costuras y elipsis, tendientes al logro de una académica unidad, nunca lograda en el sentido europeo.

El mencionado carácter híbrido y paródico (en tanto a veces exhibe extrema literalidad imitativa, o en otros irrumpe en corrimientos tendientes a la exageración), rezuma tal vez no en estructuras como sí en “ornamentos”, en imágenes, detalles y rincones que sospechan permanentemente del imperio. De allí también el sentido postmoderno de su factura. Comenta Adolfo Colombres:

¹⁷⁷ Se mencionan tres obras: *El Género en Disputa* de Judith Butler, *Profanaciones* de G. Agamben y *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado* de G. Genette, como textos de consulta acerca del concepto general de parodia. Algunos aspectos han sido comentados en el apartado anterior.

La postmodernidad europea ha redescubierto el corazón por la vía del *kitsch*, pero América aún no lo ha olvidado, por lo que recuperarlo no puede ser su preocupación.

Tampoco precisa de la cursilería y la abolición del estilo para salvarse, porque su imaginario social está colmado de arquetipos que solo en una mínima medida explotó el arte hasta el momento.

Arquetipos que en las culturas populares se dan como revelados, y que las élites culturales pueden aprehender por el análisis y la reelaboración, fortaleciendo así un saber ligado estrechamente ligado al mito y al rito que se manejará con un alto sentido del compromiso, y no como un juego intrascendente y una moda (Acha, Colombres, 2004: 195)

La cita de Colombres pincela especialmente una de las tantas facetas de lo postmoderno *encontradas* en América, a su vez presentes más que como crítica a la modernidad, como fenómeno propio, devenido de las complejas mixturas ideológicas y productivas efectuadas entre el aporte de lo europeo, lo originario, lo criollo, lo negro y por qué no, lo asiático.

De allí también el énfasis del autor en posicionar elementos míticos sobre estas producciones, en rigor de verdad y en algunos exponentes más urbanos, vehiculizados más que desde fuentes autóctonas, con estándares devenidos de Europa.

Como sea y de esta manera, el Romanticismo, y finalmente el siglo XX y la contemporaneidad, en conjunción a la enorme extensión geográfica y cultural y a artes inéditas para Europa (algunas como los tejidos, la cerámica, o las músicas de raíces étnicas, hasta las producciones y ensamblajes urbanos y contemporáneos), postulan al territorio americano, como portavoz de lógicas productivas fuertemente originales y riquísimas en su sentido intertextual, al mismo tiempo multívocas y abiertas.

No es pertinencia de este capítulo realizar un tránsito abarcativo o demostrativo en tópicos y longitud, de las culturas americanas respecto a su desarrollo completo y sobre lo amplio de su andamiaje.

Sí interesa recalcar algunos presupuestos y “visiones”, que especialmente en el mundo moderno, pudo tener Europa respecto a América (especialmente dentro del proyecto revolucionario de los siglos XVIII y XIX), así como efectuar un breve panorama de la vida cultural argentina en esta última centuria, para continuar luego, con algunas atenciones situadas en el fin de ese último siglo.

Piénsese primeramente en el relato americano.

La Historia de América se presenta como un hilo conductor extenso y de espesor complejo, no tanto por la veracidad de sus hechos, sino por la verosimilitud y autenticidad de los supuestos que pretenden articularlos bajo una forma orgánica e interpretativa.

Como ya ha sido comentado en secciones anteriores, si la Historia como disciplina enfrenta hoy el desafío de diversificarse en inúmeros relatos particulares, atinentes a distintos paradigmas, protagonistas y circuitos, América, entre otras personas, colectivos, acontecimientos o regiones, tiene una deuda con esta mirada propia e integradora.

Esta apreciación en el caso del arte, adquiere una relevancia mayor, ya que sus preceptos recorren por cuestiones inherentes a su ontología, numerosos niveles y grados de concreción. Desde las etapas gestadoras de la producción, hasta la difusión y consumo, los intereses de creadores, mediadores, públicos y mercados, procesan una cadena de acentuada multiplicidad de factores, en tanto inciden decididamente sobre aquellos, los criterios tan presentes como resbaladizos de gusto, belleza, utilidad y verdad.

América recibe el relato artístico europeo establecido en lineamientos y parámetros específicos, para insertarse “como pueda” en él.

Del mismo modo, aunque por otras cuestiones, se verifican (al igual que en el viejo continente respecto de ciertas regiones o manifestaciones) modelizaciones extemporáneas para con la lección extracontinental: excepciones, desvíos productivos, nuevos entra-

mados y sentidos, estéticas rebeldes de ser incluidas y categorizadas, artes que parecen no ser tales, entre otras, con lo cual el problema de una periodización, clasificación, articulación y finalmente rigor identitario, resulta sumamente arduo.

De esta forma la “Historia oficial del Arte” americana actualmente en permanente discusión y revisión, apunta a descubrir y organizar andariveles no solo alternativos, tangenciales en relación a un discurso oficial, sino organizados en un autónomo relato a partir de contenidos y valores propios.

Una premisa inicial recae en la aceptación de condiciones geopolíticas, productivas, simbólicas y de uso de las diversas artes que integran el panorama americano.

Primeramente se atiende a algunos aspectos basales como son por ejemplo, las concepciones de tiempo y espacio que delinean un modo de ser y estar en el mundo.

Amar en castellano no es lo mismo que en francés. En francés “se ama” un bife o el arroz. Creo, Borges, que ni siquiera podría decirse que se puede pasar del castellano al castellano: desde el momento en que el primer conquistador pisó América la palabra “llanura” tuvo otro significado que en España (Barone, 1974: 44).

Para Europa, el tiempo, para América, el espacio; esta breve pero contundente ecuación es materia habitual y actual en los debates efectuados en torno a nociones vertebradoras de ambos continentes y sus respectivas historias.

Esta idea exige de aclaraciones y especificidades territoriales y culturales, dado que de otra forma quedarían excluidas las concepciones impactantes de los pueblos andinos respecto al tiempo, los desarrollos de toda la arquitectura occidental en relación al espacio, o incluso las acuciantes e inéditas concepciones del tiempo planteadas en las obras de Gabriel García Márquez, Clarice Lispector, Alejo Carpentier, Borges o Cortázar.

Si hay un tiempo isócrono, divisivo, escandido, y lineal para la Europa moderna y clásica, posiblemente hay un tiempo circular,

continuo, aditivo, extendido e irregular para América; si hay un espacio organizado en términos de una lógica *solo* humana para Europa, un espacio que crece y se eleva desde llanuras cercanas a espejos de agua (a fin de encontrar un avistaje mayor y cubrir con la altura y la mirada ese territorio plano), hay un espacio organizado en acuerdo con la naturaleza para América, que se promueve y ensancha desde una base firme y terrenal o se alarga en una solitaria inmensidad.

Las montañas o las mesetas suramericanas reemplazan naturalmente el concepto de árbol o atalaya, transformado como metáfora en iglesia, torre o rascacielo.

No es casual que las mayores percepciones y adaptaciones constructivas europeas se efectuaran en las llanuras lacustres o ribereñas de América, presentidas como equivalentes a las de erección de las arquitecturas más importantes del viejo mundo, así como las estructuras imperiales originarias, al contrario que en Europa y Asia, se levantarán en los Andes o en las altas planicies.

(Un momento en la Historia de Europa con caracteres equivalentes a los suramericanos (respecto a las nociones místicas entre número, proporción, tiempo y espacio, si bien con diferencias marcadas por sus específicos contenidos religiosos y culturales), probablemente se sitúe en el mundo medieval del Románico y el Gótico).

La pirámide o la esfera como cuerpos “esenciales”, la geometría mágica, se expanden en los imperios ancestrales americanos como estructuras, si bien también elevadas, unidas por fuerzas que las enormes alturas geográficas compensan o bien las proporciones numéricas y divinas imponen elevar.

Al hablar del tiempo en apartados previos se distinguieron concepciones circulares y lineales, relativas y conectadas con los principios de sincronía y diacronía respectivamente.

Desde estas posibilidades, el tiempo europeo es básicamente teleológico y vectorial, implica avances, superaciones y alcances que se “necesitan” como infinitos, aunque escandidos con cierta regulari-

dad. El tiempo americano parece redundante, espiralado y fluido, sin una materialidad volitiva de proyección o superación.

Como nativos de estas tierras, siempre supimos que “detrás” de las ciudades y construcciones de algún modo áteras, se extendía como enorme vacío, se elevaba o crecía frondosamente otra alteridad, muchas veces más intuida y vislumbrada, que efectivamente recorrida, verificada o legalizada como propia.

Estas coordenadas (al igual que otras, como por ejemplo el significado de la Naturaleza, para Europa entendida como opuesta a la Cultura y como tal, útil únicamente como distracción o fuente de depredación para la sustentabilidad estatal, mientras que para América se concebía asociada a la fertilidad y al equilibrio irrenunciable para con lo humano), darían cuenta de ciertas operatorias que no solo distinguirían las culturas tradicionales, étnicas u originarias, sino que también pautarían ontologías y fenomenologías esenciales de las producciones contemporáneas.

De allí los encuentros y postulaciones de una posible y genuina estética de lo americano recién factible de alcanzar en épocas posthistóricas.

El tema de lo espacial redundante en las artes de América en varios aspectos. Uno de peculiar entidad proviene de la introducción y adopción de la temática paisajista en las artes visuales, materia que por su emergencia de visión, aporta pautas importantes.

Así como la música producida aquí en manos de músicos criollos o europeos, adopta las características rítmicas y métricas de aquel continente, sus géneros y formas, las coordenadas espaciales, pretenden también acotar y mensurar las inmensidades del nuevo mundo con los modelos extramarítimos.

La naturaleza suramericana se revela ante el lenguaje visual europeo como indomeñable, reiterada, enigmática o confusa. Los diversos territorios y geografías determinan en general una dificultad de límites, de precisiones entre cielo, tierra, piedra, agua, fauna o vegetación.

La imagen saturada e indiferenciada de la selva amazónica, el desierto chileno, la puna boliviana, el Iguazú, las costas, el mar y los ríos, las pampas y llanos argentinos y venezolanos, los gigantes y irregulares Andes, los cañones y bosques, ofrecen una continua asimetría y vastedad, especie de inagotable espacio, en el que la segmentación, el ordenamiento y la formalización parecen escapar a toda posible regla.

Para los primeros conquistadores la cuestión de la nomenclatura orográfica causó permanentes equívocos: llamaron mares a ríos dulces, islas a inabarcables bahías, o continentes a islas. Y como síntesis, un concepto central: la aplicación del gentilicio indio, a los habitantes originarios, a partir del error fundacional de Colón, conformante de un error paradigmático.

Sobre este panorama colonizador, el arte europeo intenta trazar horizontes, marcar “arribas” y “abajos”, “adelantes y atrás”, definir trayectorias, puntos de fuga y vectores, a fin de entender y construir de América, una mirada posible, racional y comprensible.

Si el paisaje pictórico es de hecho una construcción moderna de las artes visuales (que posiblemente alcanzó también a ciertos espacios europeos no hegemónicos, como los de Escandinavia o los Balcanes, por ejemplo), el esfuerzo de establecer en estas tierras un género equivalente, cuenta con estas complejas características de acomodación y adaptación.

Es significativo contabilizar la carencia, al menos cualitativa, de imágenes de los Andes, el sur argentino o chileno, el mar, el desierto, la pampa, la puna, u otros paisajes de inmensidades “anticonvencionales”.

Estos pudieron ser captados en la tela, en la medida que mostraron como horizonte real o virtual, la referencia, límite y proximidad con lo rural, lo habitado, lo demarcado de algún modo por cierta huella humana, llámese rancho, estancia, alambrado, camino, rebaño, bosque, atalaya o parva.

“Señala García Canclini que de Kant a Umberto Eco se afirma la idea que la experiencia artística se produce cuando en la relación

entre un sujeto y un objeto prevalece la forma sobre la función” (Colombres, 1987: 11).

Y Bürger citando a Adorno desde su *Teoría Estética*: “En general no se puede pensar en la autonomía del arte, que es irrevocable, sin el disimulo del trabajo” (Bürger, 2000: 83).

El problema, empero no es tan simple, toda vez que ciertas emergencias mercantiles, turísticas y mediáticas, impregnan estos mundos en algunos casos ficcionalmente puros y originales con perversos usos, prácticas y circuitos, en muchas circunstancias impulsados, vehiculizados y administrados por sus mismos gestores. El sentido frecuentemente siniestro de estas prácticas, se basa en un afán de dar a Europa o por extensión al Occidente oficial, aquello que la misma oficialidad creyó de la América original y visceral.

A propósito de estos temas tratados, García Canclini en *Diferentes, Desiguales y Desconectados*, señala tres niveles en los que los estudios del arte recaen en el mundo contemporáneo. Los mismos definirían circuitos de sistematización, epistemológica y metodológica.

a) el de las Historias del Arte, aplicadas a las artes que Europa consideró como pertinentes y legítimas, aun aquellas promotoras de diversas vanguardias.

b) los estudios etnográficos u antropológicos destinados a establecer pautas de organización y sistematización en las culturas originarias o rurales que se muestran en los museos.

c) los estudios culturales, afines a descripciones equivalentes pero en el ámbito de las urbanidades más “desarrolladas” por la informática, el mercado, el mundo digital, la comunicación, la globalización y lo multimedial (García Canclini, 2004).

El autor descrea de no solo de la precisa distinción de esta tripartición, sino también de su validez, en términos de concebir el mundo contemporáneo más que como un espacio tan amplio y específico de *medios*, como un complejo, avasallante y “linkeado” sistema de *redes*. Por esta condición, las grandes organizaciones de envergadura e intereses mundiales, mercados, andariveles y espacios

de ocurrencia, compañías y mandatos de diversa entidad política, o simplemente, las interinfluencias atinentes a nuestro sistema comunicativo reticular, obstaculizan u opacan distinciones específicas, devenidas en productos a menudo híbridos y transparentados por dichas condiciones y/o manejos.

Recorridos Históricos y Estéticos

Una historia oficial y especular respecto a Europa, se cierne sobre el relato americano y argentino. En esta perspectiva, pueden mencionarse dos o tres ideas rectoras:

1) El desarrollo del pensamiento filosófico, social o político, efectuado a partir de la noción de civilización y barbarie.

Sobre este presupuesto, en una línea equivalente con la europea, se contempla primeramente el capítulo del descubrimiento y la conquista en los siglos XV, XVI y XVII. Luego la organización de los virreinos a partir de modelos iluministas, conducentes como en Europa, a la revolución en el siglo XVIII.

Durante el siglo XIX se imponen dos líneas también de origen europeo: el Idealismo y luego, en el momento de la organización estatal moderna, el Positivismo.

Esta corriente recae en el fortalecimiento del Capitalismo y el Colonialismo, en las tendencias hegemónicas de una marcada oligarquía terrateniente.

2) La tensión entre las urbanidades criollas e inmigratorias de Europa y el interior, que tiene su correlato en la paradoja campo y ciudad. En esta podrá circular y germinar una adherencia a costumbres y etnias folklóricas y originarias o bien a producciones especialmente europeas.

Esta situación permite verificar la existencia de grupos diversos, propedéuticos a establecer estructuras feudales cercanas a gobiernos caudillistas y autocráticos, u otros, más republicanos y democráticos.

En este contexto, Buenos Aires también es alcanzada por una idea centralista; la diferencia reside en su conformación racial y en su condición de ciudad puerto.

A lo largo del desarrollo histórico decimonónico se reedita la siguiente situación: Buenos Aires se aparta de los pactos federales porque desea *ser única*. Las provincias se retiran porque únicamente quieren *ser todas*.

3) Los programas culturales no se prevén como siembras para el desarrollo de escuelas nacionales autónomas e investigativas. La cultura y el arte se cultivan como formas miméticas de lo europeo, potenciando el establecimiento y/o navegación de estilos foráneos, compañías extranjeras y un arte reproductivo, y en general distractivo.

Asimismo, un elemento digno de destacar, como lineamiento metodológico y trasladado del viejo continente a América, relativo a indagar una posible condición artística romántica americana y argentina, se refiere a los siguientes puntos:

- Si como se ha comentado, el relato Ilustrado construyó la Historia y la Filosofía como un ideario laico, racional, práctico y principalmente empírico e intelectual del mundo, es interesante reflexionar de qué modo dicho modelo tuvo que sobreponerse en América por sobre una tradición mítica, tan extensa como profunda.
- También debería darse cuenta del hecho que en el siglo XIX europeo, la emergencia de estos sustratos míticos renace y se valida (al menos en el ámbito de lo artístico), por lo que sería apropiado establecer si se efectuaron y de qué modo, algunas transferencias de estos contenidos aquí.

De este modo América podría ser la sede de una fuente inagotable de elementos valiosos para alimentar una corriente investigativa romántica.

Su territorio, sus leyendas y mitos, su historia revolucionaria y heroica, aportarían tópicos de impecable factura para la construcción de un relato musical romántico propio.

Deberían establecerse entonces, en el transcurso del siglo XIX suamericano y argentino, cuáles fueron las “tetraolgías”, las “sinfonías heroicas o fantásticas” o las “mi patria” que se escribieron para conmemorar o ilustrar tales contenidos.

Dado el rumbo de los artistas románticos locales, que parecen devenir y proponer a la música como parte central del salón “distractivo” (en el que se escuchan prácticamente piezas importadas o bien nacionales con fuertes elementos de “imitación”), la atención sobre ciertas raíces nativas, ancladas en particulares relatos míticos, y al mismo tiempo originarias de un primer proyecto nacionalista, no tuvo especial anclaje.

Desde esta condición puede inferirse como hipótesis inicial que el Romanticismo musical americano, como ideología y producto artístico, está concebido meramente y casi siempre como una postura, una infatuación implantada y burguesa de las ciudades, sin arraigo histórico, centralmente imitativo, y sin un sólido programa poético.

El folklore se potenciará como una fuente de lo originario, aunque desterrando a un absoluto margen de visibilidad a las culturas originarias por su procedencia barbárica. Los conceptos de aculturación, tendrán un importante rol en el desarrollo de las artes decimonónicas.

Se efecturán a continuación breves seguimientos y comparaciones de los procesos históricos más importantes con los posibles desarrollos culturales y específicamente musicales. En este sentido el proceso de conquista y vasallaje americano circula por diferentes líneas, de acuerdo al punto 1) señalado en el comienzo de este apartado.

Asimismo las condiciones de América como territorio de la barbarie, redundan en miradas y procesos diferentes a lo largo de los siglos de apropiación y colonización.

En gran parte, los tremendos episodios de la conquista americana desde el renombrado “hipotético” Descubrimiento de Amé-

rica en 1492, se vehiculizan con afán depredador de oro, cultura y religiones^{178 179}.

Contrariamente, puede decirse que en el siglo XVIII, se manifiesta una tendencia diferente: una “humanizada” estima o al menos respeto por lo extraeuropeo, en especial por lo americano.

¹⁷⁸ La confirmación de Estados organizados y de imponente y compleja administración: edilicia, militar, política, cultural, religiosa y económica, lejos de recibir un admirado beneplácito, devolvieron de España, Inglaterra o Portugal, un recelo equivalente al grado de desarrollo encontrado.

La otredad más denostada para Europa no fue tal vez la que mostraron las comunidades primarias y cuasi familiares en sus vínculos de pequeñas y rudimentarias poblaciones, lacustres o ribereñas, sino aquellas que articulaban una factura estatal de envergadura equivalente por su operatividad (no tal vez por sus caracteres intrínsecos), con los más encumbrados Estados europeos.

Posiblemente la fuerza de estas culturas, es lo que permitió su perdurabilidad, incluso influencia, a través de los siglos de ocultamiento e invisibilidad.

Se infiere que no median tanto en estas acciones posibles envidias, riesgos de dominio o recelo, como una acusada reacción de borrar de la escena del mundo, una implacable, poderosa e insoportable alteridad, por cierto no eminentemente racional en los términos europeos, sino surcada con fuertes componentes míticos, especie de desviada, pagana y monstruosa Edad Media.

Si como comenta Foucault, la analogía era la estructura cognitiva más importante de los siglos XV y XVI, es simple entender la dificultad de analogar con el universo europeo, las estructuras y fenómenos de las culturas imperiales americanas. Tal como el filósofo supone para la propia Europa, esta otredad se excluía del modelo europeo en forma similar a una alienación, a una locura, opuesta a cualquier posible búsqueda de mismidad.

En el Museo Antropológico de la Ciudad de México, grabadas en las paredes de algunas de sus salas, se exhiben las inscripciones de los libros de viaje de los expedicionarios españoles, relativas al asombro e incredulidad por lo encontrado en las ciudades, respecto a su organización temporal, urbanística y social.

Posiblemente, en un nivel de identidad profundo y casi inconsciente, el hallazgo e incomprensión de otras condiciones de temporalidad y espacialidad, de otros acuerdos en los niveles de sincronía y diacronía, relativos a los conceptos de relato, mito, rito y juego, fueron los elementos detonantes de la despiadada masacre.

¹⁷⁹ Por su parte, el film *Aguirre, la Ira de Dios* de Werner Herzog (1972), relata con hostilidad y pavor el estado casi edénico del mundo originario suramericano, enfrentado a la cruz, a la ciencia y a la espada de los conquistadores del siglo XVI.

El paisaje selvático, la homogeneidad territorial, la falta de coordenadas y de cambios paisajísticos, la laberíntica geografía, y la presencia de extraños seres hablantes como humanos y de inéditos animales, convierten la expedición en una especie de infierno y delirio de la cultura y la razón. Nada se puede analogar con lo europeo. La diferencia absoluta implica la caída en la locura y la muerte. Es el combate y la supervivencia absoluta de lo Otro o de lo Uno.

En el período del Iluminismo las nociones de hombre pensante y naturaleza, (si bien ya planteados vigorosamente en la teoría), se encauzan en una visión más neutral y hasta piadosa. Por ello en el siglo XVIII, se tiende a frenar el impulso corrosivo de las primeras colonizaciones de los siglos XV y XVI, signadas por el asombro, desconocimiento y aversión por todo lo que no fuera cristiano y asimismo no tienen como se expresó en páginas previas, la revulsiva y urticante significación y ejercicio que tendrán en el siglo XIX.

El espíritu del siglo Ilustrado, atento a definir aspectos totalizantes del ser humano por sobre particularidades, permitió inicialmente el análisis de las culturas foráneas de Europa con una intención descriptiva, más objetiva y frecuentemente compasiva, a fin de delimitar rasgos comunes de lo “humano”, obviamente que alimentaran y justificaran los desarrollos posteriores que la cultura europea había alcanzado.

La institución de la disciplina de la Historia, coincide aproximadamente con la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776 - 1777, la independencia de los Estados Unidos en 1775 - 1776 y la consecución de las revoluciones americanas, ya en el siglo XIX.

Los principios de Estado y sujeto racional se definen entre otros, como estructurantes e irradiados a todo el orbe (en especial luego de Kant sistemático análisis de la razón).

Por otro lado las aseercciones tempranas de Rousseau, y más románticas de Herder, dan cuenta de un incipiente criterio de valoración por lo literalmente exótico, lo folklórico, la distinción de culturas particulares vinculadas a raíces populares y legendarias, por sobre una supuesta y única cultura oficial (concepto aplicable aun para la propia Europa), así como ciertas dudas respecto a la endiosada razón.

Si bien la sociedad y la música del viejo mundo, al decir de Rameau “había llegado a su más alto grado de perfección” (Hurtado, 1951), la verificación de diversidades humanas y culturales vivientes principalmente en ultramar, consignan al menos un curioso acercamiento que si bien (y como reparo) puede tener una admirativa o

sentimental adjetivación en tanto poética y añorada estilización de lo salvaje y natural, no deviene en un juicio de valor condenatorio ni ridiculizante, como si lo fue luego a mediados y finales del siglo XIX.

No se debiera inferir que los pensamientos de los teóricos conquisaron magnánima o idénticamente las decisiones de los poderes políticos. Las prácticas imperialistas, esclavizantes y desconsideradas de negros, indios y mestizos, no resultaron tan respetuosas de estas aseveraciones o investigaciones de la filosofía.

Los Jesuitas, por ejemplo, fueron finalmente desterrados de América por proponer un tratamiento más reverente (si bien con infiltraciones y obligaciones religiosas y culturales) de las costumbres de los pueblos originarios, sobre los que tuvieron que ejercer su acción evangelizadora.

Al mismo tiempo se institucionalizaron más decididamente compañías holandesas e inglesas para el tráfico de esclavos.

De todas formas, en numerosos textos se presentan estudios promisorios de campo, reflexiones y proyecciones acerca de los “indios”, “salvajes” o “primitivos”, cuya organización y sistematización alienta los primeros intentos etnográficos y antropológicos.

Al analizar el tema de los nacionalismos europeos, se había referenciado tal vez como argumento emblemático, la opinión de Hegel respecto a África y América.

Al comenzar el siglo XIX es tan fuerte en Europa el sentido revolucionario, el énfasis puesto en las conquistas de derechos populares y las indagaciones de las cualidades emocionales del sujeto - ciudadano - burgués, que los estudios culturales o en todo caso etnográficos acerca de lo extraeuropeo en especial lo americano, pierden cierta vigencia e interés, al menos en un sentido operativo.

En todo caso están atentos a las contingencias y relaciones actuales relacionadas con los conflictos por las luchas y búsquedas de independencia vividas en estas regiones.

Recién tenderá a plantearse un nuevo interés por los asuntos de índole científica de nuestro continente a partir de los años 1830

aproximadamente, y decididamente con la Segunda Revolución Industrial y el Positivismo.

Para América, el resultado de estas situaciones deviene como se ha dicho, en impactos decididamente imperialistas y en la concepción de nuevos modelos políticos, económicos y culturales, cuya esencia radica en una admirativa mirada de Europa y un consecuente proyecto a imitar.

En este contexto, las relaciones para con los estudios de este lado del mundo, relativos a su naturaleza y población, y vinculantes comparativamente con el modelo europeo, resultan altamente corridos hacia un poderoso naturalismo.

Ciencias como la Antropología, la Psicología y la Biología, definen innovadores paradigmas observacionales y clasificatorios, que operan desde los estudios acerca de la progresiva evolución de los individuos, hasta nociones regladas y actuantes en aspectos físicos y psíquicos de carácter inamovible.

Ya ha sido expresado que de estas categorías surgirán los criterios iniciales de raza, intelecto, desarrollo, conducta, adaptación, selección natural, inteligencia, entre otros, que naturalistas como Darwin o Alexander Von Humboldt (que como se sabe, recorrieron y estudiaron las tierras suramericanas), verificaron en una categorización y diferenciación para los organismos del mundo, los hombres incluidos.

Por este hecho se atribuyeron además ciertas cualidades cognitivas y motrices exclusivas, de acuerdo a los anteriores conceptos.

Estos aspectos no fueron únicamente descriptivos, sino que establecieron distinciones valorativas, cuya aplicabilidad tuvo en muchos casos resultados nefastos, tales como la Conquista del Desierto.

A la par de Europa, al iniciarse el siglo XIX, América del Sur se encuentra “ocupada” en la voluntaria épica revolucionaria e independentista. La epopeya de sus luchas, alianzas y logros, implica la concreción de los ideales Iluministas, más la cuota romántica de anhelante idealismo, fragor, coraje, arrebató, temeridad y pasión.

La organización política de América (salvo en Brasil) fue demostrativa de este espíritu belicoso y reactivo, en el que se manifestaron

además cuestiones de pertenencia respecto a la identidad de quienes ya en ese entonces, eran los americanos: los criollos, los mestizos, los mulatos, los negros o los zambos.

Además de los discursos libertarios propios del sentido de lo que a futuro serían los diferentes Estados, se postulan consideraciones míticas de la América ancestral.

Tal es el respeto por sus pueblos y culturas, conducentes a los protagonistas argentinos de la Revolución de Mayo (como por ejemplo Manuel Belgrano o Mariano Moreno, e incluso la primera redacción del Himno Nacional), a comentar y proponer el reinado de soberanos incas o la constitución de los Estados convivientes en equilibrio y conjunción con las culturas de origen.

En este momento ya se entendía que América era el resultado de este sustrato primero y precolombino, junto al aporte de la corriente cultural de Europa, incluso de África.

En el territorio argentino, la creación de los símbolos patrios, las acciones anti esclavizantes y ejemplares de la Asamblea del Año Trece, la gesta libertadora y unificadora de José de San Martín, junto a Gervasio de Artigas, Bernardo O'Higgins y Simón Bolívar, hasta las discutidas acciones de Juan Manuel de Rosas y otros caudillos, ya en un clima más enrarecido, pero siempre atento al concepto de libertad y antimonopolio, muestran esta faceta (contrastada obviamente por acciones reaccionarias, golpistas, antiamericanas y europeizantes de otros personajes o facciones atentos a intereses capitalistas, explotadores y terratenientes), altamente movilizadora en términos de cambios y nueva organización estatal y social.

Sobre las Academias y la Música

En relación al origen de las músicas latinoamericanas, Leonardo Acosta apunta que:

“América Latina conoce un proceso musical único en la historia, pues mientras Europa sigue la evolución a la que ha menudo hemos

hecho referencia; mientras Asia y África mantienen su propia música ancestral durante los siglos más sombríos del colonialismo, en nuestra América ocurre algo diferente.

En el primer momento la cultura indígena es barrida o sepultada, al menos aparentemente, y se importa la cultura europea como única válida.

Pero desde el propio siglo de la conquista empiezan a entremezclarse lo indígena, lo ibérico, elementos a los que viene a sumarse lo africano”.

Y luego comenta el autor:

“Cuando en Europa los viejos cantos populares iban desapareciendo de un paisaje dominado por las cumbres de la música barroca y clásica, los cantares de payadores en la pampa argentina recién formaban el humus...”

“Ciertamente no fue una simple frase, sino una lección de sabiduría histórica, la que nos daba José Martí al preguntar - ¿A qué leer Homero en griego, cuando anda vivo, con la guitarra al hombro, por el desierto americano? -.”

(L. Acosta: *El Acervo Popular Latinoamericano*, en *Musicología en Latinoamérica*, pags. 36 - 38).

No sin cierto acto fallido efectuado al presuponer la descripción de una historia americana obligatoriamente comparativa de epopeyas fundantes en este lado del mundo, el texto procede valioso igualmente, como mera información explicativa.

Las apropiaciones americanas de Europa en estos primeros encuentros colonialistas, se caracterizan según Acosta por una *alteración semántica* de funciones, prácticas, instrumentos, géneros y formas, estilos de ejecución y otros aspectos notables en los primeros repertorios folklóricos y académicos (Acosta, 1985).

Del mismo modo la oralidad se pondera como la forma de transmisión más acusada, no solo en los primeros repertorios populares, sino en el ámbito de lo académico.

A la manera de un bajo continuo gigante e irradiado, la música fluctúa entre orígenes y aculturaciones.

El autor infiere igualmente que habría una especie de inicial *retroceso* respecto a Europa, no solo promovido por la tardanza en los

vínculos comunicacionales, sino más bien por cuestiones adaptativas incitan a nuevos ensamblajes, sobre los ya efectuados mucho tiempo antes en el Centro.

Claro que este atraso, da pie a la hibridación antes comentada, pródiga en muestras de alto valor estético y representatividad, tal el caso de las músicas urbanas y de raíz rural.

Un tema no menor a la hora de encarar un desarrollo histórico de la música americana, deviene de los criterios organizacionales relativos a sus marcos teóricos de irradiación.

En páginas anteriores se hizo referencia a la necesidad de plantear una historia del arte americana en base otros modelos epistemológicos y metodológicos.

Para la música, aun en el caso de aquella de corte académico, se advierten desde hace unos años importantes desarrollos, atentos a destacar no únicamente biografías, sino procesos macro o microhistóricos, genéricos y casuísticos.

Acosta apunta en un recorte sintético y significativo, temático e ideológico, de cómo ha sido encarada la investigación musicológica en Argentina y América.

Entendiendo que no es procedente para este trabajo dar cuenta permanentemente de una Historiografía de la misma Historia, prefiere atenderse a cierta construcción generalizada del relato americano, que el investigador entiende como esquemático y reiterado.

La debilidad conceptual de este enfoque radica en que está construido sobre una línea de tiempo única en la que se encadenan procesos tan diferentes como las culturas étnicas y precolombinas, la conquista, la colonia, la emancipación, los desarrollos políticos autónomos, los músicos y las manifestaciones nativas, folklóricas y urbanas, la enseñanza, la música académica, los cambios en el siglo XX, las filiaciones europeas, entre otros contenidos.

Como puntualiza Acosta, en este relato se mezclan problemas etnográficos, estéticos, productivos, comunicativos, sociales, individuales, colectivos, funcionales, políticos, en el que se trasladan conte-

nidos comunes a objetos o campos de aplicación que no las poseen, o cuya presencia alude y significa diferentes cosas. Posiblemente aquí, la estratificación de Curt Sachs renueva su sentido (Acosta, 1985)¹⁸⁰.

A riesgo de cometer algún corrimiento como los nombrados, se acotarán las siguientes indagaciones, como se ha aclarado, al terreno de lo académico.

Por lo dicho, las artes europeas consagradas por la teoría como tales, tuvieron una adopción y crecimiento dependiente de varias cuestiones, de las que no fueron ajenas las contingencias geográficas, el funcionamiento de los puertos y mensajerías y las distancias territoriales, asociadas a su tráfico intra y extracontinental.

El Alto Perú, con la ciudad de Chuquisaca como centro principal, Montevideo y Asunción del Paraguay, fueron junto a Buenos Aires las vías de acceso de los materiales y personas hábiles y destinadas a fomentar el crecimiento del andarivel de lo estético.

Es obvio que el formato del libro, o los soportes vinculados a la gráfica por su mayor factibilidad de manipulación física, así como por la creación de imprentas locales, fueron los más favorecidos.

Las dificultades de traslación de piezas plásticas, o aun más de músicas (salvo naturalmente las partituras), redundaron en que las producciones generadas aquí, tuvieran un corrimiento temporal y estilístico considerable respecto a los estándares del Centro. La presencia de artistas y grupos europeos fue un factor de actualización permanente, hecho que fue incrementándose a lo largo del siglo.

En los ámbitos coloniales, revulsivos e iniciales del siglo XIX (y tomando las ciudades más importantes como Buenos Aires o Córdoba u otras de Sur América tales como Potosí o Lima), las artes académicas cursaron una rara participación en las que su intervención casi utilitaria y especialmente social fue determinante, esto es que su ejercicio no se definió como estructural, innovadora e investigativa

¹⁸⁰ Se refiere aquí a la clasificación efectuada por el musicólogo alemán Curt Sachs a mediados del siglo XX. Por esta operación, el investigador recorta cuatro estratos en la producción musical: étnico, folklórico, urbano y académico (Sachs, 1966).

(evidentemente por una *falta* de historia propia y previa), sino derivado de condiciones persistentes de organización social y política, sobre las que las artes, particularmente la música y el teatro, ocuparon funcionalidades esencialmente distractivas.

A propósito de este tema y específicamente acerca de la música, Mariano Etkin plantea y recuerda:

Lo que si es común a todos los países latinoamericanos es la falta de una tradición artística entendida en el sentido estrictamente europeo. Es decir, la música europea aparece de improviso, de la mano de la cruz y la espada, y es impuesta en suelo americano como si América fuese nada más que un apéndice geográfico de la tierra del colonizador (Etkin, 1989: 48)

En este dominio y en especial en las llamadas músicas académicas se reconocen habitualmente, a partir de este conflicto basal, dos concepciones principales que definen sus recorridos históricos y estilísticos: las que pretenden sentar bases en idiolectos principalmente folklóricos o bien urbanos, y las que buscan trascender a estos en pos de una universalidad exenta (al menos voluntariamente) de materias de aquella procedencia¹⁸¹.

¹⁸¹ Esta distinción acompañó el desarrollo de la música (y por extensión de las artes argentinas), hasta sus momentos de mayor expansión. En el siglo XX las diversas fundaciones de movimientos y facciones nacionalistas o universalistas, tales como la Agrupación Nueva Música, el grupo Renovación o las experiencias y peripecias del Instituto Di Tella, dan cuenta de manera sorda o manifiesta de los idearios, espacios y alcances de ambas tendencias.

Al respecto, las figuras de Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz, se recortan como paradigmáticas y a su vez antinómicas representaciones de las mencionadas líneas. A partir de 1980 aproximadamente, puede marcarse un momento de posible fin de estas discusiones antagónicas, reemplazadas por un sentido más diluido de los nacionalismos regionalistas.

Este nuevo escenario resulta impactado tanto por los registros y andamiajes postmodernos, la cultura global, los discursos multimediales, la informática, así como por los cruces poshistóricos entre los mundos académicos y populares, regionales, urbanos o aun originarios.

El transcurso de los proyectos políticos, actuantes desde determinadas premisas artísticas y culturales, y atentos a la valoración, potenciación, o bien aquietamiento, disfavor o exclusión de su agenda, representó también un aspecto central a la hora de examinar y definir los rasgos de los muchos circuitos de la producción, difusión y valorización del arte americano.

El destino de los acervos musicales suramericanos y argentinos (y se piensa aquí en un extenso tramo que une las épocas de la Colonia con el presente), parece corresponderse en algún sentido con los estados del Este europeo, relacionados tensamente con una Europa hegemónica.

Así como sería ilusoria e impertinente la pregunta por el grado de verificación y pragmatismo del nacionalismo de la cultura en general o la música académica alemana o italiana, en aquellos Estados, tal como los americanos, se arrastraría desde siempre y diríase en un primer acto identitario, una culposa (aunque no por ello menos legítima), necesidad de distinguirse “nacionalísticamente” del viejo mundo. Esto implica el reconocimiento de una deuda para con lo original, retomando las ideas de Kusch, ya mencionadas, y relativas al lugar del reconocimiento de lo colectivo y nacional.

Y al igual que países como Checoslovaquia, Polonia o Rusia desde mediados del siglo XIX, (envueltos en luchas nacionales y ocultamientos respecto al imperativo del occidente europeo), los mundos americanos se recubrieron muchas veces de extemporánea propiedad por medio de aquellos aspectos enraizados y germinados como otreddades en culturas pasadas y casi legendarias, o bien decantadas por “impurezas” y tratamientos europeizantes.

Desde una lectura más técnica y como es ya sabido, la música tonal, en sus niveles gramaticales, formales y organológicos fue la que

En estas nuevas coordenadas las preocupaciones centrales parecieran huir de las problemáticas en torno al lenguaje hacia los terrenos de los discursos de diversa procedencia material o estética, atravesados por dispositivos transdisciplinarios, o bien sesgados por la tecnología del multimedia informático.

se irradió hegemónicamente como lenguaje autorizado por toda la extensión del territorio.

Otros sistemas como el pentatónico en el Noroeste o los propios de otras culturas originarias, sobre todo vigentes en la Patagonia, quedaron confinados a la práctica intrínseca de sus habitantes, o bien fueron trasladados a las especies mixturadas del folklore, incluso al campo académico.

Respecto a los niveles performáticos, muchos instrumentistas y compositores venidos de Europa, o también criollos con estudios más o menos sistemáticos, se afincaron en estos núcleos urbanos, ofreciendo músicas de salón imitadas de Europa o bien de compositores europeos consagrados, particularmente Beethoven, Schubert, Bellini o Rossini.

Además de las obras de estos autores, la mayor parte de la música interpretada en estas latitudes era fundamentalmente de salón, tanto nacional como decididamente importada. El concepto de línea compositiva propia o tendiente a fomentar un estilo académico regional no estaba previsto en las agendas políticas o culturales.

Por lo tanto, el desarrollo musical académico se precipita entre 1800 y 1870 aproximadamente en un reiterado juego de convenciones, adaptaciones, copias y paseos por los ámbitos públicos o privados, de piezas extranjeras y de salón. Tal el Romanticismo de esta parte del planeta: apenas un diluido *Biedermeier*.

Como señala el citado Adolfo Colombres:

Durante la Colonia, solo se reconocía en América, la condición de artista que copiaba con fidelidad los modelos europeos. El arte indígena fue destruido y no se permitió su renacimiento. Sus remanentes debieron permanecer soterrados durante siglos, cual semillas que esperan el tiempo de su germinación (Colombres, 1987: 21)

Esto determina que la historicidad de dichos eventos musicales se atenga a un ideario de mera crónica y no de relato constructor de un tránsito estilístico determinado y más o menos orgánico en trayectoria y contenidos. Como se decía en páginas anteriores, un Romanticismo sin búsqueda y sin proyección investigativa, ornamental y remanido.

El hecho se acentúa por la acción medianamente aletargada de creación de teatros de prosa, de concierto o de ópera, en relación a la vida artística efectuada en salones, o casas de bailes, cuya vida cultural y social resultó significativa.

La recolección de datos acerca de inauguraciones de espacios para “hacer música”, bailar o montar una pieza teatral, la presencia de diferentes artistas y compañías extranjeras especialmente de ópera, la importancia acerca de la instalación de empresas, sociedades y aun diversos cultos religiosos como promotores de actividades culturales, la moda y mediatización de ciertas danzas, como el vals (lentamente superador de la gavota, el minuet o la contradanza), la creación de escuelas de música (una de las primeras en la época del discutible gobierno de Bernardino Rivadavia), la ejecución de tal o cual pieza instrumental u operística, entre otros, parecen ser los acontecimientos recurrentes en estas primeras décadas del siglo XIX, y los únicos constitutivos de una Historiografía regional.

En este contexto se conoció la actividad de los llamados Fundadores, aquellos músicos nacidos en Europa o nativos, que esparcieron su música por salones y veladas caseras o teatros. Su formación fue a menudo un tanto asistemática y cumplieron funciones sobre todo interpretativas, más que compositivas.

Entre otros pueden mencionarse a José Antonio Picasarri, Blas Parera, Luis Ambrosio Morante, Juan Crisóstomo Lafinur, Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi y Amancio Alcorta, todos ellos con fidelidades a la tonalidad más académica y con influencias que van de Mozart y Haydn, hasta Schubert y el primer Beethoven.

Su obra, en nuestros tiempos casi de valor documental, es valiosa en tanto muestra los cánones sobre los que se componía aquí, respecto a las vanguardias europeas. En su mayoría danzas, estas piezas confirman el sentido social de sus objetivos.

A partir de los años '20, el comienzo del período conocido como la Anarquía (bautizado así por el poder porteño), establece un nuevo marco político que fundará consecuentemente algunas concepciones acerca de los bienes culturales que pueden rastrearse hasta hoy.

Si la organización de un Estado implica entre otras cuestiones la decantación y coagulación de determinados criterios, organizaciones y funciones de problemáticas sociales, los aspectos culturales comienzan igualmente a definirse y esquematizarse hacia ciertas líneas y direcciones.

Uno de los primeros exhibe la dicotomía axiológica manifiesta y ya brevemente comentada entre el campo y la ciudad, tema que continuará vigente hasta el próximo siglo, visibilizado en el cine argentino de los primeros tiempos, la literatura y las músicas folklóricas y urbanas.

La existencia de grupos diversos, criollos o mestizos definen progresivas instalaciones laborales y culturales. Los criterios taxonómicos de gauchos, paisanos, ciudadanos, arrabaleros o compadritos formularán más que clases sociales, situaciones de pertenencia territorial, ocupacional y cultural, vinculadas a aspectos de exclusión, pobreza o legalidad.

Las músicas paisanas, las urbanas y las académicas lentamente empiezan a definir géneros, circuitos específicos y funcionalidades, entroncadas siempre con mayor o menor proximidad sobre las bases musicales europeas.

En diferente orden (aunque con relaciones y adherencias de tipo cultural), la separación y conflicto de los bandos unitarios y federales, configuran otro importante factor a considerar.

Dentro de este ítem la cuestión del campo y la ciudad circula por andariveles más ambiguos, en tanto identificación y valor asociado a las consignas unitarias o federales.

Si hay una línea cerrada, admirativa de lo europeo y aristocratizante del arte argentino, esta se vinculará al ideario unitario; por otro lado, la búsqueda de elementos propios y una apertura más relajada de la cultura, en términos de participación, apropiación del interior, valoración por la riqueza agraria, pareciera provenir de los intereses federales.

Pero en acuerdo con la ambigüedad mencionada recién, recuérdese que el establecimiento y los desarrollos ulteriores de un proyecto de Estado en términos de validación y apelación a lo nacional (como instalación de lo folklórico “original”, y su traslación al ámbito académico), conformaron una de las prioridades de los gobiernos unitarios, liberales y por extensión totalitarios.

Y aquí una marca de *lo argentino*: la ponderación de lo propio como articulador estereotipado y congelado de “algo” que se proclama y define taxativamente como lo auténtico: lo nativo, lo que fue y debería ser seguido como modelo, lo que no admite cambio ya que se presenta para la sociedad como simbólico y casi mítico.

En algunos casos también lo que puede nutrir la música más elaborada, de manera que este contacto elevaría la condición de humilde y simple construcción de los repertorios rurales, folklóricos por extensión y considerados únicos patrimonios genuinos, a una mayor complejidad y por ende valor.

De este modo se daba pie a una velada y sutil imposición de estrategias y contenidos culturales, válidos y necesarios finalmente para el poder central.

Esta condición originaria de circulación, apropiación y valoración de la cultura local, se revelará paulatinamente a lo largo de la constitución como Estado Argentino, y culminará en la Generación del '80.

En este debate la fuerza progresiva que adquiere la región del Río de la Plata con la ciudad de Buenos Aires a la cabeza, constituye un proceso modélico a seguir para la comprensión de futuros comportamientos idiosincrásicos de *lo argentino*.

La posición de centro político y cultural que Buenos Aires persigue y finalmente dirime (desterrando a otras ciudades o regiones hasta estos momentos más significativas, tales como las de Asunción o Tucumán), revela un impulso porteño no solo de encumbramiento político, sino de sectarización y sospecha cultural hacia un interior marcado por fuertes componentes originarios, nativos y rurales.

El puerto de Buenos Aires, concebido y participante activo del contrabando, así como la progresiva consolidación de una élite criolla cultural, definen este rumbo hacia el fortalecimiento de la Capital como el acrisolado, equilibrado y más perfecto resultado de las influencias europeas y americanas.

A partir de la organización definitiva del Estado Argentino en 1853, denominada en ese momento Confederación Argentina, dictada su Constitución Nacional y con Justo José de Urquiza como presidente de raíz federal, se inicia el proyecto decididamente moderno del país. Más adelante y con el triunfo de Mitre en Pavón en 1861, la facción unitaria tomará el poder y desde allí el modelo agroexportador e industrialista con miras a un desarrollo centralmente ligado a *lo inglés*, se impondrá sobre todo el territorio

Moderno querrá decir en este momento Positivismo, Ciencia experimental, Civilización, Educación, Campo, Ferrocarril y Salud pública.

Por lo tanto el idealismo de los primeros tiempos del siglo XIX y su sentido heroico, social o introspectivo, y valorativo de ciertos orígenes, se irá trocando lentamente hacia el desarrollo de un modelo argentino y por extensión, americano, espejado como se ha dicho, de los intercambios históricos efectuados con Europa. Una adopción sin enmiendas del Positivismo, respecto al Idealismo de los primeros años del siglo.

En esta concepción, *lo argentino* será la pincelada necesaria de lo “originario” sobre la estructura europea. Se pensará en un interior entrevisto pintoresco, pero lejano y superado por el progreso y la civilización moderna de las ciudades. El uso de sus insumos simbólicos

o materiales, viene a cuento para recordar un origen admitido, pero únicamente en la veta estetizante, liberada de olores rurales, suciedades, otros ídolos o vivencias viscerales.

En términos más situados, la región del Río de La Plata y en buena parte Córdoba y Rosario, ciudades también de importante cosmopolitismo, se establecen paulatinamente como los centros más importantes.

En el campo musical, la actividad musical más importante se establece por una necesidad de competitividad performática con Europa en el terreno académico.

Los estrenos de numerosas óperas por compañías extranjeras y ballets de Verdi, Donizetti, Bellini y Adolphe Adam, François Adrien Boiëldieu, Auber, Ambroise Thomas, Ferdinand Hérold y Meyerbeer, las presentaciones de elencos españoles y de famosas zarzuelas, los instrumentistas, bailarines, directores de orquesta y cantantes de renombre internacional, tales como el célebre pianista Thalberg, se posicionaron, junto a la creación de centros musicales de envergadura, como una progresiva búsqueda de resonancia mundial.

Los públicos estaban formados especialmente por españoles, criollos e italianos, en virtud que la gran oleada inmigratoria no había comenzado aun. Esta sociedad, principalmente comercial o precariamente industrial, apoyaba a menudo diversas entidades con funciones de mecenazgo¹⁸².

Algunas palabras sobre las artes visuales y la literatura en estos primeros cincuenta años del siglo.

Los motivos acerca de una ausencia de una escuela propia, al igual que en la música, participa de la dificultad de asimilar rasgos territoriales o intrínsecos de los espacios o sonidos originarios a los modelos europeos vigentes, al menos de modo orgánico y funcional.

¹⁸² *La Traviata* estrenada en Argentina en 1856, se representa al año siguiente, concretamente el 25 de mayo de 1857, inaugurando el antiguo Teatro Colón y a pocos años de su debut europeo (1853).

Por esta razón se formula también una carga histórica y estilística que culminará en los siglos XVIII y XIX con la consolidación de academias y ámbitos de actuación de estos mundos estéticos que pretenden encontrar sistematicidad y organización.

Un ejemplo significativo de esta cuestión se manifiesta como se ha comentado en páginas previas, en la pintura de paisajes.

Las selvas brasileñas amazónicas o paulistas, las fazendas emergentes de extensas praderas o bosques, o los ríos caudalosos de Pedro Weingärten o Mauricio Rugendas, se remueven en una atónita mezcla de salvajismo y una visión por momentos arcádica.

La organización espacial de pintores europeos como Constable, Guardi o aun Nicolás Poussin, se presenta como un modo de “acomodar” lo que parece escaparse hacia todos los ángulos del cuadro.

El hombre, criollo, indio o negro, se minimiza en sus labores cotidianas ante la poderosa traza de lo natural.

En el Río de La Plata, el interés principal tuvo un carácter casi documentalista de usos, modas, costumbres, sobre todo de Buenos Aires.

Los artistas más renombrados fueron en general extranjeros o criollos con estudios en el exterior, que a la manera de una fotográfica mirada, tomaron vistas y crónicas visuales.

Los nombres de Hipólito Bacle, grabador francés que dejó incontables piezas de la vida porteña, Carlos Pellegrini, los retratos y escenas de Prilidiano Pueyrredón, las impactantes, preciosistas y originales vistas de Cándido López, así como la pintura un tanto más decidida, gestual y romántica de Carlos Morel (a quien se considera una especie de fundador de un arte argentino, asociado a lo gauchesco y con criterios más naturalistas), diagraman esta primera corriente de artistas.

A esta producción debe sumarse la actividad gráfica de diarios, historietas o estampas, publicaciones y revistas conformantes también de un importante espacio plástico y asimismo crítico, en las que el elemento paródico y grotesco, cursa un eje central de lo que podría considerarse la estética americana.

A mediados de siglo se crean importantes espacios de estudio y exposición y la influencia europea trae los ecos naturalistas en la figura humana y el paisaje, tónico entrevisto como fuente de identidad, aun con las reservas recién planteadas.

La Literatura argentina se posicionó como la más arrojada y contundente de las artes.

Desde los promisorios artículos periodísticos de Moreno en el diario por él fundado: *La Gazeta de Buenos Aires* en 1806, así como los primeros esfuerzos que él mismo promueve a fin de formar una biblioteca nacional, continúa una serie de indagaciones, si bien costumbristas y con ecos del Romanticismo francés, atentas a un registro más crudo y directo en la prosa y las temáticas.

Un hito importante se forjará con la conformación de la denominada *Generación del '37* año que señala la fundación de la Librería Argentina a cargo de Marcos Sastre, salón de encuentros y lectura, y además lugar de reunión y producción literaria.

A partir de un breve manifiesto, que entre otros aspectos pretende velar por la creación de un estilo propio, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, José Mármol y Juan Bautista Alberdi, establecen la novela histórica y costumbrista, así como el verso, el ensayo y la crítica literaria, de alcances importantes en su profundidad y tratamiento de la lengua, aproximativa a destacar el idiolecto regional.

El ya reconocido poema *La Cautiva* (1837) y el impactante relato *El Matadero* (1838) de Echeverría (escritor con importante formación europea, con tendencias liberales, introductor del Romanticismo en Argentina, y uno de los primeros exponentes de esta escuela en la lengua española, espíritu rebelde y opositor de Rosas), así como *Amalia* de Mármol (1844) (tal vez la primera novela local), se proponen hoy como piezas fundantes de la literatura nacional.

La vida de estos autores signa también un recorrido paradójico en el que el espíritu literario, desafiante o indagador de las tópicas ya en ese momento de asunción argentina, se comparecen con las corrientes de vanguardia de Europa, en especial las francesas.

Esta situación no solo se entronca una mirada admirativa de aquella cultura, hecho de por sí y en principio coyunturalmente aceptable, sino que también resultan fortificantes de los proyectos liberales más aguzados, respecto a las nociones de aristocratizante gusto por lo foráneo.

El valor del arte, como suele ocurrir, inmerso en las dialécticas entre vida y obra, entre calidad artística y compromiso ideológico de sus autores.

Un tema que se agudizará en los próximos años.

La Generación del '80

Luego del mencionado derrocamiento de Urquiza por Bartolomé Mitre, los gobiernos crecientemente unitarios y oligárquicos, animados por un artificioso nacionalismo y federalismo, organizan un Estado liberal y conservador de tradiciones que, recogidas e imitadas de Europa, trasuntan lo argentino en una mirada anquilosada e inmóvil; en todo caso racionalmente pensada, pero vivencialmente lejana de cualquier *valor* por lo decididamente propio. En este Estado absolutamente enrolado en las nociones internacionalistas, progresistas y positivistas de una Europa un tanto agotada y crítica en cuanto a un hipertrófico desarrollo, visible en su marcado eclecticismo, el camino del Nacionalismo se postuló como un paradójico modo de ser y actuar.

La economía del momento se fortalecía en lo propio a través de los terratenientes dueños de enormes extensiones y propulsores de una estructura casi feudal centrada en el ganado y los cultivos, mientras que la industria, los transportes o la tecnología en general inglesa o alemana, modernizaban con su impulso dichas actividades y extendían su dominio por todo el territorio. Asimismo los gustos, costumbres, rituales y modas francesas e inglesas, se topicaron con gestos nativos. El modelo ultramoderno del Positivismo se entendió como el absoluto régimen a imitar.

Mientras la “civilización” desmontaba, desorganizaba, excluía o arrasaba los elementos más ciertamente nativos y originarios, desde la supuesta federalización del gobierno de Julio A. Roca, se potenciaba desde los poderes centrales el rescate de elementos criollos o étnicos, músicas o imágenes, centrados principalmente en las regiones de la pampa o el noroeste, promoviendo un arte oficial, académico y nacional que ficcionaba fuertemente tales orígenes

Esta marcada contradicción dirime una de las diferencias fundamentales con los nacionalismos europeos. En estos, los gobiernos o instituciones culturales de los países potencialmente deseosos de establecer una marca nacional, generaron importantes cortes respecto a los poderes centrales por medio de una distinción e incluso oposición a la dominación, no solo artística, sino también política.

Aquí la mirada hacia una Europa hegemónica fue acrítica y reverencial. A través de un modelo estructuralmente europeo, la Generación del '80 (concepto coagulado en los años '20 y '50), fue un proceso altamente centralista, porteño, que pretendió desde una arrogada voluntad globalizante y falsamente federal, teñir toda marca y decisión estética de un interior diferente, con la voluntad escudada en generosa apertura e inclusión, de traducir desde el centro, aquella singularidad.

Antes de continuar con estos aspectos estéticos - culturales, se destinarán algunas líneas a ciertos pensadores emblemáticos de estos tiempos, cuya obra prefija, tanto un telón de fondo sobre el que se desarrollaron las tendencias culturales dominantes, como severos cambios respecto a las opiniones de los hechos y héroes de mayo: Moreno o Belgrano, incluso San Martín. Si bien estos autores no pertenecen exactamente a la Generación del '80, en sus ideas se presentan muchos de los objetivos que con vigor y extrema actitud aquella llevó a cabo.

Algo sustancial, se verifica en el hecho que ya no es solo Europa la que mira a América con asombro, inquietud o despectivo juicio, sino que los mismos americanos, los criollos, se hacen cargo de esta apre-

ciación, convirtiéndola en imperativo ideológico y en algunos casos en bandera de acción.

La escritura de *Facundo o Civilización y Barbarie* por Domingo Faustino Sarmiento, realizada en el segundo exilio chileno en 1845, marca una línea profunda de análisis e interpretación de las condiciones políticas, sociales y culturales de América y la Argentina, que se extenderá e irradiará aun hasta hoy.

Este libro, será inaugural tanto por su excelencia y calidad literaria (elogiada unánimemente por la crítica), como por su contenido filosófico. En su tesis central se expresa según el autor, el conflicto mayor de América, que es a la vez su desafío trascendente: el reconocimiento de elegir vivir en la civilización o en la barbarie¹⁸³.

Para la Argentina, la culminación decimonónica de este proceso de desarrollo europeizante, se consolidó durante la denominada Generación del '80 y luego, ya en el siglo XX en la Generación del Centenario, impulsada por el mismo modelo.

La Generación del '80 configura el primer y totalizante modelo cultural argentino, con vistas a alcanzar una proyección internacional y a dar a sus artistas ámbitos de estudio y promoción de alcances de excelencia.

Para ello el país tuvo que adecuar sus condiciones de vida tanto a los preceptos europeos, como a las intrínsecas condiciones, tarea que demandó ingentes esfuerzos.

Las clases obreras, en naciente constitución, así como el territorio argentino, prácticamente despoblado, o en un estado de aislamiento, desorden jurídico y social, habitado mayormente por indios, gauchos y criollos burgueses o terratenientes, requirió de líneas de acción, decididas y claras.

La institucionalización de aspectos sociales y civiles, los lemas de orden y progreso tomados de la filosofía de Comte, la disgregación social en ricos y pobres, la inmigración como proyecto ge-

¹⁸³ Atiéndase a que las convicciones sarmientinas acerca de sus orígenes ideológicos, se alistan en la línea unitaria, provenientes de Rivadavia y José María Paz.

neralizado para contar con mano de obra extranjera, favorecer el crecimiento demográfico, pero también promovida con el fin de purificar y mejorar la raza, especialmente con ingleses y alemanes, la consolidación de “dueños de la tierra poderosos” e industrias extranjeras, la tendencia más que ideológica empresarial, la libertad de cultos y la adherencia gubernamental a ciertas logias masónicas, fueron entre otros aspectos, los lineamientos más significativos de este proyecto evolucionista.

Retornando a los contenidos estéticos, y en el campo de las artes, la identidad fue tomada como bandera. Sobre una aristocrática noción de progreso y refinamiento, se inauguran infinidad de centros de producción y formación de artistas, con el fin abonar y constituir una Cultura Argentina sistematizada, de valores y signos equivalentes a los de Europa.

En la música, la voluntad identitaria fue establecida a través del procedimiento de intervenir repertorios folklóricos o la invención de piezas con elementos de aquellos, con un aire de actualidad, revestimiento sinfónico u operístico y pintoresco ropaje por medio del uso de melodías y ritmos de canciones o de danzas de dichas procedencias, mixturadas con materiales armónicos y formas europeas, lo que dio como resultado un estilo híbrido en muchos casos, de discutible verosimilitud.

Tal fue el sentido de propiedad que se sembró en Argentina en aquellos tiempos de la formación del Estado Moderno: el marco a menudo epidérmico del folklore o de lo originario, con vistas a ser ascendido al rango de academicismo para dotar finalmente, a sus fuentes y materiales, de un bagaje culto y complejo de adecuaciones al estilo europeo.

El aura mítica, heroica y genuina de los tiempos de la Revolución de Mayo, quedó subsumida posiblemente en la primera literatura argentina, aquella de Esteban Echeverría o la Generación del '37.

La música académica saltea esta etapa ya que está recluida en el entretenimiento o en todo caso, no reviste una sustancial importan-

cia productiva. La impronta de la Generación del '80 en vez de una arraigada pertenencia y correspondencia estética, ofrece artificiosidad y voluntario apego por lo pintoresco, lo suntuoso y lo evidente.

Es conocida la casi obligatoria migración de los artistas argentinos a Europa, en principio a Francia o Italia, países en los que perfeccionaban su técnica con los maestros más destacados del momento (en el caso de la música resultan centrales las figuras de Paul Dukas, Vincent D'Indy, Franck, o Ernest Chausson).

Este éxodo, con disímiles fortunas al momento del retorno a la patria, cimienta un arduo proceso, visible aun hasta hoy en el mundo globalizado, construido de acercamientos y alejamientos de un modelo central del cual se toman y retoman diversos elementos, y que, como la musicología contemporánea (entre otros campos) ha verificado, resulta en una influencia decididamente mutua de recursos materiales y performáticos, asimilados e hibridados tanto por la *hegemonía* como por la *periferia*. Tal es el caso que presentan algunas músicas populares como el tango, la bossa nova, la música mexicana criolla o las especies caribeñas.

Así como los Fundadores tuvieron en general una formación cercana a lo amateur, los músicos actuantes en este final del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pudieron realizar sus proyectos personales en un Estado que proveía para determinadas clases sociales, las condiciones de estudio, perfeccionamiento y producción a través de mecanismos y ámbitos de indiscutida profesionalización, como por ejemplo los conservatorios implementados con el modelo pedagógico francés, las organizaciones privadas y sociedades de amigos de la música, los teatros, entre otros espacios.

Las escuelas postrománticas, impresionistas y simbolistas llenaron de extrañas o forzadas analogías las músicas argentinas de ese tiempo. Los materiales pentatónicos del noroeste se asimilaron con cierta incoherencia a las búsquedas del Impresionismo, o bien las músicas de la pampa argentina, se contagiaron de un impulso cromático y modulante frecuentemente desnaturalizado.

Como sea, este nacionalismo de lo argentino (en el que se destacan los compositores Julián Aguirre, Ernesto Drangosch, Carlos López Buchardo, Felipe Boero, Pascual de Rogatis, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, Luis Gianneo, Constantino Gaito y Alberto Williams), se forja en un momento decisivo y fundacional de la nación.

Si bien su rumbo es hoy vastamente criticado como ideología de clase y búsqueda musical, no puede dejar de reconocerse su valor articulador y organizacional de un sentido de proyecto cultural de fuerte coherencia y solidez, válido para ese momento, y que se insiste en ello, acucia el presente con una extrema sospecha y dificultades en su legitimación.

Sobre la actividad compositiva deben señalarse también intentos didácticos y teóricos recogidos en su función inaugural de institutos de música, textos, centralmente normativos y dogmáticos, tales como la *Armonía* de Williams, la *Armonía* de Gilardi, o la valiosa actividad crítica ejercida por Aguirre.

Por su parte la ópera y la zarzuela europeas, continúan con una apabullante invasión de los escenarios porteños, con la presencia de figuras internacionales, estrenos prácticamente simultáneos, autores relevantes y otros de menor cuantía, que dieron y posicionaron sin duda y principalmente a Buenos Aires como un destino de capital cultural americana y mundial¹⁸⁴.

Se retoman, a fin de breve reseña, algunos aspectos de la plástica y la literatura en este final del siglo.

Eduardo Schiaffino se reconoce como el primer artista plástico organizador de una actividad no solo productiva, sino institucional de las artes visuales. La creación del Museo Nacional de Bellas Artes, junto con la ya existente Sociedad Estímulo, conformó un núcleo central de elementos pedagógicos y performáticos.

¹⁸⁴ *Carmen* se estrena en 1881 a cargo de una compañía francesa. La primera ópera wagneriana interpretada es *Lohengrin* en 1882, cantada en italiano y con importantes cortes.

El proyecto de una plástica argentina recae en destacar los elementos propios, asociados ya casi aglutinadamente a lo criollo, a las relaciones entre campo y ciudad, a las actividades del gaucho, a la civilización de lo urbano y la barbarie del indio.

Las corrientes europeas (el Naturalismo y más tarde el Impresionismo), se afincarán en la obra de artistas extranjeros o nativos, que al igual que en la música, participan de provisorios éxodos a Francia o Italia a fin de formarse o perfeccionar sus técnicas.

En 1907, liderado por Pío Collivadino, se crea el grupo Nexus, continuador de la tendencia nacionalista, figurativa y colorista, centrada en escenas y paisajes de fuerte tendencia impresionista. Su labor renovadora, fue más aglutinante que vanguardista.

Respecto a la literatura y con idénticas intenciones, se fortalecen los logros de la generación anterior, tomando, aunque sobre temas propios, las poéticas y modas europeas o americanas tales como el Simbolismo literario y el Modernismo.

Las publicaciones fundacionales en 1872 del *Martín Fierro* de José Hernández, y luego la emblemática *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, definen líneas de lo argentino en la veta de lo rural, en una tensión con lo urbano.

En la veta más legitimada por las corrientes oficiales, se enumeran las producciones poéticas de Carlos Guido Spano y Ricardo Güiraldes, este último creador de *Don Segundo Sombra*, visión más lírica y evocativa del gaucho, los propios versos de Leopoldo Lugones, que avanzan en un decantado esteticismo, (con los ecos inocultables de Rubén Darío), así como sus cuentos, en los que introduce la temática fantástica, en el estilo de Maupassant o Poe, los naturalismos y costumbrismos vigorizantes de la dialéctica ciudad y campo, civilización y barbarie, de Lucio V. Mansilla o Vicente Fidel López, y la labor de varias mujeres que imprimen a su obra la gestualidad de una compleja situación femenina, y una mayor crítica acerca de la vida rural, entre ellas Juana Manuela Gorriti y Juana Manso.

Por una cuestión de extensión, no se abordarán las acciones relativas a la creación del teatro argentino, el cine y el circo, así como el desarrollo de la gráfica, el trabajo en metales y otras importantes expresiones fundantes del arte del fin de siglo. En algunas de estas encontraron cabida las necesidades culturales de clases sociales acomodadas, así como en otras, se posicionaron los estratos más alejados de bienes culturales hegemónicos.

Los procesos inmigratorios impulsan y alimentan muchas de estas especies, así como los niveles estrictamente suburbanos y tangenciales entre el campo y la ciudad. Desde este recorte dichos géneros originaron pautas a menudo oblicuas desde su atención a un circuito oficial, pero riquísimas en tanto aportes mixturados, fusiones, superposiciones y rasgos paródicos de ficcionalidad, desbordamiento e interdisciplinariedad. Su despliegue y estudio, implica el seguimiento de líneas de alto valor conceptual y performático para la consideración de una estética de lo americano¹⁸⁵.

Para concluir, y reingresando al terreno de la música, es imperativo mencionar en este momento de finales del siglo XIX el nacimiento del tango, género que concretará una de las más relevantes poéticas de toda la música urbana del mundo.

Su origen y expansión, de dificultosa trayectoria en la inserción hacia las capas burguesas de la sociedad, marcó una tendencia cada vez más fuerte y dominante.

¹⁸⁵ Tal el caso del circo criollo, el sainete y las revistas de opinión y crítica política, cultural y artística. Estas publicaciones, como las iniciales *La Gaceta Mercantil* (1823) y *La Moda* (1838), las culturales *La Ilustración Argentina* y *La Revista del Plata*, en la década del '50, a las humorísticas *El Mosquito*, *Don Quijote*, *Caras y Caretas*, *La Tijera*, *Cascabel*, o *El Sombrero de Don Adolfo*, entre más de seiscientas publicaciones vigentes entre 1880 y 1892, incluyeron el dibujo y la pintura en impactantes caricaturas, previas a la adopción de la fotografía, así como partituras, trozos literarios, poesías y críticas diversas.

Los ilustradores y propietarios, a menudo españoles, franceses, italianos o eslavos, formularon un género muy importante, tomando como modelos revistas de Francia (*Le Charivari*) o Inglaterra (*Punch*), que no solo promovió un estilo particular, sino que constituyó un espacio de opinión, oposición, multiculturalidad, difusión y construcción del gusto estético de los habitantes urbanos y rurales (Donozo, 2009).

De esta manera su desarrollo cursó por instancias muy diferentes a los propios de las músicas académicas nacionalistas, conformando un genuino destilado de influencias europeas, africanas y americanas.

Al mismo tiempo, en diversas regiones del país se verificó el crecimiento de músicas rurales, danzas y canciones, organizativas del denominado patrimonio folklórico nacional, cuyo estudio y proyección, tal como se ha previsto, excede por sus particularidades técnicas, epocales y sociales, los límites de este texto. De todas estas miradas, en especial las convalidadas por el oficialismo de esos tiempos, la Argentina iniciará definitivamente un camino ungido por un presupuesto sentido y transitado durante muchos años: aquel por el cual los accesos culturales (y en algunas circunstancias hasta educativos), se comparecen y regulan desde una cuestión de clase social y estatus económico, y no por una mera apetencia y derecho estético manifiesto en cualquier persona y en cualquier ámbito social.

La Generación del '80 relacionará íntimamente el poder económico con la cultura; es más se considerará que aquella corresponderá y será patrimonio, propiedad y distribución "natural" de una clase dominante, aristocrática, o mejor dicho, oligárquica.

Por el mismo criterio se evaluará y distinguirá como cultura al "gran arte europeo", y saberes menores, pintorescos y localistas a otras manifestaciones cuyo axiología será siempre menor, aunque se sirva de ella para enarbolar ideales nacionalistas.

Igualmente se diferenciarán expresiones étnicas, rurales, urbanas y académicas estableciendo tablas de construcción, análisis y valor provenientes de las primeras, generando así resultados equívocos y falaces al considerar las otras.

Las consecuencias de estas apreciaciones en los gobiernos, ámbitos educativos y la vida cultural, signará dramáticamente hasta mediados del siglo XX las relaciones vinculares y los accesos a determinados bienes culturales del territorio no solo argentino, sino de Suramérica.

Todavía hoy, en un mundo de diversidades incuestionables, pueden escucharse en algunos casos veladamente, en otros, con precisa explicitación, dudas y cavilaciones acerca de conceptos ontológicos de “lo culto”, rastros y necesidades de unificar los estándares productivos e interpretativos en una sola y “eterna” gran cultura, validaciones, inclusiones y exclusiones de clase, preguntas por quiénes deben ser los hacedores y destinatarios de la cultura, quiénes sus responsables y hasta dónde llegar con ella y finalmente, quiénes tienen legítimos derechos de participar de su corpus.

El problema de por sí es arduo y espinoso, toda vez que a partir de tal amplitud, es sumamente difícil precisar en una teoría abarcante, un concepto unívoco de cultura y en consecuencia una operatividad concordante con esta.

“Y aunque el concepto de cultura parece ser, en la discusión actual, el único medio capaz de aprehender la realidad, su debilidad reside justamente en el hecho que abarca la totalidad de lo real y en consecuencia en vez de objeto se asimila como variable de análisis” (Schröder, 2009: 8).

V. EL LUGAR DEL ARTE Y LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DEL SIGLO XIX

En el capítulo Mito, Razón, Ciencia y Arte de la Primera Parte, se analizaron algunas trazas del pensamiento moderno respecto a varios dominios, con el propósito de revisar adherencias más o menos fijas y absolutas atribuidas a sus estatutos, y en consecuencia promover las primeras respuestas a las hipótesis de este texto.

En este apartado se tomarán en cuenta aspectos específicos del pensamiento filosófico decimonónico, que no solo podrán completar aquellas revisiones y validaciones, sino que aportarán contenidos nuevos, aunque con idénticos objetivos.

Para comenzar se reinforma sintéticamente que la filosofía del siglo XIX resulta enmarcada por dos o tres líneas esenciales. En ellas se verifican además de aspectos intrínsecos, otros niveles ideológicos, correspondientes a especificidades dadas por los desarrollos históricos y sociales de los países en los que aquellas germinan.

El Idealismo hasta 1830 y el Positivismo desde 1850 en adelante, se proponen como dos universos sólidos y hegemónicos. Corrientes anexas (aun estuvieran “contaminadas” por su proximidad con el arte o las ciencias sociales), tales como el Simbolismo o el Existencialismo, también fraguan como importantes ideaciones.

Sobre estos modelos flotan elementos innovadores, y a su vez replicantes de ideas ya coaguladas en la modernidad temprana, en la Ilustración o bien, retomadas de algunos pensamientos premodernos. Se enumeran en rápida lista ciertas ideas modernas que se mantienen como pivotes generales en la órbita de “lo romántico”:

- 1) La noción de Sujeto y la Teoría del Conocimiento.
- 2) La noción de Estado.
- 3) La noción de Obra de Arte como experiencia autónoma.

Sobre estas formulaciones, las diferentes líneas de pensamiento del siglo XIX otorgarán nuevas miradas, que por su emergencia fenoménica, podrán asimilarse en ciertos casos y tal vez erróneamente, a cambios estructurales.

En estas circunstancias adquirirán importante sanción los conceptos consagrados como característicos de la centuria.

Se mencionan entre otros, respecto al punto 1):

- La afectivización y espiritualización del sujeto.
- La producción, emergencia o reabsorción del pensamiento mítico.
- La desconfianza acerca de las instancias totalizantes del pensamiento.
- El posicionamiento optimista, nihilista o alienante del mundo.

Para el punto 2):

- La mediación de los Estados en las condiciones de subjetividad e identidad.
- El nacimiento de la historicidad moderna en términos de una linealidad dialéctica.
- La formulación de un orden capitalista o marxista como organizador de las políticas.
- El surgimiento de la clase obrera.

