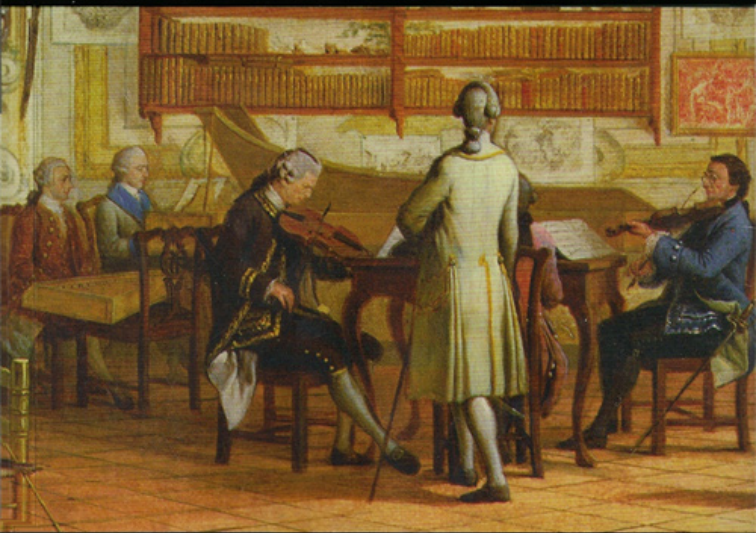


Anacleto Ferrer Mas, ed.

Rousseau: música y lenguaje



PUV

Rousseau: música y palabra, edición de Anacleto Ferrer Mas, PUV, Valencia, 2010, 291 pp. ISBN 978-84-370-7543-3.

CUANDO uno lee a Rousseau recuerda que la filosofía como tal carece de contenido. Toda la historia de la filosofía podría convertirse de pronto en la historia de una comedia muy larga. Si llegase el día, uno debería juzgar si valió la pena la representación, si los actores fueron buenos, o si acaso el escenario en el cual se desarrolló la trama no era más que un cartón pintado, volátil, que seguramente acabó en la casa de alguien, quizás dándole un poco de lumbre al fuego de su chimenea. La filosofía es una actitud cuyo único campo de juego quedaría delimitado con la dedicación exclusiva a las cuestiones más importantes. Esto es lo trágico de la filosofía y su condena eterna, la fuente de su dificultad máxima y su rechazo interesado por quienes no la conocen. Este es, también, el lugar desde el cual se hace justicia a un filósofo desde la propia reflexión, la manera apropiada de superar las convenciones y acercarse tímidamente a la verdad. Quizás por ello, los lectores de Rousseau verán en sus pensamientos sobre la música una mezcla imposible de sabiduría y simpleza, como si una temblorosa mano estuviese intentando coger la pluma de un colibrí. Pero, ¿es que hay otra manera de coger lo sumamente frágil?

La historia de la filosofía es esa mano temblorosa. El pensamiento de Rousseau mantiene su ambigüedad porque sabe que vale más acercarse sigilosamente que no acercarse, y que una mano temblorosa es mejor que una fuerza dogmática y asustadiza. El carisma no es cosa de filósofos. La claridad es una muestra de decoro y el desinterés una obligación. Pero todo ello estaba muy lejos de darse donde Rousseau sentía atrofiados los sentidos y donde debía imperar, cual mano autoritaria de puro academicismo, lo razonable. Pero, ¿qué es lo razonable? Como si en ese vocablo uno no pudiese incluir a su antojo las más contradictorias nimiedades. La academia cae y recae siempre en lo puramente profesoral, con contadas excepciones, y la ilustración puede confundirse fácilmente con una calaña infecta de simples lumbreras. Incluso la erudición, como ídolo alicorto, puede convertirse en un bocado de simple filosofastro. La cuestión está en esclarecer que las luces son condición de las sombras, y en no olvidar que la luz de una bombilla —imán, por cierto, de insectos zumbantes— se arredra de golpe ante la del sol.

Lo fascinante de Rousseau es haberse convertido en un ejemplo de filósofo y no meramente de filosofía. Sus *confessions* son una muestra de humanidad: reconoce ser un hombre dedicado al pensamiento, convencido de sus ideas y sin pretensión de esconder su origen. Nos hace así partícipes del carácter tragicómico de la filosofía, pero también de un espíritu ejemplar. Frente al pensamiento ilustrado y contra toda posible pulcritud filosófica, Rousseau viene a enseñarnos que *la* filosofía, en cierto sentido, no existe. Así nos cuesta menos comprender que la cultura traiga a menudo consigo algo de ideología y barbarie. Otra cosa es hacer como si la filosofía existiera, en aras de un pensamiento digno, comunicable, democrático. La dificultad del proyecto ilustrado se complica porque la filosofía son los filósofos. Sólo por ello Rousseau es un ilustrado y

quizás el mejor ilustrado, quien de verdad desentrañó entonces los resquicios humanos de la razón y su inevitable mácula.