- El mercado, la moda, la producción y el crecimiento del mundo objetual artificial.
- El avance del colonialismo.
- las nociones transformadoras de revolución, progreso y evolución.

Para el punto 3):

- El valor del arte en la estética romántica.
- El arte entendido como un campo de innovación y ruptura técnica y estética con la tradición.
- El sentido del arte aliado centralmente al contenido emotivo, descriptivo o narrativo.
- La emergencia del rol de los artistas y sus obras.
- Las relaciones fractales entre lo personal y lo nacional.

Podría adelantarse, de acuerdo a lo recién listado, que el modelo iluminista como suma paradigmática, permanece vigente durante el siglo que aquí se estudia. La necesidad de salvaguardar la idea de un progreso equilibrado del hombre, de acuerdo a las tres regiones nodales propuestas por dicho modelo: ciencia, arte y ética, sigue proyectando una fuerte luz en tanto idea fuerza de la sociedad moderna.

El Romanticismo en todos sus aspectos conceptuales y fácticos, “perturbará” esta ecuación con los elementos recién consignados.

También debe decirse que el pensamiento decimonónico puede ser considerado altamente estético, dado el valor sustancial que la producción artística o las obras de arte poseen en el marco general de la filosofía.

Interesa aquí acotar este vasto tema a un análisis parcial, que remita al campo del arte: ¿qué lugar adquiere este en la estética romántica? ¿De qué modo la filosofía del período indaga sobre nuevos campos y horizontes, y en qué otros mantiene el modelo iluminista? Y concretamente, ¿cómo es concebible la entidad artística en el universo del conocimiento moderno en el siglo XIX?

Ya ha sido dicho que el arte tendrá para el Romanticismo un lugar privilegiado, como conocimiento no discursivo, siempre provisto de un andamiaje racional, pero invadido con otros datos y componen-

tes, presentes en sus niveles productivos y performáticos, esto es: el sentimiento, la espiritualidad, la inspiración, la originalidad, entre otros. Estos aspectos, según la estética decimonónica, no eran atribuibles ni propios de la esfera intelectual, y asimismo confluían en la obra de arte concebida como “texto” depositario de propósitos tan particulares como trascendentes.

“El creador antiguo se enclaustraba en su marco sensual; el creador moderno, en cambio, lo desborda. Aquel encontraba su *potencia* en la *imitación*; este la encuentra en el *infinito*...” (Glusberg, 1994: 85).

Con los antecedentes de especificidad de Rousseau, Baumgarten y Kant, el pensamiento idealista alemán, es el que formula con un sentido fuertemente sistémico, las primeras revisiones acerca de la estética ilustrada.

Schiller, en “*De la Poesía Ingenua y Sentimental*”, circula por un tránsito reflexivo desde el creador clásico o “antiguo” (según el pensador alemán), al “moderno”, esto es, al artista romántico. Este intentará plasmar lo inexpresable en la Obra de Arte, no por medio de los sentidos, sino en todo caso posicionando a estos al servicio del espíritu.

Dentro de este inédito universo estético le llegará a la música un tiempo y lugar no solo de relevancia sino de veneración, en el que no quedará al margen la reflexión crítica acerca de su rol asignado para el resguardo de la Belleza.

Desde las estéticas altamente emotivas de Herder, E.T.A. Hoffmann y Wilhelm Wackenroeder, hasta los modelos más perfectos, sistematizados, completos y abarcativos de Shelling, Schlegel, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, la música ocupará un lugar superior en el pedestal de la Idea. ¿Por qué razón?

Como señala Fubini, no cambia la caracterización de la música, se modifica el signo de su valoración (Fubini, 1999).

No habría así, tal como se viene sosteniendo, un reemplazo de paradigma, sino más bien *otra* axiología, operante sobre circunstancias

similares. Lo interesante es que por esta valoración, las obras y autores se encabalgan en programas inéditos, expandidos y frondosos, con lo cual, en ciertos casos, los rasgos fenoménicos tienden a sobreponerse por sobre esencias, como unidades de medida y definición estilística.

La posición de la música por fuera del lenguaje coloquial o literario, esto es, en particular en el campo de la música instrumental, le otorgará la posibilidad de dirigirse sin velos discursivos, sin barreras y sin mediación al puro y directo tiempo - espacio del alma. No se postula que la música tenga la “solidez” de la palabra como la representación racional del mundo, se acuerda que justamente por esa “ausencia” de sustancia conceptual, le es permitida la apertura a un verdadero cosmos, a un plano emocional, profundo, y por ende más Real, justamente por su adherencia con un irrefutable y único estatuto de la interioridad: la dimensión afectiva y espiritual del ser, propia, unitaria y definitiva.

Según Bowie:

El lugar central de la música en la teoría estética alemana del siglo XIX se basa en la compleja relación existente entre la música y el lenguaje. El hecho de que la música sea una forma de articulación no representativa y no conceptual es lo que la hace tan importante como medio para comprender otros aspectos de la subjetividad que no pueden reducirse a lo cognoscitivo, lo ético o lo meramente emotivo (Bowie, 1999: 21)

Y más adelante el escritor subraya:

La carencia de concepto significa que el lenguaje no puede representar por completo esas ideas. Esto conducirá a otros pensadores, especialmente los primeros románticos y Schopenhauer, a buscar un lenguaje que *sea* adecuado para ese fin.

El lenguaje en cuestión, sin embargo, será el lenguaje *sin* conceptos de la música, que de esta forma alcanzaría en algunos casos un estatus superior al del lenguaje conceptual. Lo importante de la música, para estos pensadores, es que, aun siendo sensible, no representa necesariamente ninguna cosa.

En este sentido, podría entenderse que “representa” lo que no puede representarse en el sujeto, la base suprasensible de la subjetividad que la filosofía de Kant no puede articular (Bowie, 199: 41)¹⁸⁶

Para acceder a la estética romántica relativa a la música, se prevé necesaria una mención al ideario ilustrado, dado que en él se postulan las ideas básicas y cristalizadas de la relación del arte y la música con lo bello y su percepción.

Debido a la recién mencionada asemantividad, la dificultad acerca de una posible generalización, y a su vez la relación compleja en la asociación del arte musical con el concepto de mimesis, definido principalmente como *imitación de la naturaleza*, en el mundo ilustrado se había colocado a la música frecuentemente en el último lugar de las artes (aun cuando el arte era ya una instancia del conocimiento con relativas expectativas de valía epistemológica).

La Estética de la Ilustración hace honor a su nombre como genealogía; *Aestesis*: percepción - sensación.

Así, los problemas estéticos centrales reposan, desde Baumgarten, en lo que los destinatarios predicán como belleza, de las obras de arte,

¹⁸⁶ Las afirmaciones del autor seguramente trascienden su propia aplicabilidad al siglo XIX, en términos de avanzar sobre la crítica al mismo lenguaje, que los filósofos, desde Nietzsche en adelante, y los post estructuralistas (se ha visto el caso de Foucault), han realizado sobre su integridad y univocidad.

En tanto código “plagado” de vicios, ambigüedades y falacias de variada procedencia léxica, gramatical y semántica, el orden del lenguaje, en su construcción y performatividad (respecto aun de la comunicación interpersonal), será cuestionado al momento de dar cuenta de su estatuto acerca de la tradicional adjudicación de sistema eminentemente *denotado*.

en el efecto que producen, en las asociaciones, vagas o metódicas que puedan efectuar de ellas, y en las relaciones más o menos cercanas que establezcan con la naturaleza¹⁸⁷.

Según el autor, este aspecto de lo Bello se enraizará en el ámbito de lo que ya Leibniz en la Modernidad ha distinguido como *conocimiento sensible* (instancia de enorme aliento y valor para el mundo de la Ilustración con sus categorías de gusto, placer e imitación de lo natural, o aun imitación en términos de un parecido a un determinado modelo natural o artificial, en el sentido que propone D'Alembert, junto a otros autores).

La *Estética* de Baumgarten, promoverá no solo un estudio del Arte Bello, sino que se instalará en una independencia de objeto, de procedimiento y extensión de la disciplina, al erigirla como la Ciencia del conocimiento sensible, cuyo objeto es la Belleza.

Kant y el Lugar del Arte

Se efectuará una breve mención del pensamiento estético kantiano, a fin de verificar continuidades o cortes entre sus ideas estéticas y las propias del Romanticismo.

Kant, tal vez el punto culminante del pensamiento de la Ilustración, fuertemente criticado por Nietzsche en la *Genealogía de la Moral* (citado por Agamben), apela (como se dijo en páginas previas), a una definición del Arte como Forma sin fin, un arte en el que se invoca a un “lector” desinteresado (Agamben, 2005).

De gran amplitud, el pensamiento kantiano no elude ciertas paradojas (que lo ubican como otros pensadores y artistas de su tiempo en la bisagra entre los mundos del Clasicismo y el Romanticismo),

¹⁸⁷ Se recuerda sucintamente que la naturaleza podrá tener tres miradas centrales: en el Renacimiento - Barroco, la proporción racional y la medida, en el Clasicismo, la espontaneidad y la sencillez, y en el Romanticismo, la subjetivación personal, la sublimidad y el panteísmo.

en especial cuando sus enunciados se refieren al arte, lo Bello, y la Música en especial, y en sus diferentes posibilidades en que aquellos afectan al hombre¹⁸⁸.

El arte como forma de conocimiento cursará en Kant la elusiva definición de una entidad compleja, equidistante de un estatuto racional, deductivo y apriorístico y al mismo tiempo, tampoco próxima a una manifestación meramente empírica e inductiva.

Su naturaleza estética, impactada por los datos del Empirismo tomará en cuenta aspectos particulares y propios, como la percepción y la sensación, enrolados en un objetivo de mayor alcance, justamente más elevado que las puras operaciones de esta índole, y convalidadas para la captación del mundo contingente, aunque también del interior del sujeto, que le aportará juicios y categorías.

Conceptos como los de placer (*Lust*), agradable (*angenehm*) y bello (*schön*), se perfilan como instancias provisorias de generalización de tal o cual impresión que los objetos, la naturaleza o el arte producen en la razón, entendida aquí en su estadio sensible.

A partir de estas especificaciones del autor alemán, se destacarán dos conceptos básicos: por un lado el valor del arte entendido en su nivel formal, diríase dotado de un contenido hedónico, apenas reconocido por fuera de su propia “materia”, objetivo, universal, sólido e impersonal, y por otro, el sentido casi funcional o decorativo del arte, en el corpus tanto de la Filosofía, como de la Cultura.

A Kant le seduce establecer un tipo de placer que no caduque en la noción de interés o de valor material. Este placer deberá ser similar a la razón, en el sentido de tender a un equilibrio entre juicio del entendimiento, orden y juicio ético. Según el autor las condiciones de lo bello están en el sujeto; el objeto le proporciona aspectos sensibles que el sujeto retrae y define como valiosos.

¹⁸⁸ A modo de referencia explícita se recuerda que los mayores aportes al campo de la estética se presentan en su *Crítica del Juicio* de 1790, pendant de su *Crítica de la razón Práctica* de 1788 y de la *Crítica de la Razón Pura* del año 1781 (con un revisión en 1787). En estos últimos, se sistematizan ejemplarmente los ordenamientos y alcances de la razón en términos cognoscitivos, metafísicos y éticos.

El placer estético posee por un lado un estatus propio, ya que no sirve a ningún otro propósito que a su misma delectación. Por otra parte tiene que ser generalizable si queremos que el objeto (obra) en cuestión sea bello, y no solo una fuente de placer individual de tipo casual. La forma de lograrlo es respetar en la obra las leyes de la naturaleza, de la cual el arte es dependiente obligatorio. Este respeto debe realizarse con soltura y simplicidad, imitativamente, sin exigencias visiblemente bizarras o forzadas. Tendrá así armonía, cohesión, proporción, justo medio y coherencia sensible.

La música será para Kant tema de profundas reflexiones. En estas puede intuirse tanto una siempre asombrada proximidad, como cierto entorpecimiento comprensivo; sus consideraciones sobre el arte sonoro redundarán en las variadas ubicaciones estéticas a las que la someterá.

Al respecto, Bowie sostiene:

Para comprender la música el mismo Kant sigue la tradición de su tiempo, entendiéndola como lenguaje de emociones. La música representa sentimientos, de la misma forma que el lenguaje representa conceptos. La música comunica ideas estéticas, pero estas no son conceptos y pensamientos determinados, su propósito es únicamente expresar la idea estética de modo coherente, cuyo placer nace de las proporciones matemáticas en que se basa. Debido a que solamente juega con sentimientos, la música es la forma más baja del arte.

Este hecho se ve reforzado por la transitoriedad de la música. Sin embargo, lo que Kant ve como el vacío formalismo de la música pronto se convertirá en un elemento crucial para el concepto de arte: la separación de la música y la representación es un paso decisivo para el nacimiento de una noción de autonomía estética que exige a la obra de representar ninguna otra cosa que a sí

misma. Esta autonomía supondrá también una ruptura con la idea de una conexión entre ideas estéticas e ideas éticas (Bowie, 1999: 41)

El filósofo tendrá posiblemente como muchos no músicos, una especie de barrera gnoseológica, provocada tal vez por el no acceso al código escrito representacional que como tal y supuestamente se ponderaría como condición excluyente para una completa comprensión y aprehensión del sistema gramatical y semántico de la música.

O bien, el progresivo desarrollo del arte instrumental de su tiempo lo pondrá en la extraña y engorrosa tarea de “solo escuchar sonidos”, a los que deberá interpretar en términos de un discurso estético autónomo.

Rara vez se toman en cuenta para las disquisiciones de estos aspectos del Arte en relación a la Filosofía, los gustos, intereses y capacidades perceptuales y analíticas de los teóricos y filósofos, considerándose, no con cierta o expresa falacia, la posesión de una completa y abarcativa cualidad receptiva e interpretativa para con aquel, hecho que los convertiría en auditores - jueces inapelables y absolutamente objetivos.

El caso particular de la música instrumental probablemente generó en los pensadores de este período (y obviamente no solo en ellos) una inédita dificultad, consistente en una especie de proceso dialéctico, jugado entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico de la percepción. En este proceso se sumaban las consecuentes factibilidades de comprender a la música por fuera de un soporte literario o funcional, y la atención en el tiempo “real” de una señal sonora plena de diversas imposiciones gramaticales y semánticas, esto es: la organización de los elementos constructivos, coherentes y expresivos que debían decodificarse nada menos que como experiencia estética a futuro normatizada, tratando de capturar y definir en la relación cronológica - psicológica, interna y externa de la audición, una lógica inmanente de la estructura musical.

(Recuérdense igualmente las opiniones de Harnoncourt, respecto al mantenimiento de ciertas tópicas en la música del Clasicismo, tales como el estilo de danza o de guerra).

Este hecho se agravaría con el aspecto operativo de las ejecuciones, en relación a no contar con medios de reproductibilidad de las mismas tanto en términos de una “segunda” o próxima ejecución, como naturalmente la ausencia de medios tecnológicos de reproducción.

¿Qué músicas habrán escuchado los filósofos y estudiosos del arte en esos tiempos para efectuar sus análisis y conclusiones? ¿Cómo de-codificarían los nuevos procedimientos macro y microestructurales, de unidades formales menores, secciones o movimientos enteros en la incipiente o definida construcción de los principios de la forma sonata, el rondó o el tema con variaciones? ¿De qué modo y con qué criterios perceptivos, sintácticos y semánticos se categorizarían los procesos de elaboración motivica, los dispositivos de repetición y recurrencia, la variedad de materiales temáticos y sus consecuentes rasgos expresivos, el plan tonal, el timbre, la textura y los modos de concertación en las obras solistas, de cámara u orquestales?

¿Cómo podría concebirse en última instancia la emergencia de un lenguaje musical autorreferente, un lenguaje que definitivamente abandonaba su sumisión a la palabra, lenguaje que sostenía una construcción y experiencia musical realmente novedosas?

La música instrumental del período Clásico seguramente sembró desconciertos y sorpresas en los públicos y en los teóricos. De la forma unívoca y monotemática del Barroco tardío, a la multiplicidad y paulatina especialización de diversidades y unidades constitutivas del estilo hegemónico del Clasicismo, ciertamente se vivieron importantes cambios en las expectativas acerca de la recepción.

Tanto los seguidores del orden “homogéneo” y unitario barroco, guiado por la Teoría de los Afectos, como los alentadores del nuevo estilo parcelado y variado del Clasicismo, tuvieron que ajustar sus objetivos estéticos a los fines de realizar una supuesta y pertinente sincronía con lo que el fenómeno sonoro proponía como flamante

discurso, que dicho sea de paso avanzaba para su tiempo hacia un logro de una “bella simplicidad” respecto del farragoso mundo contrapuntístico del Barroco tardío... ¿Se habrá escuchado así?

Sea como fuere, y volviendo a Kant, la música oscilará en su universo filosófico de diferentes maneras. Dentro de este será la poesía la primera de las artes (Artes entendidas aquí como Bellas), ya que ofrece una abundancia de pensamientos en una imagen propia por fuera de la concreción del mundo.

La música por su parte tiene una cualidad semejante en virtud de “mover” el alma; pero lo hace de forma pasajera, de manera mecánica, por medio de meras sensaciones con las que al fin diríase, nada es pensado. De este modo no hay lugar para la reflexión, ni para la continuidad; lo que se manifiesta es el cambio y la distracción.

Es por lo tanto una experiencia cercana al goce y no a la gran cultura, y en consecuencia su lugar racional será el último.

Kant finalmente podrá rescatar de la música algo que Rousseau rechazará: su relación con una matemática de los sonidos. Este hecho le aportará cierta eficacia a la hora de atender a una posible permanencia ontológica dada por su conexión con la musicalidad del lenguaje, los afectos que este produce y las ideas estéticas con él asociadas, pero como pensamientos siempre indeterminados, ya que la dimensión estética no gozará en el autor de una condición de universalidad, ni se fundará en conceptos prescriptos.

Como recién se decía, en un campo artístico aplicado y pragmático, la Estética de la Ilustración en su conjunto será una estética de los públicos, de las percepciones.

Dado que el arte es sensación, placer, gusto o pasatiempo, lo que interesa es evaluar, medir o generalizar la obra desde los impactos generados en ese “degustador”. Este, no pide más al arte que un momento de fantasía y artificiosidad, de engañosa presencia, de verosimilitud y venusino encanto, o bien de saturniana expresividad.

La obra, como se ha comentado, se concibe como un artilugio diverso, ordenado y especializado, fabricado para “producir efectos”

cambiantes, aun los más encantadores, elevados, dramáticos o profundos. El artista, es el inventor de esa maquinaria. Lo irregular se incorpora sustancialmente como un dato caprichoso y pintoresco.

Hacia el Idealismo Alemán

Contrariamente, en el siglo XIX, tanto el valor depositado en el creador y su obra (en el “contenido simbólico” por sobre la “forma material”), como el lugar central otorgado al arte en tanto producción cultural que incide directamente en la construcción de la subjetividad, modifican a aquel en el posicionamiento fundamental que ocupa en el pensamiento de la época.

Con respecto a la música, según el planteo marcado al comienzo de este ítem, se considerarán su corporeidad y alcance estético con sólidos datos de relevancia. Los atributos más importantes serán su aconceptualidad, la aspiración al infinito, el anhelo y la añoranza o nostalgia (aquello que se dio en llamar en Alemania el *weltschmerz*, el “dolor del mundo”, condición introspectiva que atravesó las producciones de Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, el último Brahms, hasta Mahler), todos aspectos inscritos en un nudo tanto generador como sintético, que es el del arte instalado en el dominio del sentimiento.

Este problema se asocia con otro central que es el posicionamiento del Romanticismo (hecho que puede discutirse ampliamente, pero que los mismos románticos en algún modo han abonado con el fin de otorgarle a su producción cierto dejo “iniciático”), en una *estética del contenido*.

Llama la atención el hecho que un arte alejado de validaciones conceptuales, pueda ponderar un posicionamiento tan fuerte en los niveles del contenido.

¿Cuáles eran los contenidos aludidos por la crítica decimonónica? Como recién se vio, estos podrán recalar en una mimesis y fidelidad

con la emoción, la transparencia afectiva o incluso, más adelante, con contenidos extramusicales asociados al terreno de lo programático, aunque siempre filtrados por la óptica emocional del compositor, los intérpretes y los oyentes.

Se ha hablado extensamente de la configuración afectiva del arte en capítulos previos. Es interesante ahora recorrer algunas líneas filosóficas que aportaron desde sus idearios, valiosos conceptos a dicha cuestión.

Con el antecedente más próximo de algunos empiristas ingleses (el conde de Shaftesbury, Francis Hutcheson y Hume en cuyas ideas ya comentadas se atribuyen legítimos y fuertes valores a los sentimientos innatos, como edificadores de la experiencia racional y ética del hombre), Rousseau, dará el espaldarazo inicial para la vinculación entre Arte y Sentimiento.

Y desde los insólitos y manieristas Estilo Sensible y el *Sturm und Drang*, las puertas hacia esta experiencia emocional, entendida como experimental estudio del lenguaje musical en términos de apasionada, caprichosa, oscura o febril posibilidad, se abren.

Esta valoración del sentir como un modo de acceso a la realidad, frente a la primacía de la razón intelectual presente en el período del Iluminismo, constituye la base de todas las Filosofías del período como describíamos anteriormente.

El sentimiento será entonces, el “órgano” último y definitivo de captación y comprensión del mundo en sus raíces más profundas y también permanentes, y la Naturaleza no será ya la absoluta fuente de todo orden, sino que este se constituirá sostenido por el predominio de un espíritu y sensibilidad irradiantes que impactarán y teñirán a aquella con sus intenciones y configuraciones.

El arte, ya desde las iniciales posturas decimonónicas se entenderá como el ámbito en el que se “anulan las contradicciones” o en todo caso las definitivas antinomias que desde Kant en adelante dejan el tema ontológico suspendido entre la idealidad de un estadio gnosológico y un realismo metafísico.

Hegel y la Postulación del Espíritu

Para el Romanticismo el arte consolidará finalmente y de modo perfecto la identidad de diversos contrarios en el seno de lo absoluto.

Ya ha sido dicho al tratar el tema de la razón en el mundo moderno que la historia clásica de la filosofía alemana del siglo XIX avanza desde el cuestionamiento de la filosofía kantiana por parte de Fichte, continúa con las obras de Schelling y culmina con el sistema hegeliano. Marx transformará la especulación de Hegel bajo una nueva forma, que será la filosofía materialista.

A los pensadores de la llamada Escuela de Jena (la ciudad alemana cercana a Weimar que acogió el trabajo de importantes filósofos), debemos este posicionamiento paulatino y vigoroso del arte como conocimiento espiritual, no discursivo, sentimental, reflexivo y a su vez intuitivo y de alto alcance cognoscitivo.

De todos estos autores, la figura de Hegel se encarama como la más deslumbrante, abarcativa y atisbante, en obras ideadas y escritas sustancialmente en los primeros treinta años del siglo XIX. De su trabajo cobra especial dimensión el definitivo posicionamiento de una concepción *moderna* del hombre, al afirmar a la Historia como la red incompleta, infinita e ideal sobre la que deberá desplegarse la Razón, entendida en este contexto como Espíritu del mundo.

Como se puntualizara en el capítulo acerca del Nacimiento de la Historia, esta modernidad a la que se alude, es conciencia histórica de un devenir, que iniciada en los tempranos Tiempos Modernos continúa en una serie de procesos que encadenan lo actual con el pasado y el porvenir, en una perpetuación de ideas estructurales revestidas de nuevos contenidos. Para ello, el pensador define algo central que es la articulación de los conceptos, objetos, hombres y hechos en el marco de una *historicidad*.

La Modernidad según Hegel, no abrevará en modelos anteriores, salvo para extraer de ellos los supuestos evolutivos, ya que las normativas propias serán inéditas para cada tiempo.

De este modo los conceptos de Naturaleza, Imitación y otros supuestos sobre los que por ejemplo, el arte se validó en épocas previas, comienzan con Hegel a desvanecerse en tanto prerequisites obligatorios de la creación estética.

El Ser, la Idea, la Razón, el Espíritu, constituirán como ya se vio, nociones “móviles”, no definibles totalmente por su autónoma entidad. Serán concebidos dentro de un permanente juego de oposiciones y contrastaciones dialécticas frente a un “otro” elemento o instancia que los incluye en el ámbito de un territorio vectorial y teleológico.

Interesa destacar en particular el concepto de Espíritu tan asequible al autor alemán y definitorio de muchas de sus indagaciones.

Para Hegel, el espíritu no cobra una entidad divina ni religiosa, ni vive por fuera de los hombres; es un espíritu que vive *a través* de los hombres, ya que estos son los vehículos necesarios y contingentes de su existencia y de su progresivo desarrollo en una historicidad continua. Empero el espíritu hegeliano no es idéntico al espíritu del hombre, ya que es también la realidad subyacente del universo; por ende engloba a aquel y a su vez, es poseedor de la Naturaleza en todo su continente y contenido.

En algún sentido esta espiritualidad hegeliana resulta irradiada desde una idealidad *platónica*, cósmica, aunque a diferencia de aquella, está investida con fuertes visos de moderna racionalidad.

Por último, este espíritu atravesará tres niveles definitorios atinentes a continuas y progresivas “perfecciones”. Desde la Naturaleza autónoma y no humana se dirigirá primeramente hacia un nivel *subjetivo o personal* (los aspectos psicológicos, perceptivos, emocionales, racionales), luego *objetivo o universal* (la Ciencia, el Derecho) hasta posicionarse finalmente en el estadio del espíritu *absoluto* alcanzando de este modo a diferentes dominios gnoseológicos (Arte, Religión, Filosofía).

Respecto del arte los escritos del filósofo plantean varias cuestiones relevantes que intentarán resumirse.

Por un lado la idea acordada con el pensamiento del Siglo de las Luces en la que el arte no es un producto ingenuo o “dado” de la Naturaleza con lo cual, la belleza artística será siempre superadora de la belleza natural, en este caso y a diferencia del modelo de la Ilustración, no afirmando el concepto de mimesis, sino acuñando un sentido diverso y autónomo, ya que la propia Naturaleza estará impactada por el espíritu inherente a la Obra de Arte.

Por otra parte, la noción por la que se afirma que el arte se dirige a los sentidos, promoviendo luego la encarnación del espíritu y generando asimismo una superación del gusto y el placer “iluministas”, ya que abonará una visión profunda, no solo de corte *emocional*, sino también *espiritual - racional*, algo así como lo “*sensible espiritualizado*”.

A su vez una tercera idea que asegura al campo de lo artístico como finalidad en sí misma, lo que supone y posibilita justamente el desarrollo de esta entidad espiritual en su materia sensible.

Para Hegel la creación artística no es del todo consciente; si bien existen reglas y métodos, las ideas de libertad y espontaneidad, son prioritarias a cualquier artilugio mecánico o científico. En la Obra de Arte *vive* el espíritu y por eso podrá ser eterna, a diferencia de la obra natural, cuya sustancia vital la hará precedera.

En la última trilogía de la dialéctica, descrita en su Filosofía del Espíritu Absoluto, se produce la consagración del Arte (entre la Religión y la Filosofía) como conocimiento válido y superior.

El filósofo realiza luego una clasificación organizada en base a referencias históricas, así como atribuyendo un progresivo valor ontológico a aquellas artes en cuya existencia se cuantifica un progresivo abandono de elementos o soportes materiales.

De estas artes, la música, arte romántico por excelencia (en un progresivo pasaje desde el *Arte Simbólico* (la Arquitectura), el *Arte Clásico* (la Escultura) a este *Arte Romántico* (Pintura, Música y Poesía), hablará del mundo con una materia sutil, el sonido, y desprovista de palabras, alcanzará regiones del espíritu sin intercesión alguna.

En opinión de Hegel el “tono” fundamental de lo romántico es musical. De allí su carácter superador con respecto a los otros lenguajes artísticos.

Se efectuará ahora una breve referencia al comentado tema de la muerte del arte que según Hegel advierte en su tiempo y que retomaremos más adelante a propósito de Wagner.

Para el filósofo alemán el arte de sus días está un tanto impregnado de ambigüedades, cortes históricos y refundaciones un tanto insípidas, ritualísticas o impuras, por lo cual afirma que el arte es cosa del pasado. Este pasado esconde una especie de práctica oculta y diríase culposa de confesión, ya que dicha condición pasada del arte reemplaza metonímicamente la deuda que arrastra este para con la actividad mítica.

Por otra parte observa Hegel una proximidad del arte a un enjundioso naturalismo. Esta situación haría retornar su estatuto a concepciones anteriores tales como la de mimesis, cuya vigencia implicaría la pérdida de una autonomía y una autorreflexión espiritual, con un consecuente atraso. Se dejarán para próximos apartados la continuidad y ampliación de estas consideraciones.

Como se veía recién en Hegel, la música constituye una instancia espiritual de elevación y perfección.

Schopenhauer y lo Absoluto

El tema relativo a lo inconmensurable y superior del lenguaje de la música tendrá en Schopenhauer a su mayor defensor.

Este autor alemán, cercano en influencias a Nietzsche, Wagner y Freud, a pesar de que su texto central: *El Mundo como Voluntad y Representación* fue publicado tempranamente en 1819, configuró un sistema filosófico con elementos realmente finiseculares.

A un profundo misticismo, creyente en un amplio y universal nivel divino, por encima de oficializaciones religiosas, sumó un

solitario pesimismo, ascetismo y creencia en un mundo crepuscular, complejo y decadente. Para él, la realidad más allá de supeditarse a una organización centrada en la ciencia, la mecánica o la causalidad emergente de estas, requería ser pensada en un cosmos organizado en términos por ejemplo de estética, analogía, expresión y metáfora.

Algunos aspectos místicos lo relacionan por otra parte con pensamientos budistas, de quienes toma el concepto de anulación del yo en pos de una unión universal.

Desde ciertos presupuestos kantianos, Schopenhauer (como Hegel con el Espíritu), parece realizar un salto cualitativo a fin de superar el criticismo abortado del autor de la *Crítica del Juicio*, al encontrar una instancia esencial de la “cosa”, que para Kant queda atrapada en la paradoja de un idealismo gnoseológico y un realismo metafísico, imposible de saltar y resolver por el Hombre.

Por una postura eminentemente introspectiva el filósofo alcanza un principio trascendente que denomina “Voluntad” (*Wille*), por el cual se hace posible toda definición y despliegue del Ser. En consecuencia la “cosa en sí” kantiana, adviene a una posibilidad no solo de conocimiento sino de inmanencia en el propio ser particular.

Esta Voluntad, no se relaciona con una energía volitiva y conscientemente causal, a la manera wagneriana, sino que tiene profundas relaciones con el “Deseo” freudiano, en su abarcante y omnipresente estatuto, regulante de todas las acciones internas y externas de la existencia. Por otra parte, obrará con tal fuerza, que el mundo en su constitución material y simbólica se transparentará como representación de esa voluntad, por medio de un correlato sensible. Esta entidad será representada por el fenómeno.

En el sistema que se describe, el arte ocupará un espacio preponderante y la música será investida con el más alto rango.

Schopenhauer afirma que la música es el arte más elevado; ella alcanza la esencia absoluta de cada sentimiento particular, factor que en la vida cotidiana o aun en otras artes se configura en parcialidades.

Con un espíritu platónico confiere a la música un lugar eidético puro, indivisible, perfecto y totalizante.

La música no será fenómeno, conformará siempre y solo el “en sí”.

A través de la música se borran los niveles del sujeto y el objeto, dada la inmanencia de una forma perpetua, que en algún sentido constituye una “otra realidad”.

Resulta llamativa la comparación que a priori puede efectuarse con el pensamiento de Hanslick y su acentuado formalismo.

Pero mientras en esta la música adquiere una dimensión autorreferenciada por sus propios e intrínsecos materiales, con una prescindencia de valores o aspectos emotivos o expresivos, en el universo de Schopenhauer la música se propone como plena y a su vez unívoca de sentidos, articulados en una profunda cohesión que la hacen ser “la plena representación de la voluntad”, la objetivación más alta de ese deseo, si se quiere del sentimiento, pero un sentimiento abarcador y absoluto de todos.

El pensador alemán relaciona analógicamente niveles corporales y anímicos, como la respiración y la meditación, con determinadas conductas musicales, tales como el fluir melódico, la modulación y la temporalidad, que lo acercan a posiciones más sincréticas u holísticas, vinculantes de la relación de los elementos materiales y espirituales del mundo, los que comulgan consustanciados por medio de la contemplación.

Consecuente con la música instrumental, considera que la palabra entorpece y empaña el poder del sonido puro, despejado de otros conceptos distractivos de la prístina y clara significación aportada por la música instrumental. La música y su audición para Schopenhauer significan una especie de ejercicio metafísico e inconsciente por los cuales el espíritu “ignora” que está haciendo filosofía.

Se concluirá el comentario de este pensador, con algunas alusiones y citas del filósofo italiano Massimo Cacciari, cuyo capítulo *Los mensajeros silenciosos. De la relación Schopenhauer - Wagner*, in-

tegrante de su trabajo “El Dios que Baila”, aparece como una de las aproximaciones más profundas y lúcidas al escritor germano.

En la opinión de Cacciari el pensamiento de Schopenhauer relacionado a la música, se aparta del modelo romántico más radical de los filósofos idealistas, en virtud de su sustancia “externa” y “corporeidad” prácticamente ajena al mundo, no postulada como una meta a alcanzar por un proceso medible y teleológico en términos de “movimiento hacia”, sino como estática, eterna y siempre inalcanzable dimensión, salvo por su directa e instantánea conexión efectuada entre su entidad y el hombre, al decir de Cacciari: “[...] la conceptualización que Schopenhauer intenta llevar a cabo explícitamente, “protege” a la música del mal infinito de las evocaciones, asociaciones, metáforas, donde el flujo romántico amenazaba con hacerla desaparecer” (Cacciari, 2000: 110).

El Romanticismo sigue considerando la “pura” música como la imagen de algo distinto de sí; la música expresa una idea, una concepción general del arte, o como en F. Schlegel, la relación entre el arte y la filosofía. En Schopenhauer, en cambio, la función de la música no es representar o reemplazar a otra cosa; su presencia misma indica el punto de la relación denotativa “normal” entre el lenguaje, todo lenguaje y la idea (Cacciari, 2000: 111).

“En eso la música está totalmente separada, en relación con las otras artes, ocupa un lugar aparte. La estética occidental nunca se había distanciado tanto de toda concepción representativa de la obra de arte” (Cacciari, 2000: 112).

Finalmente Cacciari nos acerca otras ideas de Schopenhauer al comentar:

La música no expresa ningún deseo de absoluto (como en muchas concepciones de un romanticismo anterior), al contrario, trae de vuelta toda tensión a su centro de gravedad, a la fuerza que le es inmanente y que estructura todo lenguaje.

La música *es* el mundo, no en una representación *del* mundo, no es la imagen de un “yo” que reconoce el mundo como su propia idea, sino que constituye una objetividad directa del mundo como voluntad, del mundo dicho de otra manera, en su necesidad indefectible.

Por eso solo la música es totalmente independiente del mundo fenoménico, ya que, en tanto objetivación de la voluntad se sitúa más allá de las ideas mismas. La música es, pues, un mundo en sí.

Entre la voluntad y la música, existe una relación de resonancia inmediata que, para manifestarse, no tiene ninguna necesidad de “dis-currir” a través de las ideas y los fenómenos. En cierto sentido, la música “podría continuar existiendo, incluso cuando el universo no exista (Cacciari, 2000: 114)

Con las salvedades y disculpas por lo profuso de estas citas, se entiende que el pensamiento de Schopenhauer (si bien puede apartarse de una idea idealísticamente romántica, a favor de un metafísico y puro estatuto), no deja de asociarse a un espíritu de época todavía sublimante de nociones espirituales.

En estas el arte vive o parece vivir en un “más allá” un “non plus ultra”, que finalmente se emparenta y aparece irradiado de fuertes empatías, en principio, con una alta concepción del arte, y luego, teñido y viviente en un estadio superior, solipsista, que resulta propio de tal sublimación, característica del Romanticismo.

Por último cabe preguntarse en el ámbito de una existencia tan rigurosa y “formal”, qué lugar tiene la ópera y Wagner en particular, en dicho espacio de pensamiento.

¿Por qué la pregunta?

Ciertamente para Schopenhauer el melodrama significó algo casi irrelevante en virtud de que la autonomía de la música no necesitaba de palabras y menos aun de representaciones, luces, ves-

tuarios y otros artilugios para poder “significar”; los mencionados lenguajes anexos desviaban permanentemente según el autor, la atención de su mensaje.

Tal vez el filósofo pudo asimilar a la ópera, entendiéndola en el sentido de tragedia, abstrayéndose de todo andamiaje escénico, y atento únicamente a la noción de catarsis, en la cual, un elemento central recaía en la compasión del espectador por el padecimiento del héroe, asumiendo el tránsito por el sufrimiento que termina en una destilada y prístina purificación, más allá del mundo sensible o aun de instancias internas, pero particulares.

Desde esta perspectiva, puede entenderse la relación del filósofo con Wagner cuando en algunos fragmentos de sus Dramas Musicales, los protagonistas aspiran a aislarse en “otro mundo”, no específicamente mítico, sino simplemente entrevisto como otra instancia del ser dado por el deseo, el amor o la noche, que los aísla y los constituye como una alteridad metafísica.

Bajo estas circunstancias, la vida en la Tierra resulta insignificante y por otro lado imposible, con lo cual el sentido trágico de muerte es inherente a la condición humana. A estos componentes se suman el sentimiento de nostalgia y la rememoración de lo que en la vida fue posible, aunque inalcanzable y a su vez, implicante motor causal del arrebató que llevará inexorablemente al héroe al “otro” mundo.

Luego de Schopenhauer y por fuera de la filosofía, resulta interesante comentar las intenciones teóricas de los propios músicos, respecto de una estética romántica.

En efecto desde C. P. E. Bach en su *Versuch*, Beethoven, en su *Testamento de Heiligenstadt*, hasta Berlioz en sus *Memorias*, Schumann y los *Nuevos Caminos en la Música*, Liszt en sus escritos y Wagner en su importante obra teórica, se consagra el lugar de la música como lenguaje privilegiado, aunando posiblemente notas tanto del Idealismo, como del futuro Positivismo.

Antes de adentrarnos en él y en relación fundamental a los problemas éticos y estéticos, el pensamiento de Kierkegaard,

aporta interesantes reflexiones. Opuesto al idealismo alemán, más cercano a un existencialismo definitorio del hombre, oscilante entre mandatos éticos y religiosos, las reflexiones del pensador aportan reflexiones profundas y netamente nórdicas en cuanto a un aguzado nihilismo.

En su corta vida el filósofo se adentró en abismos personales y nociones que tuvieron a la angustia, la soledad y la libertad de la emoción como pilares fundamentales. Las ideas respecto a un desarrollo humano enraizado en niveles estéticos, éticos y religiosos han sido tomados por varios autores para dar cuenta de identidades productivas en relación a diferentes obras de arte. Su aporte dentro del campo estético ha sido revelador, a propósito de los análisis encarados sobre las obras de Mozart y Wagner, algunas de las cuales se han referenciado en este texto.

El Positivismo y la Emergencia de la Objetualidad

Pasada la primera mitad del siglo, la Segunda Revolución Industrial impactará sin duda en el nacimiento de tendencias positivistas que elogiarán su desarrollo, así como propulsará el posicionamiento de ideologías socialistas, primeras y alentadoras ideas acerca de los peligros de la industrialización y la desigualdad social.

Inglaterra, Italia y Francia contribuirán con progresistas pensadores, teorizantes de estos críticos cambios, sociales y económicos, tal el caso del francés Pierre Proudhon, Louis Blanc, el inglés Charles Fourier y el italiano Andrea Mazzini, hasta el definitivo *Manifiesto Comunista* de Marx y Friedrich Engels publicado en 1848.

Este texto define con claridad y contemporaneidad el conflicto ya declarado por la lucha de clases entre burgueses (dueños del capital, quienes apartados del antiguo concepto de bienes heredados o renta, asumen en la producción el origen y beneficio de sus riquezas), y los proletarios, clase desprotegida y sumida en complejos conflictos de

derechos y obligaciones, frente al dominio y defensa de la propiedad privada sostenida por sus opositores.

Respecto del Positivismo, este movimiento filosófico desarrollado en Francia por Comte a mediados de siglo, será depositario del espíritu del Empirismo inglés y alentará los crudos Pragmatismos norteamericanos y el Capitalismo de las clases poderosas.

En varios aspectos, esta corriente determina el fin del Idealismo romántico. Su raíz científica propone un desarrollo humano descrito en términos de una permanente evolución, desde etapas religiosas, metafísicas, estéticas hasta tecnológicas, es decir perfilando paulatinamente un mundo observable, mensurable, objetual y naturalista. Esta concepción, automática y univectorial, influyó en la literatura del mismo nombre y de algún modo signó el desarrollo de un arte musical también inclinado a una “descripción” del mundo (la Música de Programa), como se comentaba en el apartado anterior. Se remiten en este punto los elementos comentados en el apartado Mundo Natural y Mundo Objetual.

El Pensamiento de Baudelaire y una Modernidad Urbana y Sensorial

Debe mencionarse también en este recorrido a la producción de Baudelaire, quien definirá en su obra teórica y literaria un tipo de acercamiento al arte, contrario a patrones definidos por el autor como “antiguos” (tal el concepto de mimesis). Igualmente se apartará del Positivismo, doctrina en la que la experiencia estética poco tiene que decir, al menos como ideario autónomo. Algunas ideas en boga desde los años 1830, se tomarán como posiciones previas y nutricias de las reflexiones del autor de *Las Flores del Mal*.

En efecto, la idea inaugurada por Théophile Gautier en esos tiempos, respecto a la concepción del “arte por el arte”, constituirá una posición fundante de muchos alineamientos estéticos seguidos por artistas y críticos.

Esta corriente conocida como Parnasianismo, se opuso a la beatificación romántica de exaltados sentimientos y angustiosos conflictos entre el yo y el mundo. Prefirió un estilo decantado, formalmente más prolijo, si bien con estados frecuentes de evasión y orientalismo, en una contemplativa y descriptiva sublimación de emociones y sensorialidad. Se entiende que esta acepción del arte no responde a una derivación del pensamiento kantiano (el Arte como *forma sin fin*) ni tampoco a una consecuencia del idealismo de Hegel (el Arte como una *idea trascendente*).

La perspectiva de Gautier y los parnasianos alude más a una salvaguarda de la producción artística en una contingencia cotidiana que comienza a ser lentamente asaltada por la tecnología, las problemáticas sociales, o un fuerte patrimonio social y utilitario.

El arte por el arte propone un solipsismo de la entidad artística, cuyo fin no es educativo o moral, sino únicamente estético, más allá de provisorias adhesiones a programas políticos o sociales.

Esta posición de absoluto desprendimiento del arte de una ideología que no acuerda con otros fines en su producción que el aliento hacia un deleitable placer estético, constituirá una línea que podrá rastrearse potente hasta el Simbolismo, el Decadentismo, el Prerrafaelismo inglés y derivaciones afines en la plástica y literatura latinoamericanas (el Modernismo, por ejemplo).

En algún punto el Esteticismo y Eclecticismo que comienzan a circular en París, a partir de la coronación de Napoleón III en 1852, encarnará también el pensamiento tangencial de un espacio casi irreal, ajeno a los problemas sociales y a la marginalidad económica, postulante de un embellecimiento teatral y fastuoso de la burguesía. La ciudad cada vez más resplandeciente, lujosa y con rasgos de amanerado barroquismo, tendrá en Georges Haussman, su arquitecto y diseñador oficial¹⁸⁹.

¹⁸⁹ En este ámbito se recuerda el estreno del *Fausto* de Gounod, con los elementos de moda que ya se han comentado.

Sobre este impresionante escenario Baudelaire elogiará a los pintores románticos de Francia: Delacroix y Géricault, así como de otros de extracción realista como Courbet, Jean - François Millet, Honoré Daumier o más naturalísticos y paisajistas como Corot y Eugène Boudin, estos últimos con algunos atisbos impresionistas.

Finalmente llamará a Manet “el pintor de la vida moderna”, y destacará del autor de la *Olympia* el delectable gusto cercano a una visión casi voyeurista de la sociedad parisina.

Si bien su pensamiento no prestará especial atención a la música (se lo reconoce como un gran admirador de Wagner en tanto constructor de un nuevo mensaje estético), se revela como renovado y progresista desde una panorámica abarcativa de numerosos temas y problemas, una aproximación inaugural y moderna del artista y su producción.

Entre los años 1845 y 1864, escribe innumerables artículos sobre Arte (*Curiosidades Estéticas* y *El Arte Romántico*, entre otros), cuyos contenidos se intentarán rastrear en los párrafos siguientes.

Posiblemente sea Baudelaire quien haya podido trasladar en su obra poética y en su tarea crítica, el espíritu de la ciudad moderna, sus encantos, sus horrores, sus deslumbramientos y fantasmagorías.

La concepción sostenida de lo moderno no se encauzará por el devenir de una construcción metafísica, al estilo de los filósofos alemanes, sino que atenderá a una visión en algún modo más empírica y palpable (de hecho era un artista), y hasta diríase urbana, “periodística” y hasta con acercamientos a lo “mediático”, interiorizada desde la crítica de arte, descriptiva de intuiciones más que de concienzudos estudios y conclusiones, y más afín a una epidérmica y vital relación con la producción. Su postura filosófica tocará temas románticos, expresivos y sentimentales aunque el elemento de lo sublime emergente de ellas podrá encontrarse de pronto frente a visiones grotescas, fantásticas o aun escatológicas, provocadoras de una sociedad burguesa que cínicamente ataca.

La complejidad de su vida privada e íntima actuará en paralelo con la inspiración provocante de su obra, en la que también la bohe-

mia y trasnochada actividad acuñarán el término *spleen*, marca estilística general vinculada a la angustia y el aburrimiento.

En sus piezas literarias y ensayísticas deja de lado apelativos comentarios románticos, y su lenguaje se construye como una aproximación más neutral, fáctica y por otra parte jugada en fuertes consideraciones personales, por lo que el Romanticismo de sesgo heroico, evasivo del mundo, extático o de aspiración eminentemente espiritual, queda suspendido en una aprehensión más concreta, dialoguista y próxima.

El arte para Baudelaire no ocupa un lugar por fuera de la existencia, al contrario, la traspasa con una energética irradiación atenta (aunque sin acuerdos permanentes) a las visiones de un mundo objetual, asible por los sentidos, atento a las palpitaciones de la interioridad del artista y de los públicos, delectantes equivalentes a las intenciones de estos, y ansiosos de resonancias vívidas y contemporáneas de un aquí y ahora.

De allí el concepto de “correspondencia”, instancia analógica por la que se produce un innovador proceso unitario y kinestésico de la sensación, la percepción y el sentimiento, en una encadenada, continua y conjunta procesualidad de estos niveles en la experiencia psíquica de lo humano, sea esta productiva o gustativa del arte.

En el autor, los criterios de belleza son ante todo históricos y descrece por lo tanto de una belleza absoluta y eterna. La obra clásica es hoy la que en el pasado, en su contexto de aparición, fue moderna. De este modo la obra poseerá siempre elementos contingentes a su tiempo, aunque también “eternos” para la posteridad¹⁹⁰.

¹⁹⁰ El estilo *flanèur*, propiedad de burgueses bohemios y amantes del arte, revela también aspectos que en su momento fueron adjudicados a gustos y hábitos de clase, sobre todo de relevancia cultural. Lo *flanèur* alude a una condición de burgúes paseante, de *voyeur* públicamente silencioso, pero cínico y agudo en sus apreciaciones privadas, lejano de afectos desmesurados, gustoso de la contemplación, del recorrido banal y de cierta inmanencia, favorecedora de un estado de “visión placentera del mundo”.

La pasión y la inspiración serán los territorios donde se nutre el trabajo del artista. Defensor de lo mórbido, de lo irregular, lo inesperado, lo variado y lo sorprendente, Baudelaire alentará un arte que hurgue en la propia interioridad del productor. Desconfiará por momentos de lo externo al hombre, en especial el contexto urbanístico dado por el progreso de la ciudad, al que verá como un amenazante y embaucador instigador de sentidos oblicuos, falsarios, utilitarios y mecánicos.

Vocero de la imaginación, como capacidad humana emparentada con lo infinito, pondrá totalmente fuera de juego la relación de la creación artística con la imitación o la captación o traslación al ámbito del arte de condiciones o modelos externos a la obra, como son la naturaleza o los hechos de la historia, por lo que aquella habrá de ser concebida como un mundo completo y cerrado. El artista deberá de este modo, ser fiel únicamente a su *propia* naturaleza.

Glusberg reflexiona:

Ser moderno, pues, no consiste en adorar el progreso material, que convierte al hombre en una máquina, en un autómatas. Ser moderno, nos dice Baudelaire, consiste en *ejercer la imaginación creadora*; he ahí el verdadero progreso, porque el hombre es ante todo una entidad imaginativa. Pero, dadas las

Las obras de Manet o Auguste Renoir atentas a descripciones de encuentros sociales en parques, balnearios, o restaurantes, dan cuenta de esta marca distante, y en especial en Manet, de opaca melancolía o perversa discontinuidad emocional.

Estas visiones mundanas esnobistas, atildadas, suntuosas y urbanas, soslayan de todos modos, miserias y pesares de un orden seguramente más íntimo y hasta sórdido. En efecto, el uso generalizado del bastón en los hombres (como símbolo de virilidad y distinción) a menudo provenía de otra cuestión desventurada y solapada: la sífilis, que provocaba en sus estadios ya avanzados, dificultades para caminar y en el equilibrio, y de hecho cambios conductuales percibidos en estados de depresión, angustia y languidez.

La mujer burguesa, por una parte incrementa su protagonismo, casi al mismo nivel masculino, aunque también aumenta su rol de “gran dominada”. Las condiciones laborales de obreras, costureras, planchadoras y otros oficios, se encauzan por terrenos cercanos a la esclavitud, incluso la prostitución.

De estos contextos surgirán las definitivas y modernas luchas de la condición femenina.

condiciones de la vida económica, política y científica, emplear la imaginación creadora es un acto de heroísmo.

El héroe de la vida moderna no es entonces, como podría suponerse, el banquero, el empresario, el científico, el técnico: el héroe de la vida moderna es el artista, que la despoja de sus monstruosidades, su utilitarismo, su uniformidad, y busca en cambio, deducir se esencia renovadora, inquietante... (Glusberg, 1994: 196)

En este breve recorrido por el pensamiento del poeta, se intenta posicionar una tendencia posiblemente intermedia, entre el asombro y aceptación de un nuevo orden social y el valor de la expresión afectiva como articuladora del discurso estético.

Se propone además la transparencia de una cierta independencia e incorporeidad de la Obra de Arte, no en su intrínseca construcción o intencionalidad, sino en su dependencia y obligatoriedad para con un contexto de producción y difusión. En algún sentido las apreciaciones del escritor, se conectan tal vez de modo menos riguroso con algunas ideas que más adelante podrá defender Benjamin, seguramente con mayor alcance epistemológico y erudición.

Ubicados en una realidad alcanzada por elementos tecnológicos, y ya lejanos de un idealismo, al menos en una visión metafísica del arte, se mencionarán otros hitos que aparecen como indicadores de estas nuevas condiciones de existencia en la Europa decimonónica.

Otros Cientificismos: Evolución y Crisis de la Razón

La publicación, en 1859 de *El Origen de las Especies* de Darwin, contribuirá por un lado a un nuevo descentramiento (y ¿desencanto?) del hombre en el universo del Ser, así como postulará también un tratamiento científico de su condición de “animal evolucionado”, lejano de cualquier Idealismo.

Mientras que el Positivismo se hace eco de la Segunda Revolución Industrial en los países fuertemente imperialistas como Inglaterra y Francia, (con el mencionado asalto de un universo de objetos artificiales y de las primeras producciones en serie, que hablan de un principio de reproductividad, sustentado también por el incipiente “arte” de la fotografía con su “mágico” poder de reproducir y eternizar un instante del tiempo), en aquellos Estados aun no del todo “modernizados” como Alemania, la filosofía post hegeliana entrará en una zona poco nítida hasta la aparición del pensamiento de Nietzsche.

Con este autor se pondrá en el debate por primera vez (posiblemente con un antecesor en Rousseau), el sentido dionisiaco del arte, considerando su arraigo en los aspectos más “pulsionales”, “no racionales” y hasta primarios del Hombre.

Verdadero profeta de un tiempo futuro, escéptico decidido del mundo moderno, su obra tenderá bases en la condición fundacional del hombre, cuya lucha hacia una superación se corresponderá con el respeto a sus condiciones más abisales, así como buscará por un desarrollo estético el logro de un nuevo estado de conciencia. El arte y la música ofrecerán al filósofo el espejo más perfecto para el logro de este alto objetivo.

La Interpretación de los Sueños de Freud (1900), afirmará teóricamente estas ideas e instalará definitivamente la concepción científica de la Psicología como una ciencia humana, que indagará y postulará un psiquismo de compleja caracterización y funcionamiento, inserto en una descripción metodológica rigurosa, más allá del abordaje de problemáticas aparentemente “inasibles”, “ambiguas” o “subjetivas” como son las propias atinentes al inconsciente, el comportamiento, humano, la cultura o el desarrollo y funcionamiento general de las instancias psíquicas del hombre.

Para este texto los aportes de Freud coagulan en los términos de una descripción espacial temporal de la conciencia, en el sentido de dirimir sus niveles de pasado y presente como un territorio intrincado, en el cual los fenómenos de superficie (aun una exten-

sa amplitud manifiesta), esconde siempre un plus sustentado en el nivel inconsciente.

Finalmente para la misma época y en Francia, el pensamiento de Henri Bergson comenzará a socavar las bases del Positivismo en el mismo país donde es bastión, alumbrado por una concepción espiritualista del hombre que pondrá el acento en la intuición como última instancia de conocimiento de la realidad. Sus ideas tendrán directa relación con lo ya planteado por la literatura simbolista.

Lo Bello y lo Sublime

Entre los tópicos estético - filosóficos del período, constituye este uno de los más significativos. La noción de lo Bello comenzará a reemplazarse, o al menos se identificará con la noción de lo Sublime, categoría profundamente valorada por los artistas y la filosofía romántica.

Lo Bello: lo ordenado, lo coherente, lo armonioso, lo que tiene límites y cualidades precisas, lo abarcable, lo que encanta, lo que complace, lo que tiene unidad.

Ya en 1757 el inglés Edmund Burke en su *Introducción Filosófica sobre el Origen de Nuestras Ideas Acerca de lo Sublime y lo Bello* (citado por M. Kaltenecker *op. cit.*), introduce algunas oposiciones entre lo bello asociado al gusto, y el deleite, especie de “placer negativo”, vinculado a una fruición hedónica que se evita, que se soslaya por considerarse amenazante.

También Kant apunta a esta idea de lo sublime. En la *Crítica del Juicio* el autor comenta, citado por Bowie:

La diferencia crucial entre lo sublime y la belleza es que *la inconmensurabilidad de la idea de libertad* elimina completamente cualquier representación efectiva de la misma.

En los productos estéticos del genio las ideas de la Razón podían alcanzarse desde la sensibilidad. Lo sublime, que solo puede surgir en relación con la naturaleza, no representa las ideas en forma sensorial: *únicamente apunta a las limitaciones de la representación sensorial* (Bowie, 1999: 49)

Por otra parte Kant establecerá fatalmente un límite; en principio porque comenzará a referirse a otra naturaleza: la amenazante, la extralimitada, la infinita, la informe, la que genera tempestades, rayos y exhala fuego desde sus volcanes. En relación a esta envergadura, si el arte desea participar de tales nociones de lo natural, se encontrará perdido en una imposibilidad ontológica, ya que aquí la razón debería equipararse al caos.

Lo sublime entonces recuerda una restricción casi ética.

Puesto que se trata de un resultado de la resistencia ante la amenaza de la naturaleza, la idea de lo sublime solo sirve para recordarnos que todo lo que produce nuestro pensamiento basado en los sentidos, es inherentemente inadecuado como medio para comprender lo suprasensible que hay en nosotros y en la naturaleza.

Esto tiene varias consecuencias posibles. Una de ellas es la retirada del sujeto dentro de sí mismo, resultado que el objeto sensorial siempre se revele limitado (Bowie, 1999: 49).

Como puede inferirse, las “limitaciones” kantianas, contienen justamente las llaves que los primeros románticos tomarán para ingresar a estos mundos extremos, excelsos y prohibidos que el autor denomina *Schwärmerei*, algo así como una fantasía incontrolada. Los autores, filósofos y artistas, tratarán de ver un *algo más* por “encima” de su percepción, por encima del mundo sensible, y además, como se ha señalado, por encima del lenguaje hablado, metaforización en algunos casos de esa tempestuosa naturaleza a la que Kant alude.

Considerando así la detención conceptual del filósofo al momento de establecer de forma convincente la partición entre lo sensorial

y lo inteligible (¿limitación personal o estado del mundo?), no sorprenderá que la filosofía posterior haya pretendido superar el dualismo de Kant entre apariencia y cosa en sí, entendida tal vez como ese elemento sublime, áltero, arrebatado y hasta aterrador que pondría en peligro la razón, y en términos prácticos, la cordura.

La música será la más cercana a estas definiciones, en particular la música sin palabras, en la que los sonidos están exentos de la materia lingüística.

El Primer y Segundo Romanticismo tomará fuertemente en cuenta esta cuestión para las definiciones y aproximaciones del arte y la música en especial, hacia la esfera de la trascendencia de lo espiritual.

Como hoy se refería, es a partir del concepto de deleite del que se deriva lo sublime, caracterizado por lo enorme, lo que sobrepasa la dimensión humana, el efecto sorpresivo, lo terrible, el océano en alta mar, las tempestades, las montañas, la vastedad, las batallas, las catedrales góticas, así como la sensación o presencia de lo divino.

Cercano a este aspecto aparecerán también las nociones de la nostalgia y el infinito, ya referidas, como aspiraciones inalcanzables, toda vez que se encabalgan en la mera percepción del mundo exterior. Se define así, que esta idea sublimante se basará en las diferencias entre la escala humana y la natural.

Además de Kant, Moisés Mendelsshon (abuelo del compositor), Herder, Charles Burney y Schiller, entre otros, dedicaron páginas al estudio de esta dimensión tanto de la vida como fundamentalmente del arte.

De estas acepciones se deriva también la posibilidad de un arte “feo”, un arte áspero, un arte terrible y conmoviente, asunto tratado por Goethe en su estudio sobre la catedral de Colonia, también por Hegel, y casi documentalmente en los orígenes del Romanticismo literario por Víctor Hugo.

El escritor francés en el “acta fundacional” del movimiento, esto es el ya mencionado Prefacio de su drama *Cromwell* (1827), alude en numerosas oportunidades al concepto de lo grotesco (tal

vez asimilado a lo ajeno, y a lo raro), como basamento del artista moderno. Apartado de la belleza clásica, única, apacible y permanente, la concepción de Hugo potencia una diversidad de formas y apariciones de lo bello dada por la puja entre lo sublime y lo grotesco, en algún sentido presencias complementarias que de acuerdo a sus grados cuantitativos y cualitativos de existencia en la Obra de Arte, ofrecerán un amplio espectro de posibilidades y caracteres.

El resultado de estas apreciaciones redunda en una concepción relativista y expresivista de la belleza, tendiente a sopesar y finalmente decidir entre lo románticamente irregular, o lo clásicamente perfecto. En consecuencia se postula la libertad del proyecto creativo como requisito indispensable. De allí una vez más, que las nociones de mimesis y naturaleza interna, y el cumplimiento de destinos personales o nacionales, se propongan como los vectores más importantes de la creación.

En estas aserciones del escritor de *Hernani* puede rastrearse uno de los orígenes de lo que ha permitido o casi generado esa asociación de la vanguardia innovadora con lo irruptivo y a veces desagradable, validante de estas originales acepciones de una nueva estética.

Las últimas obras de Beethoven tal vez se constituyan en unas de las primeras en entrar en esta categoría de “arte feo”, “arte raro”.

Más adelante, a finales de siglo, el mencionado mundo de objetos y construcciones artificiales y monumentales despertará una nueva noción de sublimidad: la reproducción metafórica de este mundo, la alienación y el horror, tópicos a menudo presentes en el Romanticismo, pero que con una nueva faceta impregnará los contenidos de muchas producciones de comienzos del siglo XX, entre ellas, las obras de los primeros expresionistas austroalemanes, la literatura inglesa y la norteamericana.

La inquietud virulenta y constante en el pensamiento decimonónico, reside en la ardua coexistencia del deseo de ser capaz de decir qué hay en el horizonte del pensamiento que sea ilimitado y la sen-

sación de la imposibilidad de decirlo que lo acompaña en términos fácticos. Uno de las condiciones románticas del Arte resultará de la conciencia y la facticidad de esta tensión.

Palabra y Música

En ocasión de una ejecución de *Las Escenas del Fausto* de Schumann, en el año 1996, Nikolaus Harnoncourt es entrevistado y entre otras ideas, expone la siguiente:

Creo que, en el *Fausto* (de Goethe), lo que es posible expresar por medio de las palabras está expresado, y en este sentido se puede afirmar que Goethe no fracasó.

Pero ahí que, más tarde, un músico que congeniaba con él convirtió su relato en el texto de una partitura musical, y a través de la música transmitió a sus oyentes cosas indecibles. La única imagen que se me ocurre para explicar ese fenómeno es la de “mirarse al espejo”. Uno se ve distinto de cómo se veía antes, o a través de la imagen la mirada penetra en el propio interior.

Tal como veo las cosas, si esta experiencia pudiese explicarse, y más concretamente, si pudiese explicarse con palabras, no estaríamos hablando de música (Harnoncourt, 2010: 231-232)

Los problemas suscitados en torno al tema de la palabra y la música, como parte de la Estética del Romanticismo, adquieren también en este período un especial relieve y posiblemente, se sintetizan en los conceptos, por cierto dichos desde una lógica romántica (tal vez alumbrados por un destello psicoanalítico), de Harnoncourt.

Discusión de las más ríspidas, ricas y arduas, este *diálogo* entre palabra y música, recalca también en el concepto filosófico y lingüístico

de semanticidad propia de ambos dominios, el cual, por otra parte, ya tiene una larga data; (se recuerdan los conflictos originados al respecto en los comienzos del Barroco italiano en relación al nacimiento de la ópera, ya analizados más ampliamente en el capítulo referido a “Los Sentimientos en el Romanticismo”).

Ya ha sido expuesto el acuerdo sostenido por diversas teorías estéticas, por el que se asociaba a la palabra al plano lógico conceptual, mientras que la música se vinculaba a la esfera de los sentimientos. De allí los niveles de “realidad” no solo fáctica sino estética, y las valoraciones y preferencias que dividían las aguas de teóricos y públicos, respecto de la validación de ambas.

Se efectuará un breve desarrollo histórico de las relaciones entre palabra y música, entrevistas en el período clásico romántico.

Las primeras discusiones producidas en el siglo XIX se establecen sobre la impuesta superioridad de la palabra, hecho instalado como se expresara, por el pensamiento racionalista del Barroco y del Iluminismo.

A propósito, Glück escribe en el ya mencionado prefacio de su ópera *Alceste* (1769): “La música deberá ser servidora de la palabra”, estableciendo con claridad dicho predominio, en función de una “verdad” dramática, de su verosimilitud como tal (Fubini, 1999).

En esta perspectiva historiográfica, Rousseau alienta el concepto básico que comienza a perfilarse en este momento, que es el del nacimiento y correspondencia de una unidad indivisible formalizada entre la palabra (por extensión: la Poesía) y la música. Con vacilantes fundamentos antropológicos hay una “creencia” en la raíz común de ambas instancias; tanto el sonido articulado en lenguaje como el sonido articulado en música establecen una conjunción anudada de intelecto y emoción, de razón y expresión, de “Apolo y Dionisio”. De este modo, y apartándose del modelo kantiano e iluminista en general en el que la música (como una de las particularidades del arte), está “escindida” de la palabra por pertenecer a otra categoría ontológica, el pensamiento romántico apelará a aquel

nacimiento común del que habla Rousseau, para postular un desarrollo conjunto que tienda a lo sublime.

Los escritos de Herder, en particular el *Ensayo Sobre el Origen del Lenguaje* (citado por Fubini) del año 1772, representan un punto de referencia; por un lado sitúan a la música como un lenguaje superior de cualquier otro, sobre todo por su carácter originario: en tiempos inmemoriales no podía distinguirse entre la palabra y la música, ya que ambos, por medio del canto, se constituían en el portavoz de lo “humano”. Esta unión, según Herder se renueva en cada generación, en cada hombre y en cada producción artística.

Además, el anudamiento música - palabra se extiende al carácter “elemental” de lo nacional, en el que se reproducen en un ámbito comunitario, las condiciones de los individuos con respecto a esta relación inseparable.

Estas elaboraciones de Herder, ciertamente se entroncan con las de Lévi - Strauss respecto al sentido mítico de la música.

Del mismo modo, en el filósofo alemán, así como en Rousseau, se encuentran ciertos gérmenes que, en el plano personal, serán descritos posteriormente con contenidos anexos y reveladores por el psicoanálisis. La explicitación del íntimo nexo de la música y la palabra en los estadios prelingüísticos del niño, implica un aporte abarcativo y profundo. La misma ha sido referenciada en apartados anteriores.

De acuerdo a estas consideraciones podría inferirse que la música “perfecta” para el romántico es la música vocal, dada la consustanciación de ambos “lenguajes”.

Sin embargo, son dables mencionar ciertas paradojas que se advierten en tal argumentación.

Desde sus andamiajes filosóficos y desde la producción misma, el Romanticismo va a exaltar un arte musical independiente de la palabra, en el que la música pueda ser significativa, justamente, por su posible prescindencia de un texto poético, conceptualmente lingüístico y literario.

Ya Mozart, al invertir el pensamiento de Glück, reemplazando el predominio de la palabra por la música en su frase ya citada, está po-

sibilitando un corrimiento del pensamiento iluminista, admitiendo que la materia sonora pueda detentar también un lenguaje propio y significativo, con propiedades, condiciones materiales y operativas diferentes y específicas, (que de hecho él mismo concretó en su música instrumental).

Recuérdese igualmente la raíz lógica y proposicional que conecta la sintaxis del habla con la fraseología musical clásica (criterios de frase, período, inciso, motivo etc.).

En los comienzos del siglo XIX escritores y músicos se refieren al tema, teorizando sobre una práctica que ya está de algún modo instalada, esto es, la audición de piezas instrumentales en las que la música no es un medio acompañante tanto de un texto literario, o de un acontecimiento social (boda, liturgia, banquete, acto militar, baile o cacería), sino que se presenta ante el auditorio con un valor propio y significativamente superior. Este corrimiento, depositario como se analizó, de importantes implicancias estéticas, propuso a la Filosofía y a la naciente Crítica un nuevo modo de atender y evaluar la función del arte musical, así como condicionó los niveles de desarrollo por parte de los autores, obras e intérpretes.

En las últimas décadas del siglo XVIII, se analiza también como los “Ilustrados” se enfrentaron a la indeterminación que proviene de un mundo sonoro puro, que no sigue otras indicaciones que las de sus propias reglas, o sea, que en términos de una estética iluminista no pretendía imitar objetos, personas, hechos históricos o elementos naturales (salvo en el melodrama), sino que en todo caso refería a la Naturaleza y sus leyes con un lenguaje organizado, especializado, espontáneo y simple.

Pero por otro lado, la gran producción de canciones, óperas, oratorios, obras religiosas, etc. (las numerosas versiones de obras como el *Fausto* de Goethe, las piezas teatrales de Shakespeare o de Schiller, el *Manfredo* de Lord Byron, entre otros célebres textos), dan cuenta del valor conjunto de la palabra y la música, sea desde el *volkslied* más sencillo y elemental, hasta la enorme palabra - poesía del Drama

Musical wagneriano, una ópera de Verdi, una sinfonía de Mahler o un lied de Hugo Wolf.

En estos ejemplos la palabra es palabra música; pierde su protagonismo virtuoso y se subsume en la textura orquestal, casi como un “instrumento cantante”.

Aproximaciones Psicoanalíticas

¿Qué ha dicho el psicoanálisis de esta intrincada e inicial relación humana?

Como en otros campos del conocimiento teórico, aun el teórico musical, la cuestión de la vinculación palabra música ha sido renuente, resbaladiza, confusa o tangencial.

¿Qué horizonte extremo y definitivo posee la música, qué lugar toca su estatuto de incontestable sensibilidad y fragilidad subjetiva, que sepulta la descripción de su nivel epistémico en la tautología o la enunciación casi literaria o metonímica?

Algunos autores se han arriesgado a entrar en el debate de esta crítica y casi críptica asociación.

Lacan, empuja desde la propia lengua. Refiriéndose al lenguaje de la palabra, en un juego entre conceptual y realmente performativo, propone que el acto de oír la palabra se torna divergente cuando prestamos atención, o bien a la coherencia verbal, o bien a la modulación sonora, entendida en sus niveles fonológicos, dinámicos y agógicos.

Efectivamente la palabra tiene también, especialmente en el discurso y como acto del habla, un doble rol: en principio el de “comunicar genéricamente ideas” formalizadas en una sintaxis - habla y por otra parte, el de sostener y andamiar las mismas mediante una voz, conformada por aspectos acústicos de variada procedencia, funcionamiento y categorización. La palabra en este caso, es también música (Fridman, 2011).

Además la música, como ya ha sido dicho, comporta también cortes diversos. Su fonología, vasta, de acuerdo a las innumerables fuentes sonoras, deviene asimismo en morfologías, en sintaxis y semánticas múltiples, y más o menos definidas según idiolectos estilísticos, generales y particulares, que en ciertos estilos recrean metafóricamente un soporte productivo y analítico de orden lingüístico; por ello podemos referirnos a la música con nociones como las de frase u oración.

En estos términos, la voz y la palabra en contacto con la música, ciertamente conforman un tejido de ardua regulación, ya que los conceptos y las acciones concretas, en el cantar, y aun en el hablar, están atravesadas por fonologías, ordenamientos léxicos y semanticidades complejas, simultáneas y diversas.

En esta división entre lenguaje verbal y música, Lévi - Strauss, citado por Fridman, arriesga que esta última *es el lenguaje menos el sentido*, estableciendo así para el arte sonoro, la supresión de una significación lingüística. No obstante, en una acepción opuesta a una aparente carencia, esta *falta* aporta a la música un enorme nivel metafórico y proyectual de sentimientos y emociones. Por ello el lenguaje de la música es irreductible, intraducible y soberano respecto a la palabra (Fridman, 2011).

Pero además, aquella cualidad supresiva inviste a la música de un horizonte más extremo y lejano, que los filósofos románticos pudieron advertir y valorar: por esta característica de supuesta asemantividad, se infiere que la música está fuertemente arraigada al plano de una absoluta realidad, la realidad de una última noción subjetiva, de un indescifrable léxico que la palabra no puede abordar ni por tanto emitir.

Fridman argumenta:

Antes de nacer, el sujeto es hablado, es nombrado, los significantes lo envuelven y lo invisten. También es cantado, en primer término por su madre. Es cantado en varios

sentidos: respecto de la lengua materna, la que vehiculiza el Otro, y en función del modo en que la voz cantada lo arrulla. No es aleatorio que esto ocurra con movimientos del cuerpo, rítmicos y oscilantes, en forma simultánea... La música también es un interpretante del cuerpo. Es un modo de recorrer el sujeto el tiempo de su cuerpo en ese instante. Se trata de un aspecto efímero, pero eficaz. El arrullo materno, musical, acompaña la instauración del lenguaje (Fridman, 2011: 15)

Se vuelve a pensar aquí en el nacimiento de las nociones de gesto musical.

Por su parte José Berardozzi completa estas ideas al designar como un tríada central en el desarrollo cognitivo - subjetivo del individuo, a la relación *música, gesto y palabra*; lo real, lo imaginario y lo simbólico del lenguaje.

Los ritmos, tonos modulaciones, etc. que cada sujeto imprime en su acto de habla, es la nutriente caudalosa de la dimensión enunciativa, ahí donde el sujeto del deseo se articula en su decir.

El registro invocado-invocante está activado aún antes del nacimiento por las condiciones de aptitud del aparato auditivo. La superficie corporal actúa de membrana sensorceptiva ante estímulos sonoros mucho antes de la constitución de la imagen del cuerpo. Por esa vía, a través de la función de la voz, será bañado de lenguaje el ser del niño, poniéndose en juego el deseo del Otro... El sonido, soporte material, trazo troncal del significante donde germinará finalmente la palabra; sin él la palabra no llega, sin ese juego melódico imprescindible, de laleos y modulaciones rítmicas, neta y primariamente musicales. (Fridman, Berardozzi, 2011: 39)

Ciertamente desde este lugar, parecen responderse psicológicamente las intuiciones o certezas que Rousseau, Herder, y otros filósofos proponían acerca del origen común, inespecífico, germinal e histórico de la música y la palabra.

Sin pretender continuar en una descripción tan extensa en la que tendrían que incluirse las nociones aportadas por Freud, Foucault y el propio Lacan (relativas en principio a lo que llanamente podría caracterizarse como el “vaciamiento de los sentidos en el lenguaje hablado”), o bien los propios análisis acerca de la significación musical, el sentido íntimo y “anterior” de la música, en todo caso como sonido corporalmente significativo, lanzado luego a una red más compleja junto a las construcciones propias del fenómeno musical y lingüístico, resulta fundacional y efectivamente esencial en la conformación de la subjetividad.

La música es *anterior* a la palabra porque la incluye, porque su significante se apropia de todo un resto, que es excedente y simbólico, de algo primero que busca resonar en lo *real*.

Pueden citarse finalmente los aportes de la Psicología Cognitiva, que apuesta a tratamientos interdisciplinarios de la Musicología, la Psicología, la Biología y la Música, en un intento de revisar e incluso refundar las nociones clásicas del desarrollo y evolución humanas, especialmente vinculadas con la música (Español, 2014).

La Canción de Cámara

Dentro de un plano fenoménico, se destinan algunas líneas a la canción de cámara, microforma romántica que celebró como pocas este encuentro entre la palabra y la música. Su ubicación en esta parte del trabajo y no en el correspondiente a los Aspectos Técnicos, se debe a su mayor consecuencia con lo recién expuesto respecto a la palabra.

Opacada y un tanto disuelta alguna especificidad renacentista, por un estilo genérico promovido por la Ópera Seria del Barroco

Tardío y el Clasicismo, las denominadas canciones (*lieder*) de Haydn, Mozart o aun Beethoven, destilan una rigurosidad cercanas al aria de ópera, más allá de ciertas evidencias más “seltas”, como por ejemplo la sencilla forma estrófica, y un diatonismo que podrían acercarlas al *volsk lied*.

Será en el siglo XIX, donde el casi furor manifiesto por la exploración del espíritu de lo nacional, el ya mencionado y promovido en esos tiempos origen común de palabra y música, así como una especial atención a la lírica, proveerá no solo de nuevos intereses y búsquedas a músicos y poetas, sino que ahondará en la investigación de tópicos argumentales y literarias novedosas y específicas.

La canción de cámara se irradiará como un género que alentará tanto estos espacios de lo nacional, como los ámbitos performáticos del salón o el hogar, sedes íntimas donde la burguesía podrá disfrutar, soñar y amar en un entorno cálido, acogedor y confesional de estas breves piezas en las que empero podría haber un inmenso mundo emocional.

Las investigaciones y producciones de escritores y filósofos, harán emerger colecciones de cuentos, leyendas y poesías inspiradas en los ya conocidos temas del período: la Naturaleza, la Edad Media, la Noche, el Crepúsculo, el Mar, el Bosque, el Errante, la Muerte, los Animales del bosque, la Ciudad, el Arroyo, la Luna, el Amor, la Sensualidad, la Guerra, la Niñez, las Estaciones del año, la Fe, la Melancolía, la Soledad, la Pérdida.

Este concepto de colección germinará en los compositores, instándolos a la creación de ciclos de canciones cuya unidad devendrá no solo de una temática argumental común (*La Bella Molinera* y *El Viaje de Invierno* de Schubert, *Amor y vida de Mujer* de Schumann,), sino que inspirará en estos el establecimiento de ciertos recursos sistémicos, tales como el manejo de tonalidades, dispositivos armónicos comunes entre las piezas, o aun elementos melódico temáticos que caracterizarán todo el ciclo y confirmará dicha búsqueda de unificación semántica.

Desde el más simple y estófico *volkslied*, el lied estrófico variado, a la canción extensa, de forma orgánica o aditiva, al estilo *durchkomponiert* u otra que alcance un rango de narrante declamación, libre, abierta y no recurrente, las formas y estilos se irradiarán por numerosas posibilidades formales y expresivas.

De este modo tanto la repetición de elementos temáticos, inclinados a mostrar todo su contenido, dentro un concentrado “afecto”, como los despliegues narrativos y cambiantes, proveerán de espacios de introspección y sumergimiento, en experiencias descriptivas y dramáticas de gran fuerza y sugestión.

Ciertamente el lied, al igual que las microformas pianísticas, pueden considerarse genéricos altamente paradigmáticos del arte romántico.

El lied particularmente, expresa la cualidad subjetiva emotiva del período, al identificar en una breve composición, elementos particulares con resonancias nacionales, mundos internos con mundos de la naturaleza, invenciones técnicas con ideaciones heredadas.

No hay en el Período Clásico un género equivalente que haya podido condensar el sentido personal, tan fuertemente burgués e introspectivo, en una breve composición musical. Como recién se decía, las arias más íntimas de los compositores clásicos (y se piensa especialmente en Mozart), mantienen algo de la imposición escénica de la ópera, su sentido enunciativo y de algún modo apelativo. En todo caso ocurre lo contrario: algunos lieder pueden asumir este estatuto.

La lírica romántica, encarnada en el lied, se manifiesta como un genuino campo de experimentación y tradición, de innovación estética y coherencia identitaria.

Unas palabras acerca de los textos.

Primeramente algo que ya se ha comentado, esto es la correspondencia y comunión de los compositores para con los escritores contemporáneos.

Los románticos alemanes, los naturalistas y simbolistas franceses, los equivalentes italianos y rusos, aun Shakespeare, fueron a menudo los poetas elegidos, quienes evidentemente mostraron una empatía

e identidad de temas y enfoques que los músicos hicieron propios. Las relaciones que acaban de presentarse, tendrán una analogía en las grandes dimensiones de la ópera y géneros anexos, cuyo análisis se realizarán en otros apartados.

Por ahora, puede concluirse provisoriamente que tanto las piezas instrumentales (que adquieren una autonomía significativa), como las producciones mixtas de texto y música, tendientes a una interpenetración semántica, se constituyen en “formas” referenciales de la estética del período.

En última instancia, pareciera que la música se presenta como un lenguaje *per se*, semánticamente independiente o esclarecedor. Más allá de los “soportes” que puedan provenir de otros dominios, la potencia musical valida a estos con un poder irradiante, capaz de sostener y resignificar diversas autonomías de modo original, y en ciertos casos superador.

Se analizará la vigencia de la lírica romántica en la Tercera Parte.

TERCERA PARTE: CRONOLOGÍAS Y HERMENÉUTICA

Generalidades y Casuísticas Destacadas

Se retomarán en este punto las aproximaciones planteadas en la Primera Parte, respecto a la caracterización de especificaciones temporales y estilísticas del movimiento romántico.

La cuestión de la periodización del siglo XIX ha generado variados problemas, inicialmente en relación a la comparación de las cronologías, poéticas y etapas que cada “lenguaje” artístico ha establecido para su propio campo. En este sentido, se recuerda nuevamente que la literatura fue la primera en auto denominarse “romántica”, y como tal marcó las pautas temporales en lo que refiere al desarrollo del estilo. Para el ámbito literario, el Roman-

ticismo se inicia con datos prerrománticos antes de la Revolución Francesa y se extiende hasta la Revolución de 1830, o bien hasta la Segunda Revolución Industrial, esto es aproximadamente 1840 - 1850. Continuadores del Romanticismo serán el Realismo, el Naturalismo y el Simbolismo.

Para las artes visuales se prevé una clasificación equivalente, en la que se incluirían además y desde 1870, nuevas corrientes no románticas tales como el Impresionismo francés, el Prerrafaelismo en Inglaterra, el Art Nouveau francés y belga (y derivaciones en Inglaterra (Modern Style), España (Modernismo), Austria (Secesión) y Alemania (Jugendstil), el Post Impresionismo y el Simbolismo, y hasta algunos datos que darían cuenta de un incipiente Expresionismo (en los países escandinavos y Alemania).

Asimismo el campo de la arquitectura reconoce como estilos del siglo XIX principalmente al Neoclasicismo, el Neo Gótico, el Eclecticismo y el Art Nouveau, también con sus irradiaciones a otros países, por lo que cabe el interrogante acerca de si en este terreno existió realmente un estilo absolutamente romántico, o este fue resultado de adaptaciones, derivaciones o inclusive reversiones de fuentes diversas.

Sin embargo, tal como se comentaba en el final de la Primera Parte, en el dominio de la música se habla del Romanticismo como el estilo que predominó durante todo el siglo XIX. Posiblemente el valor otorgado a la música (y músicos) como protagonista de un arte “en acción” y performático (a su vez y de algún modo “siempre” vinculado a concepciones idealistas y sublimantes, depositaria de bienes culturales y sociales para el nuevo mundo burgués, tanto de clases pudientes como las de menores accesos, así como la alta consideración en el plano de las discusiones estéticas), dio lugar para su ponderación como el arte romántico por antonomasia y como tal, con predominio en todo el siglo.

De todas formas para algunos autores clásicos de diversa época y extracción (tales como Lang, Hauser, Grout, Einstein o Steiner), el Romanticismo se asocia a dos caracteres básicos y dominantes, los

cuales ya se han señalado y caracterizado al final de la Primera Parte: el heroísmo y la épica revolucionaria, el exotismo y la evasión, y el melancólico, introspectivo, soñador y solitario. Por otro lado para estos ensayistas, el Romanticismo tiene una extensión limitada y no ocuparía la centuria en su totalidad.

La Segunda Revolución Industrial y el surgimiento y difusión del Positivismo, inaugurarían, según estos pensadores, un estilo nuevo vinculado al Realismo y Naturalismo, dado que la raíz científicista y objetual del Positivismo, como oportunamente se comentara, elude toda concepción idealista e “interior” del arte.

Al final de la Primera Parte (además de la división recién señalada en dos tipologías estéticas esenciales del período), se esgrimió un cuadro habitual que divide al Romanticismo europeo en cuatro grandes etapas: Romanticismo Temprano (1800 a 1830), Romanticismo Medio o Pleno (1830 a 1850), Romanticismo de Medios de Siglo (1850 a 1880) y Romanticismo Tardío/ Postromanticismo (1880 a 1911 aproximadamente).

Asimismo, en el inicio de la Segunda Parte se identificaron tres estilos básicos vinculados a marcas históricas y productivas: el italiano, el francés y el alemán.

En esta Tercera Parte se analizarán algunos autores y obras a modo de especificación casuística, relativa a dirimir el lugar ocupado en las etapas mencionadas, y a las condiciones consecuentes de innovación o mantenimiento de determinadas coordenadas técnicas y estéticas. Se efectuarán además indagaciones particulares sobre los cambios ocurridos en las nociones de subjetividad e identidad, como así también sobre ciertas acepciones relativas a los criterios que señalan las divisiones cronológicas: “temprano”, “pleno”, “post”. Asimismo serán analizados ciertos encabalgamientos estilísticos de autores y obras, respecto a la organización general antes consignada.

Este tránsito basará la atención sobre ciertos puntos nodales:

- 1) En el Romanticismo Temprano el acento recaerá en el análisis de la modificación o mantenimiento de las formas o géneros heredados del Clasicismo, a partir de la figura de Beethoven y el nacimiento

de una nueva sensibilidad, que en parte representará Schubert junto a otros compositores.

2) Para el Romanticismo Pleno, se efectuarán acercamientos a la noción de lo lírico y al estilo *Biedermeier*, como instancia fuertemente propiciatoria de producciones y posicionamientos estéticos.

Se tratará de dilucidar también y más fuertemente, el sentido “pleno” atribuido a este fragmento, siempre en las coordenadas de invención y tradición, que ya se esbozaron en el apartado sobre el Progreso. Unas breves referencias a Mendelssohn y algunos análisis sobre Schumann, se esgrimirán como posibles modelos.

3) Para el Tercer Momento se promoverá un acercamiento bastante pormenorizado a la obra wagneriana, relativa a considerar sus niveles de invención, en una dialéctica entre elementos idealistas y positivistas, míticos y científicos. Se dará cuenta a través de este autor, de los conflictos suscitados entre las denominadas músicas absolutas y programáticas, establecidos sobre las tendencias vanguardistas y reaccionarias de mediados de siglo. Sobre Wagner se advertirá también, el paso de la sociedad europea de una subjetividad global a una identidad específica, enmarcada en el tránsito general que induce a las políticas nacionales hacia la conformación de Estados autocráticos e imperialistas.

Respecto al Nacionalismo, se efectuarán breves comentarios generales, a fin de situar la producción de diversos países y autores en los debates acerca de lo folklórico, lo situado, lo innovador y lo universal.

4) Por último se relacionarán los conceptos de hibridación y eclecticismo, con las producciones del Postromanticismo, así como se insistirá en señalar el surgimiento superpuesto de otros estilos promisorios para el próximo siglo.

Antes de iniciar los análisis consignados conviene destacar una especie de plano general sobre el que van a realizarse tales indagaciones: ¿sobre qué parámetro o conducta histórica y/o técnica podría expandirse una diagramación general?

Nuevamente se sospecha del progreso y de sus consecuentes avances y evoluciones.

Asimismo la vida de los compositores, como guía estilística, puede resultar equívoca en tanto pertenencia a diversas líneas productivas, entroncadas con sus edades y coyunturas personales. En este momento del trabajo se deberá dar cuenta de ciertas regulaciones tradicionalmente inclusivas de poéticas personales, territoriales o generales.

Y aquí se presenta otro problema.

Los estilos románticos se ha dicho que son tan variados y vastos como las obras y los compositores que los conforman (Lang, 1963), (Einstein, 1986). Esta enfática afirmación, estaría atenta a destacar los rasgos asociados a los procesos personales, singulares y subjetivos de creadores, transparentados en sus producciones.

De hecho, es sugestivo comprobar que frecuentemente para historiadores y públicos la Historia del Romanticismo comienza a ser asimilada a la Historia de los Compositores; sin duda, las características ya mencionadas genéricamente de una “yoica” personalidad, la aspiración de independencia, el individualismo y libertad que pretendieron, el sentido de originalidad que persiguieron, y que algunos efectivamente alcanzaron, así como las vidas legendarias que casi todos en alguna medida llevaron (o que la Crítica estableció como equivalentes al valor de sus obras), dan cuenta de esta característica.

No se acuerda con esta concepción únicamente personalista del arte romántico, propuesta por sobre una lógica sistémica, colectiva, social y cultural que aglutinó dichas voluntades en un marco de mayores o menores hegemonías, políticas, nacionales o ideológicas. A la luz de investigaciones más actuales, no solo atinentes a nuestro período, sino a todos los conformantes de la llamada Historia de la Música Occidental, el tema de los estilos resulta enmarcado a menudo en una perspectiva intermedia entre rasgos abarcativos, y otros de índole situada (Steinberg, 2008). En todo caso, estos contenidos

se definirían en los ámbitos de una decisión metodológica (Salzer, 1990), (Dahlhaus, 1999), (Meyer, 2000).

Un tema tal vez digresivo, aunque no por ello irrelevante, radica en la dependencia de las *nomenclaturas* estilísticas de la música, respecto a otras artes. Esta derivación, apropiación o hasta confusión de términos, proviene de una necesidad histórica y moderna, basada en la generalización y sistematización del conocimiento.

También, porque las urdimbres de la plástica o la literatura se expanden en corpus de mayor solidez epistémica, con lo cual muchos de sus términos o categorías se han tomado como modelos organizadores para todas las artes. Asimismo, la música ha rechazado a menudo ciertas denominaciones genéricas. Ya se comentó el recelo de los franceses por el concepto “barroco”. Sobre estas cuestiones, la filosofía y la teoría, al menos hasta el siglo XX, se acercaron a la música efectuando importantes cortes, mutismos, interrupciones, indecisiones y fracturas. A la hora no solo de comentar su denominación estilística, sino de dar cuenta de su entidad basal como “arte de los sonidos”, su configuración y significación, muchos paradigmas filosóficos advirtieron en la música una dificultad de apropiación y centramiento del objeto a analizar: su materia, su sentido, su código representacional, o sus implicancias hermenéuticas.

Y desde aquí pareciera desenmarañarse el problema. En efecto, las cuestiones de los orígenes de la música, en tanto imagen acústica auto significativa, el valor constructivo ejercido sobre la subjetividad, sus compromisos corporales y afectivos previos al lenguaje verbal, así como la consideración occidental de una lengua con alfabeto propio y discreto, se vuelcan sobre el estatuto musical, configurando un arte extremadamente complejo, arduo de predicar y aprehender en términos de definiciones absolutas.

De hecho, ninguna definición en arte es absoluta, menos aun cuando se trata de generalizaciones de estilo. Sin embargo la música, al menos dentro del cuadro general de las Bellas Artes, ha escapado tangencialmente a las especificaciones últimas y esenciales. Concep-

tos como los de referencialidad, denotación, figuración, color, o mimesis, se mantuvieron en el terreno de la música en ciertos límites difusos, mientras que en las otras artes significaron adopciones y validaciones terminológicas y operativas más apropiadas, específicas, certeras e irradiadas. Ciertamente los románticos pudieron asomarse y vislumbrar aspectos profundos y medulares de la ontología musical, que luego la Psicología, el Análisis Musical y algunas ciencias cognitivas pudieron especificar y dirimir ya en nuestros días, con amplios fundamentos epistemológicos y validaciones explicativas.

La diferencia de la música, dada por niveles diversos de construcción y acción, mayoritarios, minoritarios, o por simple distinción de alteridad, parece recaer en su cualidad no representativa, siempre *más allá* de un lenguaje, que intente encorsetarla en una modelización o atribución generalizada.

¿Qué significa específicamente el *barroco* en la música? ¿En qué lugar se ubica el *clasicismo* de una obra? ¿Cómo se manifiesta la cualidad *romántica* en una pieza de música?

En la Primera Parte, al tratar los sentimientos asociados al arte, puedo verse de qué modo una matriz subjetiva, se expandía a lo largo del desarrollo occidental, tiñendo con sus diferentes *modos* un tejido de alguna manera única, centrado en niveles de psiquismo e inconsciente profundo.

Los nombres y estilos, su proveniencia y aplicación a las diferentes artes tradicionales, revela cuestiones de hegemonía sistémica del conocimiento, del poder y la política cultural, facilidades y renunciaciones a lo propio y específico, así como la aceptación de un territorio de hábitos y convenciones. La música, al ser alcanzada por ellos, no comporta una completa identificación. Su validación pareciera quedar siempre en una especificidad propia, rebasante de significados.

De este modo, y consecuentes con la expresado al comienzo de la Segunda Parte, los estilos no constituirían universos comunes y unificados genéricamente aceptados y difundidos por una amplia extensión real o simbólica, sino más bien tópicos especí-

ficos, situados y con fenoménicas particulares, que dan cuenta si bien de una cierta totalidad, a su vez de ocurrencias de diverso grado de insularidad.

Estas cuestiones no solo atañen a la descripción que en el comienzo de este texto, se realizaban respecto a la oposición Dionisio - Apolo, o las propias de los niveles distintivos de los nacionalismos generales; aun en un mismo y ajustado proceso estético se distinguen innumerables topocidades que hacen necesarias aclaraciones, ajustes, perfiles o análisis pormenorizados, tales los regionalismos o idiolectos diversos.

Los hechos e instancias históricas hasta ahora analizados como vectoriales: el nacimiento de la Modernidad y la Ciencia Moderna, el Absolutismo o el Capitalismo, la Revolución Francesa, entre otros, se esgrimen como elementos definitivos para las distinciones de grandes estilos, que en principio tienen un peso incontestable.

Igualmente los estilos de las artes, en una determinada época o contexto espacial, comparten también extensos propósitos, elementos estructurales, apariencias fenoménicas, traslaciones y desplazamientos de materiales, “imágenes” y resultados.

Pero la Historia Reciente, de Género, o los Procesos Microhistóricos, las Estéticas de la Recepción o las Psicologías de la Música, relevan y transparentan permanentemente situaciones particulares, personajes, obras o comportamientos de variada extracción y procedencia que se validan también como auténticos y genuinos mundos de actuación, en un “aquí y ahora”, y dentro un espacio y tiempo actual.

La adopción de métodos estructuralistas o bien, cercanos a concepciones recepcionistas o en todo caso atentas a nuevos marcos y análisis históricos como los recién listados, define el objetivo y el consecuente tránsito a seguir, acerca de que si lo que “se busca” es el encuentro de coincidencias y certezas inamovibles, o más bien la demarcación de interrogantes y pesquisas fácticas, concurrentes a la construcción de relatos innovadores y/o alternativos.

Como se enunciaba recién, se efectuará una clasificación de períodos internos del Romanticismo; pese a todo lo dicho se apreciará que los mismos se llenan de nombres de compositores, géneros o escuelas, y al mismo tiempo que no se apartan de cronologías generales. Si se está proponiendo una sistemática renovadora y factible de nuevas direcciones metodológicas: ¿por qué no se organizan estos compartimentos con obras o con intérpretes, con fechas de estrenos de obras, o con críticas o hitos paradigmáticos?

No ha llegado aun el tiempo de decantar una Historia de la Interpretación, o una Historia de las Recepciones o la Historia de los Públicos. A la posible falta de datos, documentos, registros, se suma una enorme dificultad en su metodología y sistemática.

De todo este pasado romántico, lo que más ha pervivido como testigo y palabra es la voz de los compositores en sus obras. Por ahora es el mayor corpus y testimonio, o en todo caso el más organizado para aportar elementos constructivos en tanto relato, al menos, para los intereses de este trabajo.

Por ello, es que si bien con corrimientos biográficos y lejanos a pretender, efectuar o validar una línea de desarrollo evolutivo, las coordenadas de aplicación del presente recorte, seguirán las generalidades que la convención historiográfica ha dirimido para estos casos.

Desde este paréntesis se reinstala al tema de las definiciones estilísticas; y hablando de autores, no es una cuestión precaria la que refiere a los aspectos generacionales de los mismos. En efecto y como se decía más arriba, las fechas de nacimiento, los contextos de formación, las influencias tempranas, los primeros ensayos u obras compuestas, las referencias históricas que recaen en su mirada del mundo, en síntesis, el criterio de *generación*, se cuentan como factores que han condicionado el grado de adelanto o repliegue que un creador puede manifestar e imprimir a su obra, y su consecuente inclusión en tal o cual marco estilístico.

Existen numerosos ejemplos en la Historia de la Música que convalidan este argumento, en particular cuando se producen fracturas

estéticas, cambios en las tendencias hegemónicas o innovaciones epocales, que arrastran en su impronta a los autores que en ese momento están en condiciones productivas.

Los casos de Monteverdi, J. S. Bach, C. P. E. Bach, Mozart, Glöck, Berlioz, Beethoven, Schoenberg, etc., muestran diferentes modos de asimilación o acomodación, tanto a lo que se cuestiona o abandona como a lo nuevo, a lo innovador o a la vanguardia más virulenta.

Sin dejar de lado conductas en las que puede observarse una clara decisión y voluntad estética que el compositor afirma permanentemente en su obra (los casos de Sergei Rachmaninoff, Sibelius u Ottorino Respighi), esto es la actitud en mayor o menor grado respecto a no “acordar” con otras concepciones del arte que en su tiempo se admiten como las de lo “actual”, las carreras de los anteriores creadores manifiesta en algún punto una oscilante tensión entre gestos del pasado y nuevos caminos del presente, que operan como interesantes marcas temporales en su producción.

Como ejemplarmente plantea Adorno en sus trabajos sobre Beethoven, respecto a la utilización de vestigios de escritura anterior en el estilo tardío del compositor, esta situación (u otras equivalentes), puede dirigirse como foco de atención hacia diversos productores musicales (Adorno, 1984).

De este modo resulta pertinente mencionar la obra de C. P. E. Bach, quien al morir en 1788, ya en pleno Clasicismo, continuó expresándose como un preclásico, pese a sus supuestos esfuerzos por acomodarse al nuevo y consolidado estilo. Igualmente su padre, permaneció siendo hasta el fin de sus días un compositor barroco, no obstante ciertos gestos que como intuiciones o licencias al gusto renovado de la época, “aplicó” en distintos pasajes de sus obras.

El caso de Monteverdi es igualmente significativo. El autor de *Ariadna*, sin duda no afectado en su tiempo por un rigor y obediencia histórica, que tal vez sería inconcebible para un artista de tiempos posteriores, circuló indistinta y contemporáneamente por los andariveles de la “nueva música” del melodrama, y el “estilo antiguo” del madrigal.

Sus últimas óperas: *El Retorno de Ulises* (1641) y *La Coronación de Popea* (1642), nunca alcanzaron los estándares tonales o de concepción formal que presentaron las obras de los venecianos más jóvenes: Francesco Cavalli o Marco Antonio Cesti, pese a su casi simultánea composición.

Las habituales preguntas: ¿qué hubiera pasado con las producciones de Mozart o Chopin si hubieran vivido más de sus treinta y seis, y treinta y nueve años respectivamente? ¿Qué hubieran compuesto?, esconde una interesante reflexión histórica. Por una parte la de suponer que si en sus cortas vidas y carreras pudieron plasmar obras de tal envergadura y perfección, las propias de su mayor adultez y vejez, hubieran mostrado niveles superlativos y superadores de aquellas. Por otro lado el interrogante alcanza además al tema de los estilos: ¿cómo habrían sonado las “obras románticas” de Mozart, escritas, por ejemplo en 1820 o las “piezas casi postrománticas” de Chopin concebidas en 1870?

Se corre el riesgo de caer en una futurología equivalente; pero en apoyo a valorizar una conducta histórica generalizada, puede alentarse que si estas obras hubieran existido, seguramente conservarían rasgos de un pasado, posiblemente coincidente con el de la formación o período de juventud de ambos artistas; sus composiciones hubieran mostrado marcas anacrónicas, costuras visibles, recaídas en tópicos fonológicos o sintácticas anteriores, tal como sucede fehacientemente con Berlioz, en relación a las obras de Wagner o Liszt, una generación más joven que este¹⁹¹.

Por lo tanto la actualidad de los autores y obras para con un período estilístico, su adscripción a determinados programas estéticos,

¹⁹¹ Resulta atrayente traer en este momento el juicio de Schumann respecto a la audición de la juveniles obras de Chopin, conocidas en su *tour* triunfal por Alemania, cuando el autor germano declara justamente que las de Chopin serían las obras que hubiese escrito Mozart si aun viviera. ¿Habrá encontrado el compositor de *Carnaval* en la depurada, sutil, lineal y narrante música del polaco, rasgos clásicos y mozartianos que lo indujeron a pronunciar este comentario, o su interpretación habrá cursado una proyección de identidades hacia un posible desarrollo de la escritura de Mozart en el siglo XIX?

y su grado de pertenencia y pertinencia para con ellos, será también un tema a considerar para su ubicación y caracterización en un momento particular de la Historia.

La época de la formación de los artistas (y situados estos en una cadena de referentes propios o generales, tal el caso de Glück en Francia, o Mozart - Beethoven en Austria Alemania), resulta vertebradora para las acciones productivas que este desarrolle tanto en el tiempo inmediatamente posterior a aquella como en el futuro más lejano, en lo que respecta a esta cuestión de su adherencia a diferentes estilos con absoluta precisión y sincronía. De este tránsito formativo, sus presupuestos, teorías y modelos vigentes, materiales y medios, dependería en buena parte la estructuración de la estilística pregnante de los creadores en diferentes dominios, posibilitadora de una adecuada inserción en un determinado paradigma estético (Meyer, 2000).

Por lo expuesto, en esta descripción algunos compositores estarán incluidos en los distintos momentos del movimiento romántico, en función de sus cronologías de vida, o en tanto estética o estilo seguidos en su producción.

Romanticismo Temprano (1800 a 1830)

Se incluyen aquí las producciones de Beethoven, Schubert, Hummel, Field, Von Weber, François J. Gossec, Spohr (quien alcanza además la próxima generación), y aun el filósofo músico E.T.A. Hoffmann, algunos géneros operísticos franceses como la Ópera Comique (Boiëldeau, Auber), la Ópera de Rescate (Nicolás M. Dalayrac, Méhul, Hérold), la Ópera de Terror (Jean François Lesseur) y en alguna medida la Ópera Histórica (Cherubini y Spontini).

Sus caracteres más importantes se inscriben en la manifestación del “espíritu heroico”, como en la indagación de nuevas atenciones a aspectos expresivos y altamente subjetivos, tendientes a

un nuevo lirismo, a la puesta en “escena” de ciertos tópicos vinculados a lo “nacional” como el paisaje, lo fantástico, la historia, la validación de las primeras microformas como el lied, el surgimiento de una ópera nacional especialmente en Alemania y finalmente, a una relación dependiente y oscilante con los géneros y formas del Clasicismo, tanto en los materiales como en los diferentes procesos constructivos.

Beethoven y el Romanticismo Temprano

La situación particular y por cierto paradigmática de la producción beethoveniana (en relación a su historicidad, su influencia, y como a uno de los casos cuya vida y obra fluctuante entre dos siglos y dos supuestas variables estéticas), ha generado dificultades para situar su estilo en tal o cual período.

Se ha ubicado a Beethoven, nacido en 1770, en el 1er. Período del Romanticismo alemán. ¿Toda su producción se integra y reduce a ese momento?

Casi con seguridad la “gran manera” de Beethoven, como lo señala Leichtentritt, está signada por el espíritu progresista del Iluminismo, y la Era Napoleónica, con lo cual se identifica su obra con la tópica de un Romanticismo épico (Leichtentritt, 1980).

Esta tendencia como se ha comentado, propone conectar a la humanidad con las ideas de libertad, ética y fraternidad. Resulta centrada en una forma clásica, aunque cargada de fuertes y expansivos elementos de dramatismo, contrastes, apelaciones a lo “militar” y algunos rasgos de cierto “didactismo” en su estilo aseverativo y generalmente proclamatorio. De acuerdo a ello Beethoven sería tal vez un exponente *romántico* del Clasicismo.

Pero hay un “plus”, seguramente propio del germanismo del autor, y este va a ser el dato angustiado, experimental, “patético” e introspectivo (más o menos veraz en tanto se consideren como variables atendibles

de análisis, los episodios que inciden sobre sus cuestiones personales), presente en muchas de sus obras. Esta impronta colocaría al compositor en el lugar del “primer genio” romántico, vital y temperamental, pleno de oposiciones, discrepancias y trasgresiones, que impregna aquellas con un estilo confesional, más afín a la sensibilidad de los años ’30 del siglo.

Aunque increíblemente, las obras beethovenianas más cercanas a esta época, las obras tardías, se retraen a un mundo casi rememorante de pasados clásicos o barrocos, o bien, se insertan en una meditación más abstracta y en ciertos casos paródica (Adorno, 1984). En este sentido el espíritu del *Sturm und Drang*, impacta en ciertas piezas de todos sus períodos creativos, así como se recoge un elemento típicamente alemán: el *Sehnsucht*, palabra intraducible que refiere a lejanías, insatisfacciones y angustias. Este “sentimiento”, afín a las nociones de *dolor del mundo*, será para los alemanes un tópico característico, trasladado como se verá a estilos posteriores, y equivalente con otras ideaciones francesas¹⁹².

Entre los años 1790 y 1800 aproximadamente, Beethoven recorre velozmente modificaciones políticas culturales y sociales, y se hace definitivamente cargo de aquellas dos facetas antes señaladas: su apelación heroica y su fáustico temperamento interior. De esta combinación no será fácil escapar a un estilo doctrinario.

Desde la entrada en el siglo XIX, el definitivo período heroico se instala como su marca definitoria, inspirando a los compositores que le suceden generacionalmente, y más tarde a Brahms.

La Musicología ya ha señalado abundantemente tanto las obras bisagras de los períodos beethovenianos, así como las piezas más características. Las sonatas para piano, los cuartetos de cuerdas y las sinfonías se establecen como documentos genéricos para dis-

¹⁹² El confesional *Testamento de Heiligenstadt* (1802), redactado como carta del maestro a sus hermanos y recién conocido luego de la muerte del músico, fundamenta esta posición. Desde un kantianismo universal entre ética y arte, la posición romántica del compositor se impone cuando se describe a sí mismo como un faro superior e iluminante; poderoso por sobre el resto de los mortales.

tinguir su estilística, ya que los mismos integran sus conocidos tres períodos creativos.

Dejando de lado esta idea clasificatoria, interesa recalcar en el arco gran estético que cubre su producción, por ello mismo sobrepasante de cronologías.

Posiblemente los grandes artistas recorren en su espacio - tiempo creativo “todos” los períodos que permite el paradigma vigente sobre el que transitan sus vidas. Su obra suele ser visionaria, y como tal le permite alcanzar regiones, por exceso o defecto, que luego ocurrirán (o bien que ya ocurrieron) de un modo más generalizado, extendido o con las marcas específicas de su propio y nuevo tiempo.

De allí la posibilidad advertida en estos autores, de acercarse a estilísticas que si bien ostentan los rasgos de su contemporaneidad, de su aquí y ahora, entablan un diálogo, amable o conflictivo, con elementos diferentes o distantes.

Podría pensarse si estas condiciones no son intrínsecas, en principio, a las estructuras y procesos del sistema musical hegemónico, en este caso el Sistema Tonal, en el que estarían presentes en un determinado momento, las previsiones, los alcances, los contenidos de expansión o regresión, sus cualidades, tratamientos y materiales que a futuro, podrían desplegarse como condición ya inherente a su matriz sistémica.

Desde esta perspectiva, y como en la ciencia, no habría tal vez verdaderas *invenciones* como sí *descubrimientos*.

El hecho es que Beethoven cruza el tiempo, su propio tiempo, dejando especialmente al final de su vida, obras que serán de algún modo contempladas por sus pares o los músicos inmediatos, únicamente en un sentido admirativo, pero no como portadoras de elementos estéticos de performatividad.

La generación posterior a su muerte, ocurrida en 1827, establecerá como ya se ha esbozado anteriormente, un paréntesis sobre esta producción; será Wagner (o bien Brahms desde su faceta más formalista) quien la continúe, a partir del desarrollo de la armonía,

y el empleo de la organicidad declarada de los discursos, la variación y el contrapunto.

Steinberg reflexiona a propósito de Beethoven y su ubicación en el universo romántico alemán. Dice al respecto:

Desde la perspectiva de 1870 - la fundación del Imperio - el nacionalismo alemán presenta dos fases: la del heroísmo cultural frente al hecho político (Beethoven, Goethe, Hegel) y la de la realización propia como nación (Wagner). En esta secuencia, las generaciones intermedias se pierden. En lo político, se pierde el liberalismo de 1848. En lo musical, la generación comprendida entre Beethoven y Wagner es privada de sus derechos (Steinberg, 2011: 175)

Puede inferirse entonces que, por un lado el músico se posiciona en este 1er. Período romántico (que continuará hasta lo que su vida le permita, en el segundo), como el fundador decimonónico de una estética nacional, individual y aunante de colectivos, señera e iluminante para el futuro, y por otro, que la música de compositores “intermedios”, deberá ser asumida y aceptada desde *otra sensibilidad* para poder, de algún modo, posicionarse con independencia y poder en el contexto musical (y no solo), germano. De acuerdo a ello, debe mencionarse al estilo que tendrá lugar en la Europa postrevolucionaria, proclive a dar y aglutinar contenidos productivos y receptivos de valor no solo nacional, sino universal.

Entre los años 1815 hasta 1848, aproximadamente, se produce la instalación del estilo *Biedermeier*, ya comentado, y al que se retornará.

Beethoven registra un cambio creativo para esta época, correspondiente a su 3er. Período, y en el cual se integra medianamente a esta tópica de lo *biedermeier*, caracterizada por un intimismo y cierta cualidad emotiva y sentimental cercana a lo lírico, que tendrá fuerte presencia como manera generalizada, en el próximo segmento general romántico. De todos modos el músico se impone además con ras-

gos propios de gran invención que (por su factura nada concesiva), lo apartan de aquella tendencia.

A partir de estas miradas, Beethoven sería un compositor incluido y activo en todas las etapas del Romanticismo, superpuesto a varias líneas compositivas.

Para concluir con esta primera argumentación, interesa referenciar brevemente la producción póstuma del autor, ocurrente sobre los dos primeros períodos románticos.

Esta indica inicialmente de qué manera un determinado momento, un artista (o grupo de artistas) puede alcanzar ciertas “regiones” (en este caso, específicamente ciertos caracteres expresionistas, impresionistas, nacionalistas del siglo XX, o aun neoclásicos) desde un lugar solitario, por otra parte no constituirse en vanguardia dado que *se adelanta* en demasía al horizonte estético de sus contemporáneos (y en consecuencia permanece aislado), o bien su vanguardismo denota quiebres, cesuras y paradójicos arcaísmos, y por último, cómo suscita dificultades historiográficas al momento de clasificar su producción dentro de los marcos de una estilística general.

Adorno en *El Estilo Tardío de Beethoven*, correspondiente al texto “Reacción y Progreso” (así como en filmes o escritos similares declaran Daniel Barenboim, Said o Rosen), estatuye esta dificultad de unidad estilística (de ningún modo conceptual) de las obras tardías del compositor germano, explicitando la aridez, concentración, alienación, fealdad y rugosidad de las mismas (Adorno, 1984). Por otra parte el empleo de materiales o recursos manieristas de otros períodos de su producción, en particular del período temprano, o los empleos inéditos del contrapunto y las formas clásicas, las convierten en piezas complejas, disfuncionales de una totalidad, *alienadas*, y por momentos casi perdidas en una ahistoricidad en las que puede leerse por una parte un conflicto estilístico y por otra, una profunda duda acerca del progreso lineal del arte.

A los fines del análisis de los estilos posteriores del siglo XIX interesa preguntar:

¿Beethoven se acuerda del pasado en estas obras del mismo modo que Mendelssohn rememora a Bach al reestrenar *La Pasión según San Mateo*? ¿Los elementos narrativos del cuento tradicional alemán actuantes en las canciones de Schubert o Schumann tienen el mismo sentido “pasado” que el uso del contrapunto, que el compositor de *Fidelio* emplea en sus últimas obras?

Se presume que las prerrogativas beethovenianas son diferentes.

El rasgo historicista de Beethoven no mira al pasado como desencanto del presente, o como afán de traslación actual de paraísos perdidos, o bien como imposición nacionalística de ciertos hitos o artistas, vivientes en el ayer y dignos de memoria y ejemplo. Beethoven, en realidad, no *recuerda* el pasado. Toma de él materiales y procesos que le sirven para su búsqueda actual, expresiva y formal, a la manera de un experimentador que pretende actuar sobre su propia materia, por cierto compleja, y en vías de una casi disolución formal.

Para Beethoven, el momento postrevolucionario, luego de 1815, no es vivido con un obligado sentido de pérdida, hecho que como tal afectará a los artistas jóvenes.

Más bien, la experiencia de sus últimos diez años de vida es asimilada, sí como un salto hacia una profunda subjetividad (que su vida personal también promueve), pero siempre atenta a producir *obras actuales*, sesgadas con gruesas marcas, atípicas, plenas de *presentes* y contaminadas de pasados. Hay en el músico casi una ofrenda neoclásica, al intentar engarzar una economía ampliada de materiales y procesos contemporáneos con adherencias de mundos del ayer, válidamente pertinentes en lo técnico, aunque con altos riesgos de anacronía estilística, en algunos casos una distopía. Desde esta perspectiva, serían más neoclásicos algunos datos de las Sonatas Para Piano N°s. 31 o 32, que los presentes en la Sinfonía *Reforma* de Mendelssohn. En un caso se hablaría de un

neoclasicismo rebuscado, en el otro, de un historicismo acaeciente, reminisciente y generalizado.

La casi literaria historia de la 9na. Sinfonía de Schubert (1825), apodada *La Grande* por Mendelssohn, en oportunidad de su segunda ejecución en Leipzig en 1839, conlleva la consideración de una obra simbólica para la segunda generación romántica.

A diferencia de las sinfonías de Beethoven, salvo tal vez la 9na., la última sinfonía de Schubert es elevada casi inmediatamente a símbolo de la nación austro germana.

El comentario de Schumann en su revista *Nuevos Caminos en la Música*, en 1840, prodigioso en elogios de contenido casi programático, alude si bien a un heroísmo narrante, a una épica de la nación cantada más que desde sus hechos revolucionarios, desde sus paisajes, de sus evocaciones a lo folklórico, de las extensiones y miradas de una epopeya pasada, filtrada por un lírica subjetividad. En algún punto, un Beethoven hecho canto y evocación.

Evidentemente ya en Schubert y en sus continuadores próximos, la visión de un historicismo presente y afirmante parece perderse en términos de vigente actualidad.

Con halos de nostalgia y deseos de retorno, la patria, el héroe, la historia, el espíritu nacional, la naturaleza, deberán buscarse en el pasado.

Comenta Steinberg, citando a Dahlhaus: “En Schubert, a diferencia de lo que ocurre en Beethoven, la impresión más duradera es la de remembranza, que desde los acontecimientos recientes nos retrocede a los anteriores, y no del objetivo consciente, que avanza de lo anterior a lo posterior” (Steinberg, 2008: 176)¹⁹³.

¹⁹³ La alusión a las últimas obras beethovenianas, no implica decir que solo dicha producción fue la que incidió positiva o negativamente en los músicos, por admiración posterior (Wagner) u omisión contemporánea (Schubert). Se verá más adelante de qué modo el estilo heroico, la potencia formal y hasta ciertos atisbos programáticos del compositor, tuvieron fuerte influencia en las generaciones posteriores (de Schumann a Mahler).

Se hacía referencia antes al estilo *Biedermeier* y a la memoria, en resonancia a diferentes pasados. Este estilo al igual que otras corrientes, francesas o inglesas, dará pie a un nuevo paisaje romántico, nutriente sustancial del 2do. Romanticismo y exponente estético de la situación intermedia, ocurrida entre 1815 y 1848 /1870.

Al respecto, Steinberg señala nuevamente:

El enfoque interpretativo sobre la presencia y el predominio de la memoria articula el cambio cognitivo entre Beethoven y Schubert. Beethoven es una generación más viejo que Schubert, aunque sus muertes estén separadas por una diferencia de veinte meses. La madurez de Beethoven comienza en la etapa revolucionaria; la de Schubert, después del Congreso de Viena. Para la generación Biedermeier, la historia musical y la historia política pueden ser comprendidas como un retroceso respecto al pasado heroico. La retórica de Beethoven implica vivir en el presente y afirmar un modelo para el futuro. Casi nunca se especula que los argumentos musicales de la música Biedermeier tiendan a algo semejante. Más bien parecen mirar hacia el pasado (Steinberg: 2008: 177)

En algunas piezas pianísticas y canciones de Von Weber, Johann Zumstegg, Johann Löwe, Carl Zelter, y de hecho Schubert se vislumbran o perfilan rasgos de una “otra” sensibilidad, afín con el espíritu de las novelas y poesías inglesas y alemanas de Lord Byron, Keats, Schiller, o los poetas “lakistas” ingleses: Wordsworth o Coleridge. Además, este nuevo impulso actúa a menudo sobre géneros igualmente “incipientes” y no sobre las estirpes genéricas venidas del Clasicismo, tales como la sinfonía a las que Von Weber por ejemplo, aborda con impecable y atildado respeto.

Es aquel mundo que también impacta en los nocturnos de Field y las piezas pianísticas de Hummel o Dussek esto es, un romanticismo evidenciado en la órbita de lo lírico.

Junto a esta nueva mirada post revolucionaria, puede decirse que la subjetividad romántica cursará un camino de la mano de este *espíritu*.

Lírica y épica, géneros clásicos literarios: ¿es pertinente hablar de estos en el dominio de la música, y más aun en la música instrumental? ¿De qué manera se “reemplazan” las palabras con los sonidos constituyendo un equivalente de campos significativos en ambos estilos, cuando al insistir, se piensa en músicas exentas de textos literarios?

En las retóricas propias de la música se infiere con cierta naturalidad, y no solo en el Romanticismo, sino desde la lírica trovadoresca (en la que el componente literario es determinante), la música instrumental del Barroco y del Clasicismo, esta adhesión a lo lírico o lo épico. ¿Hay una efectiva correspondencia o existe una adecuación un tanto artificial, metafórica y por mera comparación?

En el siglo XIX ambos dominios estarán posiblemente enlazados en un sentido general mayor, que será la tendencia hacia lo sublime, o si se quiere, a lo mítico. Esta actuará como imagen intensamente buscada desde una interioridad, más allá que sus señalizaciones o inspiraciones provengan directamente de la intimidad “abstracta” o no lingüística - conceptual del artista, o bien, de una traslación sonora de un asunto extramusical¹⁹⁴.

A fin de no exceder los actuales comentarios (ya que se analizarán con más detalle estos conceptos de lo *biedermeier* en el Romanticismo Medio), primeramente se presume que, dados los atributos “ex-

¹⁹⁴ Para Barthes el lenguaje de la prosa y el de la poesía solo comienzan a distinguirse a partir del Romanticismo (Barthes, 2011).

Según el autor la poesía clásica es una traslación “musical” (en cuanto a rima y métrica) de la prosa. No se “inventan palabras”, sino que se ordena de otro modo (con ciertas licencias o fórmulas atinentes al campo de la poesía), un pensamiento general y único.

A partir del estilo romántico y sobre todo desde mitad de siglo XIX la poesía ya no es prosa transferida al lenguaje poético; se transforma en sustancia y como tal crea no solo figuras o léxicos: avanza sobre las estructuras, desorganizándolas o creando otras nuevas. De este modo tanto la épica como la lírica del período constituirán espacios de investigación imponderables, cercanos a la invención musical de objetos nuevos, de señales áteras y de signos matéricos y formales inéditos, encaramados todos como marca creacional de la época.

presivos” de la música (al menos desde la Modernidad), como ya se ha señalado en los apartados dedicados al tema de los sentimientos, pareciera evidente asociar a la música *siempre* al campo de lo lírico, ya que el sentimiento personal y la necesaria comunicabilidad estética de un determinado autor, configuran el corpus esencial de este género.

Empero, teñido también este por intencionalidades tanto personales como provenientes de influencias fácticas, hechos, protagonistas, historias o momentos a los que su estructura material - semántica desea aludir, ciertos aspectos de la épica también se manifestarían en sus contenidos...aunque, ¿de qué manera?

Si la épica propone el panegírico, la caída y la gloria del héroe, el Romanticismo cubre buena parte de esta tópica con sus óperas (en las que prima singularmente el género dramático) y poemas sinfónicos.

La diferencia estriba que tanto en el melodrama como en la música instrumental se observa la presencia activa del narrador, siempre evidente, y en realidad, consustanciado con el personaje, asunto o sentimiento que une a ambos. En la épica, el sujeto de la narración es el protagonista de la historia y no su narrador. Hay una tercera persona.

Cabe preguntarse por ello si en la *Eroica*, *Rey Esteban*, *Egmont* o *Coriolano* o las Sinfonías 3ra. y 5ta., (obras que parecieran estar vinculadas al terreno de lo épico), los verdaderos protagonistas son los supuestos, reales o imaginarios *sujetos actuantes* evocados por la música, o es Beethoven, quien como *sujeto productor*, se impone sobre su objeto de inspiración, desde su propia subjetividad.

Si se compara la presencia de un narrador posible de la *Eroica*, respecto al héroe de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, las diferencias se presentan más que nítidas, como grados o esencias, respecto no solo a las cualidades extramusicales de ambas obras, sino al rol que cumple ese supuesto narrador, en tanto sujeto observador y *narrativo*, o sujeto activo, protagonista y *narrante*.

La épica musical entonces, estaría mediada en este momento por una fuerza individual del hacedor: el compositor de la obra. Por tanto será épica como espíritu proclamatorio, por alcance social,

por dirigirse a la humanidad, por apelar a una ética y a los valores más altos y sagrados, por aludir a glorias, estandartes y guerras, por pregonar los valores revolucionarios o una dramática narración en términos musicales.

Pero la conformación estética, aprehensión y apropiación personal del autor le insuflarán un aire confesional que pondrán también sus sentidos cerca del universo de lo lírico, como una metáfora poetizada de un asunto narrado, como transmutación más general de un contundente episodio o retrato anclado en el universo espiritual del narrador - compositor. La introversión, el anhelo, el amor y otros temas atinentes más que al mundo épico al lírico, se entremezclan en las diferentes aristas de las obras.

Se ha hablado a propósito de ciertas retóricas, ya casi cristalizadas de situaciones o materiales musicales, asociadas a lo épico: timbres específicos de metales y timbales, marchas, temas triádicos, redobles y vibrantes trémolos, acordes masivos, solemnes y estridentes, entre otros aspectos.

¿Cómo pueden verificarse los elementos líricos en este primer Romanticismo?

En términos generales su caracterización pareciera aludir a la manifestación de una corriente emotiva, por encima de lo descriptivo y narrativo; diríase que antes que nada es emoción, confesión, puesta en escena del sentimiento individual y eminentemente interior, no comprometido necesariamente con alcances sociales, revolucionarios o “marcialmente” apelativos. En el orden musical, hasta podría relacionarse su estatus con la lentitud y la suspensión de una regularidad métrica, o bien la gestualidad gestual y fugaz, la riqueza y variedad armónica, la repetición o bien la evolución, y el desarrollo melódico en términos “extensos” y continuos¹⁹⁵.

¹⁹⁵ La cuestión de los espacios para hacer música: teatros, pero especialmente los salones y casas, impacta también en un palpable, cercano e íntimo contacto entre público y músicos: el mensaje directo del lied, o la música para piano tuvo en este circuito definitiva importancia.

Igualmente desde esta sospecha tocante a lo técnico, se supone que las obras o segmentos infundidos de este carácter lírico, inauguran también una tendencia que puede inicialmente percibir en la expansión de los rasgos melódicos, esto es su desarrollo sostenido, secuencial y/o evolutivo, a veces su irregularidad fraseológica, su profusa y renovada ornamentación, su primacía perceptual sobre el componente armónico que la encuadra y la “vectorializa” funcionalmente, y la importancia otorgada a determinados intervalos constitutivos de su estructura, que configuran semánticamente su dinámica emocional, entre otros. Cuando se trató el concepto de Melos Romántico en la Segunda Parte, ya se hizo referencia a estos y otros aspectos característicos de la construcción y funcionamiento de la melodía del período que nos ocupa.

En relación a esto, Schubert ilumina la cuestión, respecto a un “novedoso” criterio de construcción melódica que puede medianamente ampliarse a partir de lo dicho en páginas previas.

Al igual que otros contemporáneos como los ya nombrados, Schubert encontrará la inspiración no solo en “abstractas” indagaciones, sino que su “melos” estará provisto por la inspiración, la referencia o aun la transposición más o menos literal de elementos idiomáticos de tradición folklórica o urbana, giros de canciones o danzas seguramente vigentes en el acervo presente, pasado o imaginario de sus compatriotas, de hecho culturalmente hijos (se hace referencia en especial a los vieneses), de una acrisolada reunión de múltiples fuentes diversamente nacionales.

En general, ya hay suficientes razones para vincular en Schubert lo melódico con lo “vienés”, término utilizado para referirse a una música popular urbana extraordinariamente agradable y ágil, una música que realmente procedía del campo y se adaptó a la ciudad, hasta convertirse en música de gran ciudad, y que a la natural pureza de una música de campesinos con el tiempo añadió cierta dosis de ironía, cinismo y quizá también tristeza (Harnoncourt, 2010: 169).

Esta “familiaridad” para con un nuevo tipo de lirismo, esta cantabilidad y “simple” factura musical, sembró modelos que los compositores de las generaciones venideras, mantuvieron como uno de sus horizontes más asequibles, a la par (como ya ha sido expresado) de otras complejidades.

En la misma dirección crítica, es sumamente significativo comparar la desintegración del “estilo heroico” de Beethoven en los años de 1815 cuando ingresa cada vez más perfiladamente en una instancia lírica, y advertir que igualmente Schubert, a la par de ser fiel al espíritu clásico vienes o aun rossiniano en su obra sinfónica, inaugura junto a otros colegas, el trazo definitivo de la canción romántica, lírica y personal, en su precoz adolescencia, esto es, también entre 1812 y 1815.

Se recuerda una vez más para sostener estos argumentos, la cita de algunas obras: los conciertos para piano y orquesta de Hummel, Field o Von Weber, las más tempranas canciones de Schubert, como por ejemplo *Margarita en la Rueda* o *El Rey de los Elfos*, y las melodías iniciales de sus Sonatas para Piano en La M. Op. 120 y la Póstuma en Si b. M. D. 960, solo para mencionar algunas. En estas, conviven los aspectos épicos y líricos por medio de un “texto” sumamente alusivo, y en el que se separan el objeto narrado y el narrador, el músico compositor, con un potenciado valor de este último.

En términos equivalentes: ¿con qué obras contemporáneas podemos comparar los movimientos lentos de los conciertos de Von Weber? ¿Cómo se asocian estos y los demorados tempos y arpeggios acompañantes de los nocturnos de Field, con cualquier movimiento lento de Beethoven? ¿De qué modo resultan renovadoras las canciones de Schubert, en relación a los patrones constructivos formales y más aun, tonales, vigentes en la época?

Efectivamente como se expresaba anteriormente, Beethoven también se asoma a este nuevo itinerario, especialmente en su tercer y peculiar período.

Se piensa en el más grande movimiento lento que posiblemente escribió: el *Adagio sostenuto* de la Sonata N° 29, *Hammerklavier*, en

particular, el desarrollo melódico que adquiere uno de sus episodios, con sus intuiciones hacia una escritura chopiniana, o la canción final de su Sonata N° 27, así como la lírica serenidad del Primer movimiento de la N° 28. Algo similar puede encontrarse en sus cuartetos finales o por qué no, ya en algunos movimientos lentos de sus tempranos y consagradorios Cuartetos de Cuerdas Op. 18.

Como sea, parecieran ser estas, excepciones al más habitual y contundente mundo del autor, y de todas maneras, la “seriedad”, el rigor motivico constructivo y la potencia formal de estas obras colocan a su arte en una esfera que podría reafirmarse finalmente “clásica”.

Las composiciones más arriba mencionadas coinciden a menudo en tiempo cronológico, con las producciones de los diferentes períodos beethovenianos. Pero su “mensaje” es distinto. El *tono*, el *color* tratan permanentemente de irrumpir (en el caso de estructuras musicales consagradas como por ejemplo el concierto), en la sonoridad armónica, en el diseño de las melodías, y en el tratamiento solista y de la orquesta.

A menudo las marchas militares o los contundentes y diatónicos temas de apertura se despistan ante una inusitada y evolutiva expansión melódica y/o cromática de los “segundos” materiales, generando de esta manera una inconsecuencia discursiva.

Los elementos líricos abiertos e irregulares, o las derivaciones episódicas, se esfuerzan para no comprometer la lógica de una construcción, que todavía circula por los caminos de la simetría, la recurrencia y la elaboración.

En el campo armónico y en este momento en particular, el espectro tonal se abre a otros materiales y recursos que luego se volverán posiblemente estereotipos: el valor que comienza a tener la región de la subdominante y todas sus “variaciones” sobre todo en procesos cadenciales, los descensos de los grados pilares o secundarios de la tonalidad, el cambio súbito de modo, el acorde de 7ma. disminuida como ruptura de la continuidad tonal u “ornamentación” o transición entre acordes, y como reemplazo de

una dominante auxiliar, no todavía ni sistemáticamente como posibilitadora de modulaciones a regiones más lejanas de un centro tonal determinado¹⁹⁶.

Dentro de esta magmática situación, resulta necesario detenerse en el análisis y distinción de varios y otros aspectos concurrentes, a fin de diferenciar sus pertenencias y peculiaridades en esta nueva estética que parece construirse en una andarivel paralelo al de la tradición clásico romántica de Beethoven. En este sentido, los componentes históricos y epocales, los territoriales y culturales, y por último, los procesos intrínsecos de experticia compositiva, darían cuenta de diferentes variables, a la hora de analizar y categorizar este proceso diferenciador aunque a menudo fallidamente innovador.

Desde esta perspectiva, las sinfonías, sonatas o conciertos para piano y orquesta de Ries, Hummel, Kuhlau, Spohr, Czerny, Henselt o Dussek hoy abandonadas en términos mediáticos (aunque asimismo restauradas como piezas de valor no solo educativo, documental, sino estético), deben su poca fama ciertamente y en principio, a dificultades de invención, rigor y coherencia compositiva, o debilidades en su ideación material y estilística. En estos casos, no pretende enfatizarse un valor lírico o romántico por sus defecciones respecto a las lógicas del Clasicismo, vía Beethoven. Sin embargo, otros caracteres fenoménicos autorizan a destacar algunos rasgos

¹⁹⁶ Estas nociones históricas o técnicas permiten presumir que la adherencia de un creador a su momento de nacimiento y formación (como hecho condicionante de su estilo), se regula además y fuertemente por las cuestiones de origen y procedencia cultural.

No es azaroso que los compositores que se encabalgan, aun con deudas o reverencias, por sobre el estilo clásico romántico de los primeros años del siglo XIX, sean originarios de ciertos márgenes espaciales, o bien, hayan tenido relaciones con ellas, y no de los centros urbanos de cristalización estilística. Las obras de Hummel, Field, Dussek o el mismo Schubert, no se emparentan idénticamente al mundo heroico revolucionario beethoveniano pese a sus cercanas fechas de nacimiento. En este caso, se disiente con las propias aserciones.

Su recorrido e interés estético parece saltar una cuestión temporal, para posicionarse como nueva y “otra” estética, desde una aspiración territorial, cultural e idearia.

Más adelante los ejemplos de Chopin o Liszt, aportarán nuevas validaciones a este análisis.

de su factura, como primeras modelizaciones de dicho andarivel diferente al de la épica de aquel.

En estas obras, los principios beethovenianos se admiten fuertes; por ello las flaquezas iniciales, en principio comparadas con su solidez, podrían remitir simplemente a falacias constructivas.

Si hay autores en los que se advierten señales evidentes de impericia, son justamente aquellos alcanzados por las lógicas clásico románticas. En estos creadores, los niveles de validación textual decantan a menudo deficientes en virtud de problemas no resueltos entre rigor conceptual e invención, desequilibrios en la proporcionalidad, reiteración, arborescencia, incertidumbre o a veces, extrema predictibilidad, trivialidad y rápida decodificación, ambigüedad tonal y fracturas cadenciales, incidentes dispersantes en la continuidad, la lógica deductiva o derivativa, y consecuente labilidad en la totalidad de la temporalidad discursiva. Las estructuras fraseológicas enmarcadas en los principios de la periodicidad, regularidad y recurrencia, frecuentemente son coartadas por la incidencia de una función tonal equívoca, o una extensión o contracción métrica creadora de déficit en la simetría y el balance métrico formal.

En casos opuestos, los materiales y procesos remiten a las soluciones clásicas más academicistas, modélicas y normativamente inerciales. Las bondades puntuales de algunos andamiajes temáticos o ciertos ensambles tímbricos o armónicos en obras de herencia formal como sinfonías o conciertos, no alcanzan para lograr una pieza sólida y convergente en forma y contenido.

La premisa clásica: unidad decantada desde la diversidad, se entorpece en estos compositores por el intercambio de los conceptos de elaboración por los de secuencia, derivación episódica incoherente y paréntesis constantes, atematismo frecuente y ocultamiento o pérdida de las ideas centrales. Junto a estos componentes técnicos, muchas de las obras señaladas de aquellos y otros músicos de predicamento en sus tiempos de actuación, se relegaron además por aspectos de índole crítica y mediática, razones ciertamente *miste-*

riosas que alcanzaron sus obras, en una discontinuidad en la interpretación o recepción.

Contrariamente, para un compositor romántico es muy probable que ciertas deficiencias en la lógica compositiva, estén eclipsadas por el valor de sus materiales y soluciones armónicas o melódicas, toda vez que su sustancia material o su impulso expresivo, conmine al discurso musical hacia un contexto emocional, autónomo y convalidado por sobre aquellos rigores de forma y equilibrio. El enunciado caudaloso y rico de la *voz*, y ocasionalmente del *habla*, como factor más importante que la coherencia de la *lengua*.

Si comparamos las obras de los anteriores compositores con otras similares de Von Weber, Chopin, Schumann o Schubert, se entiende que estas premisas se cumplen de modo bastante eficiente. Después de todo, muchas de las cualidades deficitarias aplicadas a Hummel o Ries, pueden encontrarse en Schubert, Schumann o Liszt, y en estos casos, las mismas son frecuentemente ponderadas como rasgos de invención u originalidad

¿Por qué entonces puede admitirse la incoherencia de Schumann y no la de Kuhlau? Es más: ¿desde qué lugar puede tener un juicio admirativo la posible inconsistencia de las piezas más famosas del primero?

No es un problema fácil de precisar. Las lógicas de la producción, los avatares mediáticos, los niveles autobiográficos, los estándares comerciales, las tradiciones culturales, los niveles de continuidad, interpretación y axiología pública de las obras de uno y otro músico inciden en cualquier opinión al respecto.

Si cabe una respuesta técnica o estética de un orden más interno o específico a la producción, podría decirse que en los compositores de alto rango (al menos los de la Modernidad), la invención y la solidez semántica de sus ideas, el grado de eficacia de sus procesos materiales, la riqueza y profundidad expresiva y comunicativa, se relevan como elementos prioritarios a la hora de ser sopesados, respecto a las conductas genéricas que los mismos formalizan.

Se expresa esto, a riesgo de contradecir un valor formal discursivo, articulador legitimador de toda idea musical.

Empero, en los músicos del Romanticismo, la cualidad inventiva, no necesariamente *original*, sino como rasgo propio e innovador desde una peculiar y privativa lexicalidad y combinatoria de eventos próximos, tales como la línea melódica, el ritmo, la textura o el plano armónico, definiría en muchos casos el nivel de relevancia estética, por sobre otras instancias de procesamiento formal.

No es casual por ello, que a menudo las mayores habilidades románticas se encuentren en los microprocesos, en las miniaturas y en las temporalidades abarcadas por una gestualidad de trazo efímero, contundente y de extrema riqueza expresiva.

El hecho que para Schumann no haya diferencia sustancial entre Sonata y Fantasía (se recalcará este dato en los análisis específicos del autor), revela una inconsistencia genérica, afín al despliegue de ideas valiosas *per se*, y no sujetas a un encorsetado molde que las regula desde un a priori.

Para él, era tan válido el nombre de sonata aplicado a su Sonata en Sol m. (de hecho una obra academicista, en algún punto tan sólida como la *Waldstein* de Beethoven, aun con su contenido romántico), que las Sonatas en Fa sost. m. o en Fa m., piezas de compleja y vacilante estructura general, o la Fantasía en Do M., de hecho bautizada primeramente como una sonata - homenaje a Beethoven. En todos estos casos la ideación de autor, su riqueza y alta cualidad comunicativa, atenta a un equilibrio entre código e información sustancial, revela una alta precisión, superadora e incluyente, como rasgo estructural válido y pertinente, de diferentes incorrecciones o debilidades formales. Esto no obsta para encontrar decaimientos más profundos en otras piezas del autor, especialmente en sus últimas obras.

Se tratan ahora algunos criterios musicales de Ries, Spohr, Hummel y Kuhlau.

Otorgando ahora a estos y otros autores, un valor estético ponderable, pueden señalarse también los corrimientos antes señalados,

como atisbantes de un territorio por momentos inédito en el que las certezas se soslayan, no solo por las mencionadas mediaciones técnicas, sino por una voluntaria licuación de identidades para con la tradición clásica, aun para con la percepción *romántica* de Beethoven. Sombras y perfiles indeterminados, aristas inesperadas, pasajes un tanto abismados, detenciones en la marcha discursiva, se presentan como datos, si bien esporádicos y “erróneos” sobre un molde macizo, pasibles de un estado emocional más íntimo y confesional.

La obra de Ries (nacido en 1784) se encauza en las características antes mencionadas de compositores intermedios entre los mundos clásicos y románticos, alcanzados por notables e insalvadas incertezas estilísticas. De su producción: ocho sinfonías, nueve conciertos para piano y orquesta y variadas obras de cámara, entre otras, solo se efectúan algunas performances, pese a ser un autor de interesantes ideas y valor conceptual.

Beethoven, que había tomado algunas clases con su padre, lo adoptó en algún punto como un discípulo y secretario. En 1804 fue el pianista del debut del Concierto para Piano y Orquesta N° 4 de aquel (escribiendo incluso las *cadenzas*), hecho que fue para esos tiempos, consagratorio de Ries.

Sus propias y equivalentes obras concertantes, exhiben una fuerza dramática afín a la beethoveniana; de algún modo podrían ser también los conciertos *posibles* de Schubert. En efecto, sobre todo sus “segundos materiales”, desvíos o interpolaciones recuerdan al lirismo folk del compositor austríaco, aunque con ciertas aventuras hacia un terreno exploratorio, más afín a un joven Chopin.

Las invenciones efectuadas por Beethoven respecto a la orquestración, los procesos de liquidación e interpolación, alternancia de diatonismos severos y cromatismos decorativos o estructurales, el desvío tonal y las ideas temáticas y escritura pianística, en especial de los dos últimos conciertos, aparecen como constantes en la obra de Ries.

El Concierto N° 8 en Lab. M. (1826), una obra no temprana, sino de la madurez del autor se destaca como una pieza alusiva al

espíritu de varias composiciones: al Concierto N° 24 de Mozart, al Concierto *Emperador* y al 1er. Movimiento de la *Eroica* de Beethoven, y aun a ciertos desarrollos del Concierto N° 1 de Chopin, de hecho aun no compuesto.

Es interesante comprobar una especie de manierismo de ideas, en el estilo de un anacrónico “preclasicismo tardío”, en el que las estructuras consolidadas (aun de un momento intermedio como es el clasicismo romántico del 1er. Período), se desajustan, quiebran y colapsan en un ecléctico uso de “todo”.

Se entiende que el valor expresivo es aquí la clave para entender y justificar el endeble equilibrio: el cromatismo, los contrastes, la ampliación formal o la escritura virtuosística confluyen como elementos de interés, en una especie de cita de materiales operativos, que en sus fuentes pudieron seducir al compositor por su eficacia originaria, pero que aquí y ahora deben soportar otros andamiajes, otra distribución y otra (posiblemente fallida) coherencia textual.

En esta misma dirección, el Concierto en Do M. para Piano y Orquesta de Kuhlau (1810), reviste un especial interés histórico por ser una especie de “involuntaria” paráfrasis del 1er. Concierto para Piano de Beethoven, también en Do M. (así como años antes, el Concierto para Flauta y Orquesta en Re m. de Franz Danzi, efectuaba una “reinterpretación” del Concierto para Piano y Orquesta N° 20, en Re m. de Mozart).

El sentido de lo calcado resulta esclarecedor cuando sobre el modelo, las ampliaciones, extensiones, variantes tímbricas (especialmente en las maderas), inconsecuencias y corrimientos efectuados por Kuhlau llevan a la obra a un terreno anecdótico, débil en su simetría, incierto en su direccionalidad, y en cierto modo plagado de accidentes opacantes de una sólida estructura, aun esta pudiere ser *otra* hipotética, ideada por el autor, y por fuera de la influencia de la tradición.

De todas estas piezas se desprende no obstante, una cierta continuidad, en todo caso como deformación de los criterios clásicos,

ocurrente no solo a nivel de la estructura, sino sobre todo en la consecución del carácter atinente a cada segmento principal.

Los tres movimientos de rigor del concierto clásico, se suceden estableciendo el esquema de una marcha para el primero (o en compás ternario, rememorante del citado Concierto N° 24 de Mozart), un adagio de incierta y pausada métrica y expansiva línea melódica para el segundo, y un tercer número alcanzado por una danza fuertemente rítmica, de implicantia más o menos folklórica, o en todo caso una pieza de bravura, impulsada por permanentes contrastes.

(En esta dimensión formal, tanto los conciertos de Beethoven, como los de Chopin, se encadenan en una identitaria y continua procesualidad, aunque con excelentes logros).

Respecto del tratamiento del piano, llama la atención en principio y en una época temprana del siglo XIX, la tendencia hacia el virtuosismo, entendido como una lógica casi decorativa, pintoresca y ornamental.

La abarcabilidad extrema de los registros, los acordes compactos, arpeggios y ornamentaciones, diseños innovadores en texturas y ritmos, la velocidad y brevedad de los valores acuñados en la escritura, definen un estilo en el que los elementos motivicos o melódicos son generalmente desplazados por un complejo desarrollo instrumental, con frecuencia atemático y secuenciado. La monodía acompañada es la textura privilegiada. Igualmente la ideación concertante no se aparta del estilo dialoguístico implantado por Mozart, vía Beethoven. En estos casos, la cualidad solista coloca a la orquesta la mayoría de las veces en un rol meramente acompañante.

Las obras de Spohr (quien naciera como Ries en 1784), muy ponderadas en su extensa vida, cayeron luego en un mutismo histórico considerable, al menos para los límites externos del mundo alemán.

Contemporáneo de Beethoven, aunque también de Chopin y Schumann, el músico efectúa en vida constantes estrenos de obras sinfónicas, música de cámara y óperas, recibiendo en general valiosas críticas.

La escucha y análisis de la música de este compositor, posiciona al historiador no solo en el terreno de su evaluación en térmi-

nos de tradición y la invención, sino en el sentido de legitimar su proyecto compositivo.

Spohr parece ser el músico mediático que reafirma sus ideas en tanto convalidaciones públicas. La esfera de lo *biedermeier* lo alcanza en su faceta más simplista, las intenciones dramáticas se juegan en sus efectos exteriores, la linealidad de sus ideas trepa a menudo solo hasta un cierto compromiso emocional, estando más cerca de lo afectado que de lo expresivo. Inconsistencia y hasta cierta vacuidad se presentan como líneas de exposición generales, en las que las matrices clásicas, de Schubert o Beethoven, parecieran revestirse solo de pátinas de una nueva tendencia emocional. Spohr es en principio fiel a la retórica dialéctica, a la recuperación de materiales y en general, atento a la simetría y regularidad de los procesos macro y microformales, Von Weber, Chopin o Hummel están presentes en su música; y se diría que incluso Brahms. Algunos fragmentos parecieran invadidos por el espíritu del vals y las tópicas de la música de salón. Las terceras y sextas que a veces conforman las estructuras acórdicas de sus planteos remiten a aquellos músicos, así como el cromatismo presente en alguna de sus líneas melódicas, recuerda al estilo chopiniano. Un aire folk y brahmsiano, entre urbano y campesino se advierte en algunos tríos de sus scherzos, o bien los virtuosismos pianísticos de sus piezas de cámara recuerdan igualmente a las del autor polaco. Estos elementos en Spohr, parecieran poseer una vigencia solo cosmética y casi nunca sustancial.

Aun ciertas demandas programáticas, que pudieran parecer de avanzada, se recortan en un vínculo un tanto desnaturalizado, y chocan con estructuras y materiales más habituales, estableciendo una inclusión decorativa y circunstancial.

La 4ta. Sinfonía del compositor denominada *La Consagración de los Sonidos*, fue escrita en 1832.

El espíritu heroico de Beethoven está presente en esta pieza, que igualmente se desplaza a otras nobles y ambiciosas intenciones descriptivas, conmemorativas e historicistas. La condición humana, la

naturaleza, la guerra, la danza, la infancia, aparecen en varios segmentos a modo de una suerte de música de programa, tal como la que escribirán más tarde los músicos de la 3ra. Generación, e incluso Mahler o R. Strauss.

Los mencionados materiales anecdóticos, como cantos de pájaros, fanfarrias o canciones de cuna no alcanzan (por fuera de su eficacia en la escritura y remisión pintoresca), a confluír en una lógica efectiva entre contenido y forma.

Estilo y carácter, historia pasada y vigente, pugnan por intercambiar conceptos y conductas que recaen finalmente en una incongruencia estilística.

La música de Spohr alude siempre a un presente diríase distractivo, estimulante y simulante. En este sentido se comporta como una obra clásica, casi objetiva y externa, a la que se añaden elementos característicos de emoción y tensión, pero sobre una debilidad previa, de tipo ideativa e imaginativa.

Más allá de este comentario, las intenciones de autor resultan claras; de hecho pudo tener en los oyentes de la época un efecto de respaldo hermenéutico, seguramente pleno en los niveles relativos a expectativas y horizontes estéticos.

El público de Spohr, posiblemente no fue el mismo en todos los casos que el de Chopin o Schumann. La burguesía más ávida de emociones inmediatas que de invenciones y/o trasgresiones profundas y efectivas, siguió al compositor en su recorrido por la veta de lo más próximo a una adecuada estrategia de la ilusión romántica.

La resultante de estos compositores media entonces, en la necesidad de desalentar, por falencias o voluntades, los niveles de coherencia clásica - heroica, inflamando sus producciones, al decir de Gramsci, de un valor por lo mórbido.

Las pertinencias y logros de Von Weber, Field o Schubert, respecto a las obras de Ries, Hummel, Spohr o Kuhlau, develan por tanto no solo elementos de saliencia estilística, sino de experticias compositivas, atentas al rigor conceptual y al equilibrio de sus ni-

veles morfológicos, semánticos, y en algunos casos, como orden último, sintácticos.

Refiriendo ahora la atención y con más detalle, a algunas obras de Schubert, debe decirse que su adherencia romántica se irradiará desde varias instancias; primeramente en tanto austríaco y vienés, el círculo de urbanidades lo acercará a un repertorio de afectos y encuentros a través de danzas, cantos y piezas a cuatro manos, referenciadas por tópicos cercanas a un sentimiento básico de desarraigo y por otro lado, a una visión íntima de la naturaleza. Pero también las nostalgias del amor y aun la presencia de aquello que se agazapa a veces en una esquina: lo siniestro.

En sus más de seiscientos canciones, referenciadas en el apartado acerca de la Música y las Palabras, este corpus sorprendente en formas, maneras y estilos, se conjuga en textos de variado nivel literario, y sobre las que la música tendrá a menudo funciones descriptivas, a modo de casi mimética identificación.

Asimismo serán románticas las extensiones discursivas de sus obras de cámara y sus sonatas. Los recorridos de estas piezas profundamente internas, meditativas, por momentos libradas a una especie de errática, íntima e indagatoria búsqueda de expresión, conducen a Claudio Arrau a comentar que Schubert representa el último problema de la interpretación pianística (Horowitz, 1984).

En estas producciones el desarrollo armónico por momentos manierista, hacia tonalidades no habituales y lejanas para los estándares de la época (el empleo de los acordes de 6ta.+, las enarmonías y mediante tienen una especial y peculiar relevancia), representa un importante compendio de recursos.

Se ha comentado que en Schubert, ciertas constantes de su tratamiento armónico, tales como el cambio de modo y las relaciones entre una tónica y su relativo mayor o menor, provendrían de influencias checas o húngaras, en todo caso de adaptaciones de la moda vienesa de aquellas fuentes. Como suele ocurrir en estos autores, vivientes en etapas introductorias transitivas hacia panoramas nuevos,

los materiales se imponen por sobre las gramáticas. De este modo en Schubert, ciertas cuadraturas armónicas y modélicas, se presentan yuxtapuestas a eventos de fuerte ruptura, extensión o alcance.

Las mismas operan más como quiebres de una continuidad, que asimiladas a una lógica general, como sucede luego con Chopin o Liszt. (En algún punto equivalentes a las obras de Ries, recién señaladas).

Dentro de las nueve sinfonías, se observan influencias de Haydn, Rossini, Mozart y Beethoven, en especial hasta la 6ta. El diseño formal en Schubert no se aparta estructuralmente de los principios clásicos. Empero ciertas invenciones como la forma binaria, aplicada en secciones finales, a la manera de una obertura, como en Mozart o Rossini, es realmente no habitual en otros autores. (Por ejemplo los finales de las Sinfonías 2 y 6).

La Sinfonía N° 4, *Trágica*, bautizada así por Schubert, se desprende de un dramático ensimismamiento hacia zonas de mayor exterioridad. Tal vez lo trágico consiste en una especie de desdoblamiento muy notable en caracteres dinámicos y afectivos, algunos de ellos apacibles y brillantes que se imponen sobre otros más sombríos y melancólicos.

Resulta destacable el movimiento lento por su elemento contemplativo, opuesto a un pathos más dramático en los episodios, y el final, emergido de un arpeggio ascendente que recuerda a su equivalente de la Sinfonía N° 40 de Mozart.

La 5ta. Sinfonía parece más una obra neoclásica que una deuda obligada para con la transparencia y sublimidad mozartiana, a la que siempre la crítica se ha referido.

Ya se ha dado cuenta de la opinión de Lang, cuando bautiza a la Sinfonía N° 8 como la primera sinfonía romántica, hecho promovido por la eficacia melódica de su factura. A esto se agrega el desarrollo instrumental, atento a destacar timbres solistas en las maderas o los violoncellos, y la energía e intensidad dramática y emocional de sus diversos pasajes, acentuada por la presencia de los trombones. Esta

sinfonía, junto con la 9na., se estatuye como una pieza maestra del estilo, mientras que en las anteriores, tal vez únicamente los movimientos lentos procuran los instantes personales más típicamente “románticos”, dado su tratamiento melódico, ensoñado y evocativo.

Las sinfonías de Schubert padecieron de grandes omisiones en las ediciones y ejecuciones de la época. La primera publicación completa fue realizada por Brahms durante los años de 1870, luego del tardío descubrimiento de la 8va., en 1865.

El compositor hamburgués, conducido por una idea esquemática cercana a un purismo confesional, genérico y estandarizado, más cercano a la prédica que a una enseñanza, modificó sustancialmente trazas muy originales de estas piezas respecto a dinámicas, armonía e instrumentación, aludiendo la extrema juventud e inexperiencia de Schubert en la composición y la orquestación. Es muy factible que a Brahms le haya resultado difícil entender (y aceptar) la precocidad y arrojo creativo de un joven creador, casi adolescente, respecto a su proverbial meditación productiva.

Las óperas del autor también se encuentran afectadas por retóricas románticas, y siguen formatos diversos, tales como el singspiel o la ópera italiana. Según Harnoncourt el habitual juicio acerca del fracaso estructural de estas obras, se incluye en una de las tantas falacias de los géneros musicales, enfrentados en su momento y aun todavía, a lógicas de moda y mercado que se irradiaron en esas épocas, sobre todo desde Italia.

Como sea, los numerosos melodramas del compositor cursaron destinos sumamente dificultosos por su localismo, su incierta caracterización dramática en términos teatrales normatizados, y su indistinción idiomática entre lied y aria.

De sus exponentes más conocidos: *El Arpa Mágica*, *Alfonso y Estrella* y *Fierrabrás*, ninguno alcanzó popularidad.

Por fuera de Schubert, la ópera alemana, surgida no tanto de Beethoven, como de Mozart y la tradición del singspiel, se forjará con Von Weber y la fundacional *El Cazador Furtivo*.

Von Weber, hombre de teatro y gran conocedor de públicos continuará su trayectoria con varios melodramas, entre ellos: *Oberón* y *Euryanthe*, permeadas por la tradición de lo maravilloso, y a su vez con elementos escénicos de influencia oriental.

La novedad de *El Cazador Furtivo* radica en la puesta en escena de una temática, no solo cercana al pueblo alemán en cuanto a elementos argumentales, sino también pregnante por su ubicación contemporánea. La mostración de personajes tradicionales movilizadas en un mundo inocente, previsible de imperativos y costumbres, rural, aunados por cantos de cazadores y bosques, resulta sesgada por la irrupción de lo siniestro y lo fantástico, en una dimensión inédita y sobrecogedora.

En otros territorios de Europa, los casos de la ópera de este primer impulso romántico, encierran acercamientos y explicitaciones especiales toda vez que su dimensión espectacular tiñe a las producciones de elementos intertextuales.

La situación de Francia, rebosa heroísmo y adecuación al mundo político. Desde la Ópera Histórica, hasta la Ópera de Rescate (*Fidelio* es su ejemplar más notable, aunque obviamente alemana), y la Ópera de Terror, se establecen como se ha dicho deudas en principio de Glück, junto a la puesta en juego de búsquedas de exploración orquestal, sin grandes novedades estructurales o dramáticas.

Se han tratado de analizar en este primer momento romántico, los embates acerca de las tendencias más notables en pugna: las fuerzas heroicas y las líricas, afectadas por cambios políticos y culturales y dentro de este escenario, cómo los compositores más importantes se posicionaron dentro o frente a él. Persiste la duda acerca de los rasgos de “primer romanticismo” en Schubert o aun Beethoven, respecto a todo lo señalado.

En el caso de Beethoven, posiblemente la adherencia final en su repertorio sinfónico o instrumental a la *gran manera clásica*, su incontestable adhesión al ideario revolucionario, los respetos o aun ingentes conflictos estructurales por la forma y la expresión, indican que en

todo caso las grandes excepciones a lo nombrado actúan en el campo de una avizorante mirada de lo por venir. Por otro lado Schubert, si bien cercano asimismo a una mirada clásico - romántica, se alista en el orden de una sensibilidad distinta, atenta a un tono contemplativo, nostálgico y más acrisolado que junto a otros, le permite hablar provisoriamente en un nuevo idiolecto... tal vez y por momentos, en una nueva lengua. La irradiación y persuasión de este nuevo cosmos íntimo, diríase lírico y en principio centralmente melódico, invadirá las obras y públicos proporcionando una música cantable y expansiva, que no eludirá los misterios de una emoción renovada hacia las nocturnidades, la naturaleza y el amor. Este renovado y personal arte se hará eco de las intenciones que parecieran querer identificar con minuciosa delectación (a la manera de un visionario C. P. E. Bach) las rugosidades, repliegues y matices del alma burguesa a los que se dirige.

Pero esto será materia clave y central del próximo período.

Romanticismo Medio o Pleno (1830 a 1850)

Se ubican en este momento las producciones de Chopin, el primer Liszt, Schumann y Mendelssohn, Paganini, la ópera belcantista italiana de Donizetti, Bellini y Rossini, los ballets románticos de Adam, las primeras óperas wagnerianas y verdianas y la Gran Ópera francesa de Meyerbeer.

El momento histórico coincide con una cierta tendencia a la pacificación y a la reorganización de los Estados luego de la Revolución Francesa y el derrocamiento de Napoleón, un afianzamiento definitivo de la burguesía y un arte laico fuertemente personal y emocional y hasta levemente ornamental, lejano de guerras y batallas provisoriamente olvidadas. Lo fantástico y lo exótico tendrán un importante sitio.

Este capítulo se diversificará solo en dos análisis diferenciados, aunque sus marcas resultan impactadas con elementos que los conectan y resignifican.

1) La estética *Biedermeier* parece ser la impronta estilística más convocante e irradiada de este segundo momento. Se vuelve aquí sobre la base de lo ya comentado en el 1er. Período, acerca de Schubert y otros autores, respecto además a las ideas suscriptas por Steinberg, en relación a cierta *anomia estructural* producida en el período postrevolucionario.

En este sentido, George Steiner confluye hacia estos argumentos. Dentro del texto *En el Castillo de Barba Azul*, el escritor afirma el ingreso e instalación a un particular período europeo verificado aproximadamente entre la caída de Napoleón en 1815 y la Guerra Franco Prusiana de 1870 al que designa como equivalente al *Biedermeier* alemán, como el gran *ennui*, la gran depresión, el gran hastío (Steiner, 1992).

El mundo de la Revolución, de los héroes modernos, de las grandes batallas y conquistas parece haber terminado, tal como se expresaba al principio de este apartado. Los ramalazos de los movimientos de 1830 y 1848, no contrastan sustancialmente con las sensaciones generalizadas de quietud y laxitud burguesa (al menos en los Estados hegemónicos). En principio, estas afirman el carácter primordialmente introspectivo de la vida y del arte, sin que esto implique una actitud de encierro, falta de bohemia o vida social, hechos que constituyen ciertamente marcas importantes de la vida privada del Romanticismo.

El aspecto geográfico promueve, posiblemente, un importante recorte en cuanto a dos sentidos básicos conectados a territorios, historias e idiosincrasias, ya caracterizados en este trabajo. Se alude a Francia y Alemania como sede de modélicos estilos, países que detentan ciertos caracteres propios asociados de diferente modo al señalado momento que acota Steiner, y al Romanticismo en su totalidad.

La exterioridad, esnobismo y fuerza social de Francia, y la melancólica y angustiosa manera alemana, asociadas unas y otras a otras estilísticas inglesas, eslavas o italianas, reúnen entre si un abanico

de formas en las que esta sensación de “inquieta paz”, se extiende y manifiesta durante estos casi cincuenta años. Sobre esta condición general se gestan futuras revoluciones que tienen como protagonistas a nuevos desposeídos: los obreros y campesinos, sojuzgados o bien excluidos de muchos de los derechos y bienes terrenales, por las Revoluciones Industriales de 1750 y 1850.

Estas consideraciones se asocian a otros estados, tales como el *spleen* de Baudelaire (el exasperado y vago esperar, el grisáceo desfallecimiento), el “mal del siglo” o el “dolor del mundo”, ya mencionados, y tendrán continuidad en las condiciones en las que se generan la lucha de clases, la alienación, el dionisiaco empuje y la del nivel inconsciente, como formante profundo y vital del psiquismo, formuladas más adelante por Marx, Nietzsche o Freud.

De hecho, como refiere Steiner:

Ninguna ristra de citas, ninguna estadística puede hacernos sentir de nuevo lo que debe de haber sido para sus protagonistas, la excitación íntima, el entusiasmo, la emoción, la apasionada aventura del espíritu desencadenada por los acontecimientos de 1789 y sostenido a un ritmo fantástico hasta 1815”... “La Revolución Francesa y las guerras napoleónicas - *la grande épopée* - literalmente apresuraron el ritmo del tiempo sentido (Steiner, 1992: 27)

Y más adelante continúa:

¿Qué iba a hacer un hombre dotado después de Napoleón?
¿Cómo podía un organismo criado en el aire eléctrico de la revolución y de la épica imperial respirar bajo el plomizo cielo del gobierno republicano de la clase media? ¿Cómo era posible para un joven oír los relatos de su padre sobre el Terror y sobre Austerlitz y luego dirigirse tranquilamente por el plácido bulevar hacia su oficina? [...]

La generación de 1830 se sentía maldita por los recuerdos de acontecimientos, de esperanzas, en los que no había tomado personalmente parte. Esa generación alimentaba en su fuero interno *un fond d'incurable tristesse et d'incurable ennui* (Musset).

Sin duda había cierto narcisismo en el cultivo de este sentimiento, la sombría complacencia de soñadores que, desde Goethe o Turgenev, trataban de identificarse con Hamlet. (Steiner, 1992: 33-34)

El colapso de las esperanzas revolucionarias después de 1815, la brutal desaceleración del tiempo y de las radicales expectativas dejaban una reserva de energías turbulentas, creativas y originales que no se habían usado.

La generación romántica estaba celosa de sus padres. Los “antihéroes”, los *dandies*, acometidos por el *spleen* del mundo de Stendhal, Musset, Byron y Pushkin, se mueven a través de la ciudad burguesa como *condottieri* sin trabajo. O mejor, como *condottieri* jubilados antes de haber dado su primera batalla (Steiner, 1992: 34).

La evasión, la búsqueda de lejanas guerras e imperios, las ruinas de extrañas civilizaciones, lo fantástico, las hadas y espectros, el refugio en una naturaleza especular a los estados del alma, serán como ya se ha explicitado, temas abordados en todo este momento.

Los primeros ballets románticos tales como el célebre *Giselle* de Adam, o la inaugural *La Sylphide* de August Bournonville, constituyeron exponentes de estas temáticas.

Se retoma a Steiner. Aunque seguramente altisonante, el último comentario que más arriba se cita del pensador, marca una direccionalidad de la Modernidad en términos de la paradójal condición de un *progreso hacia la destrucción*, condición instaurada con más fuerza y cercanía a nosotros (y desencadenante de las guerras mundiales y otras abominaciones) en el siglo XIX, evidente y primariamente en el

terreno de la política, la tecnología y la economía, pero sin dudas contagiando también sus pulsiones, al proceso crítico y corrosivo al arte.

Dice el autor:

La conjunción de un extremado dinamismo económico y técnico con una gran y progresiva tendencia a la inmovilidad social impuesta (conjunción de la que estaba constituida un siglo de civilización burguesa y liberal), representaba una mezcla explosiva. Esa mezcla provocó en la vida artística e intelectual ciertas respuestas específicas que en última instancia eran destructoras.

Según me parece, dichas respuestas constituyen la significación del romanticismo. Partiendo de ellas se desarrolló la nostalgia del desastre (Steiner, 1992: 37)

Se pregunta, tratando de evadir con presagiente temor este último comentario de Steiner: ¿habrá relación entre este espíritu de época descrito por el autor, con el surgimiento de una especial épica y lírica en el arte musical del Romanticismo, sin duda presente en la literatura del período? ¿Las épicas celebrantes de ritos guerreros y heroicos, tendrán correspondencia con batallas interiores, con conflictos y destrucciones personales, con vidas titánicas y colosales empresas amorosas? ¿O esta épica se tornará por esa interioridad y vacío social tan manifiesta, en una particular lírica?

Y si es así vuelve a preguntarse: ¿de qué manera puede identificarse y caracterizarse este lirismo...?

Desde las diversas maneras estéticas de Steiner recién referidas, englobadas en un genérico estilo *Biedermeier*, se prestará atención a algunas manifestaciones ubicadas especialmente en el territorio germano. En este país, *lo biedermeier* alude empáticamente a *lo anterior*, a encuentros cálidos y a rememoraciones.

Dentro de esta tónica, la figura de Mendelssohn tiene su lugar a partir de su función reivindicativa del pasado de la tradición ale-

mana, encarada en J.S. Bach. Este acto, así como las evocaciones tradicionales en sus sinfonías, en particular la 2da., *Lobgesang* y la 5ta., *Reforma*, o sus oratorios *Paulus* y *Elías*, estatuyen una asimilación activa y vívida del mundo barroco y protestante, sobre una estructura clásica y realmente depurada, más que como religión que mira por los ojos de Dios, como concepción del mundo que observa admirativamente a Dios desde los ojos humanos.

El contrapunto, la fuga, el coral, no son para él solo meras técnicas, sino símbolos de la nación. Se establecen como elementos vigentes en un hoy, modernos y presentes, aunque rescatados de un olvido y de un pasado, a la manera de actos de fidelidad, respeto y ejemplo. Por ello es que las fugas de Mendelssohn resultarán más miméticas respecto a Bach que las propias de Beethoven en su período final. Para Beethoven, la fuga es principalmente un recurso paródico o experimental, para Mendelssohn un homenaje y un recuerdo a imitar.

Como idea de nación revelada a partir de principios fundados en un origen, la producción mendelssohniana en cercanía a estas temáticas, provee a su historicidad y por extensión a la de la cultura alemana, de la pregunta por la dialéctica entre lo moderno y lo tradicional. Se desprende así en rigor de verdad (no solo de Mendelssohn sino de la actitud de varios compositores de esta generación y la siguiente), la asunción de una modernidad contemporánea se basa en una rememoración de lo anterior, en una forma actual de evocar lo antiguo: historia, mito, leyenda, valores, acervos.

Las *Romanzas sin Palabras*, pequeños poemas pianísticos en forma de miniatura de paisajes interiores o de visiones de un exterior internalizado, conforman un horizonte de lo íntimo, a menudo recorrido por nostálgicos afectos, en perfecta concordancia con el sentido de lo *biedermeier*. Tal vez el *Sueño de una Noche de Verano* se revele como una conjunción de elementos románticos, en los que la apelación al mundo de lo maravilloso

conecte al autor con una faceta que en su coetáneo Schumann, podrá ser entrevista como un tópico agazapado, fantástico y ciertamente macabro¹⁹⁷.

Schumann y la Meditación Lírica entre el Pasado y el Presente

El arte de Schumann se entronca también con otros pasados: el protestante (resguardante de las tradiciones de Bach y Mendelssohn, y visible en sus oratorios *El Paraíso y la Peri*, el *Requiem para Mignon* y las *Escenas del Fausto de Goethe*), la mística de las proporciones matemáticas aplicadas a la música, los lenguajes cifrados, y de hecho las temáticas sobre el medievalismo y la naturaleza. Schumann abordará estas temáticas no desde el beneplácito y la reconciliación como su compatriota, sino numerosas veces desde la alegoría y la parodia, marcadas intensamente por lo siniestro.

El estilo del autor, en su presente burgués y culto, especialmente encontrado en su música para piano y sus canciones, debate los anteriores tópicos entre complejidades en la escritura, señales extramusicales, ambivalencia de personalidades, formulaciones cíclicas, febriles urgencias o ensoñadas laxitudes, y un juego siempre cambiante de caracteres, súbitas mutaciones, interrupciones, fugacidad, irregularidades e inconstancias formales, melódicas y texturales, junto a pasajes de extrema tensión. Detrás de estos resultados, se esconderían las intenciones programáticas de su poética.

¹⁹⁷ Los apartamientos de la tradición en Mendelssohn, parecieran recaer en aspectos como la orquestación o el estilo menos ampuloso y beethoveniano (al menos en algunas de sus sinfonías), reemplazado por un melodismo más cantable y vital. En este sentido el proyecto compositivo del músico se revela ubicado en ciertos márgenes de la apelación oficial clásico - romántica y ciertamente ubicado en el lado sutil, nostálgico y “vienés” de lo *biedermeier*. La veta heroica o trágica, no fue nunca afín a Mendelssohn; encontró sus mayores logros en las facetas líricas, meditativas o fantásticas de sus adagios o scherzos.

Heine, Hoffmann, Eichendorff, Jean Paul Richter, le proveen desde la literatura otro contacto con lo singular que abona su estilo: el amor, la leyenda, el exceso, lo macabro, el tema del doble, y lo siniestro, que es nada más y nada menos que el encuentro de lo fantástico en el mundo íntimo del hogar, la visión desviada y oblicua de aquello que resulta habitual y conocido, aunque en una mirada más esquiva y cercana esconde un lado amenazante y ficcional.

Máscaras, espectros, bosques malditos, objetos cotidianos, sueños, juegos, la vida aporta datos inciertos, palpables e identificables, pero siempre poetizados hacia un lugar que también puede ser enajenante, terrible¹⁹⁸.

A veces, para la Modernidad se piensa en dos tipos de compositores: los elaborativos, es decir, aquellos que proponen un trabajo de transformación y desarrollo sobre matrices primigenias y compactas, y otros, los episódicos, que prefieren el encadenamiento discursivo a partir de la escansión de partes distintas, fragmentarias y más o menos enlazadas. Como es sabido, la idea rectora, al menos para el mundo austroalemán, recayó en la primera posibilidad, celebrante de una cadena “ininterrumpida” de “augustos” compositores, comenzada en J. S. Bach, o si se quiere, en los maestros neerlandeses, y que incluso en las formas orgánicas, puede tener ciertas herencias.

Es apropiado observar que en medio de este afiatado y previsible “mandato”, válido al menos para un compositor académico, Schumann, se inclinara a menudo por la segunda opción.

Varias cuestiones pueden esgrimirse como posibles causas.

Primeramente su atribuida impericia como compositor, hecho que lo apartaría de las lecciones más próximas de Beethoven, en tanto artista *romántico* de la primera línea propuesta, y dueño de un manejo deductivo y dialéctico tan propio como ejemplar.

En segundo término las relaciones del Romanticismo académico (planteadas desde una voluntad más populista y burguesa),

¹⁹⁸ El cine de misterio y terror contemporáneo a menudo se ha hecho cargo de este estado de alienación en el escenario más presente y contingente de nuestra vida diaria.

próximas a experiencias estéticas diversas tales como danzas y canciones de procedencia rural o urbana: *ländler*, valeses, cuadrillas, polkas y otras especies por el estilo, configuradas habitualmente en una sucesión de secciones distintas, a veces recuperadas desde la idea principal en el final.

Este estilo no solo nutriría sus piezas pianísticas o las canciones (en las que los principios habituales binarios o ternarios, se expanden en formas más flexibles y plásticas), sino también su música orquestal.

Por último, la necesidad de Schumann, influido por sus derroteros literarios, de dar cuenta de una imaginación frondosa, perturbadora y errática, externalizada en piezas mayormente rebeldes con los criterios generales de derivación motívica, conexión entre temas, transiciones y reexposiciones, y por oposición, más atentas a la yuxtaposición o a la derivación súbita. Esto no elude el profundo sentido narrativo en su obra, disociado entre la mirada de un narrador, o del ínsito protagonista de los *sucesos* musicalmente contados.

Es dable destacar que el concepto de microforma se inserta aquí con total exactitud poética.

A menudo, el sentido unívoco o aditivo de las piezas construidas con estos principios, (ciertamente no solo escritas por Schumann), se apropia de una discursividad, exenta de elaboraciones tradicionales.

Si se compara cualquier microforma de Schumann, incluso de su juvenud, con los *Impromptus* D. 899 o D. 935 de Schubert (a menudo declarados como piezas iniciadoras de este estilo epigráfico, junto a las del checo Jan Vorisek), podrán notarse importantes diferencias, más que en los materiales o en la atmósfera expresiva, en el criterio formal: sobre las estructuras ternarias o temas con variaciones, en general, simétricas y recurrentes de Schubert, Schumann se interna en discursividades sumamente caprichosas, discontinuas, incompletas, evolutivas o aditivas, e irregulares. No descarta la recuperación final, pero esta es a veces más que presente y efectiva, sospechada como tal.

Por otra parte para Schumann, el principio de elaboración fue costoso; a menudo la repetición secuenciada, reemplaza dicho proce-

dimiento con insistente presencia. Desde las extensiones y derivaciones recurrentes en las sonatas de Schubert (influidas tal vez, por otros aspectos de personalidad y voluntad creativa), la tendencia schumanniana hacia la “inconsecuencia” es un rasgo propio del autor.

Los pianistas a veces definen a Schumann como arduo, intrincado, y carente de melodías. Llama la atención esta adjetivación para quien ha compuesto líneas antológicas en sus lieder.

No obstante la caracterización puede tener algo de verdad.

En Schumann, y en tanto escritura pianística, el sustrato melódico más que pensado en una conformación de línea fluyente, libre, extensa, e independiente como en Chopin, se encuentra resguardado en texturas a menudo acórdicas o de otro tipo, que parecen pulsar y condicionar su movimiento, o someterlo a complejas interdependencias.

Tal vez en Schumann duerme algo hermético, que debe ser buscado entre líneas. La raíz del norte que señala Steinberg, así como su tradición protestante, posiblemente le otorgan cierta severidad, opresión, tendencia abigarrada, a la par que en otras ocasiones dulzura, languidez, intimismo o febril movimiento.

Probablemente el tema central sea la sensualidad, el sentido erótico del autor, que a diferencia de Chopin o de Liszt, por ejemplo, se advierte más esquivo de aparecer, o tal vez directamente displicente, por no existir. Esta cuestión implicaría metonímicamente, el ocultamiento de lo melódico, en tanto lugar expansivo y pregnante de aquella condición.

La armonía estructural de Schumann, respetuosa del concepto tan germánico de la 7ma. o 9na. de dominante o del acorde tríada con 7ma., como límite superposicional, tiene seguramente que ver con su mayor organicidad y hasta restricción.

Esta cuestión, entre otras, lo aparta del aspecto investigativo de Chopin o Liszt, para quienes la armonía se desplazó hacia terrenos próximos a unir funcionalidad con valor propio y sonido, en términos de una inédita sensorialidad.

La música pianística de Schumann, es en general tensa, articulada, nudosa, inquieta y acicateada por disonancias, por ciertas necesidades de mutar y desplazarse siempre a otro lado donde no está.

Sobre algunos elementos diatónicos, tal vez de raíz religiosa o rural, un cromatismo que en Wagner tendrá una conducta semejante, recorrerá grados conjuntos ascendentes o descendentes estableciendo una marcha armónica lenta o agitada, signada por accidentes y vectores, no solo armónicos y /o melódicos, sino rítmicos y texturales. Acordes o contracantos en tiempo y contratiempo a menudo espolean el devenir melódico principal.

También el coral, (como la fuga), y los ciclos de quintas, en su caso posiblemente por su ascendencia barroca - luterana, tendrán en el autor una presencia destacada. A menudo la línea melódica en una pieza de Schumann es la voz superior de una textura vertical, estricta o figurada, en ocasiones reforzada en octavas. Las progresiones, numerosas veces, actúan en las codas o en las transiciones como inerciales pasajes acumulativos.

Dichas texturas acórdicas podrán ser justamente homófonas o se presentarán como disposiciones y tratamientos varacionales. La presencia del acorde, no tanto en su carácter obvio de función, sino precisamente en su verticalidad, será a menudo escuchada como pilar primigenio, explícita o implícitamente.

Completamente introspectivo, en permanente correspondencia entre la vida y el arte (a diferencia de Mendelssohn, quien sostiene un rigor conceptual cuidado, prolijo, más convencional y atildado), la producción pianística de Schumann, original y novelesca, se reitera como difícil de hilvanar en términos de una textualidad convencional.

También puede decirse como dato adicional, que su pianismo representa un punto intermedio entre el intimismo de Schubert y la teatralidad expansiva de Liszt.

Estas obras, como las piezas sinfónicas, pudieron también generar temporalidades recorridas por la elaboración y los principios

más clásicos de la forma (por ejemplo su 2da. Sonata para Piano, o la música de cámara), aunque por diferentes razones, adolescieron o se encaramaron volitivamente, a una construcción en cierto modo, y en ciertos pasajes o movimientos, marginal o tal vez indagatoria.

Se referencian nuevamente algunos ciclos pianísticos del autor:

Las Piezas de Fantasía, Op. 12, las *Escenas del Bosque*, Op. 82, la *Kreisleriana*, Op. 16, el *Carnaval*, Op. 9, las *Noveletten*, Op. 21, las *Danzas de la Cofradía de David*, Op. 6, incluso el *Álbum para la Juventud*, Op. 68 o las *Escenas infantiles*, Op. 15, fluctúan entre piezas de delicada, ensoñada y cantable expresión, junto a otras que se internan a menudo en paisajes abisales, farragosos y extraños, de hostil intensidad.

La forma, dada externamente por el ordenamiento general de piezas diferentes, afín a ciertos ideales de encadenamiento que se analizarán enseguida, muestra a menudo, también en su construcción autónoma para cada una de las mismas, los procedimientos aditivos recién comentados y muy rara vez como es de *rigor* en la microformas, la elaboración al estilo de las formas de sonata.

¿Debilidad formal? ¿Criterios cercanos al mundo burgués, más afín a la formulación y seguimiento de lo que viene ordenado en breves capítulos, por sobre un extenso y conspicuo desarrollo a partir de unas pocas huellas iniciales? ¿Esta visión apretada, tensa e inquieta cursará en Schumann relación con sus desequilibrios personales, con sus comentadas obsesiones y fijaciones?

A partir de lo investigado por varios historiadores, es altamente probable este último vínculo, aunque ello no obsta para que los análisis se articulen desde una *objetividad* centrada estrictamente en la producción.

Vienen a la memoria unas breves piezas del compositor: las *Bunte Blätter*, Op. 99 (1851).

Estas *Hojas Multicolores*, articuladas en pequeñas colecciones internas, revelan en su nombre, una búsqueda de miniatura móvil y cambiante, casi caleidoscópica.

Algunas de estas piezas, como las excéntricas *Bagatelas* del Beethoven póstumo, o algunos *Preludios Op. 28* de Chopin, no exceden la duración de un minuto.

Sobre esta brevedad la diversidad de texturas, afectos y gestualidades es asombrosa.

Con frecuencia el atematismo domina la discursividad o bien las texturas de coral y las líneas cantables se encuentran interceptadas por acordes en contratiempos, imitaciones, trémolos, bajos cromáticos, intensidades contrastantes, verticalidades quebradas y percusivas, alusivas a los caracteres semánticos que se enunciaran más arriba.

El diseño formal a menudo se escapa de las estructuras simétricas, para atravesar recorridos unívocos o direccionales, ansiosos de un final contundente o disolvente.

Pequeños nocturnos y canciones, tormentosos y pasionales preludios, fugaces y/o quedos desplazamientos registrales, imágenes alucinantes, marchas fúnebres rememorantes y nostálgicas, cantos de raíz folk, trozos satíricos y burlescos, miradas íntimas y casi inaudibles, vales melancólicos, introspectivos y ominosos paisajes interiores, el universo del autor se expande por variados y complejos destinos.

Tentados por insistir sobre estas obras, se arriesgan comentarios sobre algunas: la primera en *La M. Nicht schnell, mit innigkeit*, especie de canción al mejor estilo *biedermeier*, estructurada en la forma binario - reexpositiva, sutil en el empleo de cromatismos, expresivas apoyaturas, dominantes auxiliares y acordes de color. El sentido destacado de lo íntimo, cordial, entrañable (*innig*), representa una alusión permanente en el nombrado estilo, al universo burgués del hogar interior, de lo pequeño, lo suave y delicado.

Sehr rasch, y *Schnell* cursan evocaciones de lo fugaz, dramático y fantasmagórico.

En la primera es notable el empleo de valores irregulares que inquietan y articulan quebradamente el discurso, y en la segunda me-

rece mencionarse el proceso acumulativo de pequeños accidentes esparcido sobre un diseño veloz, repetitivo, tenso y atemático.

El *Sehr langsam* es una de las piezas más oscuras del autor; también sobre un esquema binario reexpositivo, una secuencia de acordes de 7ma. disminuida sostiene en su voz superior un canto pesante que recuerda posiblemente al Estudio op. 10, N° 6 de Chopin, en la misma tonalidad de Mib. m. La trayectoria registral se desplaza de la zona media al grave en una continua frase repetida, interrumpida solo por una mínima sección en modo mayor, en una direccionalidad opuesta.

La sensación de caída, hundimiento e inexorabilidad es notable.

En este caso, el acorde de 7ma. disminuida, más que remitir como suele suceder en Beethoven (y obviamente en el mismo Schumann y otros músicos), a impulsos o cortes dramáticos, retóricos o trágicos (Paraskevaídís, 1993), se asocia acusadamente con una afección profunda, sombría y siniestra.

Se atenderá ahora a las sinfonías de Schumann.

En base a todo lo dicho acerca del autor, estas obras desde sus orígenes fueron criticadas por la falta de equilibrio, deficiente orquestación y pobreza de recursos compositivos.

Se efectuará un breve análisis de ellas, lejano de proponer reivindicaciones no pertinentes. Por esta examinación se tratarán de encontrar pronunciamientos más o menos acusados de estas evocaciones de la nostalgia, la esperanza o el pasado, además, entendiendo que dichas piezas orquestales se posicionan en este especial recorte, y paradójicamente, como las sinfonías más ostensiblemente innovadoras y subjetivas, entre las inaugurales y “estructurales” producciones de Beethoven, la Nueva Escuela Alemana de Wagner, o las obras sinfónicas de Brahms.

La 1ra. Sinfonía, *Primavera*, Op. 38 (1841), ofrece originalidad, brillantez, lirismo, y una orquestación que puede ser elogiada por sus momentos de transparencia y variedad, especialmente en la escritura de maderas. Ciertamente la obra, surgida desde un poema de Adolf

Böttger, es la decantación subjetiva de una primavera propia, de un estado de naciente esplendor, felicidad y esperanza: el casamiento con Clara Wieck, en 1840.

Las trompetas iniciales, resonantes desde un cielo que llama y convoca a la vida, anuncian además un motivo que será el principal material en el *Allegro* siguiente.

La introducción lenta ofrece una magmática procesualidad, típica de futuros comienzos mahlerianos, especie de “sonido emanado de la naturaleza”, que indica dicho autor, en el comienzo de su 1ra. Sinfonía.

Este motivo generador, beethoveniano en su morfología, se integra en el 1er. tema en una oración periódica clásica y regular (aunque con breves acentuaciones y con un plan tonal más ampliado), y se aparta luego hacia una discursividad sumamente diferente. Ecos de Schubert y hasta de Rossini pueden inferirse en la nerviosa articulación y sustancia rítmica del *Allegro*. En el desarrollo, las repeticiones secuenciadas, trasuntan el estado obsesivo típico del autor.

El movimiento final se plantea a partir de un tipo de material, que en Beethoven puede encontrarse en los finales de sus Sinfonías 2da. o 4ta.

No obstante aquí Schumann propone una estructura melódica más disonante (por el uso de apoyaturas), repetitiva, y al mismo tiempo armónicamente expansiva desde el inicio. Esta línea a cargo de los violines, es además compleja en su desarrollo lineal intrínseco, por lo que se configura en el estilo de un incierto trazo, a medio camino entre la cualidad cantable de un lied, y la abstracción y concentración de un motivo “atemático”. Los recuerdos de una música urbana y/o folk, a la manera de Von Weber, parecen evidentes. La densidad cronométrica, incluso la articulación, provee de dificultades de aprehensión y memoria, así como su direccionalidad tonal se embarca en un imparable vectorialidad hacia la dominante, aunque con mediaciones y meandros por dominantes auxiliares.

El segundo tema se desplaza al terreno de lo misterioso y tal vez levemente macabro; está formulado con el material del último núme-

ro de la *Kreiseriana*, opuesto aquí a un beethoveniano unísono de cuerdas, actuante como contramotivo.

La herencia del “período heroico” de Beethoven es respetada y percibida con mayor evidencia en la 2da. Sinfonía, Op. 61(1845/46), por su estilo macizo y severo.

La introducción lenta presenta un elemento mínimo aunque pregnante: un intervalo de 5ta., de algún modo motivico y genérico para varios instantes de la obra. El tema principal del *Allegro*, consiste en una nerviosa línea de violines repetitiva y casi unívoca en su tratamiento rítmico y melódico, si bien cerrada, dispersa en su simetría. Figuras con puntillo impulsan la melodía ya desde el comienzo, hacia breves desvíos secuenciados sobre la dominante o la subdominante.

La lírica irrumpe en el movimiento lento, extraño aun para Schumann, en su casi postromántico episodio, en el que los violines alcanzan una tensión casi exasperante sobre el registro agudo, propulsados por acordes de 5ta. + en una serie de secuencias.

El *Scherzo* recoge el estilo ligero e inquieto de Mendelssohn, y el movimiento final se encauza en ciertas experiencias cíclicas al tomar elementos anteriores, hecho que retomará con mayor extensión constructiva en su Sinfonía N° 4.

La coda muestra a un Schumann apelativo y triunfal, “germánicamente” diatónico, y a su vez visionario y arriesgado en la progresión armónica final. Las fanfarrias de fuerza monumental, de ascendencia himnica y lejanamente protestante, culminan la obra desde una cadencia IV - I, reforzada luego con batidos de timbal y bajos desde la dominante a la tónica.

La Sinfonía N° 3, *Renana*, Op. 97 (1850), descubre a la manera de la 9na. de Schubert, un panorámico viaje interior por el río paterno de los alemanes, las regiones legendarias y tradicionales por las que él transita, y lo que desde sus orillas el hombre puede vislumbrar de la tierra y sus habitantes.

El primer tema del 1er. movimiento, se adecua a lo que se menciona respecto a Lang y su idea de sinfonías melódicas en vez de

temáticas. El material se configura ciertamente como una especie de canción, desarrollada en términos “excesivos”, para posicionarse como tema inicial de un allegro de sonata. Los cromatismos, las dominantes auxiliares, los desvíos casi inmediatos al III o al VI, así como el empleo de secuencias, otorgan al fragmento esa compleja combinación romántica de mismidad y variación.

La completitud y extensión de este material cantable genera incontables repeticiones, y ciertas dificultades a la hora de encontrar procedimientos de elaboración, sobre un elemento desde el vamos, tan exhaustivo.

Cobra importancia el 4to. movimiento, especie de rememoración eclesiástica de un ritual protestante. El contrapunto imitativo y los recursos de aumentación y disminución, apelan a la actitud seguida por Mendelssohn, aunque como siempre en Schumann, la sustancia dramática lograda se presenta con un grado de tensión y compromiso emocional más extremo. La escritura para cornos, trompetas y trombones, parece remitir en ciertos pasajes, a los tratamientos contrapuntísticos de las misas de los compositores flamencos.

Los tres acordes finales del movimiento, señalan con fatídica e inexorable cualidad, algo que podría ser un final definitivo.

Por último, la 4ta. Sinfonía, Op. 120 (1841 y revisada en 1851), avanza sobre un tratamiento cíclico, mucho más sutil y elaborado que el equivalente en la 2da.

El sentido principal de la obra consiste, no solo en trabajar el desarrollo temático de los cuatro movimientos a partir de motivos germinales, sino también en encadenar temática o emocionalmente los mismos, hecho observado en experiencias previas efectuadas por Beethoven, por ejemplo en su 5ta. Sinfonía, y a su vez actuadas en la época de Schumann por las piezas sinfónicas y pianísticas de Liszt.

La introducción lenta, desde su masivo unísono, retoma ciertas lógicas de las oberturas de Beethoven. El *Allegro* introduce un tema nervioso y repetitivo, una vez más secuenciado y valorizado en términos gestuales y fugaces, más que como nítido motivo. Tal

como el final de la 2da. Sinfonía, el fragmento inicial de este allegro se conecta con una sección diferente, base temática del último movimiento. No hay por ende recapitulación. Es más, se diría que recién en este momento posterior, se escucha el segundo tema. La conclusión se genera a partir de una contracción de este segundo fragmento. Nuevamente la cadencia plagal (armonía que articula el motivo principal de esta sección) propone severidad y una dosis de antigua resonancia estilística.

El cambio de modo y la orquestación, entre el final del primer movimiento y el comienzo del segundo (*Romanza*), evoca el pasaje equivalente de la 7ma. Sinfonía de Beethoven. En esta sección lenta Schumann presentó una primera versión con guitarra, como cita nostálgica de una canción arcaica, casi trovadoresca, cantada por un oboe y un violoncello en octavas, luego eliminada por el compositor en la revisión de la obra.

El final, luego de una sombría y presagante introducción se hace cargo de temas anteriores, (como también ya lo efectúa el scherzo). Las progresiones, retardos, pasajes fugados y cierto academicismo otorgan a la composición ecos de pasados barrocos.

En líneas generales la veta lírica, expansiva y más individual de Schumann y en cierto sentido de todos los compositores de esta generación, se descubre plena en los materiales adyacentes, en los segundos temas, en las liquidaciones y comentarios, por sobre mandatos motivicos o desarrollos que el Beethoven del 2do. Período “obliga” a respetar.

2) Interesa ahora efectuar una aproximación más detallada a los elementos líricos presentes en el Romanticismo, estudiados también e inicialmente en el 1er. Período, y dejados en suspenso en páginas cercanas.

Se retomará para ello a Schumann y su obra pianística, a fin de disparar desde su subjetividad, indagaciones posteriores y generales sobre dichos tópicos.

El concepto de subjetividad en Schumann se manifiesta según Steinberg, emparentando dualmente los caracteres de la lírica y la

épica. Dicha conceptualización resulta interesante de ser comentada, tanto en lo atinente al estilo romántico, como para el propio del compositor alemán.

Los postludios de obras tales como *Amor y Vida de Mujer*, las *Piezas de Fantasía Op. 12*, o las “*Danzas de David*”, configuran espacios de distanciamiento con lo “acontecido”. En ellos, Schumann parece adquirir el rol de un narrador, ciertamente compenetrado por el drama anterior. A través de estos pasajes *comenta* sus impresiones finales, sus conclusiones y su casi tranquilizadora visión de lo que acaba de contarse: al fin y al cabo una maravillosa o fantástica ficción. En estos casos, lírica y épica se entrelazan de modo enigmático y sugestivo¹⁹⁹.

¹⁹⁹ En rigor de verdad, ejemplos equivalentes se encuentran en otros músicos. Berlioz, como también Liszt o Schumann, suele producir ciertas fracturas narrativas, respecto al lugar metafórico que ocupa el protagonista - autor.

Un movimiento como la Escena en el Campo de la *Sinfonía Fantástica*, presenta al menos dos posiciones literarias. El comienzo del corno inglés y el oboe, refiere posiblemente al mundo de la delineación externa, la evocación, la imagen visual, y hasta al de una *narración* de orden descriptivo, en la que el autor es mero tránsito y médium para el lector. Igual situación se produce en la reexposición de este pasaje, con el añadido de los timbales simulando los truenos lejanos y tal vez funestos.

Pero en ambos segmentos, la entrada de las cuerdas remite a la toma de posición en primera persona del narrante. En estos fragmentos, la visualidad parece omitirse o resguardarse en la épica - lírica del sujeto, que *ya* habla de sus impresiones, de su propio mundo de afectaciones.

(En el inicio del movimiento, el trémolo de cuerdas, estático y suspensivo, que respalda el diálogo del corno inglés y el oboe, actúa tanto como un elemento de soporte gráfico, como de catáfora para la entrada de la voz del narrador. En cierta forma, el trémolo pareciera visualizar a un testigo que presencia la escena, para luego dejarle el lugar a fin de que comience a contarnos su propia versión de lo visto).

Si se desea, en el final del movimiento lento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, luego de los casi gráficos cantos de pájaros, las cuerdas generan la misma formulación y función. En los diferentes Paseos de *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky, la voz del músico reflexiona, en principio para sí, sobre lo que acaba de mostrarse en cada pieza pictórica.

Asimismo, toda la sección central de *Francesca de Rimini* de Tchaikovsky, salvo el solo de clarinete que personifica a la protagonista, actuaría como una reflexión del poeta - músico acerca de la historia; (y aquí el poeta - músico es el mismo Tchaikovsky en sus dos posiciones narrativas, como Tchaikovsky para el oyente, y como Tchaikovsky respecto al Dante).

El historiador citado refiere específicamente a la *Fantasia en Do mayor, Op. 17* (1838), una de las obras sustanciales de Schumann, compuesta en un período altamente fructífero: en sus veinticinco o treinta años. En este momento el compositor pretende ser un gran virtuoso, como su entonces prometida, la ya nombrada Clara Wieck. La música para piano inflama su inspiración, y de su talento e invención nacen obras ejemplares de la literatura romántica que se han mencionado tanto aquí, como en otros apartados.

En la *Fantasia en Do mayor* se juegan muchos de los aspectos típicos del músico: vectorialidad, tensión, variedad, introspección, fuerte invención y fantasía, cambios súbitos, meditación, conflictos formales, y alto poder comunicativo.

Su lugar paradigmático en el corpus del período decanta como tal por varias razones.

En Mozart o incluso Beethoven, es raro detectar obras sufrientes de mutaciones o de nuevas decisiones genéricas, esto es: proyectos de sonatas, conciertos o sinfonías que devienen luego en otras piezas de otros géneros. En todo caso existen “adaptaciones” más pragmáticas efectuadas por circunstancias diversas.

El caso de Schumann muestra esta transformación (que dicho sea de paso también acompañó por ejemplo, la creación del Concierto Nº 1 para Piano y Orquesta de Brahms, proveniente de una sonata para dos pianos, u otras piezas de Chopin), como un dato no solo de implicancia compositiva, sino también coyuntural de su vida.

La *Fantasia en Do M.*, dedicada a Liszt, guarda una historia peculiar. En primer término la obra iba a formar parte de una serie de creaciones que, a instancias del pianista húngaro, se escribirían para que con las ganancias de sus ventas, pudiera construirse en Bonn un monumento a Beethoven, al cumplirse en 1837 los diez años de su muerte.

El proyecto que fue finalmente fallido, sembró en Schumann gran entusiasmo; de este modo su idea original: una sonata en tres movimientos, persistió en su imaginación y se transformó finalmente en la *Fantasia en Do M.*

Para el diseño inicial, cada movimiento pretendía homenajear y dar cuenta del desarrollo espiritual de Beethoven mediante títulos evocativos: *Ruinas*, *Trofeos (o Arcos de Triunfo)* y *Palmas (Guirnaldas o Coronas de Estrellas)*. Luego, al decrecer la iniciativa de Liszt, fueron desestimados. Estas denominaciones aplicadas a una sonata, más que novedosas en términos históricos, denotan una voluntad extramusical, tal vez altamente decantada, pero igualmente presente como índice compositivo.

La obra fue revisada en su nuevo formato. Empero, no dejó de exhibir esta dispersión, o si se quiere desconcierto del compositor ante los géneros “heredados”. La decisión de llamar Fantasía a algo que fue en principio una Sonata, no prescribe la misma factualidad o significación que hechos equivalentes suscriptos por Mozart o Beethoven.

Como se comentara en páginas previas, para Schumann entre ambos términos, no se extendían diferencias esenciales.

De las tres sonatas para piano del autor (junto a las de Chopin o incluso las de Liszt, pese a sus programas conscientemente renovadores), salvo la 2da. en Sol m., las demás como ya se ha dicho, revelan desviaciones y fragmentaciones severas respecto de los estándares genéricos aceptados, o al menos de los que se postularon como tales desde un academicismo técnico - literario. En este sentido, dichas obras podrían recibir el apelativo de fantasías. Otro rasgo fuertemente romántico es la contaminación de elementos que rodean a su factura, en general como trasvasamientos literarios, biográficos y amorosos²⁰⁰.

²⁰⁰ Al comparar las Fantasías de Mozart, con las sonatas “*Quasi una Fantasia*” de Beethoven, la *Fantasia del Caminante* de Schubert y la *Fantasia en Do M.* de Schumann, se encuentran rasgos de cierta discontinuidad en los criterios elegidos para designar con ese nombre a dichas piezas.

Mientras que para Mozart, Beethoven o Schumann, la acepción Fantasía pareciera indicar un alejamiento de la forma sonata tradicional, en sus relaciones estrictas de tempos, plan tonal, movimientos o diseño formal, en Schubert, el principio cíclico por el que se sostiene su “*Fantasia*”, se inscribiría en la dependencia estructural a un proyecto relacional unívoco. El concepto totalizante de germinalidad, recorrido de la independencia temática de cada movimiento, remitiría en Schubert a una especie de paráfrasis o variación evolutiva de una idea. Esta, al impactar en cada sección,

En su versión original, la *Gran Sonata para Piano en Homaje a Beethoven*, está escrita, según Schumann, por Florestán y Eusebio, dos de los entes inspirativos y guardianes que acompañaron también la creación de muchas de sus obras.

Además la Fantasía incluyó pequeñas y ocultas citas de Beethoven. Entre estas, es notable un fragmento del sexto lied del ciclo beethoveniano *A la amada lejana*, el cual configuró una consciente referencia al amor por Clara Wieck. Las primeras cinco notas descendentes de la línea melódica del 1er. Movimiento, surgentes de dicho lied, se articulan como una especie de leitmotiv que remite a la joven intérprete; las mismas reaparecen cíclicamente en otras secciones de la pieza.

anula la parcelación característica de la sonata en tanto género, para conformar una ideación en la que siempre se “habla de lo mismo”. Contrariamente, salvo la fuga final, cada movimiento conserva su propia estructura clásica de manera bastante evidente, salvaguardando así el esquema convencional.

“Fantasear” para Schubert, implica no apartarse de los diseños formales prescritos para cada sección, sino jugar con un nudo temático único, desplegado y reificado de diversas maneras en los distintos segmentos, en algún modo “fantasear con la unidad absoluta de la obra”. Se produce así una superestructura total, diferenciada por los esquemas y contenidos posibles que el autor imagina dentro de esa mismidad. Se borran precisiones, autonomías motivicas y separaciones, y se promueve la elusión de cadencias definitivas entre las secciones. Esta organización, que para ciertos autores entrañaría una consideración lateral o al menos no definitoria de la designación de fantasía, en Schubert decanta como elemento principal para la elección de este nombre genérico.

En el caso de Schumann (Mozart o Beethoven), el nivel formal de lo “fantasioso” se refuerza desde un valor de tipo conceptual, ya que evade internamente no solo las adherencias a un molde previo y estructural, sino a ciertos perfiles temáticos, en pos de una variedad de tempos, melodías, caracteres, afectos y esquemas formales de tipo casi improvisatorio, reticular y no causal en términos “clásicos”.

A diferencia de Schubert, la propiedad y autonomía temática de cada sección, salvo ciertos detalles enhebrados en todos los movimientos, se resguarda, es propia e independiente. Lo que se distorsiona es la continuidad de un determinado patrón, en cuanto a la segmentación y agrupación profunda.

“Fantasear” para Schumann, incita al corrimiento de la estructura “inmersa” de una pieza, como apelación anterior y probada. La distinción en el empleo de materiales, que identifica y recorta movimientos con nitidez, se desperfila igualmente por la libertad formal que los aleja y los escande de los condicionamientos convencionales. De este modo, el tratamiento formal y temático del autor, se acerca más a una noción altamente depurada del *capricho*.

Al mismo tiempo el velado epígrafe de Schlegel con el que se enmarca la totalidad de la obra, da cuenta de una ambigua intencionalidad, por un lado evocativa de Beethoven, como también de su proximidad amorosa con la pianista.

Por último, la indicación del 1er. movimiento: “*Como a través de una fantástica y apasionada visión*”, informa de un carácter altamente conmovido, así como de una declaración de amor febril por Clara (tal como Schumann le confesó en una carta que acompañaba la entrega de la versión autógrafa).

Este comentario podría sintetizar decididamente el espíritu más radical del autor, aplicable no solo a la *Fantasia*, sino a buena parte de su producción.

El comienzo articula el sentido flotante anunciado en la indicación antes mencionada.

La visión fantástica se genera a partir de la deslizante y fugaz línea melódica, impulsada sobre un acompañamiento continuo, que incluye un pedal de dominante al que se superponen rápidos arpeggios de subdominante. La presencia en toda la obra del 6to. sonido de la escala, como valor melódico *per se* o como apoyatura, resulta también de importancia motivica.

Se realizará únicamente un breve análisis del movimiento final, entendiendo que en este se presentan con nitidez, marcas destacadas de la expansión lírica.

Este final (*Langsam*) posee una estructura binaria, en la que cada sección aúna dos materiales, a la manera de una forma sonata sin desarrollo. La textura y los enlaces por medianes efectuados casi por yuxtaposición confieren a este segmento un estatismo particular. Schumann posiblemente tomó como modelos inspirativos el carácter de los finales apacibles de las Sonatas N.ºs. 30 y 32 de Beethoven. La sensación general es que se está frente a una pieza de afecto declinante, asordinada y morosa, especie de expandido nocturno, al estilo de Chopin.

El segmento intermedio que une las dos secciones principales se pronuncia como evocador de la entrada del piano en el movimiento

lento del Concierto *Emperador*, salvo que aquí la línea recorre una secuencia de acordes de 7mas. disminuidas, de efecto melancólico. Este pasaje resulta de una variación de un segmento equivalente y transitorio de la primera sección, en este caso sobre 7mas. de dominante.

El sentido volátil, profundo, grave y ensoñado del fragmento principal se contrapone al segundo material: una línea cantabile de fuertes reminiscencias chopinianas que alcanza una imponente apelación, empero recorrida por contracantos evocativos de fragmentos previos.

La coda de este movimiento final, presenta uno de los momentos más impactantes de todo Schumann y por qué no del período. El anhelante episodio construido sobre los materiales arpegiados de la primera sección, promueve un pasaje de gran intensidad.

Las dominantes auxiliares y algunos acordes descendidos, se ambiguan en recuerdos de lo que en otros momentos fueron mediante, en un discurso de continua y progresiva culminación.

Algo de lo inalcanzable, del *sehnsucht* íntimo y profundo del compositor, parece sobrevolar este segmento, algo que solo el impulso lírico del intérprete, entonado en su vaivén corporal y gestual puede completar en términos sonoros, antes de la extinción de los últimos, quedos y reposados acordes.

La riqueza y multiplicidad de contenidos y perspectivas de esta obra, afirman nuevamente en los compositores románticos, una voluntad tendiente a la creación de unidades semánticas no convencionales. Por lo contrario, el estilo clásico y originario, es invadido y alienado por evocaciones, unicidades y diferencias, corrimientos y balances diversos entre interioridad y exterioridad, entre narración y confesión, entre recatos y desbordamientos, conformando una perfilada ideología estética cercana a la libertad y la poetización de la forma²⁰¹.

²⁰¹ Se ha dicho que junto a la Sonata N° 3 de Chopin y la Sonata en Si m. de Liszt, la Fantasía en Do M. de Schumann (posiblemente con sus *Estudios Sinfónicos* Op. 13), alcanza un estatuto pianístico, recreacional e inventivo de valor paradigmático para todo el siglo XIX (Rosen, 1987).

Desde perspectivas anexas, Steinberg introduce otros datos acerca de la “masculinidad” y “femeneidad” que según este, Schumann adjudica a Beethoven y Schubert respectivamente, en base a los estilos afirmativo y potente del primer movimiento (atentos siempre al 2do. Período), y suave y tierno del segundo (Steinberg, 2008).

El historiador comenta además que de los tres movimientos, el primero está hablado en primera persona, el segundo resulta contado a través de un narrador y el último, es nuevamente relatado desde el propio poeta músico.

En páginas anteriores se comentaba el imperioso impulso narrativo de Schumann.

¿Qué es lo que se cuenta? Obviamente no una historia literaria; es la narración desde una subjetividad emocional que recorre estados de ánimo, tal vez historias metaforizadas en sonidos musicales, sentimientos fugaces y paisajes afectivos.

Sobre estas suposiciones, es importante referir las opiniones de Steinberg al plano de los auditores. ¿Es posible que nos ubiquemos en estos ámbitos de la lírica y de la épica en una obra musical? De ser así resulta esclarecedor definir de qué modo, con qué elementos técnicos musicales o desde cuáles estilos constructivos puede darse cuenta de una interioridad narrante en primera persona, y por qué intencionalidades o constructos operativos, la articulación desde un narrador puede ser deducida por el oyente.

Se acuerda con este posicionamiento *interno - externo* en las obras musicales, no solo de Schumann, sino de todo el período. Igualmente se reconocen desde ya, que dichas consideraciones se juegan en el campo de una cierta virtualidad, como asimismo de una aceptación ficcional, que reúne imaginarios diversos: conversaciones posibles con el autor, imágenes internas, narratividades propias, instancias varias de lo mimético y verosímil, recuerdos y asociaciones múltiples y en realidad, una serie de entramados semánticos que propone una determinada obra, y que se aceptarían como formas de *dialogar* con sus significados más íntimos. El Ro-

manticismo requiere del auditor, posiblemente, esa escucha secretamente interesada, evocativa y comulgante.

Por ello, desde esta casuística recortada en Schumann, se retomará el concepto de lirismo, relativo a este trayecto romántico, y dejado en suspenso al tratar el 1er. Período, intentando encontrar algunos elementos más generales por sobre idearios particulares.

Desde su origen occidental, en la poesía griega, la lírica se diferencia de la poesía épica en la cual diversos elementos se consagran como constantes: se referencia por ejemplo, la alusión a un pasado en el que las acciones ocurren, y a la relativa presencia del narrador.

Como se ha comentado a propósito de Beethoven, este está investido de rasgos informativos o enunciativos más que expresivos; es así una especie de observador y cronista de los hechos, en el que las emociones pertenecen siempre al imperio del héroe o protagonista. Por ello y en todo caso, su palabra se “contagia” de aquella con la función de ocupar momentáneamente y “actuar” en su lugar. Al mismo tiempo, los hechos acontecidos, son en general justamente acciones, que revelan efluvios emotivos, pero cuya esencialidad radica en la historia y sus alcances. La versificación puede ser la de extensos versos o bien la prosa, como en las novelas o cuentos.

La poesía lírica contrariamente pone en primer lugar al sujeto de la palabra, al que habla, o en todo caso al objeto a quien dirige su voz, mediado este por un motivo o causa que los une y despierta en el poeta, su necesidad de *expresar los sentimientos* que esta trilogía le promueve. En este tránsito emocional, pasado, presente y futuro se identifican, o pierden relevancia en virtud de la preeminencia de un tiempo interior, propio y no necesariamente cronológico, aunque en realidad es fundamentalmente evocativo en un presente. Los versos de la lírica se encadenan en estructuras más acotadas, regulares y en general tienden a una rima, que aunque irregular, efectúa un circuito temporal en el que la redundancia o recurrencia de acentos la acerca a la música. Y reflexiónese que no solamente a la música medida isócronamente, sino a esta en un sentido más amplio: aquel en el que

una noción pregnante de ritmo y de sonido se confronta o se encabalga con el aspecto “conceptual” de lo enunciado.

Esta constancia en la versificación posiblemente garantiza en el oyente la continuidad de la atención a través del ingreso en otra temporalidad, en una dimensión cronológica asociada a la circularidad, entonación y recurrencia tanto de una acción fónica, como del elemento conceptual, lo que daría como resultado la *emergencia del sentimiento* como forma de comprensión estética y a su vez definitiva del texto.

De alguna forma la lírica se entroncaría con el sentido musical de la palabra, no solo por su contenido, sino por su proximidad con una métrica propia que alentaría tal carácter.

¿Por qué se insiste con la lírica en la música el Romanticismo? ¿Por qué se supone que esta dimensión es medular en este período?

Es obvio destacar que los géneros a los que se alude, se presentan desde “siempre” en la literatura. Sin embargo la música, y de hecho mucho más la música instrumental, (la cual pareciera sobrellevar siempre mayores dificultades de absorber y dar cuenta desde su propia entidad, elementos de otros dominios artísticos, aun los propios de otras artes igualmente ligadas sustancialmente a la temporalidad), requiere de ciertos ajustes conceptuales para que, aunque sea metafóricamente, algunos tópicos o elementos puedan ser verificados.

Y se avanzará alusivamente, y trayendo de la memoria nombres tales como *baladas*, *nocturnos*, *piezas de fantasía*, *impromptus*, *romanzas sin palabras*, *sinfonías*, que se asocian a lugares, a discursos o escenas fantásticos o la primavera, *cantos* acerca de pasados heroicos, la luna o la noche, el amor, el sueño, el delirio febril, la contemplación de la placidez de la naturaleza o sus volcánicas tempestades.

Visiones, nocturnidades o euforias que serán centralmente internas, por lo que de algún modo todo lo que de épico - histórico pueda tener un asunto referido en su contenido, se volverá metáfora, se tornará en lírica; toda la revolución que no ocurre en el afuera, todos los heroísmos, combates y las energías de los conflictos,

están trasmutados en una visión individual, las que se reconocen o evocan simbólicamente a través del filtro subjetivo del artista. La lírica romántica aunará varias condiciones para generar posiblemente su mayor estado de esplendor, su mayor y prístino momento.

El acuerdo en situar el mundo en el plano de *lo sentimental como verdad de la realidad*, el sentimiento moderno al que ya se ha analizado, particular, y su expresión incondicional como identificación entre el artista, la obra y el exterior, la búsqueda de un “otro” equilibrio entre el contenido y la forma, dado por discursividades más libres, flexibles y justamente líricas antes que narrativas y “literales”, conformarán elementos fundantes para el logro de este universo.

Sobre ellos, la confianza en un desarrollo de nuevos materiales y combinatorias, y de hecho esta sensación entre estática y tensa que describe con tanta agudeza Steiner, este momento en el que (terminada la epopeya), el refugio del artista y del hombre burgués (con mayores o menores nostalgias, con ausencias de apelativas llamadas de guerra, con nuevos y más acotados horizontes sociales y comunicativos), se realizará en la profundidad de su más claro, intransigente y definitivo hogar interior: el espíritu.

También aquí podrá referirse a los materiales y formas en términos aproximativamente más semánticos, aspectos que ya poseen predicamento y explicación en la interpretación histórica, en especial en este 2do. Período del movimiento.

De este modo se mencionan algunos caracteres medulares del estilo musical romántico de este segundo momento: el valor de la melodía y el virtuosismo vocal e instrumental, lo arcaizante, el desarrollo del piano como instrumento principal en hogares, salones y salas de conciertos en sus dos tendencias: íntima y virtuosística trascendental, la expansión del lied y la ópera, la creación de un estilo epigráfico, gestual y fugaz hallado en las microformas, un dramatismo que puede ser épico pero personal, la manifestación consciente de un nacionalismo altamente decantado en las obras

de Chopin y Schumann, a través del empleo de canciones y danzas nacionales (mazurca, polonesa, vals, cracoviana), ya presente en Schubert en sus *tanze*, *ländler* o *volkslieder*, incluso en músicas diversas, de cámara o sinfónicas.

En otro orden, la continuidad, aunque con ampliaciones, irregularidades, desvíos o interpolaciones de las formas clásicas utilizadas en géneros como la sinfonía, el concierto o la música de cámara (derivadas principalmente del 2do. Período de Beethoven), el desarrollo de la escritura orquestal, sobre todo en las producciones francesas y las innovaciones en el plano armónico, melódico y formal producido en las microformas, entre otros caracteres, posicionan a este momento posiblemente, como el “decididamente” romántico.

Sin embargo, en base a las consideraciones de Steiner, junto con las mencionadas de Steinberg y Dahlhaus en páginas anteriores, vuelve a darse cuenta de una importante contradicción, efectuada a la hora de caracterizar al Romanticismo en una totalidad proyectual. Cuando se trató el tema del progreso en el arte, y al momento de efectuar una periodización del período, se había planteado la persistencia de un posible equívoco diríase metodológico, aunque además conceptual, consistente en denominar como Romanticismo Pleno, a aquel momento de Europa post revolucionario.

Según los análisis de los autores que guían estas indagaciones, la Europa que los mismos describen se mantiene *latente* y carente de novedades estructurales entre Beethoven y Wagner, hasta la llegada del año 1870.

A fuerza de ser redundantes se acuerda que este recorte implica el ascenso constitutivo del Imperio Alemán y el triunfo definitivo del autor del “*Rhin*”, que reinterpreta el universo beethoveniano tanto del período heroico, como el de sus últimas obras. Estos hechos se efectúan en base a la consolidación de un modelo capitalista y positivista en los países hegemónicos. Aun con la derrota francesa, el país galo se introduce diez años después en la fastuosa Belle Époque.

¿Qué tiene de pleno el Romanticismo entre 1830 y 1850 /70 ante todo lo dicho? ¿Qué muestra este momento de original y estructural? ¿Cómo puede un fragmento tan cargado de remembranzas, recaídas en pasados, solipsismos acusados y fantasmagórico perfil, poseer un estatuto de articulante modelización que la Historia y la Musicología han destacado como tal?

Por otra parte: ¿si este Romanticismo se muestra tan vacío de elementos vertebradores, por qué la insistencia en la denominación? ¿Qué estética se manifiesta a partir del año 1870? ¿Continúa el Romanticismo luego de esta recaída, o el arte de Wagner junto a otros autores se instala en otra tendencia conceptual?

La respuesta insiste en que precisamente, el aura de plenitud de este instante del siglo XIX emerge de la introspección más profunda de la subjetividad. El individuo de este momento huye a su interior, habla con él y responde con símbolos estéticos.

Palabras, sonidos, imágenes visuales, formas, materiales, se nutrirán de una enorme carga simbólica, que podrá dar cuenta de un mundo *quieto* por afuera, pero tenso, inquieto y angustioso por dentro.

El estilo *Biedermeier*, en sus diversas formas desnuda deseos íntimos y colectivos acerca de distintos *antes*.

Dichas demandas de pasados como nostalgia y añoranza, ya señaladas en Schubert, Field o Hummel y continuadas por Schumann o Chopin, como *primeros* y *segundos* cultores de un *otro* Romanticismo diferente al revolucionario, inaugura un estilo de evasión y en otros casos de valorización de ciertas raíces nacionales en base a cuentos y leyendas. Además, el personalismo del *yo* lírico en absoluta primera persona, edifica una permanente continuidad, en equilibrio con un *él*, atribuible a la épica.

Este asomo hacia una instancia *anterior* no implica que no haya plenitud de búsquedas y logros, de avizorantes encuentros con inéditos materiales armónicos, hallazgos rítmicos, tímbricos o texturales.

El Romanticismo como señalará Proust es una evocación a los verdaderos paraísos: los perdidos.

La fuerza romántica de este momento será la de fecundar con exponentes modélicos, la transparencia más sutil y enorme de un ser humano moderno, que pese a la silente realidad o por ello mismo, despegue su sensibilidad sobre valores personales y sociales, que por su abstracción o si se quiere decantación, puede alcanzar la integridad de ambos.

Si hubo una dificultad o debilidad para correrse de la estructura, en pos de un proyecto tan sólido como el de Beethoven, existió una fantástica *ornamentación* para iluminarla.

Se destinarán finalmente unas casi digresivas palabras para la ópera de este período.

El belcanto italiano se posicionará en este escenario lírico narrativo, sutilizando historas de pasados reales o novelescos en paisajes y tiempos remotos. El concepto lírico o el estilo *Biedermeier* tocan a la ópera con particulares adaptaciones.

La inherente sustancia dramática y la presencia del texto literario contagian al melodrama de elementos épicos y narrativos más expresos y evidentes.

Los belcantistas italianos cubrirán un amplio espectro temático, recorrido por argumentos altamente “románticos”, tal vez en algunos casos cercanos al folletín y muchas veces tomados y adaptados de notables escritores contemporáneos (aunque con tendencias rememorativas o historicistas). Estas historias estarán situadas en espacios y tiempos indicados claramente como tales por la literatura y la pintura de la época: Inglaterra, Alemania, España, así como la Edad Media, el Renacimiento, o el Barroco, y se constituirán como los “sitios” preferidos por los autores y audiencias.

Por otro lado, amores encontrados, fantasmagorías, duelos, suicidios, batallas y escenas de locura y muerte, tempestades y nocturnales paisajes, se erigirán como tópicos elegidas (continuadas ciertamente por los períodos posteriores), así como tendrán gran éxito de público algunas comedias remozadas de la ópera buffa.

Este es el caso de las famosas óperas de Rossini, inciertas entre un tono casi neoclásico, emergente de los melodramas buffos mozartianos, y un concesivo y convencional aunque ricamente ajustado estilo, al gusto de sus (muchos) seguidores.

La música de estas óperas, por sobre búsquedas de regionalismos argumentales y aun ciertos tonos locales, se inclinará por un exacerbado y expansivo melodismo, y en general, una armonía clásica de acendrada tradición italiana.

La célebre *Lucia de Lamermoor* de Donizetti (1835), es una atmosférica visión de Escocia, recorrida por pactos y traiciones de familia, amores desgarrados, alucinaciones, locura, bosques y nieblas, crímenes pasionales y una fantástica naturaleza, encarado el canto en un estilo de enorme virtuosismo para la protagonista). Junto a esta, la farsa *Don Pasquale*, del mismo compositor, así como *I Puritani*, *La Sonambula* y *Norma* de Bellini, (1831), (ópera admirada por su sentido trágico por Schopenhauer y Wagner), con su acción jugada a partir de un conflicto nacional y amoroso entre celtas y antiguos romanos (y proyectiva de líricas e impactantes escenas de invocaciones a la luna, conjuros y venganzas), ilustran brevemente todos estos aspectos estilísticos.

Igualmente la música francesa se hará cargo de fastos o caídas en la espectacular figura de Berlioz, innovador absoluto, así como en Rossini seguirá la fuerza de una línea de extraño romanticismo pactado como recién se dijo, con conveniencias clásicas. Finalmente Meyerbeer, desde la *Grand Opéra*, establecerá un barroquismo de tramoya y folletín regalado a la cualidad escénica parisina, adicta a lujos, orientalismos, escenas impactantes y multitudes.

En relación a Alemania, luego de Von Weber la producción de óperas se encuentra invadida por las tendencias italiana y francesa. El compositor Albert Lortzing, escribió la comedia *Zar y Carpintero* en 1837, obra que recaló en el espíritu burgués germano por sus melodías pegadizas y simples, cercanas más a la opereta y al *volkslied*.

Acerca de las Guirnaldas

Dentro de la estilística genérica del mundo *Biedermeier* tendrán relevancia además, otros aspectos más domésticos, ornamentales, recatados y ensoñados desde el interior del hogar, tal como lo plantea el a veces dulzón y emocional espíritu del mundo austro alemán, sugerido con algunas canciones Schubert, incluso algunas microformas pianísticas trazadas por los mismos Schumann o Chopin.

En este contexto tiene lugar un tópico no habitualmente señalado que es el de la configuración ordinal establecida a partir de un criterio de concatenación de elementos, especie de guirnalda continua sobre la que los eventos formantes de un todo se anudan y replican. Oblicuamente se hará referencia a ella.

Aplicada tangencialmente a la música, su entidad se realiza en otros dominios de manera evidente y depurada.

El ballet, la ilustración de cuentos, novelas o poesías, la ornamentación de espacios hogareños, objetos, lámparas, espejos, estucos, telas, encajes y cortinados, la pintura de vajillas y los diseños de empapelados y alfombras, las coreografías urbanas de valeses y contradanzas y las circularidades de tertulias y encuentros burgueses, incluso las pinturas de caballete o de muros, conforman a menudo un juego espacial que se vincula a una imaginaria y metafórica secuencia de elementos fitomórficos, habitualmente simétricos en su distribución y proporciones.

El ballet *Las Sinfides*, sobre música de Chopin, fue un resultado musical “arbitrario”, efectuado a partir de la coexistencia y sucesión orquestada primeramente por Glazunov y luego por Roy Douglas, de piezas pianísticas no programáticas del autor: preludios, valeses, nocturnos o mazurcas, con coreografía de Michel Fokine (diseñada para los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev). Todo el ballet resulta inspirado escénicamente en una especie de diadema móvil y fluctuante que se transforma permanentemente.

Su tardía concepción (para el Romanticismo): 1908, habla por un lado de la persistencia de un estilo pasado de moda (aun en una compañía que ya había revolucionado la danza con las piezas de Debussy, Ravel y en 1909 con *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky), y al mismo tiempo informa de la atenta y aguda mirada del coreógrafo hacia la captación y plasmación danzística de esa ornamental figura del pasado decimonónico.

Las Sílfiges no posee un argumento preciso; solo muestra a un joven fascinado en un romántico bosque al claro de luna, acompañado por esos espíritus nocturnos y evanescentes, que danzan y se desplazan en simetrías rememorantes de las figuras decorativas presentes en libros o porcelanas. Justamente la ausencia de línea dramática, refuerza el sentido ornamental de la coreografía (así como la labilidad cohesiva de las músicas elegidas), anudada en secuencias continuas, ondulantes, y distribuida en conjuntos simétricos y concéntricos, que formulan el desarrollo de una especie de hilo o cuerda sobre el que las bailarinas se engarzan como pétalos o flores.

Sin duda la inspiración en Marius Petipa, el coreógrafo de los ballets de Tchaikovsky, está presente, así como se percibe la atmósfera del Acto Blanco de *El Lago de los Cisnes*. De hecho la danza romántica basó sus pasos y configuró los conjuntos “estáticos” que acompañan a los principales bailarines, en las gráficas ornamentales de la época, distribuidas en revistas y en textos literarios de variada especie y género, los que vistos en un teatro y desde una altura conveniente, evocaban en los espectadores la imagen de una guarda pictórica en movimiento²⁰².

El propósito de dar cuenta de este aparentemente inocuo y superficial contenido de la estética romántica, invita a seguir su apa-

²⁰² Casos equivalentes y casi axiomáticos se presentan entre otras, en las inaugurales *La Sylphide*, *Giselle* y *La Bayadera*. En esta última, la hipnótica aparición y repetición de los pasos de las doncellas en el 2do. Acto, a lo largo del plano inclinado que se faceta hacia los espectadores, genera un juego de espejos y casi una detención del tiempo cronológico.

rición y curso en otras disciplinas, así como intuir ciertas complicidades o atisbos de paradojas semánticas.

Los elementos conectivos entre partes o secciones de una composición, a menudo contruidos escalísticamente, la seriación de piezas pianísticas y *lieder*, la ornamentación presente en obras pictóricas, la pintura muy habitual de secuencias lineales de ángeles y seres fantásticos encadenados en sinuosos recorridos, su presencia dentro de relatos diversos, el estilo procesional de ciertas canciones de Schubert, la idea frecuente en la literatura de cortejos celebratorios, nupciales o fúnebres, hasta las ilustraciones y diseños florales que aparecen en la ediciones de partituras de la época, explicitan este sub estrato que, podría pensarse, alude sutilmente a la organización formal de una presentación decorosa y prudente.

Esta formulación espeja una “manera social o urbana”, incluso estilizada del elemento campesino (tal como ocurría en el Rococó); hasta podría hablarse de cierta feminización de lo que debe aparecer como reglado en términos de recato, distinción, orden, encantamiento y atildada compostura... aunque bajo este transparente, inofensivo, gracioso y preciosista trazo, se esconda un contenido que en su interior profundo, pueda ser completamente opuesto a la apariencia inocente y meramente decorativa.

La curva y el arabesco son posiblemente para Europa, herencias barrocas trasladadas a otros ámbitos; metamorfosis, adaptaciones y resabios que como ya se señalara (y se cuenta para ello con el ejemplar *El Plieque* de Deleuze), conviven en un nuevo escenario, intentando aun dar cuenta de un valor comunicativo, igualmente visibles más adelante, como por ejemplo en el Art Nouveau (Deleuze, 2008).

Umberto Eco en *El Vértigo de las Listas*, refiere también a este tratamiento ordinal, en el que se anexan principalmente los criterios de catálogo o enumeración, principio que de por sí alude al sentido de lo sucesivo, sea este espacial o temporal (Eco, 2011).

En este trabajo, el autor pasa revista a infinidad de imágenes y textos de todos los tiempos, sobre las que se manifiesta una volun-

tad enumerativa de personajes, ciudades, hechos, lugares, acciones o cosas, reunidos en colectivos anudados más o menos ordenadamente. Sobre una base incierta, las listas no hablan siempre de esencias sino de caracteres, cualidades, atributos y secuencias retóricas, más atentas a efectuar un desenvolvimiento sucesivo de cualidades (especie de madeja extensa y lejana), que a recortar un encuadre léxicamente sustantivo.

Para el Romanticismo, esta tendencia presente en ciertos ámbitos de lo más íntimo, apunta a la construcción de un circuito creativo por donde circula un numeroso campo poético, proclive a una valorización de elementos simétricos, continuos, alineados en un concepto de serie, que indica un fluyente continuidad reproducida al infinito, escandida cada tanto por lazos, conjuntos o aglomeraciones de elementos que refuerzan e impulsan tal vectorialidad. Diseños abstractos y ajenos a un particular, relevante o rupturista mensaje, y dados a enfatizar en cambio una suave contemplación, una inefable sensación de encanto, movilidad y ensoñado ornamento.

En los ballets señalados, la presencia de las doncellas cisnes, las hadas o los espíritus inmateriales, desolados o vengativos de las muchachas vírgenes y desahuciadas por la falta o la traición del amor, conforman y añaden un elemento no solo fantástico, sino casi descorporeizado, leve e intangible. Los principios de la gravedad pretenden vencerse o ignorarse.

La cualidad etérea, espectral, liviana y espiritual de los cuerpos y movimientos, asigna a estas coreografías un verdadero sentido de trazo bidimensional, de dibujo y linealidad.

El sentido de colección, de enhebramiento de entes, de distribución continua y tendiente al arabesco formulará especialmente en el siglo XIX, un rasgo alusivo a la delectación de lo banal, lo voluptuoso, lo erotizante y singularmente caprichoso, autorrenovado, inagotable y perpetuo. También un posible reflejo de la condición de la juventud burguesa femenina de ese tiempo.

Los caracteres enunciados en relación a la validez de lo episódico y encadenado en Schumann, se vinculan ciertamente a esta óptica.

Respecto a Chopin, de ningún modo desea reducirse su condición compositiva a una obra que incluso no le es propia en cuanto a concepción total, como *Las Sílides*. Ya se ha elogiado su estilo de enorme invención y decantación nacional, de hecho, uno de los más importantes del siglo.

Romanticismo de Mediados de Siglo (1850 a 1880)

Se producirá aquí una división al considerar tres escuelas: La *Música Absoluta o Formalista*, la *Música Programática* y el *Nacionalismo*. A estas debe sumarse la producción de *Óperas* en tres países claves: Italia, Francia y Alemania, así como el mediático espacio de la música de salón comandado por el vals vienés de Johann Strauss (h), la opereta y el ballet francés (por ejemplo con Delibes), que se extenderán con un apogeo sorprendente en el período siguiente.

Los Conceptos de Absoluto y Programático

Antes de examinar y situar autores en estas corrientes, conviene aclarar rápidamente los conceptos de absoluto y programático aplicados a la música, dado que su vigencia, si bien recalca con mayor fuerza en este momento, proviene de polémicas y posicionamientos que abarcan a todo el siglo.

El concepto de absoluto, devenido de la filosofía idealista, representa una de las aspiraciones de la estética romántica, y como tal su discusión efectuada en principio en el seno de la música instrumental, ya aparece entre finales del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX en pensadores como Schelling, Fichte y Wackenroeder, y escritores como Tieck y E.T.A. Hoffmann. Particularmente

este último (en su rol de músico), será el iniciador de una línea investigativa eminentemente técnica, opuesta a la contenidística de Schumann, que continuará luego en Hanslick, y en el siglo XX con Schenker.

La música implicó para los compositores, desde los tiempos del Rococó una serie de acuerdos, convalidaciones y negociaciones diversas, que tramitaron aspectos mediáticos y de mercado en relación a sus obras y ciertos nombres identificatorios, que podían garantizar éxitos y además probables pautas hermenéuticas a las audiencias.

Estas cuestiones se articularon en general desde el posible estatus mimético de la música para con objetos, situaciones o personajes, aunque de hecho resultaron en general inciertas como testeo final, para dirimir posibles y efectivas relaciones entre un previo programa o asunto y su posterior plasmación en la música. Los ejemplos de piezas de Rameau o Couperin son altamente conocidas.

Harnoncourt sostiene que: “A finales del siglo XVIII, la conexión de la música con la literatura tenía ya una larga tradición y, al parecer, era algo que se daba por hecho” (Harnoncourt, 2010: 190).

Desde algunos intentos visibles en la metodología de la enseñanza “moderna” de la composición (recogidas en cartas de Mozart a sus alumnos, hasta referencias de Haydn o Beethoven), la idea de asociar una *historia*, o si se prefiere guión, valorizada inicialmente desde su nivel discursivo y sucesivo, a la música, definía ciertos encuentros epistemológicos que esta podía metaforizar, a partir de su emergencia procesual, temporal y también narrativa.

Como advierte Nattiez, esta cuestión tiene posiblemente emergencia únicamente poética. Por lo tanto y de ningún modo debería surgir desde la reconstrucción inspirativa de un autor (salvo por una clara voluntad de este o ciertamente en los casos que el hecho pueda ser demostrado), un análisis de la música, infringiendo que esta, solo pretende configurar y relevar con sonidos, el itinerario lingüístico - literario, real o imaginado, antes de la propia composición. (Nattiez, 1990).

La narratividad musical tonal, pudo convalidarse desde pautas compositivas como modo o “método” de inspiración, para favorecer un proceso productivo, para facilitar elementos mnemotécnicos, incluso para orientar distintos procesos de selección y combinación de materiales y recursos.

De todos modos la utilización por efectivización u omisión que los compositores y editores hicieron de ella a la hora de la impresión y difusión de las obras, y su posible relación generalizante en los públicos, quedó siempre en el terreno de varias y diversas decisiones, entre las cuales una central, radicó en la apuesta por la autonomía de la música, respecto a cualquier elemento “orientador” o “facilitador” por fuera de ella, llámese asunto, historia, narración, paisaje, retrato o acontecimiento.

Para los románticos, “absoluta” era toda la música. En principio se reconocía como más propia de recibir esta calificación la música sin texto y de carácter “abstracto”, aludiendo a la existencia del *puro sonido instrumental* en esta, la mediación afectiva para el logro de una idea que se expandiría sobre lo sensible, intentando alcanzar justamente la sublimación de toda su materia, lo absoluto, lo más allá de las palabras, el puro sonido transido de límbica expresión (Dahlhaus, 1999).

Pero luego, incluso el Drama Musical de Wagner será considerado en la esfera de aquella caracterización por el hecho de acceder a un lugar espiritual por fuera de condicionamientos o soportes de cualquier índole, lugar en el que el sonido instrumental era como recién se decía, siempre superador de todo texto, ya sea este explícito: *palabra*, o implícito: *programa*; (los concepto de melodía infinita, leit motiv o drama musical, se van a relacionar con esta idea). La influencia de Schopenhauer en esta acepción resulta notable.

Por lo tanto la tradicional diferenciación entre absoluto - programático carecería de exacta validez, así como también se establecería en este momento, una zona aun más difusa entre lo épico y lo lírico, como accesos divergentes de la narratividad.

Para Bowie, el arte en el siglo XIX tenderá a situarse entre dos extremos: uno de ellos encuentra su mejor representación en el intento de un naturalismo por entrar en connivencia con los avances de la ciencia, mientras que el otro se manifiesta en el auge de la música absoluta y en el correspondiente desarrollo de las nociones de “poesía pura”, de arte interno y vacío de representación (Bowie, 1999: 50).

Las nociones estudiadas en el apartado Mímesis, Verdad y Verosimilitud pueden aportar contenidos aclaratorios y contextuales a estas nuevas tópicas.

Historiando el concepto “absoluto”, se encuentra que fue Wagner quien se refirió por primera vez a la música con esta distinción, en el año 1846. En esta oportunidad, el compositor califica de música absoluta a la 9na. Sinfonía de Beethoven, en especial su último movimiento. Origen de las numerosas interpretaciones y equívocos acerca del carácter absoluto o programático de este fragmento, y por extensión de *todo* Beethoven, el propio Wagner fue un tanto incierto en su definición.

Desde Hoffmann, quien también en 1813 se había acercado al mismo término en su análisis de algunas obras instrumentales de Beethoven, por ejemplo la 5ta. Sinfonía, la palabra absoluto se aplicaba, tal como se indicaba más arriba, a las producciones instrumentales. Por eso es que la interpretación wagneriana alude a otra acepción del vocablo que, según Steinberg, se relaciona además con la idea germana de una *música absolutista*, imperialista, superior, que se impondrá a partir de la constitución del Imperio en 1870 (Steinberg, 2008).

Wagner llama absoluta a la música entendida como “más allá del lenguaje de la palabra”, a su vez como un potencial constructo que puede alcanzar lo infinito, lo sublime, lo más elevado del espíritu. Sus preocupaciones en relación a la renovación de la ópera van sin dudas en esa dirección, esto es la posibilidad que el drama musical, se articule inicialmente sobre la palabra, aunque sea la música la que finalmente conduzca la acción y la significación última y *abso-*

luta de dicha entidad, al territorio de la mayor transustanciación, valor dramático y pureza estética.

Para Wagner la existencia de palabra en una obra, no la hace menos absoluta. Por otro lado, serían también absolutas las piezas basadas en programas literarios o bien, cercanas a plasmar musicalmente contenidos pictóricos o descriptivos, toda vez que en ellas pueda efectuarse una decantación de los mismos hacia una trascendencia.

Desde otra perspectiva, Steinberg, entre otros, destila con vigor el concepto de lo absoluto del mundo protestante, en especial de una línea germana que uniría a autores como Bach - Beethoven - Brahms, o Bach - Beethoven - Bruckner. En otros casos las trilogías se emparentan con elementos absolutos (como hegemonía) de lo germano. Por ello podría existir otro grupo anexo conformado por Bach - Beethoven - Wagner, en tanto prototipos de resguardo identitario y como hitos de los más importantes cambios de la música moderna, a los cuales ya se han referido comentarios.

Esta cuestión, tiende a definir mundos operativos, más que fieles a un dogma religioso (en este caso ni Beethoven ni Bruckner eran protestantes), consecuentes con ciertas tradiciones heredadas del Renacimiento y del movimiento reformista.

En efecto, la austeridad de ideas, la desconfianza por la imaginaria, la ornamentación y la visualidad en general, las técnicas puras del contrapunto, entre otros caracteres, aportarían explicaciones de origen, respecto a esta línea estética, nutriente de autores que edificaron un impactante corpus de música pura, una vez más, centrada en la propia forma y los materiales.

Por su parte, el proyecto programático vendría nutrido de la teatralidad de lo católico, el valor visual y narrativo de sus apariciones, las ceremonias fastuosas y el espíritu de la Contrarreforma.

Podría arriesgarse de acuerdo a esto, el siguiente grupo de compositores: Haendel - Mozart - Wagner, o bien Haendel - Liszt - Wagner, como cultores de esta línea.

La interpretación resulta tal vez, endeble o incompleta, dadas sus excepciones que pueden, no obstante, confirmar la regla. Admitiendo otras contradicciones, que en el Romanticismo abundan, se sugiere aquí que las problemáticas de lo absoluto o programático se sustentan sobre validaciones coyunturales, en todo caso estéticas o técnicas, más que como imperativos religiosos. Después de todo, si el mundo protestante es realmente tan austero, interior y receloso de sensorialidades, debería preguntarse por qué fue el gran iniciador de la objetualidad y del capitalismo que caracterizó el apogeo industrial de los siglos XVIII y XIX, en Inglaterra, Alemania y la Francia calvinista. En todo caso debería establecerse si ese tipo de objetualidad guarda alguna relación con los procesos estéticos,

Sobre el mismo criterio, en España, el bastión católico, ni la ópera ni la música programática prosperaron, al menos hasta bien entrado el siglo XIX.

Igualmente debería preguntarse si en todos los casos, las producciones luteranas - religiosas de Bach, desalentaron aspectos extralitúrgicos, o por el contrario fueron partícipes de elementos apelativos, triunfalistas y adeptos al “color” y la teatralidad expansiva, de procedencia católica, finalmente atentas a una *estética* de lo religioso y no solo a un *dogma* religioso hecho música. Por otra parte: ¿cómo Haendel alcanzó semejante fama con sus óperas fastuosas en una Inglaterra siempre incierta entre credos anglicanos y católicos?

Cuando se abordó el Tema de la Muerte en la Primera Parte, se hizo hincapié sobre estos particulares contextos religiosos. Se observó cómo se generaron resultados diversos a partir de diferentes cortes dogmáticos. Por ello, y en este ámbito musical, es pertinente introducir la influencia de origen o adopción de un credo.

Sin embargo, la adhesión del judío Mendelssohn por Bach, o de Beethoven por Haendel, así como el criterio lineal que persiguieron tanto Wagner como Brahms, comulgantes con el contrapunto, definen líneas de excedencia a una cuestión de origen religioso, aun sea

este ancestral y conminativo, tal como ocurre con el poder barroco en las óperas de Mozart.

Las convalidaciones estéticas y las legitimaciones sistémicas de un principio, técnica o artilugio musical, cursaron un campo de proximidades más relevante y acusado, que el estrictamente religioso. De esta forma pudieron conectarse multiculturalmente credos, estilos o formas, por sobre imperios y consecuentes distinciones abarcales de las producciones generales, sesgadas por historicidades de aquel origen.

En este sentido, la teatralidad de Von Weber, Liszt, Verdi, Wagner o Mahler o el purismo instrumental de Schubert, Brahms, Franck o Bruckner, no deviene sustancial y únicamente como deuda o marca de la persistencia de una línea de pensamiento católica o protestante, así como el rigor, experticia y consecuencia técnica de los primeros respecto a los segundos, no obsta para que estos últimos se revelen como plenos de expansión y dramaticidad comunicativa. En la distinción programático / absoluto, la crítica y los públicos posteriores a los primeros años del siglo XIX, realizaron distinciones más esquemáticas, al menos en lo que respecta a las obras y sus intenciones ínsitas, en tanto se acercaran estas a piezas pensadas como materia expresiva autoreferenciada, o tuvieran una intención narrativa o descriptiva.

De esta manera la *Música Absoluta* se caracterizó por un respeto y convalidación de las estructuras formales y los géneros heredados del Clasicismo, pero con un “contenido” romántico. Este último componente se manifiesta en la utilización de los materiales propios del período, como ya se ha dicho, caracterizado por una voluntad tendiente a la ampliación técnica y la experimentación, a lo que se suma un refuerzo del aspecto “emocional”.

Además, el movimiento de la Música Absoluta, desconfió del concepto de lo extramusical, y prefirió ser fiel a la idea de una expresividad emanada de la misma materia sonora-formal, sin “añadidos” de historias, argumentos, o programa de cualquier índole por fuera de aquella.

La ciudad de Leipzig ha sido considerada como sede de la Escuela.

Pero este dato refiere a que en dicho sitio, Mendelssohn reestrenó en 1829 *La Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, acción evaluada en su mismo momento como un acontecimiento de enorme envergadura, ya que la obra había recibido su bautismo en la misma ciudad en 1729, y de algún modo, esta acción parecía implicar no solo un redescubrimiento, sino una reivindicación y profesión de fe hacia su autor, hecho que para algunos por otra parte, dio cuenta de un retroceso estético - ideológico²⁰³.

También Mendelssohn llevó a cabo estrenos y audiciones de compositores clásicos y contemporáneos, con lo cual quedó asociada la ciudad de Leipzig a la Música Absoluta.

Este renacimiento de Bach, resulta digno de un breve comentario referido a establecer si el degusto por su música formó parte de un acercamiento estético e historicista por sobre un objetivo religioso (después de todo Mendelssohn no era protestante), si la atención por Bach se basó en el destaque de técnicas y procedimientos productivos considerados como rasgos de constancia y validación estilística *per se*, inflamados además de un orden espiritual, (en línea con los presupuestos del Romanticismo), o si el estudio de su música legitimó el redescubrimiento de una línea identitaria por lo germano. Tal vez exista una conjunción de los tres factores.

En otro sentido, las adhesiones casi inflaqueables de Brahms por la música sin programa lo hacen merecedor de ser el representante más significativo de la postura por la música absoluta.

Las obras sinfónicas, concertantes, de cámara o solistas que fueron compuestas, revelan una transparencia entre clasicidades y formulaciones lingüísticas afines con los idearios románticos.

Al mismo tiempo el filósofo Hanslick en *De lo Bello en la Música* (1854), en pleno auge de una “estética del contenido”, propondrá la validación de la música como arte autorreferencial, sin elementos ex-

²⁰³ Investigaciones actuales han demostrado que el estreno de la Pasión bachiana ocurrió en Leipzig en 1727 y no en 1729 (Steinberg, 2008).

tramusicales que dispersen o “ensucien” su estructura, esto es, un arte formalista (Hanslick, 1980).

Por su parte la *Música Programática* se propone vincular a la producción musical, justamente a un sinnúmero de textos o hechos *por fuera* del propio lenguaje musical²⁰⁴.

De esta manera se establecen dos modelos básicos de composición, en principio orquestales: el poema sinfónico y la sinfonía programática (ambos fluyentes de una historia, argumento o asunto que la materia sonora debía tratar), el primero, en un solo movimiento de diferente estructura formal de acuerdo al programa, la segunda en cuatro o cinco movimientos, en ocasiones con participación de solistas o coro. A partir de esta idea programática, la música era capaz de narrar, evocar, describir, asociar tanto hechos, personajes, objetos, novelas, paisajes y otras situaciones.

Las Oberturas de Concierto, por ejemplo de Mendelssohn o Beethoven, incluso Brahms, se encuentran en situaciones particulares e intermedias sobre esta clasificación. Por un lado estas obras dan cuenta de una voluntad diríase extramusical, desde el comienzo mismo del movimiento romántico y por ende no solo vigente a partir de la segunda mitad del siglo. Además y por esta razón, el sentido programático presente en Mendelssohn o Beethoven, respecto a decisiones posteriores, resulta digno de analizar sucintamente, ya que no se relacionaría con los principios positivistas o naturalistas que caracterizaron la producción artística desde 1850 en adelante, sino que se entroncarían más bien con una abstracción y metaforización acusada, afín a las prerrogativas de la filosofía idealista de la época.

²⁰⁴ Aun la canción o la ópera estarían imbuidas por una búsqueda de consustanciación tendiente al desarrollo de formas evolutivas, no respetuosas de esquemáticas recurrencias o principios estrófico, sino más cercanas a una especie de prosa musical, atenta minuciosamente a destacar musicalmente cualquier “accidente”, imagen o cambio que pudiese operarse en el texto.

Años más tarde Schoenberg destacará a la prosa musical como una de las banderas predilectas de la estética de su tiempo.

La Obertura *Las Hébridas* o *La Gruta de Fingal* (1829 - 1835), parte de la visión de un sugestivo lugar escocés que Mendelssohn en una travesía pretendió alcanzar, pero que finalmente no llegó a conocer por una súbita descompostura. ¿Qué instancia visual recae entonces en la obra del autor? ¿Qué tipo de imagen propone Mendelssohn en la pieza? ¿El elemento narrativo se nutre de alguna visualidad imaginada o mimética?

Este hecho anecdótico y sin duda no transferible a otros casos de manera automática, informa empero de un sentido programático inicialmente interior, tal vez predominante en los compositores de los primeros períodos románticos, y aun en Brahms.

Estos paisajes metafóricos se valen de un exterior pero pretenden hablar de una introspección más profunda y asimilante. Las figuras musicales, si las hay: embates de olas, viento, evocación de cuevas agrestes y lejanías, se establecen casi como en la pintura de Caspar Fischer, de visiones altamente evocativas y decantadas.

Se diría así que hay una liberación de los elementos miméticos y representacionales, en favor de una estructura dramática, a veces comprometida con la dialéctica discursiva de la forma sonata, otras con derivaciones más lejanas, pero siempre con un principio de “buena forma”, lógica y consecuente con nociones generales de equilibrio y coherencia.

La música tiende a iluminar un espacio que pudo haber sido real y visual, con una luz no especular, sino propia, afectiva y más *distante* de un hipotético modelo.

Dentro de este concepto, las oberturas de Beethoven, así como las Sinfonías *Italiana*, *Escocesa* o *Reforma* de Mendelssohn, la Sinfonía *Primavera* de Schumann, y más adelante las Oberturas de Brahms, entre piezas similares, de cámara o instrumentales, prestan su predicamento más que a lo descriptivo exterior, a una *visualidad* interna.

Con ciertos elementos alegóricos, acusarían en realidad cercanías con una idea simbólica.

A partir de 1850 aproximadamente el mundo objetual y sensorial se vuelve más acuciante y obligatorio de ser descrito.

La “aparición” de inúmeros materiales, combinatorias, resoluciones y tratamientos, muchos de ellos inéditos y experimentales, operaron (tal como ya se mencionara en apartados previos), como correlatos a una irrupción de nuevos objetos “artificiales” que los ciudadanos de este momento advirtieron cada vez con mayor presencia en el ámbito de lo cotidiano, emergentes de la renovada Segunda Revolución Industrial.

La objetualidad naturalista de este nuevo mundo, fue un elemento que catalizó las ideaciones hacia un arte musical instrumental mimético no solo de afectos, sino de experiencias visuales, descriptivas, narrativas.

La siempre reconocida abstracción de la música se cubrió con ideales materialistas y biologicistas. Los desarrollos de las formas orgánicas, ya analizados oportunamente, así como las posibilidades de la música de mirar, evocar, oler, respirar y comportarse, por medio de los principios programáticos como un organismo “vivo” (narrador de extensas implicancias discursivas e icónicas), se enrolaron como los propósitos más innovadores de la producción y la estética musical.

Así como los individuos veían crecer y surgir alrededor entes artificiales y desconocidos hasta entonces, capaces de acciones y procesos, algunas veces en formatos mecánicos analogados de comportamientos anatómicos humanos como las máquinas de vapor, otras como alienantes invenciones tales los dispositivos y construcciones industriales o ingenieriles, la música proveyó a su discurso de nuevos e inéditos objetos, materiales y procesos. Al mismo tiempo dichos objetivos se posicionaron como propulsores de estas búsquedas, al entroncar la música con otros andamiajes literarios o pictóricos.

En las declaraciones efectuadas en el seno del movimiento literario *La Joven Alemania*, de los tempranos años '30 y más tarde en el doctrinario *Nueva Escuela Alemana* de 1859, se reafirmó permanentemente el nacimiento de una nueva visión del arte y la

música, cuya principal inspiración y adherencia se situaba en el Beethoven *programático*.

Las voces de esta última agrupación estuvieron comandadas por Franz Brendel, crítico y director de *Nuevos Caminos en la Música*, la publicación fundada años atrás por Schumann. Sus comentarios fueron a veces erráticos y confusos. La vocación de un pangermanismo volvía la vista sobre todo al Barroco, del cual decantaba la idea de un estilo sólido y representativo en el mundo protestante de J. S. Bach, luego trasnochado por la influencia italiana presente en Mozart.

Beethoven era el nuevo dador de identidad, y esta aparecía reflejada con mayor nitidez en sus principios programáticos, en los que unía forma, tradición e innovación extramusical.

Sobre esta base músicos extranjeros como Berlioz o Liszt fueron convocados o mejor dicho invocados, (al igual que Schumann, que había muerto en 1856) como seguidores implícitos del programa.

Desde esta tribuna se impulsó la formulación de un nuevo sistema, complejo y abarcador de todas las artes, cuyo núcleo sería la música, y en principio la música instrumental, libre de palabras y conceptos verbales.

Las intenciones de Wagner y Liszt fueron consecuentes con las ideas generales del movimiento: Wagner a partir de su declaración de 1846 antes citada, y de hecho por sus obras. Liszt desde su cargo de Director de Orquesta de la Corte de Weimar, con una impresionante actividad compositiva y performática.

Para el logro de este proyecto, los compositores, inspirados por los resultados realizados en el campo de la ópera (particularmente la *Grand Opéra* francesa de Meyerbeer), generaron una importante investigación de las posibilidades del lenguaje musical.

Los desarrollos orquestales o aun solistas (en el caso del piano o el violín por ejemplo), fueron modélicos para estilos posteriores como el Postromanticismo, o inclusive el Impresionismo.

Punto culminante de esta estética fue el diseño y plasmación del Drama Musical con su concepto de Obra de Arte Total, en el que

asimismo pudo objetivarse la unión de todos los géneros literarios: el épico narrativo, el lírico y el dramático. El leitmotiv por su parte, acusó un destino de indicador de entes, hechos, personajes, estados de ánimo o paisajes.

Igualmente, no toda la música realizada fue receptáculo de una total innovación. La adhesión de las sinfonías programáticas a los procedimientos formales novedosos como los ya mencionados orgánicos o cíclicos, o bien a modelos clásicos, da cuenta de esta situación. En este último caso las convencionales secciones: introducción, nudo y desenlace del discurso literario, se acomodaron por un procedimiento de adaptación o metaforización, por ejemplo, a la estructura de exposición, desarrollo y reexposición o a los diferentes submomentos de esta: introducción, 1ro. y 2do. temas, puente, coda, etc.

A esta escuela pertenecieron autores dispares en aspectos cronológicos, pero unidos por este ideal común.

A menudo se habla de Escuela de Weimar, como sede de lo programático, debido a la mencionada actividad de Liszt, y por la que tuvieron lugar estrenos de muchas obras del estilo en cuestión.

Los poemas sinfónicos de Liszt en realidad cursaron diferentes compromisos, desde una estética de la representación mimética de tipo objetual (*La Batalla de los Hunos* o *Mazeppa*), a una destilada meditación interior, en el estilo de los románticos intermedios y cercanos a las oberturas de Beethoven, Mendelssohn o Schumann (*Los Preludios*, *Los Ideales u Orfeo*). Lo mismo ocurre con la forma, oscilante entre estructuras clásicas y otras, en las que aplicó criterios orgánicos o aditivos.

Las diferencias entre los poemas sinfónicos más abstractos y las obras equivalentes de los recién nombrados, recaen en aspectos de selección y plasmación técnica, más que en una ideología diferente o superadora²⁰⁵.

²⁰⁵ El lugar de Liszt sería similar al de Beethoven, en el sentido de anticipar en sus últimas piezas para piano y obras sinfónico corales elementos y comportamientos de la música del siglo XX, que serán a menudo “ignorados” por sus contemporáneos,

Esta caracterización estaría incompleta si no se introduce el tema de un juicio y posicionamiento que, desde el mismo inicio de su instalación en la ejecución pública en diferentes ámbitos, o bien reveladas sus evaluaciones en textos o cartas, estas músicas tuvieron para sus propios y contemporáneos creadores, el público y la crítica.

La bibliografía de la época, y aun posterior, consagró a la Escuela Programática como el sitio de la vanguardia y el progreso en el Arte, el de la “Nueva Música”, el de la “Música del Futuro”, de la “Música del Porvenir”, tal como en su momento fueron denominados sus programas.

La idea central de la Unión de todas las Artes en la música, de una síntesis entre emoción, forma, sentidos, mimesis objetual, narración, géneros y lenguajes diversos, por medio de las innovaciones técnicas tal vez más “audibles”, como la armonía y el timbre, ubicaron a esta experiencias en el ápice de la aspiración de lo que el Arte podía lograr.

Desde este lugar, toda música que no respondiera a este modelo ideológico y consecuentemente fáctico, quedaba arrojada al terreno de la “reacción”, lo antiguo, desactualizado, y por ende a la retaguardia (en este caso, la Música Absoluta). De allí las discusiones, disputas y la ya legendaria existencia de bandos definidos como “brahmsianos” (antiguos) o “wagnerianos” (modernos), en realidad más propia de los fanáticos y críticos que de los propios compositores.

Confirmado este debate como endeble, al menos en lo que al desarrollo del lenguaje musical se refiere (recuérdese el contundente artículo de Schoenberg: *Brahms el progresista*, presente en “El Estilo y la Idea”), interesa mencionar otro argumento que hace pensar también, en una paradójica situación de estas dos tendencias (Schoenberg, 1963).

tales como los materiales o conductas modales, la inespecificidad de los acordes aumentados en cuanto a su dirección, la construcción de armonías por cuartas, ciertos atisbos de politonalidad, las resoluciones inéditas, el alto nivel de disonancia y los diseños texturales, entre otros aspectos.

Un punto de partida radica en el mencionado carácter innovador de la Escuela Programática, y que culmina con la producción del Drama Musical Wagneriano.

Beethoven y el Romanticismo de Medios de Siglo

En relación a estas discusiones, se analizarán brevemente en esta 3ra. Etapa las vinculaciones existentes con Beethoven.

En el tratamiento del 1er. Período Romántico, se hizo referencia a la producción del autor alemán, respecto a su ubicación como figura pilar del período, e igualmente, como un casi excéntrico renovador, en el final de su vida creativa. El aliento épico de su segundo momento, fue el más inspirador para los músicos inmediatamente posteriores, siendo el carácter experimental de las últimas piezas, omitido estéticamente hasta la llegada de Wagner. En su horizonte de músico clásico - romántico, Beethoven, por diferentes contenidos, propios y hermenéuticos, fue dable de asimilar a distintas estéticas del movimiento aquí estudiado.

Por ello es sumamente llamativo el hecho de que tanto la Música Programática como la Absoluta, tomaran como modelo y fundamento de sus poéticas al compositor de Bonn.

En base a lo declarado por la *Nueva Escuela Alemana*, para los seguidores de la Música Programática, el autor del *Emperador* introduce y cimienta este concepto en obras como la 6ta. Sinfonía y las oberturas, tales como la *Egmont*, *Coriolano*, *Las Ruinas de Atenas* o *Rey Esteban*, entre otras.

Al mismo tiempo, la *Sinfonía Coral* y algunas de sus últimas obras, están revestidas de un atributo de intención hacia una “totalidad” al unir música y palabras en una especie de “poema sonoro con forma de sinfonía”, o bien se les confiere el origen de los procedimientos cíclicos u orgánicos.

Como es conocido, la última sinfonía de Beethoven (así como en honor a la verdad también tuvieron su influencia la ópera francesa y

la incontable música revolucionaria, militar y napoleónica), impactó e influyó en obras equivalentes de Liszt (*Sinfonía Fausto*), Berlioz (*Sinfonía Fúnebre y Triunfal*), Mahler (2da. Sinfonía, *Resurrección* y Sinfonía N°8, *De los Mil*) y de hecho, en el Drama Musical de Wagner.

Desde otra óptica, los compositores de la Música Absoluta, recalcan en Beethoven por su interés por la forma clásica, en todo caso flexibilizada, pero siempre consecuente con un principio recuperador y conciliador, emergente de la dialéctica.

Obras como la 5ta. y 7ma. Sinfonías, los conciertos para piano, el concierto para violín, las sonatas y cuartetos de cuerda de su período medio, etc. se muestran como modélicas en ese nuevo, dramático y romántico (des)equilibrio entre contenido y forma que el autor ha podido plasmar, sin necesidad de apelar a ningún programa “por fuera de la misma música”.

Puede entenderse que los objetivos e ideologías de ambas tendencias marcan las justificaciones y elecciones efectuadas sobre el autor, ya que tanto la aludida 6ta. Sinfonía, como las oberturas, están basadas en las formas clásicas, y por lo tanto lo que la Escuela Programática tiende a rescatar de ellas es su intencionalidad en el contenido expresivo o en todo caso narrativo evocativo, y no su estructura formal, cuestión que entraría en cierta contradicción con el programa de aquella.

Y a su vez, los defensores de la Música Absoluta, saltean las últimas obras en las que justamente se produce una renovación de los criterios formales del compositor, y solo acentúan el valor estructural principalmente del mencionado período medio, hecho que particularmente en Beethoven, resulta sumamente parcial e incompleto.

¿Por qué no se considera la música de Beethoven decididamente como absoluta o programática? ¿Por qué a compositores anteriores no se les atribuyen esas categorías?

Evidentemente, lo novedoso a mediados del siglo XIX fue una idea de innovación radical que fue detentada por la música con programa; la lente empleada, tanto hacia el pasado como para con la

propia contemporaneidad fue manejada por esta y por lo tanto, el indicador más poderoso para definir un arte musical innovador y “moderno” fue (más allá de la consideración formal), el hecho de que este poseyera un programa explícito y a su vez, una intencionalidad a exceder el campo de lo puramente musical hacia otros dominios del arte.

Lo que nace, lo nuevo es lo programático; absolutos, en base a lo dicho, ya eran todos los compositores del pasado, por lo que era innecesario abundar y redundar en esta adjetivación.

Wagner y el Drama Musical. La Dialéctica entre el Pasado y el Futuro

Este análisis se iniciará desde el campo de la Filosofía; se buscará soporte teórico en Kierkegaard, y en especial en Hegel, desde una de sus consideraciones específicas respecto del arte: su origen pasado, siempre entroncado en un desarrollo histórico europeo, al que ya se ha aludido en la Segunda Parte de este trabajo.

En base a ello se efectuarán algunas observaciones indiciales sobre dichos conceptos, a fin de posicionar luego la estética wagneriana en el territorio de una dialéctica romántica entre invención y pasado.

Se parte de la clasificación hegeliana de las artes ya explicitada: Arte Simbólico, Clásico y Romántico. Sobre ellas, se establecen relaciones entre lo humano y lo sagrado, entre materia y espíritu. Al respecto, se efectúa ahora otra lectura.

Según el filósofo alemán, el Arte más perfecto: el Arte Clásico, asimilado a la Escultura, ostenta en su realidad material la encarnación de lo divino en la propia forma.

La estatua del Dios representaba tanto la perfección de lo bello como la personificación más acabada (justamente por dicha belleza), de lo que se adoraba, como suma de los atributos divinos agregados a un concepto de lo absoluto del ideal.

La Artes Románticas (Pintura, Música y Poesía) tienen como misión esencial (derivada en tanto proyección del Arte Clásico, o aun del Simbólico expresado en la Arquitectura y su intrínseca espacialidad), la rememoración de un rito hacia lo sagrado, una sacralidad que puede aun vivir en el plano de la mera evocación, en un ámbito solamente metafórico, en un espacio tiempo diríase *virtual*. Este hecho, señala Hegel, actúa como una “memoria” de un determinado pasado, una celebración en particular del pretérito grecolatino o aun más netamente, del mundo cristiano medieval, aunque por extensión sería alusiva también a cualquier manifestación religiosa trasvasada a la experiencia artística.

Para el autor germano, finalmente el arte de algún modo, siempre tiene que ver con un “antes” y por ende, la única forma de progresar dentro de su ámbito, se realizaría en la medida en que pueda abandonar su vinculación con las funciones que en ese pasado lo identificaban: el mito, y luego el rito que lo celebra.

En sus orígenes, el arte fue ritual; ese espíritu parece acompañarlo como una recurrente demanda y lo conmina casi fatalmente a celebrar y a permanecer, de algún modo, en las orillas de un origen y una función “anterior”. A esto contribuye seguramente la inauguración de las disciplinas históricas, que comienzan a hilar el relato del Hombre y la Cultura y en consecuencia acopian y resignifican en un tejido temporal, causal y vectorial, los acontecimientos o hechos de esa misma Historia.

Puede provisoriamente concluirse de este modo, que el arte solo puede progresar cuando se aparta del mito.

Y es lógica la afirmación, ya que el mito implica como ya se ha expresado, la *repetición* y la *condensación* de acciones que el rito concreta, actualiza y necesita para que se transparente ante los fieles, el dios (la aludida sincronía que se comentara en capítulos previos).

Por lo tanto esas acciones invalidarían cualquier posibilidad de cambio, modificación y finalmente de progreso, en tanto que reiterarían al infinito sus procedimientos y acepciones. (Es interesante co-

nectar estos conceptos con los planteados por Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*, y analizados también en páginas anteriores).

Se cita a continuación un fragmento de *La Herencia de Europa* del ya transitado Hans G. Gadamer, respecto al pensamiento hegeliano:

En cualquier caso, lo que surgió en el siglo XIX fue algo decididamente nuevo que determinó el progreso del arte. Fue el fin de la gran evidencia de la tradición cristiano-humanística. Con ello se perdió el mito común a todos.

Con mito no me refiero a lo solemne que el profano suele asociar a esta palabra y tampoco al concepto litúrgico contra el verdadero Dios del cristianismo.

El mito aquí solo significa lo siguiente: lo que se cuenta, contado de tal modo que nadie puede dudar de ello, tanta es la fuerza con que nos dice algo. El mito es aquello que se puede contar sin que nadie se le ocurra preguntar si es cierto (Gadamer, 1990: 69)

Desde las palabras del autor, se pone en evidencia y se refuerza el aspecto vanguardista de aquella Música del Futuro, y su factibilidad de lograr un progreso técnico y /o semántico. De todos modos resonarían (de acuerdo al criterio seguido en este texto), algunas contradicciones en los argumentos hegelianos, en las creaciones del arte contemporáneo de sus días, así como en las del arte posterior, concretamente encadenadas a los conceptos de arte, progreso y mito.

Se retomarán aquí algunas cuestiones estudiadas genéricamente en la Primera Parte, a fin de interpelarlas en tanto entidades propias del universo hegeliano; al mismo tiempo, como para establecer un posible aporte de las mismas a la comprensión del arte romántico, y luego al de Wagner.

Los aspectos funcionales, materiales y miméticos de las diferentes artes implican para el filósofo idealista, un cauce que define clasificaciones y explicitaciones axiológicas. Si para Hegel el arte tiene que

ver con el pasado, un pasado celebratorio, es dable concederle que ante el arte arquitectónico y la escultura neoclásica de su tiempo, la conclusión recaiga en la verificación de dicha premisa, en virtud de la “durabilidad”, pragmatismo y reinstalación de un estilo visible y decididamente vinculado a lo ya acontecido.

Con la pintura, y su componente material más ficcional y representativo en dos dimensiones (a partir de una naturaleza sensible y objetivamente tridimensional), las licencias y valoraciones a su originalidad y relación mimética, son mayores.

Por su parte la música (recayente en su siempre alabado - crítico discurso no conceptual, sin referente concreto, estrictamente impulsado por leyes, si bien “naturales”, propedéuticas a la consecución de un discurso autónomo), ofrecerá al pensador la plasmación de una voluntad más etérea, cuasi inmaterial, valiosa y altamente emocional. Mas la ausencia de “conceptualidad” ocasionará que sea superada por la poesía, leve y espiritual discurso en la que la ingrátida materia constructiva: el sonido, está atada al concepto por medio de la palabra. Esta entidad resulta transparentada y elevada con la mayor de las mediaciones hacia el orden absoluto de la Idea, en virtud de su función “simbólica”.

Por lo tanto, los niveles de progreso se verificarían ciertos, cuanto mayores sean los desprendimientos de los caracteres “pasados”, es decir, aquellos que ostenten literal o metafóricamente adherencias para con la mimesis, la materialidad, la funcionalidad, la repetición de formas o la representación “explícita” de dicho pasado. De esta manera, según el autor, los niveles míticos (repetitivos) serían excedidos, garantizando así las factibilidades para que el arte pueda progresar.

Pero en base a lo comentado en apartados anteriores, el Romanticismo entenderá y cumplirá su programa estético en una renovada instalación de aspectos míticos (los artistas, las obras, la tecnología, los espacios de representación), señalados como se ha visto por Adorno, Jauss o el mismo Gadamer, quienes de hecho advierten incluso en la misma Ilustración, las cualidades mitológicas que se

verifican en corredores anexos o no declarados explícitamente por la Filosofía o las Teorías del Arte.

Al mismo tiempo, la Historiografía declara Pleno, a un Romanticismo *endebido* en tanto programa revolucionario, vuelto sobre sí mismo y también, acuciado por otredades de un pasado evocado, real o nostálgicamente imaginado. Y finalmente, se habla de extrema invención al llegar a la producción tardía del siglo.

De acuerdo a estas variables, es pertinente preguntar entonces, ¿cómo puede entenderse que estos apogeos y vanguardias, las de mayor alcance del siglo XIX, como por ejemplo la Música del Porvenir, o la Obra de Arte Total propuestas por Wagner (las manifestaciones posiblemente más progresistas de todo el Romanticismo), recalcan justamente en la invocación genérica o específica del mito? ¿De qué manera Wagner alcanza su *plenitud* en el desarrollo de los materiales y técnicas instrumentales? ¿Puede haber un crecimiento técnico innovador sobre una raíz que se alimenta de lo antiguo, de lo ancestral? Por otra parte y de acuerdo a lo anterior: ¿por qué se sostiene que entre Beethoven y Wagner se establece una brecha ausente de cambios profundos?

¿Esta situación involucra a todo el Romanticismo europeo, o más bien es la condición paradigmática de Alemania que postula este devenir?

Es cierto que Wagner, en una procesualidad evolucionista, “levanta” la música de donde la ha dejado Beethoven.

Las intuiciones de este respecto a los principios, cíclicos y orgánicos, son promovidos por aquel a la dimensión estructural. Por otra parte los usos definitivos del contrapunto, las ideaciones armónicas (en rigor de verdad también alimentadas por las invenciones de Chopin o Liszt), y la épica del autor de la *9na. Sinfonía*, prescriben en Wagner una cualidad modélica y de enorme complejidad y extensión hermenéutica.

De allí la justificación de algunos historiadores, de establecer el momento intermedio del siglo XIX, como un territorio latente de

movimiento y vectorialidad, anómico y rememorante, situación que de hecho ya se ha debatido.

Empero siempre emerge la pregunta por la ideología que engloba a las estéticas.

¿Al servicio de qué ideología vanguardista realizó Wagner su impresionante innovación técnica? ¿No hay en el autor algún elemento actuante desde un pasado?

En el primer sentido de estos interrogantes, fijando una vinculación entre mito y palabra, cuya presencia otorga comunicabilidad al relato mítico, y continuando de esta manera con la tesis hegeliana, se está en condiciones de preguntar: ¿no es más “antiguo” el proyecto programático que pretende quitar la autarquía y el desarrollo emancipado de la música (tal como lo postulaba el Clasicismo), para ubicarlo finalmente en una relación de paridad con otros lenguajes, el literario, el plástico o el mítico histórico, haciendo perder a aquella una entidad gramatical autorregulada, sin intromisión de otro soporte discursivo? ¿No será más “moderna” una sonata o una obra “absoluta” (en la que las relaciones organizativas se muestren originales y diáfanas, inventivas e innovadoras y en cuyo discurso pueden establecerse relaciones de autorreferencialidad en su dinámica, en su equilibrio entre contenido expresivo y estructura formal), o en todo caso una pieza autónoma de decantado lirismo del Romanticismo Medio, que una pieza programática, o que un drama musical, en las que se resignan la autovalidación de materiales y la construcción inmanente por un soporte externo y extramusical? ¿O en la que los materiales se contagian de diversos arcaísmos?

Si la música es un “otro” discurso al de la lengua, al de la correspondencia del mundo exterior y sensible, al del lenguaje concebido como simbolización de la realidad, contagiar a la música con esta semántica, se insiste: ¿no es quitarle una posibilidad de expansión y avance propio, independiente y particular? ¿No hay en la lógica intrínseca del Sistema Tonal una articulación dramática, narrativa y vectorial?

Si es así: ¿con qué fin debería anexársele otra?

Y desde esta perspectiva: ¿cómo se evalúan finalmente la Música Programática y el Drama Musical Wagneriano en su búsqueda promiscua de articular tantos lenguajes diferentes? ¿Cómo puede justificarse su inusitado progreso estético e ideológico respecto del arte en este atravesamiento de evolución y renovación, con la incorporación de múltiples códigos y una estructura narrativa mítica?

Efectivamente la producción wagneriana (y no solo ella), nutre su progreso de la celebración de un ritual...tal como el músico lo presenta explícitamente en *Parsifal*, esto es un *Festival Sagrado* (en el que los oyentes se transforman en testigos de una dimensión casi religiosa del texto y la música), o como se reconoce en *El Anillo del Nibelungo*, a partir del relato originario del poder, el amor y la redención, saliente de la saga escandinava que le da génesis y lo fundamenta, y al mismo tiempo lo instala y apropia en el mundo burgués del autor, friccionado entre otros datos, por la Segunda Revolución Industrial.

Podría presuponerse así una contradicción en los conceptos casi antagónicos de evolución, progreso y mito.

Podría inferirse además un error en las apreciaciones de Hegel, vía Gadamer. Y también concluir que el Romanticismo, desde Beethoven a Wagner, pasando por todos sus autores más representativos, no es más que la decadencia ideológica que mira al pasado, escudada en una técnica presente y vanguardista.

Sin embargo en el centro del problema aparece otra idea visionaria del filósofo idealista, impactante por su categórica y casi despiadada crudeza, que de hecho ya ha sido mencionada en capítulos previos.

Hegel, al menos para y desde su tiempo, vaticina un fin del arte en el sentido de comprender y advertir un agotamiento de las formas y los géneros luego del Período Barroco, al que considera como el último arte original y novedoso de Occidente.

Lo que sobreviene después está aferrado a citas y relecturas más o menos lejanas o cercanas del pasado, de diversos pasados occi-

dentales (o asimismo orientales, se agrega), pero no reactivas hacia la creación de un nuevo modelo.

Si bien para Hegel ontología e historia de algún modo se identifican, estas ideas se interpretan más que como una declinación esencial del arte, como la intención cuestionadora, histórica, que este realiza del Paradigma Moderno, particularmente del Racionalismo en su etapa dieciochesca, es decir, la Ilustración²⁰⁶.

De este modo, el Romanticismo y en especial la Escuela Programática, revelan que desde sus desarrollos, su búsqueda de originalidad y novedad, su espíritu rebelde, experimental y tentado por el límite y la ruptura, promueven un criterio operativo que se entiende finalmente como una profunda crítica a esa misma Modernidad que la constituye, a través de la emergencia tanto de materiales o contenidos innovadores, como de elementos del pasado, como son en este caso los componentes del mito.

Por lo tanto, lejos de generar un contrasentido, lo que el movimiento romántico manifiesta en sus poéticas (así como pudo proponerle el género más vanguardista del siglo XVII, la ópera, con su postulación del mito, en este caso pagano y grecolatino), es el pensamiento dialéctico que nos informa que, al menos en el paradigma de la Modernidad, no habría progreso posible y absoluto, sin un devenir y una permanente reconciliación entre lo que pretende ser nuevo y lo que es o se nombra como pasado²⁰⁷.

²⁰⁶ Ya ha sido enunciado cómo este modelo postuló al Arte como “pura” racionalidad y objetividad, expresividad dramática, buen gusto y ausencia de elementos extramusicales; Kant: el Arte como forma sin fin.

²⁰⁷ En realidad, podría decirse que el pensamiento wagneriano es hegeliano en *estructura profunda*, aunque asimilado *fenoménicamente* a principios de organicidad del Positivismo. Las matrices trinitarias sostienen elementos de discursividades transformacionales que a veces escapan a aquella tripartición, y otras, cursan enormes trazos constructivos estableciendo recurrencias, no solo argumentales sino formales y tonales. Después de todo, la Tonalidad implica un sentido básico de recuperación y asimilación de tensiones que el compositor acepta.

El final de *El Oro del Rhin* y de “*El Ocaso*”, se establecen sobre Reb. M. En uno, el final alude a la gloria de los dioses, en el otro, al esperanzado triunfo del amor y de un nuevo comienzo.

Wagner, entonces es vanguardia, es progreso moderno, porque puede generar una mirada crítica de su propio paradigma, en la que se reconcilian, por una parte, la vigorosa e innovadora técnica de su escritura y por otra, el pensamiento mítico, originario y elemental.

Sigue a Hegel en el sentido de inclinarse a la idea de un fin del arte, un arte no inédito, sino un arte ya con marcas del pasado.

El mito es el pasado, pero interpretado con un valor ejemplificador para el presente y futuro; es entonces un arte de su tiempo, romántico, o si se quiere también positivista, pleno de innovaciones, andamiajes escénicos, tecnologías y *cosas* materiales, cuya interpelación al modelo se plantea en la instalación de un diálogo entre mito y logos, entre antigüedad y actualidad, entre el hoy y el ayer consustanciados, entre unidad conceptual y multiplicidad de códigos y lenguajes teatrales.

La estructura mítica, ya referenciada en varias partes de este trabajo, perdura en varias obras románticas, y en especial en Wagner, desde su espesor y extensión, a la vez sincrónico y diacrónico. Rito (continuidad, repetición) y juego (innovación interpretativa), son sus expresiones exógenas.

Como define Lévi - Strauss, la narratividad de los mitos se propone en horizontal y vertical; las estructuras paradigmáticas esparcen su identidad e influencia en ambas direcciones. Es decir que en el relato discursivo del mito, resuenan simultáneamente los ecos de otros elementos de *este* u *otros* mitos (Lévi - Strauss, 1968).

Con frecuencia el pensador identifica la cualidad mítica con la partitura musical: entramado complejo en la que la secuencia temporal, en términos de una cronología diacrónica, se nutre de los eventos que operan en sincronía.

En "*Tristán*" las tonalidades de La, Mi y Si, juegan un rol estructural. Estas no solo están anunciadas en los acordes del Preludio, sino que desde las armonías de 6ta.+ que allí también aparecen, se generan desplazamientos enarmónicos a Lab. o Fa que recorren toda la obra.

Los análisis de Nattiez, son significativos al respecto (Nattiez, 1990).

La Obra de Arte Total, significó para su autor y para la Historia uno de los logros más acabados a los que un proyecto artístico puede aspirar. En él, Wagner (al igual que Nietzsche), intentó forjar la idea de un “hombre nuevo”, un hombre dialécticamente consustanciado con un remoto y original mito, que al igual que en el pensar del filósofo, recaía en un mundo dionisiaco. Pero mientras Nietzsche pretendió encontrar esta vigencia en un arte más puro, incontaminado de otras referencias performáticas, la voluntad wagneriana de “totalidad” estableció una premisa estética de enormes alcances y hasta de “barroca” concupiscencia de elementos que como es sabido, provocó el alejamiento definitivo de los dos autores, en el marco de una irreconciliable lucha ideológica.

La gran actividad musical y teatral wagneriana consistió, según Argullol: “en su habilidad para ofrecer formas míticas a un público que ha sido desprovisto de ellas”.

(R. Argullol: *El Fin del Mundo como Obra de Arte*, pag. 95).

Este enunciado, que reinterpreta de otro modo a Hegel, es igualmente portador de numerosos subtemas que pueden ser analizados.

Wagner pudo intuir y captar el *riesgo* de un mundo, que desde la Ilustración y aun más desde la Segunda Revolución Industrial, perdía dioses y héroes, a tal punto que en sus dramas musicales estos no solo están invocados o presentados en tanto atributos, como en la ópera convencional, sino que sus desafíos, alegrías, dudas y desgarramientos alcanzan una dimensión humana de impactante actualidad²⁰⁸.

²⁰⁸ Además, como en todo país *demorado* respecto a una vanguardia enjundiosa, por ejemplo de Francia o Inglaterra, centrada en el concepto de revolución, sea esta social, política o industrial, en países como Alemania o los del Este, ¿de qué modo sino en el folklore o en las tradiciones originarias, podía fundarse un nacionalismo, a la luz de nuevas instancias de organización estatal o imperial, incluso dominio territorial como conquistador o conquistado, como bandera de dominio o de resistencia?

El paso de la subjetividad a la identidad individual, así como la fundación de un nacionalismo férreo e ideológicamente pragmático, tendrá en estos países consecuencias importantes, en su tránsito a la conformación de estados modernos, sostenidos dialécticamente sobre la tradición. Se analizará esta situación en la producción wagneriana en próximos apartados.

Por último, en una reflexión generalizante, reflexiva y digresiva hacia contenidos ya tratados (y por fuera de Wagner), la tesis del origen pasado del arte de Hegel, se coloca en el momento de definir y conceder al Período Clásico, Ilustración o Iluminismo, el lugar estético posiblemente más perfecto de la Modernidad.

En él, las relaciones con lo mítico se apartan de un paradigma unificador, y si bien están presentes, las condiciones de producción se transparentan por una “abstracta” constitución. Buscan ser equilibradas, constantes y reclaman la autogestión y retroalimentación del sistema en el cual operan, por medio de condiciones de estabilidad y control.

Entendidas como “forma sin fin” o como atentas a una sensibilidad y gusto depurado, destilado y *bello*, las obras clásicas resultan, al menos idealmente, límpidas de contaminaciones míticas. Hay en ellas un relato, una narratividad, pero este es altamente decantado, lógico, ecuánime y suficiente. El progreso del arte como apartamiento del mito parece tener en estas obras un lugar incontaminado y a su vez sensible.

Así como en Kant se enuncia un *idealismo* gnoseológico y un *realismo* metafísico, por cuya definición es imposible conocer la instancia última de un Ser, las obras clásicas resultan plasmadas con similares intenciones y alcances. Su percepción resguarda un fondo incognoscible, que más que oculto resulta *ausente*, o en todo caso transparentado en la propia materialidad y operatividad tanto ínsita como perceptual. Su esencia, está formulada en la misma obra en tanto esta pareciera no esconder otro sustrato que su mismidad formal y material.

Conocer a la obra clásica es conocer su propia lógica de funcionamiento, su irreductible ocurrencia y expresividad.

El Romanticismo, contrariamente, pareció ocultar siempre un elemento no atento a la invocación meramente sensible o intelectual de sus componentes fonológicos o sintácticos. Su sustancia total, más allá de adherencias formalistas o programáticas, estuvo teñida

a menudo de una doble (o múltiple) lectura en la que los aspectos fenoménicos, perceptibles, no cursaban suficientes o completos a la hora de dar cuenta de una totalidad de sentido, la que se escapaba en un punto y hacia un recóndito lugar, un aspecto íntimo, último y profundo, solo verificable y aprehensible por una articulación no intelectual. Este, según las teorías idealistas del período, constituiría el territorio y la instancia de lo esencial, de lo espiritual o de lo mítico.

A riesgo de un progreso y por momentos furibundo agolpamiento de materiales, formulaciones asincrónicas y relaciones intertextuales, el Romanticismo volvió al mito, aunque su intención reinstauradora, tendiente a ese mundo ya comentado de lo unívoco, desplazó sus búsquedas hacia la peligrosa crisis y destitución del propio paradigma de su existencia.

El progreso romántico se instaló como inagotable y diríase fáustica carrera hacia una destrucción, para lo cual el mito le sirvió a los fines de encabalar su complejo discurso en una estructura atemporal y perpetua, justamente como contrapartida al desarrollo inaudito, el vacío y el abismo. De allí entonces, la aceptación reiterada por la cual el Romanticismo medio, deba su debilidad estructural a la no conformación definitiva de un aparato compositivo de emergencia implacable y de alcance superlativo, tal como pudo efectuarlo Beethoven y luego Wagner, proceso en el cual pudo verificarse de modo ejemplar este proceso dialéctico.

En el Romanticismo, el fondo de la Segunda Revolución Industrial y el Positivismo, encadenan su progreso, el Simbolismo y el Mito, su liberación ancestral y semántica.

Aspectos Generales

Entre la extensa bibliografía acerca del autor del “*Rhin*”, los trabajos de Dahlhaus, resultan sumamente valiosos en sus abordajes generales y modélicos. Al respecto, el historiador infiere que para el estudio de la

producción wagneriana serían necesarios los análisis pormenorizados, por fuera de cuestiones biográficas, de su masa teórica y estética, de las obras, así como de ciertos puntos claves de su composición: leit motiv, melodía infinita, drama musical, obra de arte total, armonía, y ritmo y orquestación (Dahlhaus, 1985). Desde aspectos más estéticos, resultan también pertinentes para este trabajo, los aportes de Kierkegaard, Zizek y Steinberg, ya referenciados en otros capítulos.

Por lo amplio que supone un tratamiento completo de estos elementos, por otra parte conocidos y analizados, se realizarán ahora algunos acercamientos a la producción wagneriana, atendiendo a miradas, más que técnicas, interpretativas de su universo estético.

Mímesis Dramática y Leitmotiv

La presencia divina en Wagner, es un hecho a destacar como primera condensación corpórea de lo mítico. Los dioses wagnerianos tienen de estos sus poderes “externos”: la invisibilidad, la magia, la fuerza, la intuición, la metamorfosis, el desafío por las leyes de la naturaleza, y de hombres, toda la carga afectiva y emocional que los confunde, perturba, traiciona y entorpece en sus deseos y obligaciones. Por otra parte su vivencia es incontestable y alcanzan una presencia escénica contundente. No solo son entidades sagradas sino que se *ven* y *palpan* permanentemente. Participan y sufren del drama humano y en consecuencia alcanzan la proyección e identificación con las audiencias.

De allí su potente verosimilitud y teatralidad. Aun las aserciones wagnerianas respecto a la idea por la cual “la música hace visible las acciones” (Dahlhaus, 1985), la actualidad espacial de sus personajes (sean estas referidas a movimientos, acciones concretas o simbólicas), conjuga un espesor y solidez visual, en correspondencia a la objetualidad de los tiempos del autor, que en él en otros casos, muta en música a través del leitmotiv.

El elemento mítico también se cubrió de formas miméticas a través del leitmotiv.

Y aquí otra paradoja de la vanguardia de Wagner, respecto a la cualidad no mimética del Romanticismo, o en todo caso buscada como una idealización, especialmente en la música instrumental. La ópera de hecho comparte con la mimesis nada menos que su sustancia argumental, entre peripecia, hecho o acción. Pero por otro lado las relaciones estrictamente imitativas de la música, en un Bellini o aun en Verdi, resultan de obligaciones de paisajismos o atmósferas particulares y no de una permanente alusión a la realidad de lo fenoménico.

Wagner en cambio es el restaurador de la ideología mimética, el inventor de un nuevo universo de imágenes musicales. Y estas imágenes recaen tanto sobre objetos, lugares o acontecimientos, como también en correspondencias con el plano subjetivo, sea este divino o humano. En este juego de personajes escénicos contundentes, acciones, imágenes y mimesis, se generan diversas estrategias, explicitaciones y como se decía, también contradicciones, en este caso no ideológicas, sino estrictamente técnicas. Wagner aludió con la frase arriba citada, que la música era la mayor portadora de dramatismo en las acciones, el *telos* por naturaleza, y con ello su condición final de música absoluta en tanto señalamiento de acciones internalizadas como productora de su propia discursividad (Steinberg, 2008). Como señala el tratadista: “Este relato produce la narrativa inconsciente de la obra” (Steinberg, 2008: 244).

En este contexto el empleo del leitmotiv debe ser entendido no solo como mera referencia a exterioridades (traslación del nuevo universo cósmico y material que promueve el Positivismo y la Segunda Revolución Industrial), sino como conductor de la sustancia escénica, más que performática en el sentido de aparición visible, como performativa en tanto estatuto de realidad estética, al poner en acto una trascendencia por fuera de la referencialidad.

Por ello en los textos wagnerianos la indicación de acciones suele estar reducida a los “movimientos” conducidos por la palabra, pero sobre todo por la música, con las características recién aludidas del leitmotiv.

Además como indican algunos directores de escena, la inmovilidad actoral de los cantantes wagnerianos se debería a una tradición alemana, surgida de la dificultad vocal en relación a la agotadora continuidad y exigencia de las líneas, invalidante, al menos en la época del autor, de acciones corporales por fuera de las propias del canto²⁰⁹.

²⁰⁹ Atiéndase a la casi *ausencia* de acciones en *Tristán e Isolda*. En una obra de casi cuatro horas de duración, podrían contabilizarse únicamente tres sucesos esenciales y articularios de la trama, solo dos de ellos vinculados a determinados objetos de la realidad: la bebida del filtro mágico (la copa), el combate de Tristán con Melot (la espada) y la muerte de Isolda (la disolución del cuerpo y el alma en lo eterno). Los otros “movimientos” escénicos (la entrada del Rey Marke en el primer acto, el aviso alarmado de Brangania que interrumpe el dúo de amor y conduce a la aparición de los dignatarios reales y del Rey, la muerte de Kurwenal, Melot y el combate final), pese a su fuerte visibilidad, se presentan como instancias causales a la lógica del argumento, incluso algunas de ellas revestidas de un valor anecdótico.

La música “infinita” y el leitmotiv, tal como se dijo, cursan el encadenamiento dramático principal, señalado por Wagner, al operar como “objetos musicales”, reemplazantes simbólicos de los objetos físicos y escénicos, siendo por ello los conductores “visuales” más importantes.

Se alude igualmente a la contundencia y permanente presencia y extensión temporal de los personajes en escena, elementos portadores de una materialidad eficaz y fuertemente pregnante para el espectador.

El trabajo del director teatral, se ve impelido como en pocos casos, a un estudio muy exhaustivo de las condiciones de acción, estatismo y movimiento de los roles principales y secundarios.

En nuestros días es más habitual, y hasta causa menos impacto, ver una puesta abstracta de *Aída* de Verdi, ausente de toda parafernalia material, que una puesta naturalista de Wagner. Por ello suele observarse la dificultad en la formulación de instancias escénicas sobre este, en especial aquellas promovidas por acciones evidentes y concretas.

En este sentido la Muerte de Sigmundo en *La Walkyria* y la Inmolación de Brunilda en *El Ocaso de los Dioses*, decantan como fragmentos de gran complejidad de resolución. Las complicaciones recaen en el límite entre texto, acción, música y verosimilitud. En estas escenas, como en la Cabalgata de las Walkyrias, los personajes vuelan, las llamas llegan hasta el cielo, las aguas avanzan, las espadas se rompen...

Obviamente las acciones visibles dependerán en su grado de objetualidad, de las coordenadas de tiempo y espacio en que se articulan las estrategias generales de la puesta en escena. Sobre conceptos naturalistas, simbólicos o alegóricos, las

El leitmotiv además requiere de una explicitación contextual, a fin de no sobrevalorar o aislar su funcionamiento y eficacia. En efecto, no todo en Wagner es leitmotiv, ni todo es reminiscencia perpetua, y aunque así fuese, la funcionalidad y actualización de la totalidad de los elementos musicales opera en una sincronía códica y perceptual, otorgante de significación, y por tanto, estos se articulan en una concepción dinámica y no siempre unidireccional, en relación a un antes, durante y después de un leitmotiv.

La concatenación wagneriana no es solo lineal o sucesiva, sino especialmente simultánea y contrapuntística.

Es sabido el trabajo de variación que emplea el autor sobre los materiales (de allí una de las adherencias más significativas al estilo tardío de Beethoven), toda vez que un leitmotiv, o grupo de ellos, es rearmónico o dispuesto en una nueva circularidad o superposición sintáctica y semántica, de voces o planos principales y secundarios. Un leitmotiv no es únicamente un giro melódico, es también un ritmo, un acorde o un timbre y como tal, resulta enlazado con la trama general de la orquesta, el canto y la acción.

Por ello se reafirma lo comentado recién, respecto al complejo manejo escénico de los hechos visibles frente a la audibilidad conceptual y dramática de estos materiales. Desde algún lugar sería redundante la actuación de los cantantes, por sobre la *actuación* de la música. Sin duda Wagner, redactor de los libretos de sus obras, tuvo en cuenta esta cuestión relacional del texto y la música²¹⁰.

resoluciones tendrán diferente entidad. Recuérdese, asimismo que el autor fue un fervoroso *naturalista* de sus producciones.

No deja de ser problemático, en general en ciertas óperas no solo wagnerianas (en relación al abandono de las dimensiones de lo mítico, en principio alusivas a una cronología difusa), la disposición absolutamente naturalista y contemporánea a nuestro tiempo, respecto a ciertos elementos de la magia, el poder, lo maravilloso o lo fantástico, que parecieran desde el texto y la música, entrar en cierta contradicción epocal y semántica, cuando la escena se establece en las dimensiones de una fuerte proximidad.

²¹⁰ A propósito, se recuerda que los primeros indicios ciertos de un recorte, denominación y caracterización de los leitmotiven provienen del músico Hans Wolzogen, discípulo de Wagner.

El valor del leitmotiv y por extensión de la orquesta, ha generado dudas en relación al estatuto vocal respecto a aquellos. Primeramente porque en el proceso de condensación efectuado desde sus primeras óperas hacia el Drama Musical, el compositor se aparta de los números cerrados, las arias y el estilo melódico belcantista, por una declamación continua y orgánica, en las que el leitmotiv justamente, encadena no solo eventos dramáticos, sino *discursos musicales*.

El canto wagneriano no prescinde de peroraciones altisonantes, fuertes apelaciones, momentos expansivos de línea, así como del uso de una interválica a menudo cromática y ardua. De igual modo comparte el protagonismo con la orquesta, de hecho, debe imponerse en volumen y extensión sobre él, al menos en ciertas concepciones interpretativas.

Organización Dramática y Formal

Autores clásicos como Alfred Lorenz, Adorno, Robert Donington o más actuales como Carolyn Abbate, citados por Steinberg o Nattiez, sugieren diferentes concepciones acerca de la forma en Wagner, en relación tanto a los principios discursivos, al leitmotiv, como a la línea de canto.

Para Lorenz o Abbate por ejemplo, la trama sinfónica está formulada sobre estructuras de algún modo apriorísticas y deudoras del pa-

En 1878, este autor prepara y publica un extenso material en el que aparecen, con previa autorización de aquel, una lista y análisis de los leitmotiven de *El Anillo del Nibelungo* y de otras obras.

En nuestro medio, los textos de Ernesto de la Guardia, efectúan análisis contenidísticos de los Dramas Musicales. En el *El Ocaso de los Dioses* el autor llega a contar cerca de cien leitmotiven.

Esta inaudita cantidad de materiales refuerza ideas concomitantes acerca de la *no acción* de esta jornada del “Anillo”, toda vez que su paisaje musical es eminentemente escuchado como relato pasado hecho presente, como circularidad y reinterpretación, especie de variación gigante de las tres óperas anteriores.

Esta cuestión del tiempo en Wagner tiene también en Nattiez una valiosa reflexión (Nattiez, 1990).

sado, tanto de la ópera italiana, como de reactualizaciones de formas de sonata o rondó de gran complejidad: una vez más la restitución beethoveniana. Esto daría pie para considerar a las producciones wagnerianas como óperas sinfónicas. En este análisis, el leitmotiv tiene un peso menor, ya que su función argumental, válida y presente, declina subsumida en una superestructura.

Por su parte, Adorno y Donington sostienen que la formulación wagneriana proviene de un procedimiento por el que se enmascaran los criterios de tema y motivo. De este modo una larga frase temática puede estar construida por secuencias completas o fragmentadas de leitmotiven, constituyendo un discurso centralmente evolutivo y autónomo, no cercano a estructuras previas y consolidadas, es decir, afín al estilo del *durchkomponiert*. No eluden la recurrencia o la elaboración, pero se inclinan por un procedimiento general de variación, en el que aquellos motivos revisten importancia central, como guías sensoriales, imaginantes y dramáticas. La superposición de textos, contextos, y el tratamiento elíptico y multitemporal de dichos elementos, convergen en Wagner de modo de infundir a sus obras una concepción cinematográfica. Citado por Steinberg, comenta Adorno: “(Wagner) construye intencionalmente la experiencia acústica del oyente” (Steinberg, 2008: 247).

Donington agrega que los leitmotiven constituyen ciertas apropiaciones estéticas de los arquetipos de Carl Jung, como formas transparentadas y simbólicas de la experiencia psíquica. Igualmente Nattiez realiza en *Wagner Androgyne*, una exhaustiva asimilación de los contenidos programáticos del compositor, a distintas vertientes de la antropología y el psicoanálisis (Nattiez, 1990)²¹¹.

²¹¹ El 3er. Acto de *La Walkyria* y sus primeras escenas antes del dúo entre Wotan y Brunilda, se presenta formalmente casi como una ópera convencional, o si se prefiere, como una obra sinfónica.

Luego de la introducción espectacular de la Cabalgata de las Walkyrias, especie de allegro de apertura, con estructura de rondó sonata, sigue un recitativo acompañado que remata en un arioso sumamente expansivo. En este se presenta el leitmotiv del Amor que acompaña a la despedida de Siglinda.

La entrada del dios y la expulsión de las walkyrias concluyen este extenso fragmento, aludiendo más que como reexposición, como cita, a la música de la Cabalgata con la que se inició el acto. Las escenas siguientes entre Wotan y Brunilda, con vaivenes

Estas apreciaciones surgidas de lecturas de las dos obras teóricas capitales del compositor: *Ópera y Drama*, 1851 y la *Música del Futuro*, 1860, expresan diferentes percepciones de un mismo problema, tales como las que dichos textos, manifiestan uno respecto del otro.

El concepto básico de melodía infinita, que Wagner definió en el último de los trabajos citados, tiene cercana relación con el leit motiv. La melodía infinita se prescribe no solo como una continuidad *perpetua* del discurso instrumental o vocal, devenido de las modulaciones constantes y encadenadas, casi ausentes de cadencias, sino en el más

en los tempos y el carácter, podrían sojuzgarse todas a una especie de alargado e ininterrumpido adagio, a la manera de las grandes líneas equivalentes de Bruckner o Mahler. El final, con la escena del Fuego Mágico, reaviva momentáneamente la tensión espectacular en una especie de allegro final, en el que se acentúa la percepción de la isocronía del compás, así como la escansión formal se torna más regular, recurrente y simétrica. No obstante, la apelación de Wotan y la catáfora del tema de Sigfrido en los metales, no aparta a la acción del estilo abandonico, moroso e interior de despedida. Este acto es factible de ser analizado entre las dos líneas presentadas: las primeras escenas podrían corresponder a la propuesta de Lorenz; las últimas mostrarían una factura continua y evolutiva, a la manera del pensamiento de Adorno.

Casos equivalentes se evidencian en el primer gran monólogo del Holandés en *El Buque Fantasma*, en la Escena de Amor del 3er. Acto de *Lohengrin*, en el dúo entre Sigmundo y Brunilda en el 2do. Acto de *La Walkyria*, o en todo el 3er. Acto de *Tannhauser*.

En sus denominadas Óperas Románticas, tal vez por adherencia a ciertos “italianismos” o bien por fidelidad argumental a la tradición del *volkslied*, se presentan diferentes soluciones formales: el aria estrófica (la Canción del Timonel y la Balada de Senta en el *Buque Fantasma*), o el aria declamatoria (la Canción de la Estrella Vespertina en *Tannhauser*). En otros casos la estructura formal se asocia a la tendencia cavatina - cabaletta con un remate final acelerado y apelativo (los dúos de Daland o de Senta con el Holandés).

El monólogo recién citado del Holandés, representa en su primera parte, una especie de paráfrasis de la obertura de la ópera. En efecto, la conmocionante introducción instrumental se redefine y muestra todo su horror y tragicidad destinal, cuando la palabra del protagonista le otorga nueva contundencia.

A partir de “*Tristán*”, prácticamente el autor desiste de los números cerrados. La única estructura autónoma (seguramente válida por su sentido de dedicación), que tal vez pueda recortarse de una trama total, es el Canto de Primavera de Sigmundo en *La Walkyria*, o la Canción de la Forja en *Sigfrido*.

Posiblemente Wagner, como todo gran autor teatral, haya acudido a soluciones dramáticas provenientes de aplicaciones diversas hasta en algunos casos, opuestas. La pregnancia del aparato escénico, argumental y musical seguramente condicionaron al compositor a establecer criterios asimilados a ciertas tradiciones meditadas y probadas como efectivas, en este caso la división en diferentes escansiones de tiempo, carácter, o concertación, o bien a ciertas argucias formales en las que la prolongación y la transformación continua, se revelaron más aptas para la expansión de la idea dramática.

profundo sentido, como idea de *significatividad* de dicho discurso, en la totalidad de su desarrollo (Dahlhaus, 1985).

Para el año 1860 Wagner estaba empapado de las ideas de Schopenhauer, al que había empezado a frecuentar desde 1854; el pensamiento del filósofo tiende a sublimizar su vocación estética. De este modo *todo* su material musical: vocal o sinfónico, se supone adherido a una elevada y más sutil experiencia.

Diríase que en los años que median entre cada uno de los mencionados trabajos, el autor transcurre sus ideas desde un regular encuadre técnico - compositivo, a una poética de la forma con rasgos de elevación metafísica.

El texto de las óperas y dramas wagnerianos, se ha dicho además que sigue en ciertos casos la forma *bar* de los antiguos maestros cantores: AAB; y es audible, en muchos monólogos, la condensación al final de una especie de remate, que podría aludir a este último segmento. De todos modos la convergencia del texto con la música cursa discusiones y especificidades que se escapan de la pertinencia general de este trabajo.

En otra perspectiva de análisis, Zizek, vía Kierkegaard, interpreta al arte wagneriano representado en su esquema de desarrollo, en base a las instancias estéticas, éticas y religiosas que el autor danés propone en su programa filosófico, ya consideradas al estudiar la trilogía Mozart - da Ponte.

A partir de una curiosa coincidencia temática que Wagner establece en la *Tetralogía* entre la Música del Renunciamiento de Alberico al amor, y de Sigmundo, antes de arrancar la espada del gran fresno, Zizek se pregunta por qué en ambos casos (aparentemente divergentes), el compositor emplea la misma música.

El amor es el objeto, la renuncia al amor implica el reemplazo fatídico por el poder, y la aceptación del amor, la perpetua dependencia de este, en tanto el sujeto se convierte en su esclavo. Cuestiones de incesto entre Sigmundo y su hermana Siglinda, fealdad y deformidad en Alberico, ambición por tenerlo *todo* sin pactar ni admitir ninguna pérdida (Wotan), se enumeran como cuestiones que Zizek articula,

haciéndose eco de los estudios míticos wagnerianos efectuados por Claude Levi - Strauss, como explicativos del caso.

Empero, el autor esloveno avanza en una síntesis argumentativa, que pareciera dar pie no solo a la exégesis del mito de los nibelungos, sino a toda la producción del músico: “La más profunda necesidad del amor es la de renunciar a su propio poder” (Zizek, 2010: 72).

Y Steinberg ratifica:

Una evolución social y ética reside en el pasaje generacional de Alberich y Wotan a Siegmund; de la renuncia al amor a la renuncia a cierta clase de amor: ese sueño utópico de amor (Alberich) o poder (el joven Wotan) que está hecho de imágenes y que elude por igual la subjetividad y la responsabilidad. Cuando Siegmund aferra la espada, está literalmente, aferrando la Necesidad (*Nothing*) (Steinberg, 2008: 261)

Desde el enunciado sintético aunque poderoso de Zizek apuntado por Steinberg, el primero une el encuentro con Kierkegaard, por el cual, algunas óperas de Wagner, representan diversas formas de articular aquella premisa con las instancias del filósofo nórdico. Luego:

En la estética, el objeto se pierde completamente, más allá de nuestro alcance, debido a la inestabilidad inherente a ese nivel (en el gesto mismo de intentar atrapar el efímero momento del placer, este se nos escapa); en la ética, el placer ya está proyectado como posible bajo una forma estable y regular a través de la mediación de la Ley (Zizek, 2008: 76)

Finalmente el nivel religioso es alcanzado por una renuncia más profunda, la del espacio corporal y sensorial, hacia una sublimación con lo divino. De este modo, interrelacionando instancias diversas entre el poder y el amor: la política, la religión, los pactos y contratos, la propiedad, las traiciones y ocultamientos, las aspiraciones y

redenciones, y los amores prohibidos entre otras facetas, los dramas wagnerianos se sitúan asumidos en una u otra dimensión.

Tristán e Isolda y *El Buque Fantasma* cumplirían su propósito entre poder y amor en el plano de lo estético, *Tannhauser* y *Los Maestros Cantores de Nuremberg* en el debate por lo ético, y *Lohengrin* y *Parsifal*, en el sendero ascético de lo religioso.

“Cada una de estas tres soluciones descansa en un modo musical específico que predomina en ellas: el cromatismo en ‘*Tristán*’, el aspecto coral en ‘*Los Maestros Cantores*’ y el cromatismo y diatonismo estático y arcaizante en *Parsifal*” (Zizek, 2008: 78)²¹².

²¹² Respecto al conflicto del amor en *Tristán*, parece pertinente señalar el equívoco de Brangania, cuando ofrece a su señora Isolda el filtro de amor, en vez del de muerte, solicitado por esta con total claridad.

Este tremendo fallido introduce una causalidad de compleja explicación, en tanto el sentimiento de comunión amorosa, que a partir de esta bebida experimentan los protagonistas (y que los conduce a la muerte final), proviene no solo de un error, sino que el mismo, se encabalga por sobre el aparente sentimiento de odio y recelo que ambos demuestran sentir especularmente.

¿Es un amor *verdadero* o es un amor *inventado* por un elemento ajeno, que se encarama, trastoca y tuerce las dos voluntades? ¿Qué legitimidad y coherencia conceptual y argumental guarda este sentimiento - acto tan profundo, si es meramente provocado por un artilugio mágico, externo a los protagonistas?

En realidad, el filtro de amor autoriza a los amantes a vivir sin medida y sin orden ético su pasión, que es anterior a la bebida. La bebida va detrás del supuesto odio y lo hace colapsar, lo descuelga como un telón para que pueda surgir el verdadero sentimiento: el amor. Abre la puerta a una especie de ello constante y al mismo tiempo da cuenta de la imposibilidad de ser consumado. Instala una especie de caos pasional y destituye todo encuadre contingente de la realidad exterior.

En el relato de Isolda previo al acto de beber, en la mirada de *Tristán*, en la tristeza y ofuscación mutua se advierte, primeramente y de parte de ella, la metonomización del amor en forma de resentimiento y ansia de venganza.

Recuérdese que *Tristán* ha asesinado hace años en un combate, a su antiguo prometido y ella, sin saber su identidad lo cura de heridas posteriores. Al descubrir en *Tristán* al asesino de su amante, no solo siente compasión, sino que se enamora de él. Ahora, años después, capturada por el joven, y llevada fuera de su tierra para casarse con el viejo Rey Marke, Isolda no puede menos que aborrecer elípticamente a quien nuevamente cumple con un rol fatídico y ahora miserable.

Tristán ama a la joven desde el primer momento. Cumple con la tarea de conducir a Isolda a las tierras de Cornuailles con despótica presunción, ahuyentado de su vista, como única forma de proteger su verdadero sentimiento, temeroso de perder su compostura y por ende, caer ante aquella y traicionar a su Rey.

La bebida del filtro en última instancia, es un casi acto de omnubilación que si bien efectúa Brangania, parece estar inconscientemente inducido por Isolda, como cumplimiento del deseo profundo y potente, no solo de ella, sino de ambos. Isolda decididamente actúa por los dos. El brebaje del amor, deviene en algún punto, idéntica

La Tetralogía

La Tetralogía *El Anillo del Nibelungo* (1848 - 1876) propone un escenario panorámico de variadas articulaciones, aunque en la raíz de una traición inicial de acuerdos y pactos, se escondería una intencionalidad preferentemente ética. A pesar de generarse en el espíritu de una saga,

a la bebida de la muerte, porque el amor no puede vivirse más que en un estadio de eros - belleza - tánatos permanente y agónico. De este modo se diría que no existe confusión factual. Lo único que hace la pócima es soslayar, trasladar y prolongar el fin (que de otro modo hubiera sido instantáneo), a un sopor más extenso sin tiempo ni espacio, especie de muerte de la realidad.

El maravilloso final del 1er. Acto opera como una superposición de contingencias, internas y externas. La progresiva agitación lleva el drama en una especie de forma direccional al contundente final, en el que el coro masculino y los platillos hacen estallar el mar o la pompa real, y las fanfarrias finales se prolongan y resuenan como alargamiento liberador.

El dinamismo rítmico y la tensión general en aumento, la llegada a puerto y el arribo del Rey se preanuncian y se visualizan con tal magnitud, que confunden al espectador en el sentido de desconocer si su preferencia fáctica es la ocurrencia de esta ansiada entrada (todo el acto *es* en el plano de la anécdota, el viaje para encontrarse con el Rey), o la protección de los amantes transidos por su pasión. Tristán y especialmente Isolda, fundidos en un irremediable sopor erótico, apenas pueden sostenerse en pie y mantener su prestancia ante la aparición del noble.

El hipnótico dúo de amor en la noche, el trance último de Tristán, el breve encuentro final de los amantes y la muerte de Isolda, parecen ocurrir ya en la dimensión de la supresión de un exterior físico y relevante.

Únicamente se vive el eros como una desfalleciente vectorialidad hacia la disolución. La breve batalla y las muertes de Melot, Kurwenal y los soldados, derriban a estos como estatuillas de ajedrez, y ocurren en un segundo plano, con una fuerte dosis de inexorabilidad. Tal como en el final de Hamlet, la muerte opera en una especie de efecto dominó. Todos quieren o deben perecer; los personajes complementarios abandonan y detienen la acción, a fin de ponderar la muerte central de los protagonistas.

Igualmente, en todo su fervor erótico, la presencia de Marke, como instancia ética que finalmente comprende y perdona, desaparece; únicamente se sostienen los amantes, consustanciados por un amor sin forma, sin superyo. Estos nunca pueden dar cuenta de sus acciones frente a otros (salvo tal vez Isolda con Brangania o Tristán con su escudero Kurwenal, especie de espejos confesionales). Están impedidos de balbucear palabras de explicación o perdón; solo hablan desde *un en sí mismo* unívoco, perplejos y esclavos de un sentimiento que los ha aunado en un perpetuo más allá.

Se han perdido las identidades particulares; los nombres se han trocado: Tristán es Isolda e Isolda es Tristán. -No hay mundo sin Isolda, porque Isolda es el mundo-declara el joven en su agonía.

En este arduo recorrido de equívocos, ambigüedades y reencuentros, la música cumple el rol de anticipar, aclarar y subrayar la “verdad interior” de los protagonistas y de los hechos. Wagner, nunca volvió a escribir nada semejante respecto al tema del amor humano en Occidente.

que como es sabido, abreva en historias míticas escandinavas y germanas (de implicancia moral), el poder metafórico de la obra tiende a destacar contenidos épicos y líricos, confiados a las consecuencias internas de orden íntimo, y a los desarrollos dialoguísticos entre los personajes.

El poder y el amor, en la síntesis comentada de Zizek, resultan procesos humanos de profunda indagación que Wagner muestra en frescos de construcción compleja, en los que estatuye las condiciones del hombre moderno, vacilante entre una fuerte materialidad, y añorante de un sentido espiritual y mítico, deseante y amoroso de la vida. En la lógica hegeliana, esta deuda con el pasado esconde a su vez una alerta y crítica a un próximo futuro. El idealismo alemán, junto con las consignas de un objetualismo y materialismo de la filosofía positivista, propician en el compositor un vasto episodio divino y al mismo tiempo familiar, cotidiano y pragmático.

Las interpretaciones teóricas y performáticas de la *Tetralogía* han devenido múltiples. Según Steinberg la clave pasa por un conflicto entre amor (deseo) y ley, entre ello y superyo; además por la regulación sistémica (posiblemente afectada por las concepciones físicas organicistas y termodinámicas) de las relaciones e intercambios de contratos y pactos. Asimismo el drama de la prole de Wotan y Alberico, con sus descendientes, da cuenta de la estructura familiar y estatal de una Alemania que se dirige inexorablemente a la fundación del Imperio, envuelta en desarrollos sociales, tecnológicos, militares, y de espaldas a una clase terrateniente, obrera, judía y aun casi feudal. Comenta Steinberg:

La construcción del Valhalla fue sincrónica a la construcción de Bayreuth y la de la Alemania bismarckiana y guillermina. La autoinstitucionalización de Wotan fue paralela a la de Wagner, dado que el dios antes incierto y transgresor resolvió erigirse como un monumento a sí mismo (Steinberg, 2008: 241)

El desarrollo vital desde una mítica originaria hasta una humanidad, centrada en las etapas prehistóricas de la piedra y el hierro, simbólicas del propio tiempo del compositor, también han promovido frecuentes visiones escénicas. Esta cuestión remite a las primeras interpretaciones en vida del autor, cercanas ciertamente a esta última concepción.

¿Dónde se sitúa el espacio tiempo de la *Tetralogía*?

El tema de la temporalidad fáctica de la obra se revela oscilante y paradójico, ya que dirige una aceptación de coordenadas específicas, o bien, un flotamiento de estas sobre pasados, presentes o futuros inciertos, o contaminados de influencias y modalidades diversas. Las puestas en escena más tradicionales ubican la acción en una especie la Edad Media, pero más atenta a una facticidad escénica o visual correspondiente a esta época, que ciertamente cercana a la misma por los conflictos o las subjetividades desarrolladas. Prehistoria, historia y posthistoria juegan en diferentes interpretaciones roles y circunstancias diversas. Dentro de las mismas jornadas, cada drama integrante no desdice de las acciones de unidad de tiempo, acción y lugar; en rigor de verdad cada una de ellas se desenvuelve en un día, pese a los viajes, sueños, muertes u olvidos que se presentan a modo de conectivos o dispersiones, incluso en el transcurso de su propio desarrollo escénico, tal el Viaje de Sigfrido por el Rhin.

La temporalidad es ambigua, circular y rememorativa. El compositor deposita su fe, más que en la típica linealidad moderna del tiempo cristiano, concluyente en un juicio y recorte final, en la rememoración cíclica conectada con los modelos orientales o si se quiere, con la dialéctica de Hegel.

Uno de los primeros y más célebres exégetas de Wagner, George Bernard Shaw, escribe en 1901 *El Perfecto Wagneriano*, apología y lúcido análisis musical y filosófico de la obra de aquel. Una referencia inicial de Shaw, sitúa rápidamente en particular al “Anillo” como un drama de hoy, que no podría haber sido escrito antes de la segunda mitad del siglo XIX, porque se ocupa de acontecimientos

que solo entonces pudieron concebirse, y que luego fatalmente se consumaron (Bernard Shaw, 2011).

No solo “*El Anillo*” sino toda la obra madura de Wagner puede pensarse en las coordenadas temporales de dos o tres hechos, que en realidad siempre son renombrados: la constitución del Imperio, la escalada tecnológica de la Segunda Revolución industrial y la búsqueda de subjetividad/ identidad/ nacionalidad a través de lo que Steinberg identifica como música absoluta: música del imperio alemán, palabra - sinfonía - mito, sin dudas, sin fracturas, sin discusiones.

El traslado de la subjetividad romántica, abarcativa y revolucionaria por la identidad coagulada y apelativa de la nación/estado, expresada como conjunto de reglas e imperativos, resuena singularmente como otra temática central del ciclo.

Bayreuth, podría significar hasta hoy esta proposición.

Al respecto menciona Steinberg:

Lo absoluto nacionaliza lo abstracto (a lo anterior, a Beethoven, a Schumann). Hace que lo abstracto signifique - y signifique absolutamente - la voz de la nación. Así, debemos entender que los valores musicales de la estética del drama musical son a priori políticos en su definición. (Steinberg, 2008: 245)

También como parte del pensamiento hegeliano, una vez más la dialéctica se impone en términos de concebir al “*Anillo*” como la historia de una stirpe de dioses tan vengativos e inseguros como sus opuestos: los gnomos nibelungos, convivientes en un mundo de humanos y semidioses atravesados por sus deseos y necesidades.

La naturaleza, la razón, la magia, el poder, los sentimientos y las máquinas actúan en un universo que es portador de una destrucción catártica, inaugurante de un nuevo modelo: posiblemente el del amor generalizado como instancia sustancial del ser.

¿No es acaso el último leit motiv, el del amor, y posiblemente el más bello del ciclo, el que con su sonido apacigua dialécticamente las aguas, y da paso a una naciente humanidad?

La historia del “Anillo”, muestra un apogeo y una decadencia, pero es portadora tanto de una crítica, como de un mensaje redentor y esperanzado.

Una de las obras desmesuradas de la Historia, promovidas desde Beethoven, Berlioz o Liszt, la *Tetralogía* plantea por último un lugar medular para la expansión de la subjetividad romántica, en crisis con un contexto que abandona velozmente el Idealismo de los primeros treinta o cuarenta años y se embarca en una mirada material y positivista del mundo.

Sobre todo luego de la experiencia de “Tristán”, con el episodio intermedio de *Los Maestros Cantores de Nüremberg* (1868), verdadero canto imperial, “El Anillo” indica una línea de cambio estilístico entre *La Walkyria* y *Sigfrido*.

Justamente su composición queda relegada en 1854/56 por la irrupción amorosa de *Tristán e Isolda*. Wagner retornará a su escritura en 1869, completando *Sigfrido* y *El Ocaso de los Dioses*.

Este período de espera, fomenta en el compositor un estilo más expresionista y arriesgado, de mayores ambigüedades, cavilaciones y silencios, advertido en las dos últimas jornadas del ciclo. Crecen los niveles de disonancia y sobre todo se propone un tratamiento innovador en el criterio de superposición.

El contrapunto de líneas por momentos es de planos, con lo cual las condiciones de enmascaramiento y estratificación tímbrica y armónica, se proyectan en estratos complejos, especie de pedales, mediados entre estatismo y movilidad, a veces con alcances perceptivos casi politonales²¹³.

²¹³ En el campo escénico, la *Tetralogía*, se ha formulado sobre diferentes concepciones, en teoría, todas justificadas por el texto y la música de Wagner. De esta forma puede mencionarse la abstracción de los años '60 en las puestas de Bayreuth, a cargo de los nietos del compositor Wieland y Wolfgang Wagner (escandalosas en su momento por abandonar el naturalismo original), hasta la

De los cuatro momentos podría decirse que *El Oro del Rhin* y *Sigfrido* son centralmente épicas, *La Walkyria* y *El Ocaso de los Dioses*, líricas. Con estas parcializaciones se dejan afuera seguramente estadios intermedios que de hecho suceden. El carácter prístino, y promisorio de “*El Oro*”, por momentos deudor de la veta de lo maravilloso de Mendelssohn, se irradia en ciertas tendencias basales, que luego fluirán hacia las próximas jornadas.

El ponderado comienzo, muy referido respecto a cuestiones de organización motivica, no ha abundado tal vez en otros niveles, como por ejemplo la estructuración armónica básica. ¿Por qué la tonalidad de Mib. es la elegida para comenzar? ¿Por qué no otro *sonido* de mayor tradición arquetípica, vinculado a cierta idea de lo originario, como Do, La, o Fa?

Se ha comentado que la cuestión de la afinación de los metales, especialmente los cornos y su rol central en este pasaje, fue decisiva en esta elección, o que los contrabajos aportan un espesor textural impecable sobre esta altura.

Curiosamente en alemán la nota Mib. se dice y escribe *Es*, o sea *lo, ello*.

restitución histórica de 1976 en el mismo espacio, de la puesta postmoderna y alegórica de Patrice Chéreau - Boulez, pasando también en Bayreuth por otras nuevamente más abstractas y posthistóricas debidas a Harry Kupfer y Barenboim en 1988, simbolistas y orgánicas: Roberto Oswald y Hans Wallat/Gabor Ötvos en el Colón en los '80, el habitual neonaturalismo del Met en los '90 de Günther Scheneider - Siemssen y James Levine, o las más abiertas en historias paralelas, casi cinematográficas, de Kasper Bech Holten - Michael Schonwandt en Copenhagen en 2006, y altamente maquinales, multimediales y tecnológicas, como la de Valencia en 2010 con la Fura dels Baus y Zubin Mehta.

La primera versión de la ópera en el Teatro Argentino de La Plata, por Marcelo Lombardero y Alejo Pérez, en 2012, específicamente *El Oro del Rhin*, se desarrolla en coordenadas geográficamente situadas, entre un contaminado y porteño Riachuelo, el minimalismo de Puerto Madero vacío, frívolo y finalmente también ostentoso y kitsch, y una tenebrosa Buenos Aires subterránea y oculta. Sobre estas líneas, los personajes oscilan entre un naturalismo contemporáneo y datos de una ficcionada y estilizada tradición.

En todas estas producciones se efectúan transacciones diversas entre tres o cuatro elementos entendidos como vectores centrales: Amor, Mito, Imperio y Poder. Y sobre ellos, los directores de escena juegan los destinos de los personajes. Siempre, una duda final, en especial respecto a Wagner: ¿qué puede una puesta magnífica, si la música no está en el mismo plano? Esto merecería otros comentarios.

El comentario podría ser ingenuo o vastamente significativo, si se piensa que el sonido en cuestión alude a un tiempo y espacio eterno, magmático y sin forma; el Ello, el Rhin: el agua de la memoria, indecifrible e incognoscible: el mítico Rhin. El ur motiv que desde lo uno, engendrará lo diverso.

Como sea, ciertamente de esta matriz unívoca y sincrónica, comienzan a desprenderse por un principio de derivación y variación, de horizontal diacronía, muchos de los leitmotiven del drama.

Solo unísonos y 5tas. se ponderan como primeras alturas posibles de una fundamental.

Siguiendo a Lévi - Strauss, una vez más se afirma la cualidad mítica - musical del proceso creador del compositor, que hace emerger en *extensión*, lo que permanece igual a su origen, en *simultaneidad*.

Al observar en la partitura de orquesta el diseño gráfico del preludio de *El Oro del Rhin*, efectivamente puede advertirse cómo visualmente, queda expresada una especie de “espontáneo” análisis paradigmático.

La aparición y transformación de los materiales, su derivación, su comportamiento entre lo que permanece, lo que cambia y lo que retorna, lo que se superpone, y lo que se imbrica, propone casi una demostración del pensamiento mítico, refundado y reformulado a partir de un origen elemental. Diacronía y sincronía operan juntas constituyendo una red de presentes, interceptadas por las anáforas y catáforas de un relato sucesivo y a la vez simultáneo.

Si bien este análisis podría aplicarse a cualquier partitura, la especificación en Wagner, guarda una especial significación por su sentido originario.

Después de todo y como se ha comentado, para Lévi - Strauss la estructura mítica posee una cercana y permanente correspondencia con la música.

En un análisis muy general, los leitmotiven asociados a mundos de lo puro, superior o natural, tienden a configurarse en estructuras diatónicas, acórdicas, e incluso pentatónicas. Los seres de la oscuri-

dad o las instancias trágicas y dramáticas se articulan sobre procedimientos cromáticos o con referencias al modo frigio, como el tema del Nibelheim o el de los Gigantes²¹⁴.

²¹⁴ El cromatismo en “*El Oro*” y por extensión en Wagner, reclama una mínima atención. Se sabe que desde el Romanticismo, el tratamiento cromático adquiere una entidad tanto frecuente como medular. Y sobre esta cuestión una primera consideración: Wagner no es el único y paradigmático compositor cromático, ni del Romanticismo, ni de la Música Tonal.

El hecho que su cromatismo sea acentuado, casi constante y en ocasiones estructural, no lo convierte en el músico aislado y confinado dentro de esta modelización, influyente indiscriminado de cuanto compositor se roce con su música. A menudo se ha magnificado tanto la condición cromática del discurso wagneriano, como su ascendencia sobre diversos compositores. Sin quitar peso a su poderosa presencia, en lo que a cromatismo se refiere, la marca personal de autores como Chopin, Schumann, Berlioz, Massenet, Liszt, Gounod, Verdi, Mussorgsky o Brahms, implica la revelación de caracteres también propios y autónomos, en los que los aspectos vinculados a otras tradiciones regionales y técnicas, ofrecen explicaciones en ocasiones tan válidas como las provenientes de la influencia del compositor alemán.

En Wagner, la relación cromática de un pasaje no se plantea solo como una finalidad accidental, sino también como estrategia configurante de estructuras acórdicas y secuencias modulantes complejas.

Dentro de esta perspectiva, la cromatización wagneriana adquiere un recorrido particular, toda vez que se integra a procesos constructivos de gran escala, atravesados por cuestiones narrativas y extramusicales.

Los principios de derivación y variación temática configuran redes identitarias de materiales y procesos, aseverativas de dichas voluntades, y esquivas de delimitación y especificación paradigmática.

En esta lógica, el cromatismo podrá encontrarse conformando linealidades, a modo de disonancias tales como notas de paso, apoyaturas o retardos, o bien se formulará desde su interpretación enarmónica. Los acordes de 7ma. disminuida, 5ta. aumentada o 6ta. aumentada, se utilizarán como estructuras habituales de cadencia o de desvío, junto a otras especies y combinatorias, tales los acordes “de color”, o los de 9na., además de los procesos lineales antes mencionados.

De este modo, el tratamiento cromático de, por ejemplo: la aparición de Alberico, el tema del Yelmo Mágico, el Fuego de Loge, el Viaje de Wotan y Loge al Nibelheim en “*El Oro*”, o el tema del Destino en *La Walkyria*, actúan sobre estructuras y operatorias diferentes: secuencias encadenadas, dominantes o subdominantes, enlaces por medianes o derivaciones de diferente índole. Estas posibilidades proveen a la música de una interesante variedad y riqueza, encontrada a partir del criterio básico y luego irradiado diversamente de la “cromatización del discurso”.

La variación cromática de un determinado material, originalmente diatónico, es un procedimiento habitual en el autor. Los temas del Anillo, del río Rhin o de las Hijas del Rhin, mutan a lo largo del desarrollo de las cuatro jornadas en sugestivas apariciones. En algún punto muestran una orgánica degeneración, desnaturalización o revelación de un contenido oculto, nefasto o visionario, que decanta y colapsa finalmente desde lo prístino.

Empero, la cualidad conflictiva que alcanza por igual a nibelungos y dioses, incide en la ambigüedad de los materiales.

El tema del Anillo, medroso, circular y en alguna de sus versiones, esquivo tonalmente, signado por la maldición y la renuncia del amor de Alberico, se transparenta en el interludio entre la 1ra. y 2da. escena, a partir del tema acórdico, solemne y altamente diatónico del Walhalla. Infunde sobre este su oscuro destino, por lo que el palacio se instaure definitivamente sobre una renuncia y una trasgresión, sobre un crimen y un engaño.

Otra relación se verifica entre una de las variaciones iniciales del tema del Rhin, con el posterior leitmotiv de Erda; en ambos motivos, el elemento primordial, la memoria, la impregnación de un saber eterno, la naturaleza del agua o de la tierra, conviven como apelación a la sabiduría y la continuidad.

Respecto al plan tonal, su análisis ha sido un tanto esquivo en los tratados escolásticos.

El inicio a partir del pedal en Mib. M., plantea un cierto resque-
mor organizativo en relación al final de la obra, en Reb. M.

Sin embargo, la entrada de las Hijas del Rhin, sucede en la región casi imperceptiblemente abordada de Lab. M., con lo cual podría presumirse, más que una modulación, una consecuencia “natural” del extenso pasaje orquestal inicial, validada como dominante de dicho centro. De ser así, Lab. M. se inferiría a su vez como el V de la tonalidad conclusiva de toda la secuencia y hasta tal vez de todo el drama: Reb. M.

El intervalo de 2da. mayor descendente, que inicia el canto de las Hijas del Rhin y caracteriza buena parte de varios tratamientos melódicos de la obra (esta 2da. fa - mib., es por otra parte una apoyatura 6/5 efectuada sobre el acorde de Lab. M que aporta un fuerte diatonismo de modalidad pentatónica y es además, la primera relación de 2da. que se encuentra en la obra, en el transcurso del preludio), se modifica en otros pasajes a partir de la exclamación de las ondinas -¡Rheingold, Rehingold -, en este caso la - sol, actuante sobre un V9 - I de Do M.

El seguimiento de los cambios tonales y cromáticos, no solo melódicos sino contextuales de este intervalo de 2da. descendente, propone un recorrido narrativo y semántico de fuerte competencia dramática, especie de paulatina aberración de lo puro e inocente, a lo degradado y enrarecido.

El ciclo de 5tas.: Mib. - Lab. - Reb., permanecería de este modo estructuralmente “resguardado”²¹⁵.

Se ha hablado a menudo de la inmovilidad del comienzo de “*El Oro*”; sin embargo el final no ha tenido la misma consideración, a pesar de que su ostentosa factura recalca en circunstancias similares de quietud estructural. En esta sección, la catáfora opera a la vez como artilugio de coherencia argumental, prolongación a futuro y consecuencia dramática, en tanto visión iluminada del porvenir.

La irrupción del tema de la Espada de Sigmundo en el final, (personaje que aun no apareció en escena y que será, como es sabido, el héroe de *La Walkyria*), es escuchada tal vez más por la audiencia que por el propio Wotan, para quien la fulgurante llamada aparece como visión esperanzada, aunque incierta y velada en su proximidad.

Este tema es a su vez proyectado con un sorprendente recurso compositivo por Wagner, en el instante previo a la Entrada de los Dioses al Walhalla: en este momento, el motivo de la espada se articula como una aumentación en la trompeta, a modo de un envolvente y proyectivo impulso melódico percibido como material nuevo por su estirada linealidad.

Como se decía, en este final, se efectúa un proceso equivalente de repeticiones y redundancias, respecto al extenso principio.

El solo de trompeta recién señalado se articula desde el VI (otro factor que enmascara su identidad como leitmotiv de la Espada) y finalmente, a partir de la dominante, se vuelca decididamente sobre el final.

Cuerdas graves, trombones, tubas y cornos en unísonos y octavas constituyen el plano melódico principal, el mismo que compases antes acompañaba a la tarea del dios del trueno: Donner, en su voluntad de despejar el cielo de nubes enrarecidas y avizorantes de tragedias.

²¹⁵ Las primeras tonalidades, o en rigor de verdad, el primer acorde luego de Lab. M. es el VI grado, Fa m., al que siguen las acentuaciones de Do m. y Sol m. Sobre esta última se produce la entrada de Alberico. Como se advierte, Wagner utiliza aquí un planteo sumamente clásico.

El ur motiv del Rhin y el tema del Walhalla son variados una vez más por medio de este pasaje: un arpeggio ascendente desplegado por dichos instrumentos en secuencias, actuante sobre un único acorde de Reb. M. (similar como efecto a lo que ocurre en el preludio, antes de la entrada de las Ondinas). Este fragmento, actúa como una repetición transpuesta o un cambio de posición sobre las sucesivas notas del acorde. A su vez, está acentuado por los tresillos reiterados de las trompetas y timbales, junto a las las rápidas figuraciones de cuerdas, maderas y arpas. El efecto granítico y monumental, tiende a proponerse como la conclusión previsible y simétrica del paulatino y orgánico crescendo del preludio. El compás de tres tiempos, las tres veces en las que se secuencia el tema y las divisiones de tresillos, dan cuenta de una especie de *tempus perfectum*, en un metro casi naturalizado e instituyente de 9/8.

Wagner nunca explicitó en sus óperas un final apelativo semejante. Se diría que su acumulativo y altisonante poder, con los timbales redoblando sobre el largo acorde final, es inversamente proporcional a las últimas palabras de las ninfas que se enmascaran en los trinos de oboes y clarinetes, trasmutando sus lamentos en vanagloria: -Ciertamente falso y terrible es lo que ocurre allá arriba-.

A través de *La Walkyria* se precipita el universo de las pasiones humanas.

En él, estas humanidades se entroncan con los deseos de los dioses; las consecuencias de sus actos comienzan a perseguir y destruir a sus hijos, como en una espiral de acciones nacientes y al mismo tiempo imparable; los robos, renunciadas, mentiras, pactos, trasgresiones, asesinatos de “*El Oro*”, se filtran en la siguiente jornada con mayores consecuencias. La cualidad divina troca lentamente en incesto, abandono, castigo, actos fallidos, desconfianza, humanización, y posible futuro redentor.

Sigfrido actúa como un episodio potente, aunque casi transitivo, que define y vehiculiza acciones para las próximas “horas”.

De esta forma se decantan actos reparadores, encuentros esperados, así como se funda un amor que se sostiene por primera vez en la inocencia y la libertad.

En la última jornada, una serie de equívocos y de presencias ajenas, torvas o especuladoras, llevan a los dioses y héroes a su expiación, y a un supuesto renacer en otra conciencia, ya que el equilibrio entre bien y mal, entre deber y poder, por el momento se ha calmado²¹⁶.

De la Subjetividad a la Identidad del Héroe y de la Nación

En otro orden, recién presentado brevemente, a lo largo de todo el desarrollo dramático existe un cambio crucial, atinente a las condiciones de subjetividad.

Para Steinberg, Sigmundo es el personaje *humano* por naturaleza de Wagner, el poseedor del dolor del mundo, el de las mayores dudas y glorias amorosas, el seductor, el desprovisto de fortuna, el errante, el pecador. Este hijo de Wotan por quien el dios siente especial amor y esperanza, primero de poder, luego de redención, se diferencia de Sigfrido en virtud que este es para el padre de los dioses, un mero instrumento cosificado de la humanidad (Steinberg, 2008).

La muerte de Sigmundo en “manos” de la ley axiomática de Fricka y efectiva de Hunding, aunque también del propio Wotan, supone para Steinberg un símbolo de la pérdida de la *subjetividad* romántica en pos de un encuentro con la *identidad* positivista. La voz del pueblo, de las revoluciones decimonónicas ha pasado. El Imperio alemán busca identidades reguladas, no subjetividades, necesita nación y estado, no pueblos diseminados. La pesquisa y la demanda del nombre de *Siegmund*, en todo el 1er. Acto de *La Walkyria*, presupone esta condición de un yo fuerte y narcisista aunque débil identitariamente. La autoafirmación de su nombre, deviene en

²¹⁶ La declinación de la presencia divina en el transcurso de las jornadas, ya sea en términos literales, o por quedar de ella solo los exponentes más corruptos y blasfemos, remite a una traslación hacia el mundo de los hombres, en cuanto a atributos equivalentes, y al mismo tiempo a sus responsabilidades, propedéuticas de superar la discordia y el conflicto.

la trasgresión del incesto y la empuñadura de la espada Nothung; para él, ésto impone su aniquilación.

“La repetición del “Yo” de Siegmund es alcanzada cuando Siegmund mismo es muerto.

Así, “*El Anillo*” sintomatiza al mismo tiempo que representa la muerte de la subjetividad en la generación posterior a 1848.

Siegmund es el sujeto amado no solo de la trama, sino del drama musical como forma. La subjetividad musical no se recupera de esta muerte tramada.

El retoño de Siegmund, es decir Siegfried, simboliza una estética tanto musical como política completamente nueva: el tránsito de la subjetividad a la identidad.”

“En el pasaje generacional de Siegmund a Siegfried, de 1848 a 1870, de la esperanza liberal al poder nacionalista, el siglo XIX, el romanticismo idealista se pierde”.

(M. Steinberg, *op. cit.* pag. 259).

La muerte de Sigmundo es el “fracaso” de la modernidad idealizada, en la que no se ha creado libertad sino una cárcel de la identidad. Es el paso simbólico del Idealismo al Positivismo, de la espada legada y mítica a la espada material y forjada. También Brunilda, la walkyria e hija preferida de Wotan, en tanto pasaje de divinidad a mortal, espera en su destino de posible y futura mujer amada, una nueva identidad recortada, que la cercará, según le advierte el dios padre, al hogar, a la rueca y al dominio del hombre.

Recuérdese lo comentado en la Primera Parte en el apartado dedicado a las Sentimientos, respecto a las nociones de subjetividad y experiencia, referidas desde Agamben y Baudrillard²¹⁷.

Estas diferencias entre Sigmundo y Sigfrido, entre padre e hijo, junto a Wotan, ponen en juego también referencias al propio Wagner.

²¹⁷ Otro episodio electivo de héroes ocurre en la Revolución Francesa; incluso aquí, el pintor elegido para cantar las glorias de la lucha no es el furibundo Delacroix, sino el arquetípico y académico Luis David. Las revoluciones pueden ser altamente conservadoras en el arte, al menos para sus conductores.

Su historia personal, como hijo de un padre que muere casi en su nacimiento (Wagner), y de un padastro amigo de la familia que se casa con su madre (Geyer) y de quien Wagner sospechaba su paternidad y su ascendencia judía, remite también a una construcción de una subjetividad - identidad compleja y trabajosamente “lograda”²¹⁸.

De este modo, los nibelungos, en una comparación con los judíos, estarían asociados a la codicia, la negación de la patria, la malformación genética y la renuncia a cualquier valor afectivo.

La mirada de Sigmundo es la de un héroe luchador de batallas y conquistador de mujeres. Su padre es un dios cruel, anhelante y aventurero, similar a él, y por ende enamorado de su hijo... aunque tal vez, en su inconciente, como padre poderoso, pueda envidiarlo y finalmente asesinarlo (castrarlo).

Para Sigmundo la espada es un objeto que permite la apertura a mundos desconocidos del amor, es su falo descubriendo y distinguiendo sujetos y objetos, es el ingreso e introyección de su capacidad simbólica. Encuentra a su alter ego: Siglinda. De algún modo esta consustanciación nos remite a “*Tristán*” y por extensión, a una de las voluntades del Romanticismo: la búsqueda de lo amado como lo uno; yo y el otro como lo mismo.

Aquí con una cuota mayor: los amantes son gemelos que en su niñez fueron separados y luego de casi veinte años, se reencuentran y se reconocen no solo por recuerdos, sino por miradas, por intuiciones y sensaciones²¹⁹.

²¹⁸ *El Judaísmo en la Música*, texto de Wagner escrito en 1850, para Nuevos Caminos en la Música, como crítica a Mendelssohn y Meyerbeer, decanta en el autor como un tópico importante a considerar. Contagiado de un pangermanismo epocal, creciente en rispidez y sospecha, la atribución entre arios, semitas y judíos en “*El Anillo*”, es materia comentada.

²¹⁹ El asunto del incesto entre hermanos, cursa según Steinberg un largo recorrido en las historias románticas, en algunos casos supuestos como reales: el episodio de Lord Byron y su hermana Augusta y en otros, como alusiones metafóricas de hermanos *inseparables*: Mozart y Nannerl, Mendelshon y Fanny, Goethe y Cornelia, Heinrich von Kleist y Ulrika (Steinberg, 2008).

El amor de Sigfrido y Brunilda, no conocerá un desarrollo erótico, una primavera de amor, tan apasionada y deseante como la de Sigmundo y Siglinda. La declaración de amor entre aquellos es feliz, juvenil, casi lúdica y apelativa; la de estos últimos, morosa, inflamada de dudas, voluptuosa, melódica y corporal.

Un detalle no menor, los temas de amor más sublimes y estructurales del drama provienen de esta pareja: el solo de cello del comienzo de *La Walkyria*, reinterpretación del equivalente de Freia en “*El Oro*”, y el canto expansivo de la despedida de Siglinda, que luego en “*El Ocaso*” cerrará todo el ciclo.

Hay tres conceptos inicialmente similares que se reiteran a lo largo del drama: necesidad (*Not*), deseo (*Wunsch*) y voluntad (*Wille*). ¿Cómo interpreta el escritor y filósofo Wagner estas ideas?

El psicoanálisis ha distinguido claramente estos términos, contraponiéndolos en ámbitos estructurales y operativos.

Para el músico, estas instancias conllevan también acepciones diversas, integradas a las vidas de dioses, héroes y hombres, desde mecanismos mentales hasta acciones visibles.

La necesidad de Sigmundo, encarnada en su espada Nothung, implica un conflicto en tanto especulación entre deseo y deber.

La necesidad del amor, como afirma la frase citada de Zizek, es sentida y pensada; supone una reflexión y una declinación de los niveles íntimos y pulsionales, por una especie de mandato de índole superyoico y paterno, una conminación heredada y pautada entre su heroicidad y eros, junto a la frustración de Siglinda, combinada con la pasión y valentía de ambos. La necesidad es instrumental y objetual.

La voluntad, aunque semejante en efectos externos, parece ser un atributo divino y no humano. De esta forma la voluntad de Wotan pesa por sobre Sigmundo.

Este constructo se revela como una fuerza intencional, una potencia del acto, confirmado por acciones concretas.

La voluntad es yo, razón y proyecto, es pensamiento a largo plazo, supone una planificación y un conveniente proceder para el logro de

objetivos; se formula como una especie de virtud, al decir de Aristóteles: un justo medio entre dos extremos.

La ética y la estética pueden ubicarse entre paréntesis, si la acción promovida desde la voluntad, resulta en un fin ventajoso y propédeutico a los intereses del dios. El elemento deseante está metonomizado en ella.

Por eso Wotan, cae en una contradicción fatal, en el momento en que discute con Fricka.

Para él, el amor incestuoso entre Sigmundo y Siglinda está justificado no solo por un posible capricho de la naturaleza, por una nueva, actual y factible condición de la sexualidad, sino porque este sirve a sus designios. En realidad, lo que él supone voluntad, es sentimiento de amor por ambos jóvenes, sus hijos. La voluntad verbalizada de Wotan saltea toda disquisición moral, tradicional o convencional. La esposa finalmente convence al dios, haciéndolo reflexionar sobre su extrema codicia y su ética desnaturalizada. Este infiere así que su íntimo sentir es pecaminoso y lo transforma en voluntad comunicante. Wotan no protegerá a Sigmundo en el combate y dejará que Hunding venga mortalmente la traición matrimonial y la ley de la hospitalidad.

El dios indica a Brunilda que en la lucha ella defienda a Hunding. Asimismo le confiesa en un dramático monólogo las dudas acerca del destino de su plan, vaticinando y casi ansiando el fin de su casta.

Pero esta voluntad del dios entra en conflicto con su deseo. Y aquí el deseo se expresa en su esencia prístina y recortada, como el mentado enemigo del yo.

Brunilda, quien representa la voluntad del dios en el vigor de la acción, asume también la contradicción de su padre y lo trasciende, cuando advierte el amor incondicional y arrasador entre Sigmundo y Siglinda. Hasta ese momento la doncella obedece, si bien con dudas, la voluntad del padre.

En el 2do. Acto, Brunilda se le aparece a Sigmundo cuando los hermanos descansan en plena noche, en un claro del bosque, luego

de su huida. Sobre el leitmotiv del destino, la joven guerrera le ofrece salvarse como héroe y ascender como tal al Walhala, pero Sigmundo rechaza el ofrecimiento. Prefiere asesinar a Siglinda y autoeliminarse.

Tal amor, que de algún modo envuelve a Brunilda en una corriente de erotismo hacia el héroe, decide en la joven la defensa de este.

La walkyria se declara opuesta a la voluntad padre y es contrariamente, fiel al deseo; el deseo inconsciente del dios acerca de la vida y del eros.

La Escena del Combate, es un momento antológico y climático de gran dificultad de resolución teatral, debido al casi milimétrico ajuste entre leitmotiv, acción y palabra. La tremenda fuerza de la música y los sentimientos desatados, en la que aparecen por única vez todos los protagonistas (aun Fricka quien es invocada todo el tiempo, y a quien el sacrificio de Sigmundo es dedicado), formula una lucha de deseos, voluntades y necesidades. El espectador permanece un tanto absorto y desorientado ante los movimientos vertiginosos, más que de personajes, de valores y símbolos.

Es de hecho, la acción más contundente y definitiva del drama, y actúa como consecución lineal de la escena de la extracción de la espada en el 1er. Acto, así como prepara la Música del Fuego Mágico en el 3ro.

Wotan, fiel al juramento expresado a Fricka, anula la necesidad de Sigmundo; la intervención de Brunilda es neutralizada; la espada Nothung se parte en dos y Hunding asesina al héroe. El deseo de Wotan ha sido traicionado por su misma intervención; resulta de este modo confiscado por su voluntad.

El furor del dios contra Brunilda, implica más su ira contra la joven que ha leído en su mente su más profunda *voluntad*: la voluntad primera, es decir el *deseo* de salvar a su hijo, no por necesidad, sino porque como se ha dicho, lo ama. También implica un iracundo ataque de celos del dios por Sigmundo.

Brunilda se hace cargo del deseo del padre, deseo que finalmente metaforizado en amor, sucumbe en una muerte sacrificial. Wo-

tan, en el 3er. Acto recrimina a su hija la traición a su voluntad. La doncella replica abiertamente que fue infiel a su voluntad pero fiel a su deseo. El dios igualmente no la perdona y la despoja de su condición inmortal.

La frase de Zizek, podría ahora redactarse del siguiente modo:

“La más profunda necesidad del amor es la de renunciar a su propio *deseo*”

La muerte de Hunding por Wotan, en la que aquel cae fulminado por la sola exhalación del dios, representa para el monarca un alarde de furia incontrolable y posiblemente, el acto más categórico en tanto poder de un ser divino: dar o quitar la vida.

Sigmundo, muerto, es deudor eterno de su misión de recapturar el anillo, por lo que momentáneamente los planes del dios resultan no solo trasgredidos, sino destruidos.

La condena hacia Brunilda, solo se calma metaforizando su muerte en un sueño, al que rodeará un fuego mágico y protector.

Brunilda antes del sopor, promete al padre en una escena también plena de confesiones y gestos amorosos (uno de los climas musicales de todo el “*Anillo*”), el nacimiento de un nuevo héroe que podrá llevar a cabo los planes divinos. Es más, declara previamente ante Siglinda, que el hijo que lleva en su seno será Sigfrido, quien cumplirá con el destino de su progenitor Sigmundo. Antes de que la desesperada joven huya hacia el bosque, Brunilda le entrega la espada destruida por Wotan, para que el héroe promisorio, una vez adulto la forje nuevamente.

En el casi púber Sigfrido, parece regir un automatismo. En él no hay pasado; mejor dicho, no hay huella del pasado. Es pragmático, escéptico, y dudoso de mundos imaginativos, mágicos o introspectivos. Su supuesto padre, el nibelungo Mime, lo hace vivir en un bosque, casi como un salvaje.

No conoce el miedo, todo el tiempo se comporta como un niño y hasta se diría que la espada reforjada, la matanza del dragón Fafner, incluso la destrucción de la lanza de Wotan, son para él un juego más.

El dios busca consuelo en Erda, la diosa madre de las walkyrias, quien en su revelación le anticipa drásticamente el fin de los dioses.

La Escena de la Forja de la Espada, fulgura como la emergencia del hombre identitario, el hombre exponente de la Segunda Revolución Industrial: el burgués - obrero, que no extrae su producto *necesario* de un fresno, por un acto mágico, sino de una fragua, de una máquina. El oro mítico e inicial, ya entrevisto como oscilante en Sigmundo, se torna decididamente hierro en el nuevo héroe. Hierro de la industria, de la modernidad, del poder constructivo. El canto de la recreación de la espada de Sigfrido no está prendado de deseo y heroísmo como el de Sigmundo; es una canción visceral pero irredenta, arcaica y reiterativa.

Sobre su semicadencia frigia resuena el mundo fabril de los nibelungos, por lo que nuevamente la espada y quien la posea, está alcanzado por el espíritu fatal de una trasgresión y una renuncia. La de Sigfrido, como en *Parsifal* es la de la inocencia, la tontería, la locura, la de la primera carta del Tarot.

Más tarde, solo con el anuncio de la voz del pájaro del bosque, en medio de su meditación en la foresta (uno de los más bellos poemas sinfónicos dentro del Drama), y mientras espera al dragón Fafner para matarlo y apoderarse del anillo y del yelmo mágico, Sigfrido parece entrar en un estado de introspección; el recuerdo de su madre Siglinda, que muere al nacer él, y luego el despertar de Brunilda, lo convierten en un ser inserto en una subjetividad, transitiva a *ser* identidad. Identidad, porque pretende abandonar el universo poético de su amor por Brunilda, para entrar en una lógica estatal y formal.

Cuando casi por una bravuconada destruye la lanza de su abuelo - padre Wotan, en el momento que este no le permite el paso hacia al Fuego mágico donde duerme Brunilda, protegida de todo hombre mortal, Sigfrido, sin darse cuenta, destierra para siempre la estirpe de los dioses primigenios al olvido, y se apodera del destino final del anillo.

¿Por qué Wotan impide el acceso a Sigfrido, aquel que desde Sig-mundo viene a cumplimentar la vuelta del poderoso círculo de oro a sus manos?

El dios, se ha convencido que la consecución de la trama y la confirmación de ese acto, implicará la catástrofe total de su universo. Una vez más su voluntad y deseo están en conflicto

En *El Ocaso de los Dioses*, la comarca de Gunther y Gutruna, otros hermanos hastiados de lujo, solteros, holgazanes y esnobistas, se propone como la trampa en la que el individuo moderno, pierde ciertos atributos de libertad y disfrute, por el precio de la ley o la convención.

La Entrada de Sigfrido al Palacio de los Gibichungos, es uno de los momentos más estremecedores del ciclo. Sobre una tensión equivalente a la llegada de Marke en *Tristán e Isolda*, las llamadas de invitación falsamente cordiales de Hagen al héroe, que bordea las aguas del Rin en su iniciático viaje, se precipitan cada vez más presurosas y apelativas. Cuando finalmente Sigfrido entra, aun inocente y torpe, sobre los timbales que redoblan *ff* el tema de los Gigantes y el del dragón Fafner, resuena en la orquesta a modo de recibida triunfal el tema de la Maldición del Anillo.

Esta duplicidad y discrepancia, sella para siempre el destino fatal del héroe: ha entrado a la casa de quienes serán sus victimarios. El espectador recibe un impacto extraño y sobrecogedor: aun sin saber el sentido programático de los materiales, el *hecho* trágico de este sonido, tan opuesto en su armonía y sonoridad a una bienvenida, lo alerta respecto a una profunda contradicción.

Hagen, hijo del nibelungo Alberico a quien ha asesinado por cansancio y agotamiento de sus réplicas y obsesiones, articula la venganza definitiva en la descendencia, sobre un desconsolado y arrasado Wotan.

La llegada de Sigfrido al palacio tiene como único objeto la recuperación del anillo, *poder del mundo* que ha construido Alberico. Pero el héroe confiesa que ha dejado la joya en las manos de una

mujer amada: Brunilda. La idea es entonces apoderarse de la joven para conseguir el trofeo mágico.

Hagen es el alma de la intriga que junto a Gunther, tenderá sobre Sigfrido la catástrofe definitiva. Gutruna sirve a este un brebaje que le hace olvidar su pasado y enamorarse de ella. Así ocurre y esta identidad de Sigfrido, comienza a derivar no en tanto nombre, como sí en su objeto de deseo.

Ante la seguridad de un Sigmundo, el apetito del burgués Sigfrido se torna esquivo y fluctuante; la identidad del nombre por la subjetividad del deseo.

Finalmente Sigfrido (a la manera de un Aquiles en tanto que como aquel, es invulnerable salvo por un lugar en su espalda), en una aristocrática cacería recibe un aviso de cuidado de las Hijas del Rhin.

Las doncellas, remorantes últimas de todo el drama, no alcanzan a prevenir al impávido joven. Ecos de cornos citados del comienzo de “*El Oro*”, se mezclan con los propios del instrumento emblemático del héroe.

La fluyente música, que anticipa ciertas texturas y armonías impresionistas, más que convencer al joven, lo distraen con sus reflejos y súbitas apariciones y ocultamientos.

Sigfrido finalmente es asesinado por Hagen y en sus últimos alientos recupera la memoria y diríase que abandona su identidad para alcanzar, en el recuerdo de Brunilda, una profunda subjetividad.

La delineación de personajes es sumamente precisa. Gutruna es una pobre mujer, deseante de lujos, halagos, necesitada de afectos y de un matrimonio que la libere de compromisos vacíos y de tedios. Brunilda, al decir de Steimberg se reafirma en la heroína de *La Walkyria* como una especie de Norma; ahora mujer, emprende primero la venganza por el abandono de Sigfrido a quien supone un traidor. Se abre a un endiosamiento rememorante, de quien fuera ser divino, heroico y transformador. Su anterior lucidez muta en sabiduría e iluminación.

Sucuestrada por un equívoco que genera el yelmo mágico es llevada a las tierras de los Gibichungos, en las que con despecho, ató-

nita y desconsolada ante el rechazo - amnesia de su amado, acepta el casamiento con Gunther.

En la escena final del Acto 2do., la cínica boda entre Brunilda y el príncipe, y de Sigfrido con Gutruna, provee de una impactante escena de conjunto, en su casi referencia a un reencontrado concertante belcantista, aunque sesgado por contradictorios sentimientos que aportan los leitmotiven: amor, odio, venganza.

Uno de los ritos por excelencia de la burguesía se ha cumplimentado; el matrimonio, como paródico reemplazo del amor: el olvido de Sigfrido, el odio de Brunilda, el poder y la especulación en los hermanos. La ceremonia es un dato más de las condiciones estatales en las que los personajes se aventuran a entrar, a fin de cumplimentar las transacciones del amor, metonomizado en la virtud y la ley.

La Inmolación de Brunilda, luego de la muerte de Sigfrido, y conocido el ardid de Gunther (asesinado este en manos de Hagen y disuelta la precariedad del amor de Gutruna), se revela como un instante de apoteosis de la destrucción y el renacimiento. En este otro poema sinfónico *vemos* como la muerte de Brunilda en la pira sagrada, donde también yace Sigfrido, eleva las llamas hasta el Walhalla.

Hagen, en un último instante de ambición, desesperado por atrapar el fatídico anillo es sepultado por el ascenso de las aguas del Rhin, que todo lo cubren.

El final, inaugura una resplandeciente y primigenia luz, especie de nueva tesis para otro proceso vital.

Los dramas de familias, las búsquedas de las identidades (en *La Walkyria* la cuestiones filológicas de nombres de personas, lugares y orígenes resultan altamente significativas), los crímenes y traiciones, la magia y la ley, se encadenan en una estructura, donde el elemento mítico trasciende o convive en un contemporaneidad acuciante. Así como Isolda se hunde en su ensimismamiento fundiéndose con el universo, en una trama personal e

individual, Brunilda abre sus brazos a la muerte a fin de encontrar una respuesta para toda la humanidad: Lo uno y el todo, en un mismo acto (Paraskevaídís, 1993). Finalmente en la aliteración Rhein/Ring, podría consumarse la identidad de un tiempo perpetuo, circular, unívoco y heracliteano, especie de continuo fluir del destino, por momentos articulado en provisorias síntesis, pero afanoso de generar nuevos alumbramientos, recorridos, hitos y eternidades.

Parsifal

Parsifal (1882), desde su subtítulo aclaratorio “festival sagrado” (*Bühnenweihfestspiel*), indica la voluntad de colgar en escena algún tipo de superación del plano terrenal. De hecho Wagner no deseaba que su obra se interpretara en otro sitio fuera de Bayreuth, ya que atribuía a este espacio con una connotación sagrada.

La pieza es ciertamente un ritual consagradorio. Todo el drama recae en la adoración del Grial (cáliz sagrado que Cristo empuñó en la Última Cena y/o donde fue recogida su sangre en la cruz), la búsqueda de liberación, purificación, compasión, transformación y redención.

Temas como los del viaje del héroe, la transmutación de las almas, un cristianismo sesgado y a su vez originario, las dualidades entre el bien y el mal, el pecado, los bálsamos orientales, la idea de un panteísmo de ascendencia hinduista y budista, convierten al propósito estético de *Parsifal*, en una proyección mística, y además, en un mosaico extraño impactado por el espíritu finisecular. Las nociones de una Europa ecléctica, así como la crepuscular idea del autor respecto a su vida, se reflejan como necesidades propicias a alcanzar una tranquila trascendencia. La partitura de *Parsifal*, informa de un Wagner novedoso, aunque dialécticamente remitido a varias alusiones.

Aspectos Técnicos

La escritura vocal reinstala una linealidad casi por momentos belcantista. Las con frecuencia, “áridas” secuencias vocales de la *Tetralogía*, suelen reemplazarse por una conducta más expansiva, extensa y gradual, y en la que el grado conjunto “ablanda” y conduce la discursividad por terrenos de mayor fluidez y tonicidad. Los soliloquios de Amfortas, Gurnemanz y el mismo Parsifal expresan esta voluntad hacia una linealidad, si se quiere más tradicional, pero también dotada de mayor comprensibilidad y direccionalidad perceptual. Estos monólogos se ajustan al estilo recitativo, frecuente en el autor, pero otras veces se presentan casi como ariosos sumamente temáticos, tal como las partes de los mencionados personajes. El concepto de remate vocal, tan evadido por Wagner en sus dramas, no se oculta aquí, aproximándose en ciertos casos, al estilo presente en un Verdi tardío, o en Puccini.

Con una impresionante orquestación, el tratamiento armónico y rítmico indica por su libertad, un proceso de experimentación, que el mismo autor señaló y remarcó (Dahlhaus, 1985), aunque igualmente conveniado con elementos reminiscentes.

Las tendencias ya señaladas en capítulos previos, cercanos a aludir por momentos, sonoridades de la música veneciana del Barroco Temprano, se ubican en una de las líneas del discurso armónico. El autor también suele hacer uso de cánones y pasajes imitativos más convencionales, en la idea de consignar ciertos procedimientos rememorativos de la música polifónica religiosa del pasado renacentista.

Diatonismo y cromatismo conviven en sincronía, toda vez que unos aluden a mundos sagrados, trascendentes y anhelados, a zonas mágicas y demoníacas y otros, a experiencias cercanas y crudamente humanas; los primeros, metafóricamente antiguos, continúan vigentes en la carnadura de los seres actuales de la acción.

La secuencia melódica es un elemento casi constante en la construcción fraseológica. En *Parsifal*, remitiría a una formulación cir-

cular del tiempo musical, los materiales y la historia narrada, en la que la repetición tiende a nublar un aparente movimiento. Estas secuencias conforman pasajes de diversa estructuración tonal, y suelen presentarse bajo el diseño de enlaces enarmónicos por mediantes o cromatismos.

Pueden notarse diferencias considerables del tratamiento secuenciado, por ejemplo, en el diatonismo del tema de la Fe, los movimientos cromáticos del leitmotiv del Sufrimiento de Amfortas, o el tema de Klingsor, diseñado sobre los acordes menores formados sobre una secuencia de intervalos de terceras mayores descendentes, es decir, una tríada aumentada que opera como base de mediantes: (Si) m., (Sol) m. y (Mib) m.²²⁰.

El tratamiento cromático posee gran variedad; sumado al contrapunto y al leitmotiv (en este caso de valor más melódico que meramente motivico como en el “*Ring*”), posibilita la formación de redes acórdicas y lineales, ambiguas en su dirección, funcionalidad, y también dotadas de permanente mutación. Esta dinámica, a su vez se

²²⁰ El Preludio al 1er. Acto se inicia con una extensa secuencia al unísono, generada a partir de las tonalidades de Lab. M. y Do m. que incluyen regiones implícitas a Do m. y Mi m. respectivamente. En este contexto, la nota Si está pensada como altura polifuncional, ya que opera como sensible de Do, dominante de Mi y en la escritura enarmónica de Dob., como la variante del modo menor de Lab. (o Sol sostenido). La tonalidad de Si m. jugará un rol conflictivo, a la manera de tonalidad opuesta o complementaria.

De hecho, podría decirse que el 2do. Acto está en Si m. Fundamentalmente la nota Si, fluctúa siempre en una tensión, sea como sensible, dominante o descenso modal, respecto a las mediantes principales Lab - Do. (El 1er. Acto concluye desde la frase de la Voz de lo alto, con el leitmotiv de la Profecía, desviándose desde Si m. - Re M. a Do M. Esta frase incluye interesantes descromatizaciones del La sost. al La natural, y del Do sost. al Do natural. Sobre Do M. el coro entona el motivo del Grial con el que se cierra el acto).

Además del nivel armónico, las secuencias recién citadas, resultan andamiadas en un sonido sumamente peculiar, establecido a partir de la mezcla tímbrica que Wagner diseña para el fragmento.

En el unísono del Preludio, violoncellos, violines, clarinetes, fagotes y corno inglés se despliegan en una casi inédita sonoridad, luego reforzada por otro unísono de oboes y trompeta solista, en el que la combinación resultante, entre “estridencia” y “nasalidad”, además del registro y la tonalidad, produce un timbre peculiar y hasta un tanto extemporáneo para la trompeta, relativo a la estilística de la época.

Esta sonoridad pareciera alcanzar una proclamación ritual, áspera, doliente y arcaica.

enlaza con las nociones de secuencia recién mencionadas. De esta manera, cambio y repetición se complementan en el sentido de traccionar sobre un eje varacional de grandes proporciones. A menudo, uno o dos sonidos de un acorde permanecen como alturas absolutas, interpretados enarmónicamente, mientras otros, cambian a frecuencias próximas. El carácter de este desplazamiento por cercanía, grafica la noción de cambio y quietud operada en simultaneidad, con lo cual se establecería el resultado semántico de uno de los temas centrales de la obra: la transformación. Este comportamiento suele estar andamiado en procesos equivalentes que afectan al timbre por medio de imbricaciones y superposiciones.

El ritmo promueve pasajes de flexibilidad y libertad métrica. Una novedad respecto a los anteriores trabajos, consiste en las relaciones establecidas por Wagner entre ritmo y textura. Sobre una métrica que casi permanentemente evade la barra de compás, ramificándose en secuencias sincopadas y libres, se contraponen otros tratamientos isócronos, posiblemente efectuados, tanto por la generación de un elemento de contraste dramático y musical, como por las alusiones a ciertos mundos históricos del pasado, atribuidos de misticismo.

Efectivamente, las texturas de vientos, cuerdas o voces, presentados a veces como coros homófonos y en general, en las métricas de cuatro o seis tiempos, anudan además de su continuidad métrica y regularidad de fraseo, enlaces casi modales, una vez más, tal vez alusivos a músicas remotas. Por otra parte se prevén como antecedentes de algunas configuraciones “estandarizadas” que se presentarán más adelante en Faure, Satie, o en las obras tempranas de Debussy (*Nuages*, 1899)²²¹.

Esta situación se entronca con el criterio de cantabilidad melódica antes señalado, y se verifica por ejemplo, en todo el final del 1er. Acto,

²²¹ Se refiere especialmente a la utilización accidental de sonidos ajenos a las escalas diatónicas mayores o menores, que promueven corrimientos parciales, a nivel lineal o vertical, hacia algunos modos antiguos, (en especial eólico, dórico o mixolidio), o bien a otras tonalidades por un principio de emascaramiento y deslizamiento provisorio.

desde la Escena de la Consagración del Grial, hasta el casi organístico acorde final, con las maderas y campanas resonando como armónicos.

Las marchas y procesiones, contribuyen a plasmar momentos de afirmación métrica, poderosos o sutiles, respecto a las asimetrías y “divagaciones” recién mencionadas.

La Música de la Transformación, es uno de los pasajes más extraordinarios de todo Wagner, por su sugestión, riqueza tonal, orquestación y apelativa afección emocional. Ejemplo equivalente ocurre en la mística Escena de la Consagración del Grial, recién citada, o el casi mahleriano Preludio del 3er. Acto, cuya factura anticipa también a *Noche Transfigurada* de Schoenberg. Estos segmentos, preferentemente instrumentales, u otros pasajes similares, como el conocido Encantamiento del Viernes Santo, se proponen casi como músicas incidentales o programáticas, actuantes en el espíritu del comentario sobre las escenas, textos o acciones.

Obra en ciertos puntos dramáticamente incierta y estática, la acción, es más que nunca drama interior.

Estructura y Organización Literaria y Dramática

Las fuentes literarias se apartan de las sagas escandinavas, y se insertan en la mística medieval de Francia o Italia, la cultura de los cátaros y la lírica trovadoresca.

Los personajes, a diferencia de otras obras wagnerianas, aumentan su cualidad arquetípica; son en general más fijos y visibilizan además un potente origen ancestral. Así, aparecen el inocente y el mago, el vagabundo, el ermitaño, el guerrero, el mártir, el diablo o la sacerdotisa.

De influencia tardío medieval, aunque de origen muy anterior, en Egipto, Persia y la India, algunas de estas figuras como puede verse son tomadas por el Tarot, saber que Wagner conocía, toda vez que tuvo contacto con fuentes afines, y con la literatura de Chrétien de

Troyes (*Perceval* o *El Cuento del Grial*, siglo XII), o Wolfgang von Eschenbach. Particularmente Wagner se hizo eco del *Perzival* de Eschenbach, redactado en los siglos XII - XIII, texto que utilizó también para el libreto de su drama póstumo (Péralté, 1999). Los atributos o valores de los personajes son planteados por el músico a partir de una voluntad simbólica de representación de la humanidad, y su posible desarrollo de conciencia.

El fallido intento de Wagner de componer un drama musical sobre Jesucristo o Buda, se conjuga también con las temáticas de *Parsifal*. En efecto, y pese a que nunca es nombrado, los atributos de salvador o redentor de un ser que existió y dio su vida por los hombres, sobrevuelan en toda la ópera.

Igualmente las referencias a la última cena, el cáliz (Grial) donde Cristo bebió el vino y que luego sirvió para recoger la sangre en la cruz, el pan como cuerpo del Salvador, la lanza del centurión romano que hiere su cuerpo, la paloma como espíritu santo, están presentes como temas y marcos no solo argumentales, sino dogmáticos e ideológicos.

Frases como “bienaventurados en el amor y la fe”, (*Selig im Glau-ben!*), resuenan en los coros angélicos como promesas y destinos elevados a alcanzar.

Wagner captura tanto el espíritu cristiano esencial, como las “contaminaciones” que los textos originales pudieron contener: los mencionados arquetipos, el camino del héroe, las historias de caballería, y algunos elementos orientales, de hecho aun vigentes en el Occidente de los siglos XI y XII, como los conceptos de karma y transmigración, conformando así un universo complejo e irradiante de elementos místicos.

En relación a los personajes, en su origen, Gurnemanz simboliza la templanza o el ermitaño, la justicia y la contemplación, Amfortas, la culpa y la sangre que baña a todos los humanos como marca del pecado carnal. Klingsor posee caracteres maléficos y diabólicos.

Parsifal es el inocente, el loco, el que inicia el camino del conocimiento con dudas, impaciencia y despreocupación. Su voluntad

de aprendizaje, su humildad y apertura, lo conducen finalmente al lugar del mago, el que conoce y salva.

El nombre Parsifal o Percival, derivaría de varias fuentes filológicas; del iraní: *parsi*, puro; *fal*: loco. También del gallo: *Peredur*, y más adelante *Percival*: el que cruza el valle. Se supone que el nombre fue inventado por Troyes.

Wagner ubicó la trama en una imprecisa Edad Media, en la que imágenes del Castillo de Monségur, la Catedral de Siena, la historia ya litúrgica de Cristo, las aventuras del Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda, o ciertas construcciones bizantinas, acudieron a su mente como escenarios posibles. De hecho indicó al escenógrafo del estreno en Bayreuth, la construcción de un templo con caracteres similares a los nombrados.

Pero esta espacialidad parcialmente situada, resulta ser, como han admitido las diversas puestas en escena, una posible y aproximada coordinada.

La frase del caballero Gurnemanz a Parsifal, en el 1er. Acto, antes de comenzar el viaje hacia Montsalvat: -Aquí es donde el espacio se transforma en tiempo-, configura inicialmente una síntesis de las peripecias del joven, desde su estado de ignorancia, hasta su iluminada transformación como custodio del Grial. Pero fundamentalmente designa y promueve la interpenetración de mundos diversos, la ida y vuelta por las experiencias del pasado y el presente, y la posibilidad de transitar en nuestra vida, hacia una posible metamorfosis.

En el espacio escénico de *Parsifal*, cierta tristeza y opacidad parece caer sobre todos los caballeros. Este clima silencioso se proyecta a los espectadores.

La atmósfera general de la ópera es meditativa y por momentos, abismada de reflexión, detención, autoexaminación, reverencia y espera.

Klingsor es un personaje de gran potencia dramática.

En alguna oportunidad, el mago había pertenecido a la orden de los caballeros del Grial.

Por su concupiscencia y vanidad, Klingsor, hundido en la culpa se castra a sí mismo, y el rey Titurel, fundador de la orden lo expulsa del templo. Crea así un reino fantástico y degradado. Él es el único que puede resistir el placer y el influjo de eros y de Kundry, por eso puede dominarla; su poder reside en su resentimiento y anulación viril.

A su vez, en venganza a su destino, se propone destruir a la orden y como parte de esa tarea ha herido con una lanza maléfica a Amfortas, hijo de Titurel, quien fuera seducido por Kundry. Desde ese momento, el monasterio se sume en un clima desencantado, lúgubre y sufriente. Kundry, olvida este hecho por el arbitrio de Klingsor.

Ahora, el soberano lacerado, solo puede vivir en su suplicio y desierto ético. La tragedia de Amfortas y el trámite de la curación de su herida que no cierra, sume a todos en la desesperanza y en la rutina de acciones reiteradas, dolientes y fallidas.

El pasaje hacia el baño sanador se repite permanentemente, pero acaba siempre en un alivio apenas provisorio. Por eso la cofradía vive en un estado de reiteración del dolor, en una vetusta e inservible senectud ritual, y a la espera de un bálsamo reparador. El espacio religioso, monástico, se advierte en este clima sigiloso, quedo y pocas veces alterado por la agitación, la alegría o la euforia.

Gurnemanz refiere la llegada de un futuro redentor, un joven loco, tonto y puro quien posee la iluminación en germen. Las voces del cielo, pese a sus dudas, le recuerdan esta conminación: *-Durch Mitleid wissend, der reine Tor...-*, a través del conocimiento de la piedad, el loco inocente...

A la desazón e incertidumbre, se unen el desgarramiento real, el misticismo arcaico de los cantos de adultos y niños, y más tarde, la virulencia y agitación de Kundry y Parsifal, el furor de Klingsor y la sensualidad de las doncellas flores.

El misterioso rol de Kundry, la mujer dual, pecadora y santa, servidora, abnegada, sufriente y sangrienta, es de hecho una vi-

sión compleja y hermética del autor. En ella se integran, oscilantes, el bien y el mal.

Kundry es presentada como un ser salvaje, casi animal. Arrojo, impericia, desesperada obsesión, se entienden como formas casi instintivas de su comportamiento.

El personaje, como Parsifal, es posiblemente el único que se mueve hacia un cambio, hacia una metamorfosis. Kundry, por su furioso temperamento, por su primitivismo en cuanto a su humanidad imperfecta, es también como Parsifal, una especie de *materia inicial* a modelar.

Sus intenciones de entrega y colaboración, resultan siempre desmedidas, desesperadas o erróneas. La joven revela también una personalidad sarcástica y caprichosa: arrastra una maldición inmemorial porque en ella vive el espíritu de la que una vez se rió del Cristo crucificado. Por ello y desde una emocional y afectiva sustancia permeable e insegura, ha sido cooptada por el mago Klingsor quien la obnubila y la despoja de su bondad, envileciéndola en la intriga y la lujuria, con el fin de corromper a los caballeros del Grial. Cuando Parsifal finalmente la libera de su atadura, Kundry se encuentra con su esencia, pero ahora perfeccionada, y en un nuevo estado de conciencia. Simbólicamente Kundry se inviste de las “cualidades” femeninas del tiempo wagneriano: histeria, servicio, personalidad incomprensible y errática para los hombres, y prostitución²²².

Al inicio del 3er. Acto, Gurnemanz la encuentra en el bosque como un animal dormido y acurrucado. Luego de un breve diálogo le pregunta: -¿Qué quieres?-.

Kundry responde: -Servir-.

Parsifal es un texto de sangre, de gestación y de alumbramiento. Las imágenes de la concavidad del cáliz y su contenido sagrado, de

²²² Como señala Nattiez en relación a otros personajes diseñados por el compositor, en Kundry se encontraría la duplicidad de una naturaleza andrógina, hecho que también afectaría a varios roles que buscan resolver una duda identitaria, no tanto como personalidad, sino en términos de complemento genérico. Estos serían los casos de Tristán, Isolda, Sigmundo o Siglinda (Nattiez, 1990).

las doncellas flores, de la circularidad en las que se oficia el ritual, de ciertos procesos y personajes que retornan, de la herida incurable de Amfortas, de la ambivalente Kundry, parecieran sugerir al instante uterino de un próximo nacimiento. El camino de los sacerdotes y viajeros hacia el templo circular, también aludiría a un movimiento espermático, imagen de una matriz gestadora, fundante y genérica, que espera el fluido de la fecundación.

Pese a cierta reserva alemana por observar en Wagner aspectos contemporáneos y extranjeros de otras estéticas vigentes, tales las del Simbolismo, el Art Noveau, el Prerrafaelismo o la filosofía de sesgo místico y oriental de Nietzsche y Schopenhauer, en el autor del “*Ring*”, se encuentran varios elementos del tardío siglo XIX, como posibles metaforizaciones, por ejemplo, de un profundo y abarcativo erotismo.

El amor y la muerte, la crueldad y la sexualidad compleja, a veces autoerótica y en otras ocasiones un tanto sadomasoquista, se debaten en estos mundos estéticos, que ciertamente el Simbolismo como los futuros Postromanticismo y Expresionismo sostendrán como tópicos predilectos.

La música y la actitud dramática de Kundry en el 2do. Acto, por ejemplo, impregnan su figura de una sensualidad y un obsesivo deseo de desfloración. La flor que se abre, que sangra, es también la flor que concibe, que arroja al exterior un nuevo ser: la redención.

La protagonista, esclava de Klingsor en esta faceta de su vida, surge de un lodo informe. De este magma la joven despierta como en una parición, con un grito tremendo; es el grito de la humanidad, del nacimiento hacia el sufrimiento, es el despertar hacia una carne vulnerable y erizada de dolor. El gemido de Kundry resuena desgarrado en el mandato hacia la voluptuosidad y la agonía de la materia.

Los temas de la sangre y el alumbramiento asociados al amor, la identidad y a la ética, proponen un espacio de reflexión, incluso de cierta liberación para el propio Wagner.

Aquí la purificación se entronca no en la medida de una contraposición entre amor carnal o amor platónico, o en la pasión venial y el amor espiritual, sino en el sentido medieval de *eros* y *caritas*. Pese a ser una obra tan marcada por las ideas amorosas, los hechos que suceden al respecto, parecen trascenderlos, en el sentido de una aspiración colectiva, religiosa, ascética y universal. La vida monacal ciertamente indica probidad y hasta renuncia del cuerpo. Recuérdese lo planteado por Kierkegaard respecto a la religiosidad de la obra.

Parsifal también se retrae de su sentimiento erótico por Kundry, porque lo admite falso y maléfico al ser invocado por Klingsor, y porque la herida de Amfortas le recuerda que tal pulsión es pecaminosa.

En el 2do. Acto, cuando Parsifal es besado por Kundry, extrañamente no se posesiona en el ardor pasional por la joven, sino que recuerda a Amfortas y a su herida. El inocente se abre al amor, pero el amor se dirige al rey y a su sufrimiento. No puede desear a Kundry porque en él no hay desarrollo erótico; hay casi conminación. No puede contestar a su llamado porque aun es un inmaduro sexualmente, y porque el asombro y el despertar de su erotismo, es difuso, incierto y solo puede encabalgarse en lo igual, en el hombre, en el espejo de su género. La pasión de Amfortas ha conmovido a Parsifal. El conocimiento de su dolor y de la causa del mismo, intercepta y captura el deseo del joven y lo identifica con aquel, metonomizando su amor en compasión y defensa, por redimir la herida sangrante, que podría ser también la suya. En esta relación reside algo de *Narciso* y *Goldmundo*.

Wagner parece decirnos que la sexualidad es una construcción y una voluntad, y no un instinto, tal como Kundry le impone a Parsifal.

Parsifal se hace cargo de esa amenaza deseada - temida - enajenante de un mundo erótico, de impactante magnitud. La renuncia del protagonista al sexo contaminado que se ofrece floreciente, radica en una palabra clave: *Erlösung*, redención, liberación

¿De qué tiene que redimirse Parsifal si es un ser inocente? En realidad debe liberar primero a Amfortas y luego a Kundry. A partir de asis-

tir, atónito e ignorante al ritual del Grial, su visión ha ido cambiando. A través del diálogo y del beso otorgado por la sinuosa mujer, entiende su origen, la muerte de Herzeleide, su madre, y se identifica con Amfortas.

Toma sobre sus espaldas el pecado carnal del rey, y en nombre de él, el de todos los hombres, con el fin de encontrar una iluminada redención.

Al decir de Jean Paul Sartre en alguno de sus cuentos, la pasión del individuo por el sexo opuesto, y el amor por el igual.

Castidad, castración, sublimación, impotencia, trasgresión, fluctúan en la ópera como modos de desviar el eros particular a la *caritas* totalizante y superadora.

El vínculo de Wagner con el rey Luis II de Baviera, así como las asociaciones con la vida conventual y la abstinencia, o el rechazo del protagonista al ofrecimiento femenino, han autorizado a algunos investigadores a pensar en una posible homosexualidad latente en el drama, en tanto todos los índices recién enumerados, responderían a una metaforización de tal condición. Una homosexualidad simbólica, un autoerotismo y una voluntad enjundiosa de trocar la lanza masculina en el cáliz femenino.

Ciertamente *Parsifal* es un drama de hombres, donde el amor y la cotidianeidad circulan por y entre los hombres. La obra promueve una cierta inquietud e interrogante, dada la dificultad de comprender con naturalidad, el comportamiento y la sexualidad viviente en estos caballeros encerrados y santos, sublimada como admiración, compasión o hermandad.

Kundry, la única mujer, es como se viene describiendo, un ser extraño que también lleva *lo femenino* a un lugar, o bien extravagante y confuso, o en todo caso, fundido en un erotismo extremo, sin mediaciones, y casi animal, con lo cual hasta puede causar desconfianza y asombro. A su vez, en su ambigüedad para con los hombres, Kundry tiene una implicancia poderosa, ya que alude a lo prohibido y al fantasma de lo edípico. Por ello su presencia - ausencia, su sentido de madre - mujer, actúa como una especie de sombra

amenazante, de lo que el eros quiere trasgredir y la ética impide concretar. De hecho la seducción sobre Parsifal en el Dúo del 2do. Acto se desenvuelve desde la historia de los progenitores de este. Kundry trata de confundir al joven en términos de actualizar sobre ellos dos la historia de amor de Herzelaide y Gamuret, padres del héroe.

Esta condición se vincula con otros procesos que mediatizan y guían dramáticamente el comportamiento del joven protagonista, como su curiosidad y su voluntad de andar. Parsifal, a la par de inocente, es también un vagabundo.

El Acto 2do. atiende a una conflictualidad central para el drama, ya que abre las puertas a lo más pasionalmente visceral y humano, entrevisto como designio de la magia negra, corrupta y fervorosa. Los hechos actuados definen límites, decisiones, tomas de posición y acciones futuras.

En el grito final y lacerante de Kundry (la nota Si.), Klingsor la detiene y ataca a Parsifal, arrojando la lanza fatídica raptada a Amfortas. Este gesto, como ocurre en Wagner, es una de las mínimas acciones concretas visibles para la audiencia, y constituye un acto que, desde lo maligno y fantástico, se torna maravilloso y bendito.

El vuelo de la lanza por el espacio es una transformación milagrosa que modifica el sentido de su arrojamiento. Parsifal atrapa el acero en el aire y con él, el arma muta a un cetro purificador. Más conciente de su deber, el caballero demuele el reino del mago.

El final del 2do. Acto nos deja en un estado de agobio y tristeza. La destrucción del reino de Klingsor es la eliminación y la ignorancia demostrada por el casi “despierto” Parsifal, ante el poder viejo y ancestral del mago.

La apoyatura Do sost. Si. de las flautas y oboes, que cierra la escena, sobre el acorde de Si m., desactiva todo posible cataclismo interior, toda furia; reemplaza este sentimiento por una profunda compasión que parece sentir y a su vez transmitir el héroe ante la caída del reino mágico y el ingente esfuerzo de Klingsor por intentar sostener, lo finalmente echado a perder.

Las flores, las paredes, el trono, las doncellas, se descomponen, se pudren.

El redoble de timbal y el asertivo golpe de los metales con el que termina el acto, es ya un comentario de Wagner sobre lo ocurrido; un punto final del narrador sobre la acción contada.

Mientras que en el “*Anillo*”, los combates y las fuerzas cobran implacables batallas, muertes catastróficas, sacrificios y exterminios, la consagración de Parsifal deviene de una ascesis espiritual. La purga que consigue Brunilda en *El Ocaso de los Dioses*, no necesita aquí de derrumbes y llamas purificadoras. Ni siquiera de muertes transfiguradas, como en “*Tristán*”. Otro universo de sentidos está presente en *Parsifal*: comprensión, superación y amor religioso sublimado sobre la materia.

El triunfo de Parsifal no sucede como una batalla literal: se proyecta en tanto transformación; cumple sencillamente el destinal viaje del héroe, descubriendo y metamorfoseando su condición espiritual en capas que progresivamente lo abandonan. No hay sacrificio vital, sino transmutación.

Renuncia a Kundry por un eros más puro, que incluye lo humano, pero lo trasciende en la misma humanidad, ya que se presume convalidado por el Amor Santo. No es Tannhauser, ni Lohengrin: allí ocurre muerte, abandono, resignación y penuria. El posible triunfo se produce a costa de una vida, de una partida o de un abortamiento²²³.

En estos tránsitos entre *eros* y *caritas*, se han efectuado comparaciones de los diversos personajes en la totalidad de las obras del autor.

Una primera consideración refiere a que en los dramas más humanos y terrestres, como “*Tristán*” o “*El Holandés*”, aquellas formas del amor se presentan incrustadas en las ambivalencias naturales que

²²³ El cisne que mata salvaje e inocentemente Parsifal, en su entrada a escena, es posiblemente una referencia a una superación de conciencia respecto al caballero Lohengrin. El flechazo al cisne supone una señal para Gurnemanz, el futuro escudero del héroe, quien en este acto entrevé con grandes dudas verbales, pero con intuición espiritual, la presencia del próximo redentor.

viven los protagonistas. *Eros* y *caritas* se prevén como los dos lados de una misma moneda.

En cambio, cuando en las historias intevienen aspectos místicos, relacionados con rituales cristianos, la escisión y oposición amorosa se presenta más evidente.

Así ocurre en *Tannhauser* en la relación Venus - Elisabeth, o en *Lohengrin* con Ortrud -Telramund/ Elsa - Lohengrin.

Kundry posee las dos naturalezas, tratando de imponerse ambas en una voluntad salvadora y resguardante de un yo escindido: Apolo y Dionisio como entidades simbólicas opuestas, que se entrelazan en una complementariedad.

También se han comparado a Titurel y Wotan, como los padres terribles que sacrifican a sus hijos imponiéndoles castigos ejemplares, pese a que sus destinos han sido configurados por el deseo de revancha, equilibrio o salvación de los mismos patriarcas .

Alberico y Klingsor igualmente se entroncan como los trasgresores a un orden, los que han elegido el reino del mal, por renuncia al amor, o por la imposibilidad de amar, dada una mutilación.

Amfortas y Tannhauser, han conocido los placeres de una genérica y profana Venus - Kundry.

El cantor es expulsado y castigado por la comunidad cristiana, y aun por el Papa en su peregrinación a Roma, viaje impuesto como purificación luego de que su canto y confesión de un amor carnal y de sus tránsitos en el reino de Venus, han horrorizado a los caballeros cantores. Tannhauser muere redimido por su elección e invocación de la mujer virginal: Elisabeth.

Amfortas y su pasión, ciertamente cristiana, como vía crucis, se extingue cuando el transfigurado Parsifal, lo cura con el amor mediado en *caritas*.

¿Quién es el Cristo heredero del verdadero hijo de dios en la obra: Parsifal o Amfortas? En el sentido antes mencionado de dolor y sacrificio, de herida de los hombres, sería Amfortas. Desde la iluminación, el designio redentor y milagroso, desde el *Agnus dei*, Parsifal representaría al elegido.

No obstante, el modo transformativo, la metamorfosis y el impensado viaje del héroe, otorgan a este una condición casi extracristiana. Oriente y el criterio de tao, de nirvana y de éxtasis parecen incluirse en una visión wagneriana, que pretende sobreextenderse por “encia” de una construcción dogmática, y de algún modo más cerrada del cristianismo convencional. Finalmente una especie de mundo platónico, aunante de tradiciones de Oriente y Occidente.

Es obvio que la transfiguración, lo milagroso y la espiritualidad son elementos de la mística cristiana; de todas maneras, la santidad del inocente reclama una vitalidad y un principio transformador, que lo conectan con aspectos karmáticos y panteístas, y no solo con una cualidad mística y liberadora, occidental y cristalizada.

En este drama wagneriano la vida y obra del héroe se cumplen por medio de una radiante mutación a otro estado, con el fin de alumbrar *a todos*, desde ese nuevo estado, desde este nuevo orden. La condición sangrienta de Parsifal, implica una metáfora de la sangre materna hecha Cristo, hecha hijo, hecha desfloramiento y nacimiento.

La dialéctica se cumple en el desarrollo de los tres actos. Partiendo del reino de *caritas* de Montsalvat y de una unidad, se pasa al conflicto de eros en el mundo de Klingsor en el que una ruptura se cierne, para recuperar y trascender en el renovado monasterio una caridad extrema y superada.

El ritual reiterado de la Consagración del Cáliz en el último acto, encuentra a un Parsifal que *ha conocido*, luego de “años” de peregrinación y autoconciencia. Kundry cae redimida ante sus pies, a los que lava en un instante de acongojada y suprema piedad. Amfortas, curado por el nuevo rey, con una lanza ahora santa, muere pacíficamente; la escena parece disgregarse en imágenes sonoras reminiscentes, vibrantes de una transparencia vocal e instrumental pocas veces igualada por el autor.

Más que nunca, los indicios citados de los leitmotiven, se convocan y confunden como aseverativos cumplimientos, que desde el Preludio, parecen promover un destino ineludible²²⁴.

²²⁴ La producción de *Parsifal* en Bayreuth en el año 2008 y siguientes, debida al noruego Stefan Herheim, causó admiración, estupor y lejana aversión. La acción, marcada por coordenadas autobiográficas del compositor, como la casa Wahnfried o el palacio veneciano donde habitó en sus últimos días, se renueva con una

Por su implicancia arquetípica se han referenciado especialmente *Tristán e Isolda*, la *Tetralogía* y *Parsifal*, conscientes de deudas para con otras producciones wagnerianas, de las que se efectuaron igualmente, breves análisis en diferentes apartados.

Después de 1870, Nietzsche habló de sus dudas respecto a la historia y a su negación de monumentalizarla por medio de ciertos rituales y anticuarios.

En resonancia a un futuro Freud cercano al inconsciente y su realidad íntima, la Historia dentro de una estructura dionisiaca, siempre tiene más por decir que los hechos.

A diferencia del relato objetivo de Ranke, el autor de "*Zarathustra*", defiende un estado del mundo magmático y elusivo de pretensiones organizativas en base a una razón (solo) instrumental.

Wagner, posiblemente sea el articulador histórico de este plus semántico, que sin dudas es estético... salvo que ya en la época del compositor, o incluso, para nosotros, su obra haya olido más a monumento que a dispositivo.

Respecto al nacionalismo wagneriano, este no es solo un problema teórico o argumental. Pese a que rara vez se lo estudia a Wagner como un nacionalista *pintoresco*, a la manera de Dvorak o Rimsky Korsakov, los alemanes encuentran en la música del autor, infinidad de sonos, ritmos o melodías folklóricas, urbanas o paisanas.

La obra que produce un gran artista, conforma, más allá de su temática, amplitud o duración, un todo sólido de efectiva coherencia técnica y semántica.

cantidad inusual de eventos arriesgados y poderosos, y por avanzar hacia una simbólica historia de Alemania, que llega incluso hasta la propia ejecución de la obra, en un acto de impactante valor hermenéutico. Asimismo, la apelación a numerosas referencias psicoanalíticas, sueños y símbolos, crea un cuadro pleno de intimidante perturbación. En medio de una escenografía suntuosa y ecléctica, o de temporalidades oscilantes y circulares, los alumbramientos, la infancia, la muerte de la madre de Parsifal, la presencia de Cósima, el travestismo andrógino de Klingsor, el cristianismo, las alas negras que poseen los caballeros, el nazismo, sus marcas y sus acólitos, conforman un espeso tejido de relaciones y sesgos, entre las que se cuentan algunas emanaciones de Andrei Tarkovsky, Wim Wenders y Bergman. En pocas realizaciones, el sentido erótico, sangriento y ritual, se manifiesta actualizado, en el medio de un escenario tan reverenciado como el de Bayreuth, con una fuerza y ominosa realización.

Por la extensión y complejidad, la producción de Wagner remite a los grandes sistemas filosóficos clásico idealistas, tales los casos de Kant o Hegel. El corpus wagneriano hace pensar en una enorme tarea de coherencia entre idea, texto y música.

En particular, las obras reseñadas aquí, introducen un mundo perfecto, emitido desde sus lecturas paradigmáticas.

La narración, el asunto, la secuencia de leitmotiven y las peripecias de los personajes, en contacto con el texto y la música, envuelven al oyente en una discursividad cohesiva de identificación y compatibilidad, donde *todo* pertenece a un mismo y gran signo estético.

En esta unidad, el signo wagneriano se bifurca metodológicamente en varios niveles. En los dispositivos de implicancia poiética, tanto el texto como la música se despliegan en sus instancias autónomas de significante y significado: *material* y soporte fonológico lingüístico - material y soporte fonológico musical, y *concepto*, sintaxis y semántica literaria y su equivalencia en el plano de la música.

Pero tal vez dentro de una pragmática receptiva, y descartando en este análisis las propiedades y caracteres de los aspectos performáticos, el signo wagneriano refunda los sentidos y dominios del texto literario, dado que este, a menudo se compone y se comporta en su totalidad como un sustento explícito y consciente (el significante) de la música, profunda comprensión de lo inconsciente, o de la conceptualización última (el significado).

Tradicición, hegemonía y vanguardia. La discusión hegeliana, si-gue tal vez vigente.

Wagner y su Contemporaneidad

Una última perspectiva remite a la comparación que se hiciera con el *Fausto* de Gounod, respecto a las obras de Manet. En este caso, si se piensa que en 1874, dos años antes del estreno de la *Tetralogía*, se inaugura en París la Primera Exposición de los Impresionistas, vuelven

a establecerse involuntarios cuestionamientos acerca de ambos estilos, su rol en el desarrollo del lenguaje, y sus cargas históricas para el porvenir. Tanto Wagner como Claude Monet, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Degas, entre otros, representan la “vanguardia” de ese momento.

Es interesante mencionar que no habría un músico francés de emergencia equivalente a la del compositor alemán, salvo Debussy, en línea con los pintores impresionistas recién nombrados.

Empero pareciera que la experiencia plástica de aquel grupo rebelde, se encarama a un tipo de invención, de imagen y de tratamiento plástico, cercano y oferente de otros valores y contenidos, hasta ese momento apenas esbozados y por cierto, no solo diferentes, sino hasta en muchos puntos divergentes con la producción wagneriana.

En principio diríase que dicho programa guarda poca relación con el Romanticismo de mediados de siglo. Sí que está alcanzado por el cientificismo positivista y que como tal, se revela pródigo en elementos objetuales, científicos y materiales.

Además puede observarse que en la pintura impresionista no se respira un aire mítico, ni legendario, ni siquiera, salvo en Degas, Manet o Renoir, cercano a lo humano.

La naturaleza por momentos fotográfica, casi ausente de anécdota, es reflejada en una mostración difusa de figuras o paisajes desperfilados, plenos de color y luz, y cargados de cualidades sensoriales y matéricas. En este programa, la figura humana ocupa un sitio equivalente al de objeto plástico.

Claro, junto a esta ideación visual, siguen los artistas académicos y en la música, los todavía románticos Saint - Saëns y Franck..., aunque también se instalan en el ámbito literario Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Jules Laforgue, Jean Lahor, Maurice Maeterlinck y Arthur Rimbaud. Este eclecticismo, que por ahora se dejará en suspenso, muestra una zona fértil y promisoria.

La experiencia impresionista, respecto a la estética wagneriana, evidentemente habla de otra cosa: la sospecha por la anécdota, el valor de los elementos plásticos *per se*, el inagotable espacio de la naturaleza,

una nueva teoría del color, la pintura rescatada al aire libre, plena de colores puros, suelta, fragmentada y bosquejada, la pincelada rápida y la aplicación de los colores en la tela por yuxtaposición, la temporalidad que fluye y se escapa, el devenir perpetuo de los objetos y eventos.

No hay sugerencias apasionadas, ni misticismos religiosos, ni amores extremos, ni tremendismos, ni pactos, poderes o castillos.

No obstante, pese a esta diferencia para con la poética impresionista, Wagner, como hoy se comentaba, podrá tener importantes lazos con otro movimiento de origen francés, casi bisagra y de entramado comunicante entre ambas estéticas. Esto es, el Simbolismo.

Lohengrin, “*Tristán*” o *Parsifal*, conjugan correspondencias en tanto búsqueda de decantaciones, rituales lejanos, alusiones y ocultamientos, amores de trascendencia mítica, y evasiones a mundos un tanto fuera del tiempo.

Aun la gráfica de los afiches finiseculares de los dramas musicales, rescata la imagen y tipografía característica de los propios de exposiciones literarias o plásticas de los creadores del Art Nouveau o del Simbolismo.

Si se asume que el Impresionismo abre la puerta a una nueva praxis visual, en la que el color y la luz son los protagonistas absolutos por sobre el tema, en la que la delectación óptica es afectada por una suma de aprehensiones sensibles, cercanas a un materialismo autónomo de luces y colores por sobre las formas, y en las que la anécdota se subsume en una materialidad sensorial, (por otra parte, hecho que se pondera luego como un avance crucial y experiencia propedéutica a las vanguardias de los primeros años del siglo XX), debe decirse que efectivamente el arte alemán de Wagner, se inclina paralelamente a una estética todavía enclavada en la lógica romántica de la expresión, la afectividad y el sonido como portador de un mensaje emocional y trascendente, incluso este pueda cargarse de sensorialidad.

Sobre el comentado aporte tecnológico y material provisto por el Positivismo, la estética wagneriana se instala sobre una base idealista; más que triunfante u optimista, aquella resulta a menudo y al menos,

dudosa del mundo contingente, y ávida de preguntas existenciales, en acuerdo a las ideas de Nietzsche o Schopenhauer.

La vanguardia del Impresionismo avanza por territorios y proyectos inexplorados, y se diría que no guarda un sentido dialéctico para con el pasado, posiblemente por no tender a ninguna paradoja y antítesis, necesaria de conciliar. Es realidad palpable, es impresión fugaz y actual del presente.

Por su parte el Simbolismo, en la voz de los poetas antes nombrados, se entronca con el pensamiento wagneriano, no solo por una cuestión temática o argumental, sino porque la renovación léxica y sintáctica a la que apela, no está pensada solo como mero significante, sino que la misma oculta y desoculta veladamente una información del mundo extraña, evocadora y alusiva. La experiencia innovadora del Simbolismo, es como otras tantas, dual en su vinculación compleja de invenciones técnicas y evocaciones semánticas. Se identificará con la del hablar de la realidad de manera siempre connotada, a través de un lenguaje renovado en su función, pero condensado en imágenes y metáforas friccionantes entre el puro sonido y un significado vacilante y lejano.

Y Wagner, si bien con una delectación por la retórica del pathos y el *weltschmerz* germano, advertirá también que pese a que el Positivismo le aporte mecanismos, tecnicismos y trazas de un mundo redescubierto, la verdadera apariencia de las cosas está en un más allá pleno de símbolos e idealidad.... El pasado evocado desde un hoy vanguardista, experimental, aunque fiel al destaque de una última y remota subjetividad de la sensación y la emoción.

Por eso tal vez, los espacios y tiempos que transitaron Tristán e Isolda no fueron tan lejanos a los de Pelléas y Mélisande...²²⁵

²²⁵ Ciertamente por la década del '70 decimonónico, otras obras enuncian propósitos estéticos y técnicos diferentes al proyecto wagneriano, tal el caso de la primera redacción del *Boris Godunov* o el *Requiem Alemán*. De todos modos y en estos casos el paradigma compositivo se escapa del canon compositivo, a modo de una profunda trasgresión, alternativa o bien mantenimiento de estructuras, en vez de actuar en el linde de una nueva distinción modélica.

El Nacionalismo: Especificidades Técnicas y Estéticas - La Ópera

En páginas anteriores y aun con Wagner, se trató extensamente este tema en relación a los países centrales y su apelación estatal e identitaria, como paradigmas nacionalistas; al mismo tiempo se planteó la premisa del origen del movimiento a partir de una fractalidad: Yo personal - Yo nacional, así como el hecho de definir sus acciones en virtud de las tensiones ejercidas por los países imperialistas, el Estado y el poder.

Con el propósito de introducirse en la escena musical y tender a la difusión y la defensa de un criterio de identidad (luego de las revoluciones de 1830 y 1848, y en pos de la proclamación de la libertad política), los países de Europa del Este y Escandinavia alzan esta bandera, con dos antecedentes célebres: Chopin y Liszt.

Tanto la escuela nacional de Rusia (sumamente reactiva hacia las hegemonías europeas centrales) como la de las naciones que al mismo tiempo buscan una liberación político cultural tanto de ese país como de Austria, a saber: Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Escandinavia y España, deberían analizarse desde dos perspectivas: por un lado a partir de la intención de constituirse en fuerzas de presión contestataria, y por otro, como un nuevo aire a las ya consagradas escuelas austro alemana, francesa e italiana.

La danza y la canción, la leyenda, ciertos materiales rítmicos, melódicos y armónicos, y principalmente el desarrollo orquestal imitado de la Escuela Programática, constituyeron los elementos utilizados para el logro de un perfil particular de este estilo.

Los nacionalistas no se consideraron necesariamente absolutos o programáticos; del mismo modo escribieron poemas sinfónicos, microfórmulas u óperas, como sinfonías, conciertos o música de cámara, con estructuras formales ausentes de referencias extramusicales.

La propuesta estética no se problematizó tampoco desde la forma (lo dialéctico, cíclico u orgánico), como sí a partir de los materiales, los que debían apelar denodadamente al logro un “sonido” ruso, che-

co o polaco. De allí como se decía, el empleo de melodías, timbres o ritmos autóctonos (cabría agregar: de procedencia folklórica), como elementos constructivos en casi todas sus obras.

Sin embargo, la práctica con estos novedosos y desacostumbrados componentes para el horizonte acústico hegemónico europeo, no fue del todo suficiente para generar una estilística decididamente nueva.

Muchos de ellos entraron en contradicción con el Sistema Tonal, tanto en el plano de las alturas, como en el fraseo, la métrica o la forma general, por lo que con frecuencia se mantuvieron, como ya se dijo, en el rango de lo pintoresco y superficial.

Tal vez fundamentalmente Chopin, Smetana o el denominado *Grupo de los Cinco* en Rusia, con la figura estremecedora de Musorgsky, pudieron efectuar, o bien una real síntesis o generar un arte con una originalidad y profundidad fundantes²²⁶.

²²⁶ Se mencionarán igualmente algunas obras de este repertorio, por otra parte y a menudo favorito de directores, orquestas y públicos, en virtud de su fulgurante preciosismo tímbrico (ejemplar para compositores posteriores como Debussy, Ravel o Igor Stravinsky) y su insólita sonoridad melódica y armónica.

Surge una pregunta en el comienzo de estas descripciones, casi traicionando la identidad buscada por cada nación respecto de sus idiolectos, esto es: ¿habría rasgos comunes de algún orden, o al menos, caracterizaciones generales que permitan conceder algunas tipificaciones del lenguaje musical en estas regiones eslavas, magyares, escandinavas o de influencia oriental o balcánica?

Se arriesga una cierta simplificación y mirada anecdótica, a fin de indicar algunas conductas que aparecen como reiteradas fenoménicamente, en las que las obras de los autores de estas escuelas, tendrían una marca específica, esto es, la entidad de un “estatus” de nacionalismo, respecto de los países centrales.

Desde el punto de vista armónico (y dejando de lado los niveles sistémicos “estructurales” de la Armonía Tonal), se presentan varios rasgos peculiares: por ejemplo la tendencia hacia una organización basada en un principio de bitoralidad, originada en la oscilación de una tonalidad mayor y su relativa menor (o viceversa), a menudo estructurada en secuencias fraseológicas melódicamente idénticas, en las que cada una, detenta un centro tonal organizado en base a estas polaridades. En algunos casos podría decirse que el centro tonal no puede pensarse por fuera de la alternancia continua e intrínseca de estas dos tonalidades. El cambio de modo, igualmente factible de ocurrir sobre secuencias melódicas, es también habitual. Este pasaje, por ejemplo del modo mayor al menor, propone al nuevo acorde menorizado como II de una tonalidad ubicada un tono por debajo del centro inicial (por ejemplo La y Sol).

Este procedimiento, casi constante en Schubert (quien posiblemente rastreó su eficacia tonal desde prácticas tanto vienesas como de origen marginal del Imperio

Se iniciará ahora un rápido recorrido por las escuelas, autores y obras más significativos de este Nacionalismo decimonónico.

En Checoslovaquia, pueden mencionarse las nueve sinfonías de Dvorak (en particular las cinco últimas) lindantes entre un estilo internacional “alemán” y una rusticidad en el empleo de danzas y giros de músicas rurales como la polka, la dumka y el furiant, esta última con su característico metro oscilante entre 6/8 y 3/4, sus oberturas de

Austrohúngaro, vía Mannheim), se articula como muy regulado, tanto en la música del centro europeo como en la Europa del Este.

Otro rasgo es la modulación muy habitual al III grado de la escala mayor, como tonalidad “opuesta” a una inicial tónica. Este movimiento armónico opera en general como desvío fraseológico en semicadencias, repeticiones de frases y corrimientos transitivos y progresivos hacia la dominante.

Del mismo modo los giros que acentúan o encubren una estructura escalar modal (afectantes de los grados II y VII de la escala mayor) son también frecuentes, así como los fragmentos con empleo de intervalos de 2da. aumentada o el 6to. sonido de la escala descendido, configurante de diversas estructuras acórdicas “defectivas”, reconocidas habitualmente como “colores”.

En relación a las métricas, el empleo de compases de amalgama se evidencia por momentos como significativo, así como ciertas tendencias disimuladas de aditividad, o más habitualmente de metros equivalentes, en especial el 3/4 y 6/8.

Las sincopas y hemíolas comparecen también en este repertorio con especial importancia, así como en algunos casos una tendencia a la no periodización regular y a la asimetría fraseológica.

Este último aspecto proviene posiblemente tanto de un sistémico y generalizado efecto que la Tonalidad cursa en relación a sus vectores armónicos, ambiguos y modulantes, así como a las traslaciones de las acentuaciones de las lenguas de origen, a las estructuras musicales.

Numerosas investigaciones musicológicas efectuadas en el siglo XX han dado cuenta de esta relación (Cruces, 2001). Asimismo dicha cuestión podría derivar de la influencia proveniente de ciertas relaciones danzísticas. En estos casos específicos de obras inspiradas o remitentes a dichos géneros, las métricas se contagian de los patrones originarios de sus estructuras rítmicas, tales como los furiant, polkas, polonesas, czardas o mazurcas, alentando la adopción de sus fraseos y organización temporal peculiar.

Se observa que no hay contenidos específicos en el nivel de la textura o el plano de lo dinámico o agógico; solo tal vez, el empleo de pedales u ostinatos, como derivación y referencialidad a una sonoridad arcaizante, o también como procedimiento de acumulación de tensiones. En el campo del timbre ya se ha hecho referencia al rango profuso de combinatorias instrumentales, especialmente de maderas, metales y una profusa percusión. Respecto a la forma, posiblemente el empleo de algunos procedimientos estróficos en canciones o danzas remitan a lo más significativo, como medio también de trasladar a las obras una reminiscencia folklórica. De todos modos, como fuera dicho, las formas, esquemas, procedimientos compositivos, o estilos de articulación y organización, tendrán una gran asimilación con los propios de los estados hegemónicos.

concierto, verdaderos poemas sinfónicos, los Conciertos para piano y violín, y la música de cámara, equiparable en algunos casos a la de Brahms, maestro que fuera por otra parte su gran mentor. Además, puede arriesgarse que se debe a Dvorak la escritura del, posiblemente más grande concierto para violoncello de todos los tiempos: el Concierto en Si m., obra de panorámica y vasta grandeza, de enorme riqueza temática y perfección formal. Se rescata finalmente la ópera *Rusalka*, misteriosa y trágica versión de la popular *Ondina* de E. T. A. Hoffmann, quien escribió en 1816 una ópera sobre el mismo tema.

Dvorak fue uno de los compositores más prestigiosos de su tiempo.

El viaje que realizó a América, a los Estados Unidos, fue promovido no solo como figura de relevancia, sino por una adjudicación de compositor nacionalista. Pese a que el autor afirma y prueba el uso de melodías de varias regiones de Checoslovaquia, la comparación norteamericana acerca del parecido de las melodías en cuestión, con las propias de pueblos originarios estadounidenses, hace pensar en varias cuestiones. Primeramente en el ya vigente ideario acerca de un folklore universal, plausible de ser reproducido en diferentes partes del mundo; por otro lado, en que puede dudarse acerca de si los elementos que utilizó Dvorak en sus obras norteamericanas, efectivamente resultan de uno u otro lugar, o vaya a saber de dónde.

Como se ha comentado, uno de los problemas y diríase equívocos nucleares del concepto de nacionalismo aplicado al arte académico, se enclava sobre el interrogante acerca del origen de lo ínsito, lo propio, lo fundante, lo particular de un determinado espacio y el uso que de ello hace un autor, en concurrencia con la validación de los oyentes.

Por su parte Smetana continúa en el camino de Liszt con su epopeya *Mi Patria*, impecable y fundacional ciclo de poemas sinfónicos acerca de la historia, el paisaje y el porvenir de la tierra checa.

Igualmente su comedia *La Novia Vendida*, impacta por su amalgama de cantos populares y ágil escena, tal vez un tanto anacrónica en sus mixturas rossinianas con elementos más contemporáneos.

Respecto de Escandinavia, la figura central estará encarnada en el noruego Edward Grieg, refinado compositor, autor del imbatible Concierto para Piano en La m., con notables semejanzas a su par tonal de Schumann, así como la música incidental del *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, de variados y profundos acentos.

El polaco Chopin y el húngaro Liszt ambos pianistas consumados, cuentan con obras cuyo valor resulta casi innecesario destacar. Ambos inician su aporte nacionalista desde el Romanticismo medio y en particular Liszt (Chopin muere en 1849), lo continúa en el presente segmento.

De Liszt se afirmará nuevamente que fue uno de los más imaginativos “inventores” de música, cuyos materiales y métodos compositivos impregnaron a casi todos los artistas de su tiempo, incluso a Brahms, quien a pesar de mostrar enormes reservas respecto de la Música Programática, pudo igualmente tomar elementos de su innovadora escritura para piano, así como en el siglo XX, lo hiciera Ravel.

Carismático como pocos, desde su mediática carrera como pianista y director de orquesta, su estilo oscilante entre una febril y “satánica” impetuosidad (al decir de la época en comparación a la ejecución fulgurante de Paganini) y en ocasiones prosaico melodismo, alcanzó sombrías cumbres en su tardía producción, en obras cuyos diseños y componentes visionarios se “confunden” a menudo con repertorios del siglo XX, en especial de Béla Bartók, o Leos Janàček. Tanto su inmensa producción pianística (tan amplia, ardua y no toda del mismo valor musical, de la que se destaca nuevamente su *Sonata en Si menor*, obra de concentrada expresividad, gran dificultad técnica y perfecta construcción cíclica, los *Años de Peregrinaje*, verdaderas pinturas de viajes con riquísimas texturas, armonías y sonoridades, los dos Conciertos para piano y orquesta, la *Totentanz*, serie de tortuosas variaciones sobre el canto gregoriano *Dies Irae* y los *Estudios de Ejecución Trascendental*), como sus poemas sinfónicos, misas, sinfonías y oratorios, resuenan como ya se vio, plenas de innovaciones y caracteres de intensa complejidad en su orquestación, armonía y diseño formal.

Respecto de Chopin, su perfección y maestría recuerdan (como eco del comentario de Schumann en *Nuevos Caminos en la Música*), en algún sentido a Mozart.

Equilibrio formal, perfección técnica, totalidad y detalles en exacto balance, melodismo de lírico, amplio y emocional vuelo, fraseo de enorme continuidad y flexibilidad, armonía de incontables matices y de cuidados claroscuros, su obra, toda con la presencia del piano, revela una pureza y factura irreprochables.

Se ponderan aquí sus microformas: nocturnos, preludios, scherzos y baladas, estas dos últimas con fuertes acentos épico narrativos, y sus sonatas para piano.

Especial atención merecen sus danzas, desde los refinados y etéreos vales hasta las riquísimas mazurcas, pequeñas piezas de íntima, rústica o apelativa sonoridad y plenas de inéditas invenciones métricas y armónicas (en muchos casos derivadas de materiales folclóricos modales, pentatónicos o defectivos), y sus polonesas, austeros, brillantes, dramáticos o solemnes bailes de salón varsoviano. Del repertorio para piano y orquesta se recuerdan sus dos conciertos, en los que se amalgaman ciertos formulismos del pasado (el estilo “militar” de los primeros movimientos) con pasajes de un nocturnal o apasionado lirismo en un estilo casi improvisatorio, y finales convocantes de ritmos de danza (cracoviana y mazurka, respectivamente). Asimismo se aluden a las “piezas de ocasión”, con las que realizó en su casi adolescencia, impactantes presentaciones en Polonia, Alemania, y finalmente París: las Variaciones *La Ci Darem la Mano* sobre el dúo homónimo de *Don Giovanni* de Mozart, la *Fantasia sobre Aires Populares Polacos*, la *Krakowiak* y el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa*.

En todas estas, el estilo de los nocturnos introductorios, atmosféricos y ensoñados, se trastocan paulatina o abruptamente en piezas danzísticas de notables contrastes y extremo virtuosismo.

Por último dos obras que por su búsqueda formal y armónica apuntan a una audaz organicidad e innovación: la Sonata en sol

menor para Violoncello y Piano, y la póstuma *Polonesa Fantasía* en Lab. M.

Rusia constituyó el gran imperio del Este europeo. Su tradición histórica y fundamentalmente su poder político la convirtió desde el siglo XVII en adelante, en una nación con fuerte tendencia expansionista, lo que de hecho redundó en el dominio de los países limítrofes durante el siglo XIX, luego de la mencionada destitución de Napoleón y por mandato del Congreso de Viena.

El gigantesco territorio, brindó al país una riquísima paleta cultural e idiosincrásica, por lo que pudo dar cuenta en diferentes expresiones culturales de sus raíces eslavas, hasta asimismo asiáticas y semíticas.

El movimiento nacionalista ruso del siglo XIX fue uno de los más poderosos e influyentes aun para la Europa central, a través de otra presencia clave de la cultura rusa: el ballet, que pudo prosperar, triunfar y crear escuela en Francia, Inglaterra e incluso América. La fundación de conservatorios de gran prestigio, como los de Moscú y San Petersburgo, sirvió para el desarrollo de la escuela de música nacional, con equivalencias en la literatura, cuya internacionalización y elogio fue casi contemporánea a su gestación y producción local.

Desde los precursores Glinka y Alexander Dargominsky, creadores de óperas nacionales a partir de elementos estructurales franceses de la Gran Ópera, al afamado *Grupo de los Cinco*, y las figuras de Tchaikovsky, Alexander Glazunov y Anatoly Liadov, se forjó una sólida experiencia estética, con raíces en un diversificado folklore e influencias del sinfonismo alemán, del pianismo de Chopin y Liszt, y en los dos últimos, ciertos corrimientos al Postromanticismo y a una veta casi impresionista.

Obras capitales resultan la Sinfonía N° 1 de Mily Balakirev, fundador y líder del mencionado *Grupo*. Del mismo y contundente conjunto de compositores se destacan las orientales *Scheherezade* y las óperas de Rimsky Korsakov (*Sadko*, *El Gallo de Oro*, *El Zar Saltán* y *La Ciudad Invisible de Kitezsh*), que se sumaron con su exotismo y pre-

ciosista orquestación y armonía (por momentos casi impresionista en el uso de escalas por tonos u otras de herencia oriental), a la lista de obras favorecedoras de un programa imperialista.

Se señalan idénticamente las tres sinfonías de Borodin, su 2do. Cuarteto de cuerdas y la ópera *El Príncipe Igor*, piezas plenas de interesantes experimentos métricos y sensual cantabilidad, y originales desarrollos en la armonía y la instrumentación.

Mussorgsky por su parte se revela como uno de los compositores más importantes del siglo XIX en su monumental aunque breve obra. Posiblemente su impericia de oficio (situación que salvo a Rimsky puede aplicarse a los demás integrantes del *Grupo* - para quienes la música fue una segunda profesión -), y su casi autodidacta formación, sumada obviamente a una fuerte intuición y sinceridad estética, provocaron una de las músicas más personales y poderosas en términos técnicos y expresivos.

Su ópera *Boris Godunov* (1874), saltó la estilística de su tiempo conformando un drama prácticamente inédito en su invención armónica y tratamiento cuasi recitado, fortalecido con monumentales escenas corales de tradición musical ortodoxa, sus acentos trágicos y su áspera y expresionista dramaticidad²²⁷.

Tchaikovsky debería ser redimido definitivamente de su carga de “occidental”, entendida por la crítica de su tiempo como una traición a los objetivos nacionalistas.

De ningún modo su música renunció a su origen ruso, o en todo caso no más que el resto de sus colegas. A la luz de la investigación contemporánea, tales ataques a su condición identitaria y nacional, metonimizan posiblemente ataques a su identidad personal, difícil

²²⁷ De “*Boris*” existen varias versiones efectuadas tanto por el compositor, como por la intrusión de Rimsky Korsakov y Glazunov, quienes trataron de soslayar el inicial y “salvaje” lenguaje del autor anexándole números convencionales, roles y voces femeninas, y un tratamiento más limpio de ciertas situaciones armónicas, instrumentales, vocales, formales y métricas, consideradas irregulares o demasiado extremas. El año de la composición, 1874, revela una vez más las diferencias de búsqueda y estilo, en relación al estreno de la *Tetralogía* y la inauguración de la 1ra. Exposición Impresionista, ya comentadas.

de aceptar y convalidar en tanto el autor pudiera tener importantes éxitos en su carrera, o agraviar a la comunidad heterosexual de compositores. El imaginario de lo ruso aparece planteado agudamente en su óperas: *Eugenio Onegin* (1878), sobre la novela homónima de Alexander Pushkin, drama de una profunda y melancólica emoción, síntesis de perfecta amalgama de elementos campesinos y urbanos y *La Dama de Pique o Mazzepa*, trágicas y sobrenaturales experiencias escénicas de intensa teatralidad, fieles en música y dramaturgia literaria a la más pura tradición nacional²²⁸.

Del mismo modo sus seis sinfonías, sus conciertos (tres para piano, el último una interesante obra cíclica con el modelo del Con-

²²⁸ Debe mencionarse aquí el esclarecedor y siempre arriesgado estudio de Zizek respecto al músico, presente en *La Música de Eros: El Retrato de un Caballero Gay Ruso, o el Misterio de un Superfluo Acto Dos*. El trabajo pretende analizar la metaforización gay de Tchaikovsky en el dandy y flâneur Eugenio Onegin, de algún modo, una confesión encubierta y un doloroso autorretrato de su soledad y exclusión (Zizek, 2010).

En la actualidad, “*Eugenio*”, podría concebirse como un texto precursor de los estudios de género.

En el 1er. Acto, la confesión inicial del cuarteto de mujeres revela el lugar femenino decimonónico. Aun con especificaciones arrojadas por la condición entre ciudadana y rural de las protagonistas, la soledad, la resignación ante la falta del amor matrimonial, las obediencias paternas, la negación a cualquier aspiración profesional, la espera y el conformismo, la pérdida de amores deseados e interdictos, constituyen un marco continuo para toda la ópera. Se advierten similitudes con el mundo femenino de Anton Chejov.

Larina, se siente inerte ante su destino. Mientras las dos mujeres más grandes apelan a sus recuerdos con nostalgia, Tatiana y Olga, las dos jóvenes hermanas cantan esperanzadas al amor *imposible*. Más adelante, la Nana, confiesa a Tatiana su casi olvido de las condiciones en las que fue casada con un adolescente desconocido, a los trece años. El amor aparece en estos casos, como una costumbre, solo reconocido como tal, por ciertos datos que proporcionan el placer fugaz o las alegrías cotidianas. Tatiana termina sus días casada con un noble, héroe de guerra casi anciano y posiblemente impotente. Su ascenso social ocluye todo sentimiento de eros. Al final rechaza a Eugenio: ya está comprometida, la ética anula cualquier trasgresión, y hasta la felicidad posible del pasado, es ahora solo un sueño velado, melancólico y clausurado. Olga, posiblemente luego de la muerte de su prometido Lensky, quede en soltería, en tanto sea víctima no solo del prejuicio social condenatorio, sino también de su culpa y autoexclusión.

La quinta mujer: Eugenio Onegin, se debate metafóricamente en un desprecio, angustia y una impotencia final, por conocer desde otro andarivel, tal vez más complejo, el *lugar* donde poner la identidad desante.

cierto N° 1 de Liszt, y uno para violín) y sus canciones, revelan una estilística sumamente personal y por otra parte, una adhesión sin fracturas al acervo musical ruso, presentes aun en sus emblemáticos ballets (*El Lago de los Cisnes*, *La Bella Durmiente del Bosque* - o según la sugestiva traducción francesa *La Bella del Bosque Durmiente* - y *El Cascanueces*).

Este último decanta como una de las obras de mayor perfección y fascinación en su orquestación. Los ballets de Tchaikovsky se erigen como producciones de histórico valor, ya que inauguran una particular atención dramática a la música (dada su riqueza y protagonismo escénico), respecto del texto danzístico.

En estas obras se advierten además, ciertas búsquedas de “otredades”, en el sentido de atender a la reminiscencia de músicas exóticas, provenientes de diversas regiones o nacionalidades: Oriente, Persia y Arabia, la India o incluso la propia Europa. Se conforman de este modo algunos “*divertissements*” entendidos como series de diferentes danzas: húngaras, italianas, polacas, o españolas. Incluso este estilo conforma la totalidad de piezas de dudosa sustancia musical, provenientes del estilo del pouporrí: *Capricho Italiano* o el *Capricho Español* de Rimsky Korsakov. Tal vez una herencia de los ballets o suites franceses, referenciales de una búsqueda de “gustos reunidos” o “las naciones”, a la manera de Lully, Couperin o Rameau.

Glazunov y Anatoly Liadov, se encabalgan por senderos de la tradición germana, o la leyenda nacional y pueden incluirse asimismo en el siguiente período.

De sus ocho sinfonías andamiadas en el espíritu de Schumann, la 5ta. Sinfonía de Glazunov es ciertamente una obra maestra por su lógica constructiva, individualidad, riqueza temática y tratamiento tímbrico. El ballet *Las Estaciones* remite a un cuadro de números breves, con renovada sugestión melódica y refinada orquestación.

Los poemas sinfónicos de Liadov preceden a un Scriabin temprano. La audacia de la armonía, a veces de factura modal, la original instrumentación, el clima siniestro y macabro de sus texturas y me-

lodías, atentas a destacar interválicas disonantes, (2das. 4tas. o 5tas. aumentadas), a la manera de Mussorgsky, nos muestran además a un músico casi experimental, de pregnancia matérica y sensorial, incluso con inclinaciones místicas. Se mencionan como piezas de interés *Del Apocalipsis* y *El Lago Encantado*, esta última sumamente peculiar por su estatismo, su clima ensimismado y su armonía, casi ausente de linealidad melódica. *Kikimora* y *Baba Yaga*, se presentan como alusiones fantásticas de varios cuentos populares. *Las Ocho Danzas Folkloricas Rusas*, son miniaturas exquisitas de enorme sinceridad y casi gráfica contemplación de diversos *afectos* de lo folklórico ruso; en cada una de ellas, la orquestación sutil y refinada nos asoma a genuinas pinturas regionales.

Para finalizar, con respecto a la Ópera en este momento del siglo XIX, podría decirse que se producen los mayores logros y sincronías en lo que respecta a los intereses nacionales propios del período. Música y palabra, más el dispositivo escénico, conformarán un núcleo cuyo desarrollo será paralelo o tributario de los propios de la música y la tecnología. La relación texto - música sufrirá como es de rigor en el género, las dudas y peripecias de su conflicto por la supremacía del drama escénico. Desde libretos antológicos como los wagnerianos, o los de Arrigo Boito para *Otello* y *Falstaff* de Verdi, a otros de discutible valor literario, los compositores y públicos persiguieron el triunfo teatral con el concurso además de cantantes de arrolladora popularidad y producciones escénicas de enorme riqueza visual.

Siempre oscilantes entre un artificioso aparato escénico, heredero al fin y al cabo de la tramoya barroca, y un proyecto estético que pretendió validar estas convenciones (tal vez inherentes al espectáculo teatral y su “irreal” dispositivo que implica un mutuo y tácito convenio de aceptación de elementos burdos incluso inverosímiles entre intérpretes y público) por medio de profundos programas ideológicos, la ópera romántica será posiblemente y una vez más como ya se ha dicho, el gran arte mediático de la burguesía.

A partir de los belcantistas del período anterior, la figura de Verdi, surgida de aquellos y en realidad asumida siempre en el belcanto, se propone como el gran compositor de Italia en la ópera del siglo XIX.

Sus primeros logros originales parten de la adherencia estética a la ópera masiva y populista asociada políticamente al *Risorgimiento* (*Nabucco*, *Juana de Arco*, *Las Vísperas Sicilianas*, *Los Lombardos*). En estos trabajos, la indagación de temáticas varias con importantes avances en la caracterización de personajes y mundos evocados, estableció un fortalecimiento del género de modo incontestable.

Merecen especial atención su verdadero fervor por la obra de Shakespeare (cuyo *Macbeth* (1847), es llevado por Verdi a una plasmación que revela el primer gran paso hacia una profundización de aspectos dramáticos y musicales), Schiller y otros escritores casi contemporáneos, así como sus promisorios cruces con el Naturalismo, reflejados *La Traviata*, conformante de una especie de trilogía de cohesiva inspiración musical y dramática que completan *Rigoletto* y *El Trovador*.

Estas últimas toman respectivamente el tema del Renacimiento italiano y español, con argumentos de contundente fuerza psicológica, enorme variedad y riquezas de materiales temáticos, destacadas piezas de un belcantismo deslumbrante y plenas de atmosféricas escenas de carácter.

La ya referenciada *La Traviata*, ocasionó un resonante fracaso al autor, posiblemente por traer a escena un drama tan contemporáneo y descarnado, cuya verosimilitud parecía estar afectada por una insultante realidad, a la manera de la futura *Olympia* de Manet.

El estilo francés de la Gran Ópera influirá al compositor italiano en piezas más tardías (casi cercanas al Romanticismo Póstumo), como *Don Carlos*, *Aída* y *Otello*, aunque sus rasgos de continuidad musical, trascendencia dramática y experimentación, veladamente comparables a los principios orgánicos wagnerianos, las conducen hacia caminos inéditos incursionados tanto en el repertorio francés como italiano.

Su producción concluirá con *Falstaff* (1893), sobre *Las Alegres Comadres de Windsor* del inagotable Shakespeare, fulgurante y personal comedia de sorprendente frescura, agilidad escénica, vitalidad, sarcástica ironía e imaginación melódica, orquestal y armónica.

En Francia como ya se ha comentado, el “hallazgo” más significativo fue el de la Ópera Lírica, alrededor de 1840 y cristalizada en 1860 en manos de Thomas, Gounod, Bizet o Massenet (este último como ya ha sido expresado, con datos que lo colocan en algunos casos en un marcado Eclecticismo e incluso pre Impresionismo).

Si se piensa en un criterio de identidad nativa, salvo Rameau y como ya se ha puntualizado, ningún compositor importante de ópera hasta el siglo XIX tuvo origen francés. Los mismos fueron adopciones a veces forzosas de autores que, paradójicamente, por ser extranjeros, pudieron fijar pautas de moda y gusto sobre un género que para Francia fue siempre crítico.

Por ello la Ópera Lírica pareciera funcionar como el definitivo logro de un arte dramático musical hecho por y para los franceses. Mediadas entre exotismos, historias épicas, amor, y una música siempre embebida de una lírica cualidad y sensualidad, con dejos del espíritu *Biedermeier*, este melodrama se transformó en verdadero furor mediático. Hay también aquí, como en Alemania, un Imperio que regula, respalda y estimula, y una burguesía que acompaña, celebra y disfruta.

La ópera francesa se hizo eco de las vanguardias literarias del país. Como siempre con adaptaciones y ficcionalidades de mundos, espacios y sonidos que los compositores mediaron con los propios del texto literario.

En todos estos casos, la música fue la más importante portadora de elementos de caracterización “nacional”, evocando o situando a través del tratamiento del lenguaje, las diversas “atmósferas”, “climas”, “paisajes” o “retratos psicológicos” requeridos para tal caracterización.

Un nuevo Sujeto en la Música: el Director de Orquesta

Un último punto nos acerca al nacimiento y consolidación de la figura del director de orquesta u ópera, rol a menudo sostenido por los propios compositores o instrumentistas (Von Weber, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Schumann o Berlioz). Posiblemente la mencionada instalación de una narcisista personalidad en la figura del compositor irradiará a la figura de un director líder, capaz de aunar una gramática gestual y corporal, comunicativa de aspectos técnicos, rigor y precisión, y por otra parte poseedor de una irradiante y a su vez magnética presencia interpretativa. La complejidad de las obras, su creciente extensión, su compromiso técnico impondrán la exigencia de un específico experto, con dominio y eficacia en la tarea de aunar una visión interpretativa, con las condiciones de fidelidad que hemos comentado, pero a su vez investido de una fuerte imagen personal. Esta situación conllevó, o en todo caso fue simultánea a la organización de conjuntos orquestales de virtuosismo tanto de concierto como de óperas, tales las ya antológicas orquestas de Viena, Berlín, Italia, París o Londres.

A partir de este momento y en especial en el período siguiente del Romanticismo, se fundan verdaderas escuelas de técnica de dirección orquestal que supondrán la emergencia de figuras exclusivas de esta tarea, en algunos casos verdaderas luminarias.

Esta actividad, sin duda continuada con célebres exponentes en el siglo XX, dará a luz a los primeros “grandes” directores de la época: Hans Richter, Hans Von Bülow, Bruno Walter, Willhem Mengelberg, Felix Weingartner, Nicolás Rubinstein, Arthur Nikisch, Hermann Scherchen, Arturo Toscanini, aun Mahler y R. Strauss, nacidos casi todos entre 1860 y el fin del siglo, creadores de estilos singulares que formularon por otro lado, escuelas interpretativas (desde la escritura de textos y formación de discípulos) con continuidad y herencias en tiempos posteriores a sus famosas carreras.

Romanticismo Tardío/ Postromanticismo (1880 a c.1911)

Como última etapa del período romántico este momento implica tanto un punto final y crítico del desarrollo del lenguaje musical europeo decimonónico, como una convivencia con otras experiencias inaugurales del siglo XX, efectuadas también en el continente.

El año de 1911 resulta ser el de la muerte de Gustav Mahler, uno de los músicos más complejos y significativos del Postromanticismo. Asimismo es el año de la publicación del *Tratado de Armonía* de Arnold Schoenberg, obra capital en la que a lo largo de su completo contenido técnico - histórico, se revela a modo de panorámica y paradójica mirada hacia el pasado el mundo tonal, en el momento de su más crítica situación (al menos para la Europa vanguardista y en especial la cultura austroalemana de esa época).

Forman parte de este segmento, compositores de muy diversas poéticas: los austro alemanes Bruckner, Reger, R. Strauss, Mahler, Pfitzner y Wolf, los ingleses Edward Elgar, Frederick Delius y Charles Stanford, el finlandés Sibelius, los franceses o belgas Franck, Faure, Gustave Charpentier, Chausson, Duparc, Saint Saëns y D'Indy; al mismo tiempo la producción de los rusos Rachmaninov, Liadov, Glazunov, Anton Arensky y el inicial Scriabin, los españoles Enrique Granados e Isaac Albéniz, los veristas italianos Pietro Mascagni y Ruggiero Leoncavallo, el enigmático Ferruccio Busoni y aun los mismos Puccini y el joven Debussy, quienes en sus obras tempranas, podrían sumarse a la lista.

La estética del Eclecticismo marca una envolvente general y muy acusada para todo este momento: puede así hablarse de estilos simbolistas, prerrafaelistas, preexpresionistas, modernistas, art nouveau, nacionalistas, e inclusive neoclásicos, aludiendo tanto a las condiciones del lenguaje musical como a las estéticas a las que le son fieles.

En paralelo con esta producción se revela otra, con una asimilación a un arte más convencional, mucho menos experimental y crítico que responde al mundo conocido como *La Belle Époque*, en

el que la opereta, la zarzuela y otras formas de canción o danza, constituyen de algún modo un arte urbano oficial, de moda y de auge en teatros, cabarets, salones y otros sitios que podríamos caracterizar como “mediáticos”.

Estos estilos colindantes con lo académico (presentes seguramente en todos los períodos que hemos descrito anteriormente), tienen en este momento una gran relevancia por su carácter “masivo” y de impacto en muchas derivaciones de músicas urbanas, inclusive americanas: tango, marcha, polka, rag.

Si tuviera que darse cuenta de un factor común generalizado en este momento estilístico, conocido también como Romanticismo Tardío, es este el impacto e influencia de Wagner.

Como imitación innovadora, como reacción paulatina o violenta, o bien como devoción, casi ningún compositor académico pudo escapar de la sombra del autor del “*Rhin*”. Igualmente puede decirse que las influencias de la Escuela Programática, principalmente en lo que respecta a la armonía, forma y criterios concertantes y de orquestación, fueron las más evidentes y manifiestas.

Tal lo analizado, la Escuela Rusa desde el Nacionalismo y los franceses, a partir de Berlioz y Liszt, aportaron también una profunda innovación en lo que se refiere al timbre orquestal.

La Hibridación de Géneros y Formas

La estética y la música wagnerianas como recién se decía, irradian una potente influencia sobre los compositores, en los que como también se ha marcado, se presentan programas artísticos, inversamente proporcionales al crecimiento de un materialismo y cosificación de la realidad cotidiana.

Extremo idealismo, panteísmo, simbolismo, misticismo y nihilismo, las artes en general (aunque con algunas excepciones), se propulsan hacia dimensiones desmesuradas, aunando no sin cierta soberbia

y también inocente actitud, vinculaciones con la filosofía, la teosofía, la religión católica y otros cultos de origen o inspiración oriental.

Esta expansión, a la manera de un formidable organismo, se instala sobre el mundo finisecular especialmente saturado y crítico, amplificado además por señales imperialistas de esplendor económico, industrial y político actuantes especialmente en Francia, Inglaterra y Alemania.

Tales circunstancias se entienden como una inflación de elementos, presagiantes a la manera de un extendido acto fallido, de la declaración de la Gran Guerra de 1914. Asimismo en otras disciplinas como el naciente diseño gráfico e industrial, o la arquitectura, se proponen búsquedas de mayor abstracción, pureza de líneas, racionalismo y recortado vínculo con la naturaleza.

La cuestión de la hibridación en el siglo XIX viene a cubrir un momento particular, verificado aproximadamente entre los años 1880 y 1905. En este tramo y en el seno de las músicas de vanguardia se desarticula inexorablemente el Sistema Tonal, conformando complejos entramados procesuales, e incorporando en su gramática, materiales, instrumentos, formas y conductas genéricas, pertenecientes a otros corredores idiomáticos, como el modal o el atonal.

Esta situación de paulatino, pero crítico y veloz desencadenamiento, promueve por un lado una condición de “impureza” global (representada por obras contemporáneas aunque de estéticas diferentes, en muchos casos transidas con elementos espúreos o hibridados), así como una afectación de muchos compositores por este fluyente y generalizado “wagnerianismo”. La cuña del autor alemán proveerá de interesantes similitudes a las “maneras” compositivas de creadores y obras que más tarde, podrán desarrollarse y enrolarse en estéticas disímiles, y hasta divergentes.

Los casos de Scriabin, Debussy, Ernest Chausson, Schoenberg o Stravinsky, por ejemplo, dan cuenta de esta situación. En el período antes señalado sus obras muestran marcas y caracteres de fuerte similitud procesual, que luego se expandirán hacia proyectos propios

y diferentes. En el mismo sentido, la pérdida de un rigor estilístico y totalizante, extendida a varios países, o al menos la ocurrencia de un profundo trance por el que circula la producción artística en relación al objetivo de *unidad* (en estas etapas postreras del siglo XIX), permite además reflexionar acerca de la posibilidad de solturas estéticas, de caminos alternativos u oposiciones, que muchos autores experimentaron. En estos nuevos andariveles, sus voces, posiblemente un tanto amordazadas hasta ese momento, pudieron abrirse y relumbrar con interesantes otredades, o bien ser investidas por inéditos ensamblajes y conexiones para con variadas fuentes e influencias, aun a riesgo de una “pérdida” de niveles de coherencia, tal por ejemplo lo habitualmente comentado respecto a la obra de Mahler.

Dentro del concepto de ambigüedad, de larga data en todo el período (y observado especialmente en el marco de la armonía o la métrica), la noción de hibridación se desagrega como categoría específica. En este momento finisecular y colapsante del Romanticismo, son ahora la forma y los géneros, quienes se suman a la construcción de organizaciones sonoras. Sobre ellas se vierte y condensa un panorama “corrido”, incierto y justamente hibridado, esto es, una construcción o discurso que posee y articula elementos de diferentes e independientes formulaciones y campos técnicos o estéticos. Los mismos, “actúan” en una indivisa estructura sobre la que se manifiestan en consecuencia, rasgos y comportamientos de las primigenias fuentes, a veces, de modo notablemente despegado y todavía autónomo, otras, de manera fusionada, innovadora y áltera, respecto al universo que les dio origen.

Las conformaciones híbridas entonces, enlazadas conceptualmente tanto con los principios dialécticos como con los orgánicos y cíclicos, podrán soportar identidades múltiples, aglutinarse con totalidades logradas desde fragmentos, con retazos de varias individualidades, mostrarse y comportarse con cruda evidencia como producciones multifacéticas, aun como monstruosas combinatorias en las que lo sublime, lo deforme, lo estirado hasta lo insoportable, lo

farsesco y paródico, lo terrible o lo irreconocible por esa misma obsesividad de formas y procesos, está atravesada por incongruencias, cicatrices y originales engarces y límites.

El Eclecticismo

Deben incluirse estas características de la música, en el terreno de un “globalizado” Eclecticismo (pictórico o principalmente arquitectónico), cuyos caracteres respiran también un permanente cruce de identidades y superposiciones, operantes de sentidos de lo híbrido. Los órdenes y elementos estructurales u ornamentales de diversas extracciones, desfilan y se desprenden de paredes, muros, fachadas o interiores, generando lecturas y ritmos complejos y atravesados por notables discontinuidades.

El carácter de un período se revela en general por su arquitectura; la de la segunda mitad del siglo XIX fue, sin duda, una de las más lamentables de la historia. Fue la historia del eclecticismo, del falso barroco, del falso renacimiento, del falso gótico, de la falsa antigüedad. En cualquier lugar en el que, en esa época, el hombre occidental definió un estilo de vida, lo hizo optando por la vida burguesa estrecha, por la pompa burguesa. Si alguna vez la pobreza se ocultó detrás de la riqueza, fue sin duda allí (Casullo, Adorno, 1991: 217)²²⁹.

En esta perspectiva de lo ecléctico, se mencionan en la música del Romanticismo Tardío, cuatro obras, cuya ubicación estilística y su

²²⁹ La crudeza descriptiva y purista de Adorno remite a ciertos vínculos que podrían relacionarse a primera vista con la noción de lo postmoderno. Se entiende que si bien es visible una crisis de direcciones unívocas, de inflaciones casi hasta el límite del “mal gusto”, de la opulencia, de incrementos de sentidos hacia lo camp, o de fragmentaciones, la búsqueda de criterios de unidad y de síntesis final que estas obras pretenden establecer las ubican empero, en un registro todavía fiel y deseoso (o en todo caso expectante), de “congruencias deductivas o inductivas”, por las cuales pueden establecerse criterios basales de unicidad moderna, por sobre fenoménicas diversidades y contradicciones.

mirada al pasado y al futuro en su momento de escritura, las posicionan, tal vez, en espacios y tiempos muy diferentes:

La 4ta. Sinfonía de Brahms (1885), la 1ra. Sinfonía de Mahler (1888), *La Lúbugre Góndola*, pieza pianística de Liszt de su última época (1885) y *Vejaciones*, también microforma para el piano, de Eric Satie (1885).

Eximiéndonos de análisis particulares y puntuales, cabe preguntarse en una perspectiva histórica que recorrería el espacio tiempo iniciado en el momento de su composición hasta nuestros días: ¿cuáles son los materiales y los dispositivos formales presentes? ¿Dentro de qué parámetros técnicos, sintácticos y semánticos estas cuatro piezas se inscriben? ¿Qué mundo pretenden aludir? ¿Quiénes serían sus destinatarios? ¿Cuáles son sus modos de audición? ¿Cómo se interpreta su estilística en el movimiento romántico finisecular? ¿De qué modo internalizan las nociones de forma, tiempo, causalidad y continuidad?

Entramados sociales, históricos y culturales, estéticos y estrictamente musicales se vinculan a estas preguntas. Niveles de reacción, progreso y vanguardia se complementan además en las posibles respuestas.

En este sentido y más allá de ubicarlas en alguno de estos últimos andariveles, el aspecto conceptual es el que pretende destacarse: ¿qué es un acorde, una frase, una cadencia para Satie, para Brahms? ¿Qué operatividad y significación cumplen las nociones de tema, reexposición, repetición, recurrencia, elaboración, textura, cierre, entre otras, en estas cuatro obras? ¿Cuáles son los criterios interpretativos previstos para su ejecución? ¿Las cuatro obras pertenecen al estilo romántico por estar escritas en el siglo XIX? ¿Todas responden a un mismo o único marco sistémico?

Por ahora, aquí se detiene este análisis, (que no llega a ser tal, sino que más bien se conforma en interrogante), observando especialmente esta multiplicidad de mundos, de complejidades culturales y límites próximos y lejanos, que preguntan además, por la unidad y hegemonía europea en este momento.

De esta manera, las obras producidas con caracteres híbridos se estamparían sobre un telón de fondo genérico, en el que como factor común se estatuye también el principio de lo hibridado y lo ecléctico, conformante de este momento crucial del fin de siglo europeo.

Son necesarias de efectuar otras consideraciones, a fin de precisar y distinguir diferentes líneas de ocurrencia de los fenómenos planteados, y con el propósito de evitar conglomerados totalizantes e inadecuados.

Una de las primeras precauciones induce a expresar un dato elemental: pese a lo recién expresado, no todas las obras escritas en el fin del siglo XIX exhiben formulaciones híbridas en sus materiales o construcción. Es decir, que contrariamente a lo supuesto, la condición híbrida o ecléctica general de una Europa finisecular y diversa, no promueve la hibridación absoluta de sus resultados particulares.

Las piezas pianísticas de Satie, por ejemplo (tan decididamente opuestas al gigantismo recién descrito, a la música de Wagner y postromántica en general y sus programas abismales, redentores o exuberantes, y por extensión, a cualquier influencia germana), o las últimas de Liszt (para mencionar justamente las obras referenciadas más arriba), empero su fuerte carácter revulsivo de cualquier tradición, tienden a mostrarse bastante fieles a materiales más bien acotados y “discretos”, y a comportamientos reductibles a determinados “mundos” de procedencia, respecto a las lógicas de construcción. Concretamente no se advierte un eclecticismo en los propios materiales, a la manera de lo que podría realizar más tarde Debussy o algún músico del Grupo de los Seis. Lo que intenta postularse en este momento es la localización de músicas muy diferentes, a través de las cuales puede verificarse la existencia de una expandida noción de variedad y una vez más, eclecticismo.

Como la Historia del Arte ha señalado, factores sociales, pertenencias culturales y económicas, condiciones de mercado y programas e ideologías marcaron derroteros en las producciones y circulaciones de obras por diferentes corredores artísticos. Fieles a esta

descripción no pueden dejar de renombrarse a las creencias y devociones de los Estados, gobiernos y artistas a ciertos programas que buscaban, en una época de triunfos imperialistas, la exarcebación de glorias nacionales.

Por esta razón en los países europeos, existieron tanto estratos oficiales como reactivos para con esta situación, artistas que se enrobaron en la inflación y en una historicidad causal y consecuente (hayan tenido o no fidelidades políticas o partidistas o solo ideológicas concomitantes a un espíritu de época), y otros que establecieron estéticas opuestas, que para el caso resultaron extrañamente anacrónicas en relación al movimiento generalizado como “vanguardia”, esto es centralmente, aquel que tendía hacia la culminación y saturación de los discursos de la Tonalidad.

Wagner, Liszt, R. Strauss, Mahler, Satie, los jóvenes Debussy y Scriabin, aun Charles Ives en Estados Unidos, mostraron esta diversidad, en la que el fenómeno de la hibridación circuló por canales a veces extremadamente diferentes, o sencillamente fue obviado en pos de un buscado refinamiento, economía, sutileza o regulación de (otros) materiales y procesos, y una final consecuencia con los criterios clásicos de unidad, coherencia y cohesión. En este sentido, Alemania y Francia, se ubicarán como modélicos contrincantes en un interesante combate por la enarbolación de banderas de lo clásico, lo romántico o “lo nuevo”, de lo pasado o de “lo por venir”.

El panorama francés se presentará abundante y variado. En este marco, se entenderá la historia como un relato no del todo cerrado, causal y continuo, asimismo crítico de la línea determinada por el progreso; por ende existirán direcciones divergentes con este modelo.

Mientras que para los artistas académicos, la cultura estaba afeerrada a las tradiciones aristocrático burguesas de los ex revolucionarios liberales, ahora convertidos en implacables empresarios, el circuito esnobista, juvenil y ultraurbano postulará estéticas técnicamente innovadoras, expresadas en las nuevas corrientes litera-

rias, pictóricas y musicales, junto a otras ancladas en principios arcaizantes, o también, en intenciones estéticas más desempolvadas y pedestres.

De cualquier forma, el país galo se reflejará en el espejo de un despreocupado y enjundioso paisaje. En este contexto, Satie y Debussy marcarán rumbos diferentes.

En efecto, la evolución del autor de *El Mar*, ocurrente entre iniciales hibridaciones wagnerianas, revoluciones simbolistas y retornos neoclásicos, se diferencia claramente de Satie, para quien el criterio de lo hibridado o ecléctico cursó por cuestiones netamente materiales. A lo largo de su carrera, la estética que lo designa puede decirse que no sufre cambios sustanciales.

Para él y como se comentaba recién, el edificio alemán opera como una mera signatura del pasado y no ejerce ninguna influencia, salvo como cruda parodia. Netamente ciudadano, sus miradas hacia un idealismo clásico, suelen posicionarse más que como una reverencia, como un guiño complaciente, placentero y burlesco.

Las hibridaciones de Satie en todo caso se autoformulan y resultan de la utilización empírica de diferentes mundos sonoros: el modal principalmente, junto con la irreverente conducta que en su música sigue el Sistema Tonal, a partir de múltiples desvíos e intervenciones: subvertido, dadaísta, equívoco, devastado de tensiones extremas y crepusculares, más que amplificado, como puede ocurrir en el temprano Debussy, o de hecho, en el mundo alemán.

Si bien pueden encontrarse relaciones entre ciertas urbanidades como las músicas de cabaret o de music hall, ruidos y “mecanicismos”, propios de lo concreto o futurista, e inclusive en las tópicas rememorantes de la Grecia arcádica, las intenciones y alcances estéticos de ambos compositores disparan hacia direcciones a menudo diferentes.

La hibridación germana por su parte rezuma historia. Una historia que se agolpa y se autonombra, que se respeta y a su vez se expande, se parodia, se proclama y se quiebra en una compleja visión.

En el andarivel de la música académica: Tradición y vanguardia. Dos conceptos que pugnarán por interpenetrarse. Saturación de géneros y formas, estallido tonal, atonalismo, anomia formal, crisis, recomposición atonal sobre bases y objetivos clásicos: Dodecafonismo.

Pero también el circuito del arte oficial (y aquí una coincidencia con Francia en este territorio de lo imperial, burgués y mediático): opereta, salón, teatros, comedias.

En este espacio lo híbrido se manifiesta a través del mero carácter de pastiche, ya transitado en épocas previas, sobre géneros que son indeterminados por su propia definición: elementos multiculturales, canto, ballet, acción teatral, pantomima, cabaret.

Como sea, este proceso del país del norte, señala como tanto se ha mencionado, una defensa de las causalidades históricas, de las obligaciones para con la tradición, de las marchas dialécticas, tan entendidas y actuadas en el propio momento por Schoenberg.

Los procesos de “cruzamientos” germanos por ende serán sumativos, monumentales, hipertróficos. Directos emergentes de la estética wagneriana, representan tal vez el modo ejemplar de lo híbrido.

En R. Strauss y especialmente en Mahler constituirán la base de sus composiciones, en el juego por momentos paródico o macabro de citas, avistajes de pasados, referencias a músicas folklóricas austro alemanas, judías o del Este europeo, músicas urbanas, cantos infantiles y de algún modo “todo” lo que pueda ser evocado y transfigurado.

En un marco más detallado, pueden explicitarse por una parte, ciertos dispositivos técnicos presentes en otras obras finiseculares, además de las ya nombradas.

Al mismo tiempo, puede indagarse la influencia wagneriana que las mismas adoptaron, la extraña confluencia o existencia paralela de una estilística generalizada en muchos compositores, luego diversificada, y por último, la mención de elementos de hibridación que en estas músicas pudieron verificarse.

Muchas de las composiciones (y se menciona nuevamente a Brahms, quien parece estar al margen de este espíritu “final”, pese a cier-

tas hibridaciones que también podrían verificarse por ejemplo en su nombrada 4ta. Sinfonía de 1885), ostentan una extraña morfología, imprecisos diseños, ambigua estructuración y una sonoridad a menudo marcada por materiales compartidos, procedimientos análogos y lógicas similares, tales como los frecuentes enlaces de mediantes, los acordes de 7ma., 9na. o incluso 11na. y de 5ta. o 6ta +, anulantes provisoriamente de la direccionalidad o las cadencias.

La tonalidad fluctuante es otro componente compartido. La conducta tonal es rara vez generada por procesos de yuxtaposición y contraste, sino más bien por deslizamientos cromáticos sutiles, evolutivos y continuos. Esta orientación tonal resulta a menudo poco perfilada, imprecisa en cadencias, límites y nítidas escansiones. El resultado general recae en un “sonido” general melifluo, oscilante, divagante, envolvente, y por momentos lindante con lo errático e indefinido. El frecuente enmascaramiento de la métrica por desplazamientos, síncopas, irregularidades y asimetrías es concomitante con dicho proceso.

Igualmente, las líneas melódicas extensas, fuertemente derivativas o construidas por permanentes secuencias, junto a un contrapunto de estilo wagneriano, definen los discursos en la misma dirección²³⁰.

En el Romanticismo, el comportamiento de la hibridación sitúa también antecedentes en algunas piezas de Beethoven, sobre todo aquellas de su período tardío. De este modo el 1er. movimiento de la Sonata para Piano N° 32, algunas secciones de sus postreros Cuartetos de cuerdas, la 8va. y 9na. Sinfonías o la *Misa Solemnis* advierten sobre esquemas formales no del todo resueltos entre las

²³⁰ En la Modernidad, el principio de lo ambigüado forma parte integrante de cualquier proceso productivo, en tanto su discursividad opera en un nivel en general binario, oposicional y dialéctico.

Por lo tanto los principios de ambigüedad (incluso hibridación) pueden ser encontrados con mayor o menor alcance en los procesos armónicos, métricos o formales de los diversos períodos o estilos que integran la concepción moderna. De este modo las transiciones, puentes, las fugas formuladas como *gigas* en algunas suites de Bach, o incluso la estructura del rondó sonata, responderían a estas *indefiniciones* sistémicas del propio universo tonal.

definiciones tradicionales y escolásticas de sonata, rondó, fuga, variación, sinfonía, cantata u oratorio.

La *Sinfonía Coral* como ya se ha comentado, estableció un verdadero rumbo especialmente en obras posteriores a su concepción, dada la instalación de un núcleo articulante de diversas tensiones, fundado en principios genéricos convencionales y al mismo tiempo, en el uso de soluciones formales innovadoras y particulares.

A fines del siglo XIX tendrán lugar las composiciones de obras manifiestamente híbridas, que como antes se decía, resultan contenidas por factores comunes y son producto de autores tales como Debussy, Stravinsky o Schoenberg, cuyas carreras se encauzarán por territorios diferenciados y hasta opuestos, luego de atravesados los primeros cinco o diez años del siglo XX. Es de destacar que estas diferencias se refieren específicamente al campo de los materiales, ya que los procesos formales vigentes en el Impresionismo pleno, o aun en el Dodecafonismo, circularon por búsquedas que en varios casos permanecieron más o menos fieles a los criterios de derivación temática, metamorfosis de componentes, evolución continua, o bien hibridación, que se mostraron dominantes en el final del siglo XIX.

Claro está que también la yuxtaposición o el contraste total de materiales se sostuvieron como principios constructivos actuantes en las obras de los anteriores autores.

Pero de hecho la “labilidad” y “promiscuidad” de los materiales armónicos en Debussy o Ravel, las implicancias interválicas y contrapuntísticas del atonalismo de la Escuela de Viena o bien la fuerza rupturista de la periodicidad métrica en Stravinsky, formularán cambios fundamentales en las estructuras analizadas. Estas, si bien pudieron continuar vigentes, resultaron traspasadas por una impronta central de nuevos o incluso inéditos materiales sonoros. Se interpreta que una envolvente epocal tanto de orden estético como estrictamente musical, incide en las intencionalidades y experiencias productivas de estos y otros compositores en la etapa final del siglo XIX y los comienzos del XX.

En una convergencia de resultados (previa a las definiciones que realizarán más adelante de sus poéticas) podría establecerse que el problema más acuciante que aquellos soportan, como varios autores han señalado, es el proceso dinámico de conflictiva resolución respecto al problema de la Tonalidad, y su consecuente grado de crisis y floración híbrida de diseños y procesos tonales y formales. Es notable advertir en estos años, cómo dichos procesos actúan en algún sentido como “motores” casi autogeneradores de su propia dinámica, cómo formulan discursos equivalentes, y cómo proceden finalmente a partir de una lógica discursiva “autónoma”, a promover una expansión de materiales constructivos prácticamente incontrolables, verificados en el despliegue de una rizomática transformación y multidirección.

Al mismo tiempo esta explícita situación de fin, de imbatible carrera hacia un derrumbe, o de incierta promoción hacia el posicionamiento de una estética alternativa, desemboca contrariamente en ciertos repliegues de los materiales hacia elementos del pasado, neoclásicos, tomados como homenajes o crudas caricaturas; o bien los procesos y componentes siguen con exhausta fidelidad y a su vez ingente saturación, a aquel único autor cuya genialidad y elocuencia le había permitido encontrar la más perfecta y sólida solución al problema del lenguaje contemporáneo, sus dispositivos materiales, su sintaxis y semántica: Wagner.

De esta manera se mencionan a varios creadores y obras tardías, alcanzadas por el impulso wagneriano, que desarrollan o incrementan los procedimientos de este y a su vez incorporan o en algunos casos padecen estas tendencias hacia lo híbrido, en un tiempo espacio signado por una condición estética fuertemente crepuscular.

Desde *Parsifal* (1882), las obras de Chausson: *Poema del Amor y del Mar*, 1882 -1890 y sus canciones para voz y piano, la Sinfonía N° 2 en Sib. M. de D’Indy (1903), las canciones de Duparc y Faure, el *Requiem* de este último (1893), la Sinfonía N° 3 *Poema Divino* de Scriabin (1903), *La Doncella Elegida* (1888) y *Primavera* (1887) de Debussy, así como varias canciones tempranas del autor, el *Scherzo*

Fantástico (1905) y algunos pasajes de *El Pájaro de Fuego* (1909/10) de Stravinsky, *Noche Transfigurada* (1899) y los *Gurrelieder* (1900 - 1911) de Schoenberg, el *Concierto para Piano y Orquesta con Coros* de Busoni (1902 - 1904) y podría decirse la totalidad de las sinfonías de Bruckner y Mahler y *La Canción de la Tierra* (1910) del último mencionado, revelan de diferente modo y con particularidades, una tendencia manifiesta de hibridación, en tanto su lectura armónica como formal o aun en su posible caracterización como género.

Partiendo de un esquemático, aunque ya obviamente renovado y aun “romántico” criterio de esquema formal o de género musical académico, se pregunta por la forma de estas obras, su direccionalidad, su teleología, causalidad y organización unitaria.

Luego, saltando además y momentáneamente, las influencias del creador de “*Tristán*”, presentes en varios pasajes de las mencionadas piezas de Debussy, Chausson, Schoenberg, Scriabin, Stravinsky (en el “trío” del mencionado *Scherzo Fantástico* con una clara y hasta insólita referencia al Encantamiento del Viernes Santo de *Parsifal*), los gestos de aquel autor se interceptan con contenidos propios de los mencionados compositores, inundando y trasgrediendo el discurso musical tonal con otros mundos, tales los de la modalidad o el pentatonismo, derivados tanto de referencias autóctonas, como de la presencia explícita de compositores rusos como Borodin o Rimsky Korsakov²³¹.

²³¹ De este modo son interesantes de destacar las referencias a *Parsifal* en el comienzo de *Primavera* de Debussy por ejemplo en su introducción, en la que la melodía inicial al unísono (reminiscente de la citada ópera, ya por su diseño levemente pentatónico), reaparece en un segundo párrafo secuenciada y también al unísono en una tonalidad menor, tal como ocurre en la obra wagneriana. Este comienzo en Debussy evoca otras similitudes con el autor germano: en el caso de Wagner la orquestación ideada en este pasaje inicial supone una resultante tímbrica fuertemente particular, ya comentada. En el mismo sentido, el unísono equivalente de *Primavera*, introduce una importante novedad: la presencia del piano y las flautas ensambladas en una original y casi inédita combinación sonora. Otros pasajes remiten también al fragmento referido a Stravinsky, así como la marcha de la Música de la Transformación de la póstuma ópera del autor alemán resuena en algunos interludios orquestales del Pelléas. También observa Soler, que *Parsifal* es evocado en varias oportunidades en una obra tardía del músico francés: *El Martirio de San Sebastián* (Soler, 1987).

Por otra parte y en el terreno del género sinfónico o concertístico, ¿cómo se entiende la nombrada obra de Busoni? ¿A qué género pertenecen la Sinfonía N° 8 de Mahler y *La Canción de la Tierra*? ¿Son sinfonías, oratorios, lieder sinfónicos o cantatas? ¿Cómo se contesta a la pregunta acerca de la estructura formal del primer movimiento de la Sinfonía N° 3 del mismo autor? ¿O de la Tercera parte de su 9na. Sinfonía, o el Final de la Sinfonía *Resurrección*? ¿Cómo se articula el diseño formal general de *Noche Transfigurada*? ¿De qué manera se organizan los graníticos movimientos de las sinfonías de Bruckner?

Más allá el Análisis Musical y la Historia hayan dado respuestas a estos interrogantes (como el uso que hace Mahler de la comentada forma estrófica del lied, combinada con las estructuras de la sonata y el rondó, o bien la evolución de las formas continuas presentes en Schoenberg o en Debussy), el proceso de crecimiento interrumpido verificado en Bruckner o la derivación “perpetua” de Chausson o Scriabin, el problema en cuestión no deja de aludir, más que a una explicitación de los procedimientos intrínsecos y musicales, a la noción de una “época”.

El énfasis manifiesto en un crecimiento “orgánico” hacia formas y géneros que podrían continuar “hasta el infinito” (en imágenes y alumbramientos de elementos místicos, metafísicos y absolutos, en sublimaciones de sentimientos humanos y divinos, acicateados por búsqueda de trascendencia, angustia y plenitud), actúa sobre una ramificación del lenguaje en el que pareciera que “todo puede ser dicho, alcanzado o invocado”.

En aras de una “pan creación”, a través de la trasgresión y la saturación, del corrimiento y opacamiento de matrices formales o genéricas heredadas del modélico pasado clásico, se generan obras extremas, ávidas de extinguir un presente con impactantes llamas o profundos ahogamientos.

Si finalmente se considera que la súper estructura de la Tonalidad, en su intrínseca sistematicidad permitía contener y dar cuenta “solo” de ciertos procedimientos fonológicos y sintácticos, sin duda el ex-

pectante y tenso momento crítico de su existencia verificado en este tiempo, anterior a su abandono (aun aceptando esta situación como verdadera y definitiva, más allá que su ocurrencia haya sido encarada especialmente por la cultura austro alemana), tal vez y únicamente pudo conceder que estas trasgresiones y saturaciones, se dieran por medio de la creación de piezas como las nombradas, cuya apariencia, estructura y operatividad, acercaran finalmente al mundo de los sonidos, a un estado solícito con lo aberrante.

En el Final del Siglo

El fin del siglo XIX, para aquellos estilos enrolados en un programa concurrente con las últimas manifestaciones del Romanticismo, focalizará el punto de partida de tendencias que como se comentaba antes, podrán sucederse en los primeros diez o quince años de la nueva centuria, como opuestas.

Mario De Micheli en *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX* habla de revolución, vanguardia en la mirada, angustia y horror, actitud crítica y activa en el Expresionismo alemán, en el que se verifica además el abandono de la figuración y de la tonalidad.

Distingue este andarivel del Impresionismo francés. En este estilo prima la imagen de un mundo “fotográfico” y feliz, renovado en la técnica, centrado en un cientificismo positivista y naturalista, indiferente a cualquier crítica o cuestionamiento social, afín a un sentido burgués, contemplativo, pasivo y sensorial (De Micheli, 1989).

Al mismo tiempo se instala como estética intermedia y alternativa la mirada pasiva, evasiva y *decadente* del Simbolismo, con su reinstalación de lo antiguo y lo mítico en una mirada incocua y estetizante. Aunque con diferencias axiológicas puede acordarse inicialmente con las ideas del autor.

A partir de las empresas de Nietzsche o Baudrillard, puede señalarse además, que el desarrollo del arte, no actúa solo desde su

compromiso o rigor lógico y apriorístico, en un programa abarcativo y “racional” de corte evolucionista, historicista o hegeliano, sino que también (o tal vez más) “avanza” cuando involucra aspectos no del todo articulados por la vanguardia oficial, de índole intuitiva, destinal y no “causal”.

Desde esta perspectiva debe establecerse de qué modo los programas estéticos de los movimientos de vanguardia se comparecen con sus niveles técnicos y productivos, tal como se está indagando aquí respecto al Romanticismo.

A menudo se encuentran importantes divergencias entre proyectos ideológicamente vanguardistas, y creaciones técnicas tradicionales, o viceversa. A su vez debería explicitarse en qué aspecto recae esta vanguardia: si sobre el nivel fenoménico o sobre las estructuras más profundas. Y por último, cómo estas cuestiones se dirimen en los niveles perceptuales de públicos y críticos que convalidan o expulsan tales o cuales definiciones y posicionamientos.

Beethoven o Wagner, ya plantean ejemplarmente esta discusión.

El caso del Dodecafonismo (como vanguardia legitimada del próximo siglo) resulta ejemplar para entender y entramar estos múltiples avatares de las innovaciones.

Por ello, para el siglo XX, el tema de las invenciones inéditas, tramitará crucial importancia, dado que a partir del debate y los resultados provisorios de los niveles analíticos recién consignados, se procederá a organizar, caracterizar y categorizar los movimientos, autores y obras, en los respectivos “lugares” de la vanguardia, la pasividad o la reacción.

Como sea, las breves referencias tomadas de De Micheli, intentan situar algunas direcciones posibles que los artistas europeos siguieron, luego de este momento postwagneriano de cercanía estilística recién descrito, circunstancia en la que un lenguaje más o menos genérico, obtuvo de modo especial, diferencias y oposiciones, especie de magma general en el que los creadores se encontraron como “apresados” y ambiguados, antes de disparar hacia búsquedas propias, esto es a partir de 1905/10.

Las mismas propusieron el encuentro de una estética identificatoria y autónoma, sin dejar o acceder por ello a otras ambigüedades, que el nuevo modelo o estilo sin duda les acercaba como desafío renovado²³².

La tradicional Teoría de la Información así ha presentado el problema de la comunicación, como un permanente intercambio de elementos conocidos y nuevos, estos últimos generados como migraciones provisorias o definitivas del código madre de un específico circuito o si se prefiere, lenguaje.

En la medida que más se protege al código de las posibilidades de combinatoria de sus componentes, aumenta la redundancia y por ende la información decrece; contrariamente si la excepción dentro de este se eleva, la información aumentará, con los riesgos de anular o destruir en un determinado espacio tiempo, al propio código.

En lo expresado entonces, el concepto de borde tangencial de operaciones, de contorno y de trasgresión es pertinente a cualquier sistema comunicativo, estableciendo su entropía con mayor o menor grado de eficacia.

Si este sistema se enrola en un *programa artístico*, cuya inmanente definición, aludiría a un ámbito de mayor metaforización, operatoria, colusión, azar y ambigüedad, se verificarían crecimientos en la variabilidad de los materiales y procesos involucrados, atinentes tanto al productor, como a la “obra - señal”, y a los intérpretes y receptores.

Aquel mundo de lo “moderno” que presagiaba o ya respiraba y vivía Baudelaire, cobra en el momento de fin de siglo una apabullante proximidad. En este contexto, los artistas se debaten en estas complejas y definitorias luchas y polémicas, entre un arte ajeno a estas

²³² Después de todo, si de originalidad e invención se trata, el arte de la Modernidad, la reconocida dialéctica que plantea Eco en *Obra Abierta*: el arte como mediación entre convención e invención, apunta a la inherente condición del artista a conocer y conquistar su propio universo estético y productivo manipulando aquellos niveles mediante (entre otros), los procedimientos de adaptación, asimilación, corrimiento y ambigüedad (Eco, 1990).

modernidades, o bien tomando de él lo que a modo de elogio o de horror puede endilgársele.

El mundo social y productivo finisecular estalla en infinidad de procesos y episodios: las nuevas tecnologías asimiladas al acero, el cemento, el vidrio, la invención del cine, la impresionante extensión de los ferrocarriles, la navegación y el auge de los buques de hierro con propulsores a vapor, el crecimiento demográfico, el impulso de las comunicaciones a través del telégrafo y el teléfono, las primeras manufacturas en serie aportadas por la fotografía, el diseño industrial y el afiche, la electricidad, los edificios enormes y de arquitectura impactante y ecléctica, los pabellones, la Ira. Exposición Mundial de París en 1889 (en homenaje a los cien años de la Revolución Francesa, con la inauguración de la Torre Eiffel y un cuantioso zoológico, animal y humano que pretendía mostrar la universalidad y ampliación del mundo - en realidad un “feroz” colonialismo -), ferias y espectáculos al aire libre.

Este universo de lo artificial parece extenderse, ampliarse, elevarse, irrumpiendo con violencia y alentando la aparición de nuevas informaciones.

Por supuesto, los autores y obras del período convivieron no del todo pasivamente en este contexto.

Como se expresaba recién, los artistas, al menos algunos de ellos, pudieron intuir una magnificencia peligrosa, tendiente ciertamente a una histeria colectiva que sofocaba otras realidades sociales más complejas, oscuras y eruptivas: la situación de las clases más desprotegidas, el creciente armamentismo y una solapada violencia y destrucción por debajo de esa pátina de lujo, esplendor y festejo.

Nihilismo, alienación, ahogo, terror, decadencia, erotismo, crimen, autoritarismo, son también tópicos que el Postromanticismo va a transitar y expresar en sus distintas manifestaciones.

En relación a esto, las ciudades de Londres, Viena y París se constituirán en el centro de este escenario, el de las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX.

Londres, fundamentalmente ocupada en una fetichización del progreso técnico e industrial (recuérdese el nacimiento del diseño), con un arte funcional a estos intereses, en ciertos datos tendientes a la evasión, al exotismo imperialista de la época victoriana y a un decadente historicismo.

Por otra parte, una París aturdida y bullente de felicidad y una Viena desdoblada, con un arte oficial consagratorio y festivo, y una mirada marginal, oblicua y recelosa.

París en una versión distendida, esnobista y confiada, Viena en esta inquieta bilateralidad, con una implícita denuncia (el futuro Expresionismo) o bien una carga espiritual y existencial de fuerte emocionalismo, un diálogo angustioso entre el Hombre, Dios, la Naturaleza y el Mundo, pero siempre en una transposición hacia lo ideal, hacia la elevación, hacia lo trascendente, hacia la redención, de allí tal vez (como se comentaba a propósito de Wagner), su continuidad y fidelidad para con el Romanticismo, admiración y simultánea crítica final de un mundo hipertrófico.

Finalmente se menciona la superposición del Postromanticismo con las nuevas corrientes que inauguran la música del naciente siglo.

Como pocos momentos de la Historia occidental, los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, rebasan casi las posibilidades de existencia de diferentes circuitos estilísticos, búsquedas, rupturas e innovaciones radicales.

Manifiestos, declaraciones y teorías completan las producciones artísticas y estilísticas en este momento de afirmaciones y conflictos, ya anticipadas en la mención que se hiciera del texto de De Micheli.

Los artistas y teóricos buscarán legitimar y fundamentar los caracteres y materiales de sus obras, y las respectivas recepciones de los públicos, con respaldos culturales, sociales y estéticos.

Desde este lugar pueden listarse varias piezas representativas de este momento: las prácticamente expresionistas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908) de R. Strauss, las Piezas para Piano Op. 11 (1908) de Schoenberg, que descartan definitivamente la tonalidad oficial y se

insertan de lleno en el Expresionismo, los *Nocturnos* (1899), *Pelléas et Mélisande* (1902) y *El Mar* (1905) de Debussy, con el establecimiento del Impresionismo - Simbolismo, *El Pájaro de Fuego* (1909/10) y *Petrouchka* (1911) de Stravinsky, en la que el autor ruso se alista en una fuerte estética nacionalista y renovadora.

El desconcertante Eric Satie, cuyas piezas pianísticas trasgreden de brutal manera aun con un no categórico “nuevo” material, las nociones de límite de la obra, memoria, temporalidad, desarrollo, y otras categorías de la escritura, la concepción musical y la performática, las fracturas e ideaciones armónicas y también kinestésicas de Scriabin, *Tosca* (1900) de Puccini, ópera en la que el compositor recorre los oscuros senderos de un verismo histórico, entre otras, revelan algunas de las tendencias recién señaladas.

Cierre de un mundo, apertura de otro, el fin del siglo XIX marca uno de esos momentos en los que las puertas de la Historia se abren y se cierran en un movimiento convulsivo violento y simultáneo, y en los que el arte tiende a cuestionarse desde varios y profundos posicionamientos.

A MODO DE PROVISORIA CONCLUSIÓN

Se han intentado situar algunos marcos de referencia para el estudio el movimiento musical romántico europeo y suramericano, explicitando algunos aspectos técnicos, que en ciertos casos merecen una ampliación, precisión y pormenorización.

Igualmente, se han formulado distintos cortes y pautas analíticas, atentas a situar la producción y estética del siglo XIX en un devenir habitado por paradojas, mandatos a cumplir, contradicciones y dualidades, que en cierto modo anuncian o inauguran un mundo tal vez más parecido al actual, de lo que habitualmente puede pensarse.

Varias premisas destacadas, revelan un complejo panorama de intereses, ideologías, resultados y evaluaciones, característico de este período. Se sintetizan aquí varias de ellas:

- Las validaciones de los discursos científicos y los esfuerzos del arte por imitar sus lógicas.

- Las paradojas y tensiones entre herencia, continuidad e innovación en los niveles estéticos y técnicos.
- Las vinculaciones de la música con otros lenguajes.
- La autonomía de la experiencia y producción estética.
- La dialéctica permanente entre racionalidad - sentimiento objetiva/o y subjetiva/o, entre logos y mito.
- Los contextos políticos, económicos y sociales, y las apelaciones colectivas y nacionalistas.
- Las ideas de lo hegemónico y los consecuentes modelos de influencia, dominación, apropiación y/o novedad en la propia Europa, y en Sur América y Argentina.
- Las prerrogativas de artistas, críticos y públicos en relación a los circuitos de producción y circulación del arte y otros bienes culturales.
- Los problemas suscitados entre el contenido y la forma, o el texto y la música.
- Los andamiajes estéticos, filosóficos y psicológicos respecto a la creación artística.
- Los mismos, atinentes a la recepción e interpretación.
- Las relaciones y tracciones entre el arte popular, folklórico, urbano y originario, respecto del académico, así como otras tópicas subsidiarias de estas.

La instalación de un arte centrado en la esfera del sentimiento particular, y fractal y especularmente nacional, comunica varias nociones entre las que se destaca la medular imposición histórica de un individuo burgués y urbano, cuyas marcas psíquicas y sociales confluyen o se excluyen en un mutuo proceso de reconocimientos, angustias, deseos, espejamientos o confrontaciones nihilistas y alienantes.

El mundo progresivamente capitalista, imperialista y tecnológico que va conformando Europa a lo largo del siglo XIX, actuará como un matérico telón de fondo que alcanzará e influirá en las producciones e interpretaciones del arte, apelando con tono om-

nipotente a la regulación de las condiciones de producción no solo económicas o sociales, sino también artístico - culturales, hecho que los creadores vivieron con ambigua aceptación o crítica, a modo de dialéctica operatoria. Por otra parte, este sistema racional y tecnológico será el productor de nuevos mitos: los de la propia tecnología, pero a su vez otros, de los cuales el arte se hace cargo, aun en plena época de rigor laico e ilustrado o durante el triunfo de la Segunda Revolución Industrial.

La indagación de los sustratos más íntimos del artista, así como su hurgamiento en tradiciones legendarias, pasadas o exóticas se formularán como los idearios míticos del período, sobre cuyas bases podrán paradójica y dialécticamente edificarse las construcciones especialmente musicales más vanguardistas y experimentales.

El individuo decimonónico cursará esta situación con notas que progresivamente lo acercarán al estado del *hombre actual*, esto es una combinación de un particular e intransferible sentido de “sujeto” incluyente a su vez de varios aspectos.

Por un lado, la noción de autonomía, circulante desde un estado de sagrado endiosamiento de sus condiciones subjetivas, identitarias y productivas, conducentes a alcanzar en ciertos casos una alienante introspección, y por otro, la acción meramente selectiva y organizativa que cualquier ciudadano y en el marco de un Estado Nación, puede tener respecto a su vida, destino y finalidad.

En este plan, el surgimiento y consolidación de la clase obrera, forjará, asociada a la idea presente en todo el siglo, esto es, el proyecto de la revolución, el sendero de lucha más significativo por el que transitarán las reformas políticas y sociales decididamente estructurales del siglo.

Por estas razones, tanto las personalidades encumbradas en determinada actividad de prestigio social, como el hombre común, sin duda cuantitivamente diferente al de hoy (no impactado por la informatización y el mundo global), mostrarán las características cualitativas, sociales y psicológicas de buena parte de la contemporaneidad, reunidas en imaginarios colectivos reales o virtuales.

En este sentido el Romanticismo puede entenderse como el estadio final, refulgente y a su vez crepuscular de un proyecto hegemónico europeo, totalizante y ejemplar, devenido en parcial, situado, personal, saturado y extremo, a su vez originario de una crisis basal, que en algún modo todavía nos alcanza y constituye, y cuyas señales culturales y naturales se manifiestan en varios ámbitos presentes.

Hacia una Postulación de lo Romántico en la Actualidad

Por lo recién dicho y en lo atinente al recorte estilístico de este texto, cabe preguntarse qué significa hoy, de qué modo opera, y cómo es tratado por la bibliografía, la academia o las audiencias /usuarios, el concepto *Romanticismo*.

En la sección Europa entre el Debate entre lo Internacional y lo Nacional de la Primera Parte, se citó a Meyer en tanto alentador de continuidades románticas en la actualidad. Sus aserciones están dadas en base a la vigencia de las nociones de ciudadano, tensión social, capitalismo, poder, vectorialidad y subjetividad.

Otras acepciones son posibles, e incluyen tanto a las manifestaciones como a los relatos.

Se especifican algunas de ellos.

1) Los marcos generales

El Romanticismo del siglo XIX aparece decididamente como el espacio tiempo en el que condensan con eficacia y contundencia, las introyecciones afectivas del sentimiento y la subjetividad del individuo occidental y moderno.

La detentación de un estado emocional, propio y casi paradigmático de la clase productiva e interpretativa centralmente burguesa de aquella centuria, espeja hacia hoy un corpus de posibles semejanzas y persistencias cognoscitivas y fácticas, al promover diversas causalidades y facticidades, cimentadas en constructos, juicios y actitudes,

alineadas y articuladas en interesantes mismidades. Las lógicas políticas, sociales y culturales del mundo moderno (aun impactadas en innúmeros frentes por los cambios de la condición postmoderna y la cultura de la globalización), operan (o pretenden operar) con legitimación y potencia: estudio, trabajo, derecho, matrimonio, sexualidad, estética, salud, entre otros.

Ciertos modelos conductuales y epistemológicos verificados en las concepciones estatales, educativas y artísticas, cristalizadas modélicamente en el siglo XIX, demuestran hoy legitimación y actualidad.

El Psicoanálisis por ejemplo (tomado en este texto como una de las líneas teóricas vertebradoras), admite una gestación y desarrollo que, no es casual, que se haya producido en el siglo del Romanticismo. Como tal, resulta teñido por marcas, burguesas y positivistas. Este modelo, atento y acicateado por las c(s)imas alienantes y complejas del psiquismo decimonónico, se hace cargo de un momento de crisis entre hombre, naturaleza y libido. Además, resume de algún modo, la atención, comprensión y advertencia de un sujeto (moderno, europeo, aunque estructuralmente atemporal y universal), que ha asimilado dolorosamente el mundo circundante.

El paradigma freudiano deviene seguramente del largo camino recorrido por Occidente, atento a postular y describir las ideas de evolución, desarrollo y progreso, con una carga real y simbólica en la razón intelectual, en déficit a un contenido inconsciente y emocional. Definitivamente desde Freud, el marco racional *detona* en numerosos frentes, y bajo síntomas y experiencias críticas, y a menudo traumáticas. Las mismas son arrojadas e reinstaladas explicativamente en un nuevo marco epistemológico.

El vigor y la validez del modelo psicoanalítico en la actualidad (más allá de reparos a su inserción y episteme totalizante, en un paradigma social que puede ser o vislumbrarse como marcadamente *otro*), refiere al hecho que el estado fenoménico - psíquico del individuo romántico, puede presentar con un alto grado de probabilidad, las *mismas* condiciones aprehensivas y comprensivas de las circunstancias de vida que

aun hoy se verifican en los propios seres pensantes que habitamos *este* mundo, al menos aquellos alcanzados por las urbanidades más o menos híbridadas de nuestra habitabilidad contemporánea.

En otro orden teórico, y en los últimos tiempos, los tratadistas, críticos o músicos académicos, abordan los diversos contenidos de la música del siglo XIX con una reinstalada atención y énfasis en los niveles principalmente cercanos a una estética del contenido. A esto contribuye el aporte realizado por las disciplinas y líneas tales como la Psicología, la Hermenéutica o la Sociología, (Barenboim, Christie, Nattiez, Meyer, Zizek o los autores del mencionado Nuevo Criticismo).

Dentro del campo bibliográfico específico, reingresan marcas ineludibles de orden técnico o estético que responden a criterios y/o condiciones tradicionales, aunque en muchos casos, fácticamente comprobables en las prácticas artísticas: individualismo, heroicidad, sublimidad, angustia, nostalgia, contradicción, fantasía, corporeidad, sensualidad, genialidad, innovación, experimentación, originalidad, ensoñación, vanguardia, crisis, bohemia y rebeldía. Las mismas establecen un ranking habitual del estilo romántico.

La investigación contemporánea propone a menudo una especie de *vuelta a la palabra por sobre la misma música*.

¿Qué pretende significarse con esto? ¿Una sospecha o abolición de los parámetros técnicos como ejes esenciales de los niveles productivos y explicativos? ¿Una refundación de la teoría? ¿La desaparición de la experticia y el avance de una doxa generalizada en músicos e historiadores? ¿El contagio de la música académica, de registros y condicionantes de otros andariveles creativos o performáticos?

La historia, redactada hoy como un relato diversificado, la imperativa vivencia de un mundo globalizado, la emergencia de los estudios relacionales, sobre los entes u objetos particulares, la duda por una identidad humana indómita y granítica, ha generado en algunos casos, una conflictiva interpenetración y visibilidad de los niveles de lo público, lo privado y lo íntimo.

La sociedad transparente que señala Vattimo, espeja nuevas relaciones del presente para con el pasado (Vattimo, 1989).

Específicamente, ciertas continuidades de lo romántico, actuales en nuestro cotidiano, y que han pretendido demostrarse en este texto, vuelven a conectar a los individuos de hoy con un mundo que se presuponía cerrado y sagrado, a través de diversas estrategias y valentías narrativas *personalistas* y directas. Esta sacralidad atribuida (no solo) a los artistas románticos del siglo XIX, puede ciertamente seguir vigente; en ciertos casos destina la interpretación al umbral del rito reiterado e inmóvil.

En esta línea, la hermenéutica parece haber avanzado por sobre una semiología aséptica y estructuralista, dominante de las décadas pasadas.

El mundo actual, parado e incierto en el borde de una era que parece declinar, tal vez reedite aquellos momentos históricos en los que el arte y los discursos en torno a él, se vuelven naturalistas, emocionales, subjetivos y hasta decadentes.

Junto a las habituales ideas de glosa, traducción y deconstrucción, los procesos ligados a la revolución y/o evolución, pugnan hoy por dialogar y establecer acuerdos, en algún modo como ocurría en el siglo XIX. Ciertos circuitos productivos reestructurados en base a una irradiada tendencia a *lo figurativo*, así como las emergencias de los sistemas políticos hegemónicos (que no solo se resisten al cambio de los tiempos y derechos sociales, raciales e identitarios, sino que se aproximan a formas hipertrofiadas y aberrantes de su intrínseca estructura y funcionamiento), se muestran como posibles telones de fondo para esta manera actual de construir conocimiento.

Como sea, aquella *vuelta a la palabra* indicada más arriba, implica no solo refundar una teoría de la cultura y el arte, sino dotar a esta del concepto resignificado.

Este nuevo paradigma no obvia la adjetivación por sobre el sustantivo, no descrece del hálito inspirativo, no renuncia a la autobiografía, al drama, al contexto o al símbolo. Pone al cuerpo y al gesto en

un centro de la escena. Autor, intérprete y oyente se reensamblan por redes idiomáticas secretas, íntimas, que empero pueden explicitarse a modo de una crónica o un reportaje de la propia Historia presente, respecto de la anterior. Técnica y semántica buscan arduamente constituirse como lecturas no opuestas, sino complementarias.

La música, desde renovados estudios sistemáticos y académicos, se perfila *nuevamente* como una materia sonora depositaria y vehiculadora de ideas expresivas y sentimentales. En rigor de verdad, esta situación puede revestirse de ciertos equívocos y falacias, a la hora de indagar y establecer pautas creacionales e interpretativas, como ocurriera en el propio siglo XIX, respecto a los lenguajes y estilos anteriores. El discurso sobre la música romántica (y no solo), que se presume en el presente, se instala como tránsito narrante, macro o micro histórico, genérico o situado, público o privado, pero siempre formulado en el ámbito de una intersubjetividad.

Por ello requiere a menudo no únicamente ser sonorizado con la misma música, sino relatado y convalidado con el andamiaje lingüístico, corporal y relacional (Johnson, 2007), (Martínez I, 2010), (Bourriaud, 2008). Esta condición del aparato y dispositivo verbal, oral u escrito, define una de las marcas de nuestra contemporaneidad: aquella que indica al lenguaje, pese a sus equívocos y fracturas, como un elemento válido para contrastar y equipararse con el también (siempre) connotado andarivel de lo estético.

Lejos está hoy la atribución de transparencia entre mundo, lengua y habla. En todo caso, los discursos artísticos juegan con el lenguaje una equivalencia epistemológica, a través de los intercambios de ambigüedades y conflictos. Los mismos no se rechazan o interfieren, sino que se aceptan como formas posibles de referenciar en este caso al arte, en un contexto de actuaciones sociales plagada de multivectorialidades, validaciones, incluso quiebres de pactos sociales genuinos como supone Baudrillard (Baudrillard, 2008).

Este crecimiento de la masa crítica atenta a un romanticismo reinstalado, no implica empero (al menos en las comunidades euro-

peas u otras, equivalentes en historicidades o tradiciones culturales, cercanas además a la investigación musical y musicológica académica), la atribución de romántico a cualquier manifestación.

Los equívocos decimonónicos son soslayados en parte, por los estudios de la música de los siglos XVI, XVII o XVIII, los cuales han establecido con mayor certeza o rigor, un estilo interpretativo propio. Si bien el concepto de expresión, sentimiento o pasión se encuentra validado en estas músicas (y aun sean estas alcanzadas por tópicos atribuidos de “romanticismo”, tales como el amor o la naturaleza), su fenomenización se expande particular, desde los estándares de producción y significación que estos ítems tuvieron para dichas épocas, incidentes luego en la interpretación.

2) *Los materiales musicales*

Las vanguardias más radicales del siglo XX destituyeron en buena parte, las nociones de representación, regularidad métrica, simetría y tonalidad. En mundos periféricos a la hegemonía europea o en algunas artes populares, aquellas nociones, lejos de transparentarse en una lógica equivalente, mantuvieron ciertas regulaciones sistémicas. Sin voluntad de dar cuenta con especificidad y totalidad de las verificaciones posibles (acerca de elementos técnicos románticos activos en obras del presente o del pasado cercano), puede decirse que en muchas manifestaciones rurales o urbanas, buena parte de la forma, la armonía, o la métrica se alistaron como rasgos constructivos, e incluso derivados de aquel período.

La armonía tonal (en especial la del Romanticismo temprano o medio), ciertamente se encuentra vigente en el tango de los años '30 y '40, en las especies folklóricas argentinas y en otras músicas urbano - populares, tales como la marcha brasileña o el vals peruano, las músicas folklóricas mexicanas, el bolero y otras especies caribeñas, algunos estilos del rock country, el jazz rock, o ciertas músicas denominadas genéricamente “melódicas”. Esta relación se supone que no es solo atinente a una regulación sistémica general,

sino que proviene de la impregnación estética de tópicos literarios y musicales, atentos a establecer una correspondencia estilística entre el Romanticismo y líneas de producción específicas desarrolladas en América, materiales y sentidos, sin que ello implique la imitación estricta, sino la consolidación de idiolectos específicos y situaciones en diferentes realidades y contextos.

En especial, los conceptos de desplazamiento tonal hacia la dominante, las dominantes auxiliares, los descensos verificados en la región de la subdominante, los acordes de 7ma. disminuida, las cadencias, o las progresiones y/o secuencias forman parte de estos repertorios.

Las líneas melódicas también cursan un estilo fraseológico equivalente, en especial en algunas músicas urbanas o folklóricas. En estas melodías la regularidad o bien la secuencia o la organicidad se advierten como rasgos recurrentes, así como los tipos de saltos melódicos, disonancias o diseños melódicos.

Igualmente las formas estróficas, o las estrófico variadas, afines a las canciones europeas, se verifican en estas mismas especies y géneros. A su vez, todas ellas se contagian de isocronías métricas, en las ideas de compás, fraseo y articulación, pese a mostrar peculiaridades, como los conceptos de aditividad, hemíolas o compases equivalentes, determinantes en muchos casos, de un género o especie popular.

Por supuesto un rasgo, un material, es insuficiente para atestiguar una continuidad absoluta, sin dar cuenta de la sintaxis y de las semánticas y pragmáticas involucradas y que completan el sentido de una determinada obra o estilo.

Por ello, el posible romanticismo (que también y en ciertos casos puede constituir una adherencia a marcas del Barroco tardío) de las manifestaciones consignadas tal vez fractura, cuando se analizan sus datos particulares dentro de una totalidad de eventos, circuitos y alcances comunicativos. Pero de hecho, y aun con otra significatividad, persiste algo que estructuralmente puede dar cuenta de un aspecto totalizante de lo romántico: esto es el sentido del arte como nítida y superlativa expresión de sentimien-

tos, la vigencia sustantiva de una expresión emocional, por sobre un sustrato material.

3) *Los aspectos interpretativos, tópicos y críticos*

En los concursos académicos actuales de canto o instrumentos, sigue prevaleciendo la idea sacerdotal de los intérpretes, respecto a compositores *divinos*, a los que deben devoción, lealtad y un servicio casi religioso y confesional. En estos casos, la subjetividad del intérprete es cooptada por las intenciones productivas de *un autor* omnisciente y carcelario. El concurso o examen, suele reducirse a una mostración, no tanto de desempeños subjetivos, como de una mimesis poética por la cual, el ejecutante o cantante se desprende de posibles intenciones propias, en favor de constituirse en una materia psico motriz afectiva, prendada y raptada por la voluntad de un autor supuestamente inmóvil, o un canon eterno e inmutable²³³.

Pero en otras circunstancias coyunturales o bien proyectos sistémicos, y por las causas antes mencionadas, se promueven también modos comunicativos más abiertos, innovadores, cercanos, democráticos y dialoguistas entre los protagonistas del contrato comunicativo, nuevas indagaciones textuales, y asimismo, interesantes pactos interpersonales y colectivos entre compositores, traductores y destinatarios.

Por ello y en otros circuitos de la crítica y el gusto, particularmente en la cotidianeidad del término, y posiblemente como una herencia del *modo* francés o incluso español, de tanto predicamento en nuestras tierras, la concepción del vocablo romántico respecto al

²³³ El Concurso Chopin de Varsovia del año 1980, en el que participó el pianista yugoeslavo Ivo Pogorelich, se transformó en escándalo cuando este abordó las obras del autor polaco con una libertad interpretativa que seguramente trasgredió los límites de los jueces. La anécdota, en la cual uno de los miembros más relevantes del jurado: Martha Argerich (ganadora absoluta en 1965 del mismo premio), renunció (en tanto su voto elogioso contradecía al de sus colegas), consagró al joven pianista rumano al éxito musical y mediático, pese a haber sido eliminado en una de las rondas semifinales (Bellamy, 2011).

arte, la moda y la vida, vincula fuertemente su estatuto con el amor y el romance; amor lánguido, angustioso o apasionado.

Dentro de este universo, la tendencia latina ha sido una de las corrientes sociales y estéticas que más ha desarrollado una topicidad potente, encarnada en folletines, telenovelas, estilos disímiles de diseñadores de ropa, filmes y músicas, y que habitualmente impacta sobre el llamado “gran público”.

En estas manifestaciones, donde se combinan además del amor, hitos y señales interesantes como una naturaleza esplendorosa, el calor, el Caribe, las noches de luna, las playas resplandecientes, o una tendencia por momentos genéricamente kitsch, debería pensarse (más allá de posibles defecciones que podrían explicarse y “corregirse” en términos académicos), si las músicas de Luis Miguel, Mariah Carey, Ricky Martin, Gal Costa, Martirio, Sandro o Roberto Carlos entre otros u otras, no se posicionan hoy como las verdaderas, difundidas y aceptadas *músicas románticas*, equidistantes de las propias de Beethoven, Berlioz, Chopin o Schumann, o en todo caso conformantes de un corpus distinto y autónomo.

Después de todo también puede pensarse que el Romanticismo del siglo XIX, encontró variados anclajes y equivalencias a veces forzadas y posiblemente desnaturalizadas, en rastros del pasado medieval, la caballería, la naturaleza o el universo exótico de Oriente. Del mismo modo, las escuelas americanas nacionalistas pudieron hacer uso y abuso, tanto de temáticas, como de registros e imágenes de dichos contenidos.

En otro orden, y en tanto importantes niveles mediáticos, de extravagancia, bohemia, dandysmo, inconformismo, o quiebres en la conducta social convencional, algunos músicos del jazz o el rock, inclusive el tango, pueden ser considerados herederos y representantes de aquel supuesto narcisismo e irrenunciable individualismo de los músicos académicos decimonónicos.

En estos artistas suele pervivir, por su propia actividad, o bien por una atribución pública, la conducta y emergencia de *lo romántico*, en

tanto actitud inspirativa, extática, egotista, extremadamente comunicativa, por lo contrario, retraída y sospechosa de la exposición pública, o en otros casos, desbordante y cercana a los extremos, ubicadas en general en el territorio de urbanidades más o menos complejas.

Conflictos infantiles, traumas, incompreensión, adicciones, estados psicológicos de inquietud, desórdenes emocionales, vidas agitados, aventuras y desmanes amorosos, y existencias a menudo tronchadas, perfilan un errático devenir vital, más propio de los artistas del siglo XIX, que por ejemplo, cualquier compositor atildado, prolijo, académico o preocupado por sus logros y méritos profesionales de nuestro tiempo.

El aura impactante de estos ídolos, lo *glam* o lo *camp*, hacen pensar también en ciertas continuidades románticas, en las que los niveles comerciales y mercantiles tienen una influencia altamente visible. Este sería el relato correspondiente a los primeros grandes mediáticos del Romanticismo: Meyerbeer, Paganini, Berlioz, Liszt, Wagner o el mismo Beethoven. No se habla aquí de axiologías, logros o niveles de invención o producción; se señala inicialmente la actitud artística implícita en el modo en el que los convenios performáticos y públicos, parecen convalidarse o encabalgarse a los propios de la producción misma.

Esta cuestión adquiere una posible certidumbre, toda vez que en los músicos recién nombrados, convivían experticias creativas e interpretativas, tal como ocurre en muchos de los artistas populares de la actualidad.

4) *Los criterios de narratividad*

La novela o el cuento romántico se estatuyen como modos ejemplares y modernos de proveer de un discurso encadenado, continuo y referencial a los estados del alma, a la conciencia, a las divagaciones y sueños. Del mismo modo, las cosas del mundo y la naturaleza cobran actualidad y ficción narrante, en contacto y vinculación con aquellas otras instancias. El sujeto narrador focaliza las acciones,

ya sea en primera o tercera persona, dando cuenta de una historia, más o menos *real*, desenhebrada en pasos, capítulos, personajes y lugares, derivaciones, historias secundarias, aglomeraciones, culminaciones y conclusiones.

Los criterios de narratividad de la novela moderna, son afines a la Historia y su explicación o señalización del mundo, su vectorialidad, sus métodos y sus finalidades posibles. Por su parte, la ciencia espeja también en sus dispositivos, criterios (si bien formales) de implicancia discursiva.

Las artes visuales, desde la construcción de una retórica narrativa, la danza en su decantación argumental, el teatro centralmente argumentativo y la música, con el afianzamiento de la tonalidad, efectúan similares ejercicios y anclajes en una lógica procesual de características narrantes.

El *ir de un lado hacia otro* de un modo lineal y deductivo, a través de diferentes procedimientos técnicos, proporciona a las imágenes acústicas o visuales, una direccionalidad especial y propia.

Los estudios acerca de la narratividad, la pérdida y reemplazo de la misma por otras artes o lenguajes, conforman un entramado temático que indica la vigencia de ciertas necesidades o apetencias simbólicas de la cultura moderna y aun posthistórica.

A los fines de este trabajo, pueden mencionarse ciertas sustituciones que afectaron las condiciones de narratividad. Si se considera que las mismas están factuadas por operaciones atinentes al rigor formal, la lógica y la continuidad de la lengua, la coherencia y la cohesión existente entre los niveles fonológicos, sintácticos y semánticos, su aspecto pragmático resulta finalmente investido por un aparato de factibilidades de comprensión equivalentes, ubicadas junto a la atribución posible de valor estético. Cuando las prácticas discursivas, a partir de mediados del siglo XIX, se renuevan en sus estructuras por las apariciones del Simbolismo, el Impresionismo o las innovaciones de Wagner y luego, las primeras vanguardias del siglo XX, los elementos textuales implicados en la lógica de la de-

ducción, la inferencia, la simetría, la causalidad, la continuidad y la lectura temporal de “izquierda a derecha”, la irreversibilidad del tiempo o del espacio, se cuestionan.

El avance de la ciencia, basado en los criterios generales de la relatividad, imparte también una fuerte crítica a las condiciones poéticas.

En estos términos, mientras las artes se incluyen lentamente en operaciones designadas genéricamente como vanguardistas, crípticas, autorreferenciadas, vacilantes entre una voluntad comunicativa o un solipsismo autoral, (y más cercanas a ciertos especialistas, iniciados o esnobistas), el cine, la radio o la fotografía adaptan sus lógicas operativas a la formulación consciente o inconsciente de un producto equivalente a las sostenidas décadas o siglos antes, por las artes convencionales.

La narratividad tradicional, entonces, parece resguardada en el cine de buena parte del siglo XX, o en las producciones musicales insertas en el complejo reservorio del arte popular, en especial el generado en las metrópolis o zonas rurales.

Pero en el caso del cine, desde las vanguardias radicales de los años '50 o '60, la producción fílmica también se interna en una revolución de sus estándares narrativos, así también como en géneros de amplio arraigo como el jazz, la bossa nova o el tango.

El aspecto mercantil e industrial cobra aquí una vigencia central que permite, alienta o desestima diversos niveles de innovación poética o tecnológica.

El arte oficial, comercial o bien experimental y under, se promueven aquí como líneas posibles de producción y difusión.

A partir de esta nueva fractura y deslizamiento, la televisión pareciera sostener las condiciones tradicionales de narratividad, en los formatos multiplicados de series noveladas y capítulos, en general exentos de líneas de investigación formal, y cuyos temas centrales: el amor, las familias poderosas, los conflictos de clase, o diversas tópicas fantásticas, históricas o de ciencia ficción, remiten en numerosos casos a las novelas decimonónicas.

Por último, cuando el medio televisivo pretende inclinarse hacia algunas experiencias innovadoras, los videojuegos, los dispositivos informáticos, los videoclips, el facebook, el twitter o el mail, recuperan un estilo epistolar y narrativo que, ciertamente y aun con importantes modificaciones léxicas, parecen una vez más resguardar las nociones más o menos convencionales.

De hecho existe también una continuidad romántica en el cine comercial afín a las sagas heroicas, mezclas postmodernas de héroes y dragones, con elfos y gnomos o titanes intergalácticos, los folletines amorosos contemporáneos, o las recreaciones de clásicos como las novelas de Jean Austen, Mary Shelley o Bram Stocker.

Ciertamente en el mundo contemporáneo (y a partir de los años '80 o '90), la noción genérica de red, impuesta sobre la de medios, cuestiona algunas circunstancias, tales como las del habitus de Bourdieu, la apelación de Althusser o la desaparición y simulacro de lo real de Baudrillard o la estetización pública de Groys. La inconsistencia territorial, temporal y multivectorial de un determinado fenómeno cultural, su fruición, la nueva socialización y significatividad dispersa, relativiza los niveles de acceso, élite o clase social, asociados tradicionalmente a tal o cual experiencia del poder mediático (Yúdice, 2007).

Desde este lugar la posible continuidad romántica antes señalada, prescribe un extraño y vacilante valor.

En efecto, su vigencia se promueve más que como un paradigma validado en la producción en sí misma, como una forma sistematizada, confortable y aprobada de continuidad procesual de los fenómenos culturales. Lo que Gramsci señala como crisis, lo que resulta obturado y cercado por la hegemonía, tiende a convertirse finalmente, en un nuevo estándar dominante.

El concierto, el museo, el examen, el espacio áulico o la noción mostrativa y espectacular de los procesos culturales, en este caso estéticos y pedagógicos, se mantienen en su expectación, en su arraigo y usufructo social, y finalmente en sus resultados *románticos*,

posiblemente por acceder o aludir a circunstancias repetitivas, probadas en su supuesta eficacia comunicativa, neuróticas y ritualistas en su ocurrencia, y garantes del circuito binario entre productor y destinatario. Estos hechos, altamente modernos en su concepción vectorial e *histórica*, pueden resultar andamiados incluso en una fulgurante tecnología (en teoría opuesta a las nociones antes expuestas), pero no por ello dejan de mostrar indicios o marcas de la ritualidad propia del Romanticismo²³⁴.

En el caso de la música, aun las formas históricamente desplazadas o cuestionadas por los grandes mercados o *majors* (Yúdice, 2007), en tanto su factura considerada pobre y su adherencia a estratos culturales “vulgares y desclasados” (como la cumbia y la música caribeña en general), cobran una irradiación e impacto mediático fulgurante (en este caso de modo también “oficial”), que atraviesa fronteras culturales, aun las de las élites más cerradas y prejuiciosas. En ellas, la supuesta simplicidad de los códigos constructivos permite una rápida lectura y decodificación.

Valor, moda, mercado, gusto. Una compleja red de factores concomitantes.

En este tránsito las estéticas experimentales y vanguardistas parecieran caducar. La instalación de una nueva simplicidad, la utilización de la cita y el estilo genérico de la deconstrucción, o los circuitos de red recién señalados, efectúan interesantes cruces idiomáticos entre estéticas y géneros pasados y presentes.

²³⁴ Si hay tal vez un modelo cultural innovador que tiende a destituir las continuidades de la Modernidad, es el proveniente de las redes diaspóricas culturales, constituidas alrededor y en directa oposición a los grandes mercados y Estados. Los formatos digitales, las comunicaciones vía Internet, las redes de transmisión de la música en una desterritorializada circunstancia global, el concepto de DJ, lindante, tangencial y hasta trasgresor en ciertos casos, de los principios capitalistas, alientan a constituir una nueva noción de subjetividad. Comunicación, razón, sentimiento, sitios de enlace, participación, pertenencia y encuentro, uniones interpersonales, construcciones identitarias, estas redes culturales se imponen como inéditas y tal vez resultan únicamente comparables con el circuito casi delictivo, ocurrido en torno a la impresión clandestina de libros, luego de inventada la imprenta.

De esta manera, el concepto *experimental* queda reducido a ciertos márgenes, o bien se incluye en experiencias multimediales, donde la evasión de la narratividad convencional no performa tanto en los lenguajes particulares que integran el fenómeno, como en la interacción innovadora del dispositivo tecnológico que los agrupa, secciona y rearma; tal es el caso ejemplar del video clip.

Si existe una continuidad romántica de aquellas novelas o cuentos ejemplares, es la que se va destilando, con diferencias o particularidades, en las lógicas discursivas irradiadas y globalizadas de nuestros tiempos posthistóricos.

No se establecen aquí juicios o explicitaciones conductuales, mediáticas, estructurales de lo humano, culturales y propias de occidente, o bien, debidas a las lógicas de un mercado siniestro, que pretende poner en el margen a lo innovador y a lo convencional, y a lo probado casi neuróticamente, en el campo de lo redituable.

En este análisis, pretende definirse únicamente la posible continuidad de un estilo de comunicación, interlocución y de comprensión del mundo, que puede ciertamente ser categorizado con otros indicadores, aunque al mismo estimado como visible y validado.

Puede concluirse con una breve referencia al *tiempo cultural* que rodea nuestras vidas.

Este resultaría formulado a partir de una fuerte marca de ciertas experiencias pasadas, en el estilo ya mencionado de la cita o la alusión permanente, la fragmentación, en la continuidad de ciertas ritualidades del paradigma moderno y romántico, en las asociaciones de códigos de producción conocidos, anexados a una tecnología deslumbrante (o bien a experiencias multimediales y multidisciplinares), o en el posicionamiento futuro de formas áteras de la comunicación, tales como las recién descritas, asociadas a la tecnología digital.

De acuerdo a ello, la visión y objetivos de conciencia que pueden preverse para el futuro, serán cruciales para la instalación de nuevos paradigmas. A la fecha, estos se muestran incipientes en su vigencia, y traban notorias y complejas relaciones con el modelo

heredado, la cansada Modernidad, devenida a veces en modernización, que entre agonías, luchas, luces y sombras, todavía pugna por decir algo valioso.

Por eso tal vez, el Romanticismo resuena aun como un palpitante eco, firme y alerta, persistente y profundo.

Si alguna continuidad y exégesis posee hoy la denominada *Edad Contemporánea*, señalada a partir de 1789, esta consiste en una respiración, un tono, una mirada del mundo captada a través de un tipo de psiquismo que todavía alimenta una atrayente y vital medida de la angustia... o tal vez de una ansiedad, réplica paródica o fantasmática que se le parece como índice más propio de nuestro tiempo posthistórico.

BIBLIOGRAFÍA, AUDIO Y VIDEO CITADA Y DE CONSULTA

- Acha, Juan y otros (2004). *Hacia una Teoría Americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Acosta, Leonardo (1985). *El Acervo Popular Latinoamericano, Acosta, Carpentier y otros. Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura.
- Adorno, Theodor (1984). *Reacción y Progreso*. Barcelona: Tusquets ed.
- Adorno, Theodor (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor (2008). *Mahler. Una Fisionomía Musical. Monografías Musicales*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (2005). *El Hombre sin Contenido*. Barcelona: Áltera.
- Agamben, Giorgio (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.
- Agamben, Giorgio (2009). *Signatura Rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.
- Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.
- Aguer, Bárbara (2009). *La Sociedad entre el Tiempo y el Espacio Andino*. Actas del II Simposio Internacional de Estéticas Americanas. Santiago de Chile: Universidad Católica de Santiago de Chile.
- Aharonián, Coriún (2012). *Hacer Música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.
- Alonso, Rodrigo, ed. (2008). *No Sabe / No Contesta*. Buenos Aires: arte x arte.

- Arendt, Hannah (2008). *De la Historia a la Acción*. Buenos Aires: Paidós.
- Argullol, Rafael (2007). *El Fin del Mundo como Obra de Arte*. Barcelona: Acantilado.
- Argumedo, Alcira (2004). *Los Silencios y las Voces de América Latina*. Buenos Aires: Colihue.
- Ariès, Philippe (1988). *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1988.
- Ariès, Philippe (2007). *Morir en Occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed.
- Aristóteles: (2003). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Aumont, Jacques (2010). *La Estética Hoy*. Madrid: Cátedra.
- Bachelard, Gaston (2011). *El Agua y Los Sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barone, Orlando (1974). *Diálogos Borges – Sábado*. Buenos Aires: Emecé.
- Barthes, Roland y otros (1970). *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland (1986). *Fragmentos de un Discurso Amoroso*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Barthes, Roland (1991). *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Barthes, Roland (2011). *El Grado Cero de la Escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Baudrillard, Jean (1984). *Las Estrategias Fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1993). *La Transparencia del Mal*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (2007). *El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- Baudrillard, Jean (2008). *El Fin de lo Social*, en *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (2009). *¿Por qué no ha Desaparecido Todo Aún?* Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bauman, Zigmunt (2013). *La Cultura en el Mundo de la Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Begin, Albert (1996). *El Alma Romántica y el Sueño*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Bellamy, Olivier (2011). *Martha Argerich*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Benjamin, Walter (2003). *La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica*. Barcelona: Itaca.
- Berkeley, George (2009). *Siris. Empirismo e Idealismo Platónico en el Siglo XVIII*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Berry, Wallace (1989). *Musical Structure and Performance*. New York: Yale University.
- Bourdieu, Pierre (2011). *El Sentido Social del Gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las Estrategias de la Reproducción Social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.
- Boutang, Pierre – André (1988/1996). *El Abecedario de Gilles Deleuze*. París: TV5.
- Bowie, Andrew (1999). *Estética y Subjetividad*. Madrid: Visor.
- Brown - Montesano, Kristi (2004). *Understanding the Women of Mozart's Operas*. L.A: University of California, Press.
- Bruno, Paula (2009). *Vida Intelectual de la Argentina de Fines del Siglo XIX y Comienzos del XX*. Buenos Aires: www.historiapolitica.com/datos/boletin/polhis9_Bruno.pdf.
- Bruyne de, Edgar (1994). *La Estética en la Edad Media*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burke, Peter (ed.) (1993). *Formas de Hacer Historia*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter (2009). *El Renacimiento Italiano*, en *Teoría de la Cultura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, José (1993). *Sabios y Marmitones, una Aproximación al Problema de la Modernidad Clásica*. Buenos Aires: Lugar.
- Burucúa, José (1999). *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política. Tomo I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Buttler, Judith (2001). *El Género en Disputa*. México: Paidós.
- Cacciari, Máximo (2000). *El Dios que Baila*. Buenos Aires: Paidós.

- Casullo, Nicolás (comp.) (1991). *La Remoción de lo Moderno, Viena del '900*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cenci, Walter (2009). *Colusiones; Azar, Arte y Pensamiento en Trías, Deleuze y Baudrillard*. Buenos Aires: Jorge Baudino ed.
- Chomsky, Noam, Foucault, Michel (2010). *La Naturaleza Humana: Justicia Versus Poder*. Madrid: Katz.
- Colombres, Adolfo (1987). *Sobre la Cultura y el Arte Popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Colli, Giorgio (2010). *El Nacimiento de la Filosofía*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cortázar, Julio (2006). *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cruces, Francisco y otros (2001). *Las Culturas Musicales*. Madrid: Trotta.
- Cullin, Olivier (2005). *Breve Historia de la Música en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- D'Alembert, Jean Le Rond (1984). *Discurso Preliminar de la Enciclopedia*. Buenos Aires: Sarpe.
- Dahlhaus, Carl, Deathridge, John: (1985). *Wagner*. Barcelona: Munchnik Editores.
- Dahlhaus, Carl (1997). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa ed.
- Dahlhaus, Carl (1999). *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- De Alva Antonela (2009). *El Shopping y las Travesías Urbanas*. Revista Quid, N° 24. Buenos Aires: Grupo Ihlsa.
- De Certau, Michel (1986). *La Invención de lo Cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la Motte, Diether (1993). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles, Guattari Félix (2008). *Rizoma*. Valencia: Pre - Textos.
- Deleuze, Gilles (2008). *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2009). *Deseo y Placer*, en *El Yo Minimalista*. Buenos Aires: La Marca editora.

- De Micheli, Mario (1989). *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Devoto, Fernando (2009). *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Donozo, Leandro (2009). *Guía de Revistas de Música de la Argentina (1829 – 2007)*. Buenos Aires: El Gourmet Musical.
- Duby; Georges (2006). *El Año Mil*. Barcelona: Gedisa ed.
- Duby, Georges (2011). *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Buenos Aires: Aguilar.
- Eagleton, Ferry (2010). *Los Extranjeros: por una Ética de la Solidaridad*. Madrid: Paidós.
- Eco, Umberto (1990). *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, Umberto (1999). *La Estrategia de la Ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2011). *El Vértigo de las Listas*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2011). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Einstein, Alfred (1986). *La Música en la Época Romántica*. Madrid: Alianza.
- Entel, Alicia (1999). *Escuela de Frankfurt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Español, Silvia (comp.) (2014). *Psicología de la Música y del Desarrollo*. Buenos Aires: Paidós.
- Etkin, Mariano (1989). *Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina*, en Revista del Instituto Superior de Música N°1. Santa Fe: UNL.
- Fessel, Pablo (1999). *Condiciones de Linealidad en la Música Tonal*, en Arte e Investigación N° 4. La Plata, Facultad de Bellas Artes: Universidad Nacional de La Plata.
- Forte, Allen, Gilbert, Steven (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- Foucault, Michel (1997). *Las Palabras y las Cosas*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (2008). *El Nacimiento de la Clínica*. Madrid: Siglo XXI editores.

- Foucault, Michel (2009). *El Yo Minimalista*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Foucault, Michel (2010). *Nietzsche, Marx, Freud*. Buenos Aires: Anagrama - Página 12.
- Foucault, Michel (2010). *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Frega, Ana Lucía (2011). *Mujeres de la Música*. Buenos Aires: Editorial Sb.
- Freud, Sigmund (1978). *Obras Completas*. Madrid: Amorrortu.
- Fridman, Pablo, comp. (2011). *Esto lo Estoy Tocando Mañana*. San Isidro: Grama.
- Fubini, Enrico (1999). *La Estética Musical desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Ed.
- Gachot Georges (2009). *Conversación Nocturna*, DVD. Buenos Aires: 791 ediciones.
- Gadamer, Hans Georg (1988). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans Georg (1990). *La Herencia de Europa*. Barcelona: Península.
- Gadamer, Hans Georg (1997). *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, Desiguales y Desconectados*. Barcelona: Gedisa ed.
- García Canclini, Néstor (2005). *Culturas Híbridas*. Quilmes: Paidós.
- García Canclini, Néstor (2008). *Latinoamericanos Buscando Lugar en este Siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- García Masip, Fernando (2008). *Comunicación y reconstrucción*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Plano*. Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard (1997). *La Obra de Arte*. Barcelona: Lumen.
- Glusberg, Jorge (1994). *Orígenes de la Modernidad*. Buenos Aires: Emecé.
- Godwin, Joscelyn (2009). *Armonía de las Esferas*. Girona: Atalanta.
- Goodman, Nelson (2010). *Los Lenguajes del Arte*. Madrid: Paidós.

- Gramsci, Antonio (2001). *Cuadernos de la Cárcel*. Puebla: Ediciones Era. Universidad Autónoma de Puebla.
- Grout, Donald (2001). *Historia de la Música Occidental, Tomo II*. Madrid: Alianza.
- Groys, Boris (2015). *Volverse Público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guzman, Gerardo (2011). *Del Yo Personal al Yo Nacional*, en *Arte e Investigación* N° 7. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Habermas, Jürgen (1991). *Modernidad: un Proyecto Incompleto*, en *El Debate Modernidad - Posmodernidad* (Compilación y Prólogo Nicolás Casullo). Buenos Aires: Puntosur.
- Hanslick, Eduard (1980). *De lo Bello en la Música*. Buenos Aires: Ricordi.
- Harnoncourt, Nikolaus, (Franz J. Haydn) (2002). *The Paris Symphonies*, producción en CD. Berlín: Deutsche Armonia Mundi.
- Harnoncourt, Nikolaus (2003). *El Diálogo Musical*. Barcelona: Paidós.
- Harnoncourt, Nikolaus (2010). *La Música es más que las Palabras*. Madrid: Paidós.
- Hauser, Arnold (1983). *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama.
- Heller, Wendy (2004). *Emblems of Eloquence; Opera and Women's Voices in Seventeenth Century Venice*. L.A: University of California Press.
- Hennion, Antoine (2002). *La Pasión Musical*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- Hess, Remi (2004). *El Vals*. Buenos Aires: Paidós Diagonales.
- Hobsbawm, Eric (2009). *La Era de la Revolución*. Buenos Aires: Crítica.
- Hoesli, Irma (1962). *Mozart, las Cartas de un Genio de la Música*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora.
- Horowitz, Joseph (1984). *Arrau*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Hurtado, Leopoldo (1951). *Introducción a la Estética de la Música*. Buenos Aires: Ricordi.
- Indij, Guido (ed.) (2008). *Sobre el Tiempo*. Buenos Aires: La Marca Editora.

- Jauss, Hans Robert (2004). *Las Transformaciones de lo Moderno*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Jiménez, José (1986). *Imágenes del Hombre*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, José (ed.) (1999). *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos.
- Johnson, Mark (2007). *The Meaning of the Body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jones, Stephen R. (1992). *El Siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gilli ed.
- Kaltenecker, Martin (2004). *El Rumor de las Batallas*. Barcelona: Paidós.
- Keats, John (2009). *Oda a una Urna Griega*. Buenos Aires: luigidante.blogspot.com.ar
- Kierkegaard, Soren (2007). *Diario de un Seductor*. Madrid: Mestas.
- Kramer, Lawrence (2010). *Interpreting Music*. L.A: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2012). *Expression and Truth*. L.A: University of California Press.
- Kristeva, Julia: (1981). *Semiótica II*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kristeva, Julia (1988). *El Lenguaje, ese Desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kühn, Clemens (1992). *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Labor.
- Kusch, Rodolfo (1995). *Anotaciones para una Estética de lo Americano*. Buenos Aires: Biblos.
- Kusch, Rodolfo (2000). *Obras Completas*. Buenos Aires: Ed. Fundación Ross.
- Lacan, Jacques (1990). *Seminario 7 La Ética del Psicoanálisis*. Madrid: Paidós.
- Lang, Paul Henry (1963). *La Música en la Civilización Occidental*. Buenos Aires: Eudeba.
- Larraín, Jorge (2008). *El Concepto de Ideología. Vol 2*. Santiago de Chile: LOM.
- Leibowitz, René (1957). *La Evolución de la Música*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leichtentritt, Hugo (1980). *Música, Historia e Ideas*. Barcelona: Labor.

- Le Goff, Jacques (2005). *Pensar la Historia*. Barcelona: Paidós.
- Le Goff, Jacques (2006). *Una Historia del Cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Lerdahl, Fred, Jackendoff, Ray (2003). *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Akal.
- Lévi - Strauss, Claude (1968). *Mitológicas: Lo Crudo y lo Cocido*, Vol. I. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi - Strauss, Claude (1994). *Mirar, Escuchar, Leer*. Buenos Aires: Ariel.
- Lyotard, Jean F. (1987). *La Condición Postmoderna*. Buenos Aires: R.E.I – Cátedra.
- Martínez, Alejandro (2008). *La Forma Oración en la Segunda Escuela de Viena*, en *Arte e Investigación* N° 6. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez, Isabel (2010). *Música, Corporeidad y Prácticas de Significado: Vinculaciones entre la Reflexión y la Acción para una Ontología de la Música como un Modo Expresivo de Conocimiento*, en *Actas de 1º Jornada de Reflexión "Producción y Práctica Docente en Música"*. La Plata: Conservatorio "Gilardo Gilardi".
- Mastropietro, Carlos, Guzman, Gerardo (2010). *Instrumentación: los Fenómenos Tímbricos como Herramienta de Análisis y Composición. Proyecto de Investigación*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Mastropietro, Carlos, Gerardo Guzman y otros (2014). *Música y Timbre*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- McClary, Susan (2002). *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (2012). *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music*. L.A.: University of California Press.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la Significación en el Cine*, vols. I y II. Barcelona: Paidós.
- Meyer, Leonard (2000). *El Estilo en la Música*. Madrid: Pirámide.
- Michels, Ulrich (1985). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza.
- Morin, Edgar (2007). *El Método*. Buenos Aires: Cátedra.

- Morin, Edgar (2009). *¿Hacia el Abismo? Globalización en el Siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- Moyano, Marisa (2008). *Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX Argentino*, en *Amérique Latin. Histoire & Mémoire*. www.alhim.revues.org/index.
- Mozart, Wolfgang A. (2008). *Don Giovanni*, producción en DVD. Festival de Salzburgo. Austria: Euroarts.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987). *Music and Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Wagner Androgyne*. Paris: Christian Bourgeois.
- Nattiez, Jean-Jacques (1993). *Le Combat de Chronos et D'orphée*. Paris: Christian Bourgeois.
- Nietzsche, Friedrich (1970). *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Aguilar.
- Oliverio, Alberto (2013). *Cerebro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.
- Pahlen, Kart (1992). *Tristán e Isolda*, libreto. Buenos Aires: Vergara.
- Paraskevaïdis, Graciela (1993). *La Expresión Dramática de una Función Armónica: la Séptima Disminuida en la Música Europea Culta de los Siglos XVIII y XIX*, en *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL N° 3*. Santa Fe: UNL.
- Paraskevaïdis, Graciela (1993). *La Música del Amor y la Muerte*. Montevideo: Grupo Magma www.gpmagma.net.
- Paraskevaïdis, Graciela (2006). *Mozart y el Espíritu de Época*, en *Revista Pauta N° 96*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pauly, Reihnhardt (1974). *La Música del Período Clásico*. Buenos Aires: Lerú.
- Peirce, Charles (1974). *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Akal.
- Péralté, Lotus (1999). *El Esoterismo de Parsifal*. Madrid: Ediciones Alcántara.

- Perrot, Michelle (2009). *Mi Historia de las Mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Platón (1996). *Fedro, La República*, en Diálogos. México: Porrúa.
- Ramos, José Abelardo (2011). *Historia de la Nación Latinoamericana*. Buenos Aires: Peña Lillo, Ediciones Continente.
- Ramos, Pilar (2010). *Luces y Sombras en los Estudios sobre las Mujeres y la Música*: www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/cv_ramoshtml. 2010.
- Réti, Rudolph (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Barcelona: Rialp.
- Reynoso, Carlos (2006). *Antropología de la Música, vols. I y II*. Buenos Aires: Complejidad Humana.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la Memoria. Arte y Pensamiento Crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Rivera De Rosales, Jacinto (2006). *La Valoración de la Música Instrumental. De la Ilustración a la Revolución Romántica*, en Aisthesis N° 40. Santiago de Chile: Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Roa, Armando (2001). *Modernidad y Posmodernidad*. México: Andrés Bello.
- Romero, José Luis (2007). *Breve Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosen, Charles (1986). *El Estilo Clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Ed.
- Rosen, Charles (1987). *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor.
- Sachs, Curt (1966). *Musicología Comparada*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sad, Jorge (2000). *Apuntes para una Semiología del Gesto y la Interacción Musical*, en Actas de Diseño N°1, I Encuentro Latinoamericano de Diseño “Diseño en Palermo”, Comunicaciones Académicas. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo- www.fido.palermo.edu.
- Saer, Juan José (1997). *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Said, Edward (2009). *Sobre el Estilo Tardío*. Buenos Aires: Debate.

- Salazar, Adolfo (1997). *Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid: Alianza.
- Salzer, Felix (1990). *Audición Estructural*. Barcelona: Labor.
- Samaja, Juan (2006). *Semiótica de la Ciencia*. Sin publicación.
- Schoenberg, Arnold (1963). *El Estilo y la Idea*. Madrid: Ser y Tiempo. Taurus.
- Schoenberg, Arnold (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, Arnold (1980). *Modelos para Estudiantes de Composición*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schröder, Gerhart y Breuinger, Helga (comps.) (2009). *Teoría de la Cultura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Shaw, George Bernard (2011). *El Perfecto Wagneriano*. Barcelona: Alianza Ed.
- Soler, Joseph (1982). *La Música I*. Barcelona: Montesinos.
- Steinberg, Michael P. (2008). *Escuchar a la Razón*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George (1992). *En el Castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa ed.
- Szir, Sandra (2009). *Las Publicaciones Periódicas Ilustradas en el Siglo XIX*. Buenos Aires: Colección Biblioteca Nacional- www.bn.gov.ar/investigacion/16pdf.
- Tarasti, Eero (1996). *Sémiotique Musicale*. Limoges: Pulim.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, Tzvetan (2008). *La Conquista de América*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Vanzago, Luca (2011). *Breve Historia del Alma*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vattimo, Gianni (1989). *La Sociedad Transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, Gianni (1990). *El Fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa ed.
- Verdi, Giuseppe (2005). *Don Carlos*, producción en DVD. Ópera del Estado de Viena. E.U.: TDK.
- Viñas, David (1995). *Literatura Argentina y Política*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Von Bassenheim, Nora (2006). *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Acervo Editora Argentina.
- Yúdice, George (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Gedisa ed.
- Wagner, Richard (2008). *Tristán e Isolda, producción en DVD, Festival de Glyndebourne*. Reino Unido: Opus Arte.
- Weber, William (2011). *La Gran Transformación del Gusto Musical*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Webern, Anton (1984). *O Caminho para A Música Nova* (traducción de Carlos Kater). San Pablo: Novas Metas.
- Wittgenstein, Ludwig (2003). *Tractatus Logico – Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Wittgenstein, Ludwig (2008). *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- Zamacois, Joaquín (1958). *Tratado de Armonía*. Barcelona: Labor.
- Zátonyi, Marta (2007). *Arte y Creación*. Buenos Aires: Claves para todos.
- Zizek, Slavoj (2002). *Mirando al Sesgo*. Buenos Aires: Paidós.
- Zizek, Slavoj (2010). *La Música de Eros. Ópera, Mito y Sexualidad*. Buenos Aires: Prometeo.

El texto propone efectuar un análisis revisado y actualizado del movimiento romántico musical del siglo XIX, entendiendo su corpus como la culminación crítica del paradigma moderno europeo. Por esta razón sus marcas no resultarían necesariamente opuestas al Período Ilustrado, sino advertidas como una inflación subjetiva de éste.

Se estudian y analizan diversos tópicos ausentes en el tratamiento habitual del período, los presupuestos filosóficos, así como las ideas estéticas y sociales, obras y autores, implicados en desarrollos técnicos y hermenéuticos, y cuyos marcos teóricos resultan atravesados por el Análisis Musical y la Psicología. Se examinan las irradiaciones del Romanticismo en América del Sur y Argentina, y se analizan por último ciertas líneas de continuidad conceptual, educativa y performativa de sus principios, en algunas producciones y circuitos contemporáneos.

Gerardo Guzman

Nació en La Plata. Estudió piano en el Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi" de esa ciudad. Es Profesor y Licenciado en Composición y Doctor en Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es Profesor Titular Ordinario de la Cátedra de Historia de la Música III de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Director de la Escuela de Arte de Berisso y del Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi". Investigador del Programa de Incentivos, conferencista, pianista y compositor, realiza presentaciones musicales y trabajos teóricos en diversas publicaciones, salas, encuentros y congresos nacionales e internacionales.