¿Facilita esto una relación entre arte y filosofía, o acaso la hace necesaria? Quizás esta sea la pregunta que dé respuesta a la importancia de la música, para lo cual puede constituir una buena ayuda el presente trabajo conjunto entre MuVIM y la editorial PUV. Bajo el título de *Rousseau: música y palabra*, se recogen las intervenciones del congreso internacional acaecido en noviembre de 2008 y organizado por Anacleto Ferrer Mas, a la sazón traductor de los escritos musicales del filósofo y músico Jean-Jaques. La obra, cuyos dieciséis artículos fueron desarrollados por estudiosos debidamente elegidos, constituye un apasionante recorrido, a la vez filosófico, histórico y musicológico, capaz de darnos una visión completa del pensamiento del ginebrino. Su teoría musical, necesaria para comprender cabalmente los fundamentos de la revolución estética decimonónica, va mucho más allá de lo puramente anecdótico y nos ofrece una lectura, como veremos, imprescindible.

La *Querelle des Bouffons* constituye en muchos sentidos el punto mediador entre los primeros y los últimos escritos musicales de Rousseau. No puede entenderse meramente como una disputa concreta de mediados del siglo XVIII. Por cuanto recoge una serie de hechos trascendentales, bañados por lejanos acontecimientos históricos y musicales, uno tropezaría de forma imperdonable si considerase su estudio como una simple curiosidad. Las cuestiones abordadas entonces supusieron la eclosión definitiva de problemas no resueltos en el pasado y cuya importancia había ido creciendo de forma progresiva. Así como en Italia se ampliaron los caminos de la ópera desde el horizonte de lo metastasiano y el cariz popular propio de la comedia del arte, la inquebrantable posición francesa rezuma aún la música de Lully, el absolutismo político de Luis XIV y la magnificencia aristocrática de Versalles. Toda la discusión mantenida y alentada por Rousseau desborda así lo puramente estético y nos dispone a dar un salto, desde el trampolín musical, hacia el inagotable océano social, político y ético, desde el cual uno puede adentrarse con fluidez en cuestiones de notable enjundia filosófica.

Unido a ello, la precoz dedicación de Rousseau a la teoría musical pondría en entredicho una posible laxitud filosófica y explicaría la futura acogida de los temas propuestos. Si su primer escrito fue publicado a los treinta y un años bajo el título de *Disertación sobre la música moderna* (1743), su amor por la música proviene de muy atrás, desde su primer contacto musical con su tía Suzon cuando era un niño, continuando en la edad adolescente bajo el auspicio de Madame de Warens, y llegando al periodo de la *Encyclopédie*, a la cual dedicaría varios artículos sobre el arte musical, tornándose un tema recurrente hasta su muerte. ¿Olvidaremos además su trabajo como copista, su interés por mejorar el modo de escritura musical, su composición de varias obras vocales y la creación de dos óperas-ballet, *Le Devin du village* y *Les Muses galantes*? (En realidad, la ópera *Les Muses galantes* fue mucho menos conocida que la anterior, que sí gozó de una gran popularidad en el siglo XVIII. Aunque no podemos valorarla debido que sólo se conserva un acto, la totalidad de su composición es abordada aquí mediante un análisis musicológico de las composiciones rousseauianas, llevado a cabo en las intervenciones de Pierre Saby, Claude Dauphin y Amalia Collisani.)

No en vano, Enrique Gavilán y Antonio Notorio Ruiz subrayan una importante conexión entre las disputas mantenidas entonces por Rousseau y la reflexión estética posterior de autores como Wagner y Adorno. Si en ellos la música obtiene una posición privilegiada que abastece la totalidad del discurso crítico, ello obedece a cierto hilo de continuidad que la filosofía habría tenido cuidado en no romper. ¿Y acaso no es Rousseau el sustrato primario sobre





el cual germinan muchas de las semillas románticas? ¿No representa Wagner en algún sentido la consecuencia última de los adagios rousseauianos? ¿No están sus nociones musicales sobre la melodía a la base de un cambio estético, producido a la mano de Lessing, que culminará en la revolución estética decimonónica? Para la resolución de estas cuestiones, Michael O’Dea nos pone en la pista de la centralidad de su pensamiento estético y nos permite contextualizar sus influencias de forma apropiada.

Al mismo tiempo, el planteamiento del que Rousseau participa está marcado por la estandarización dieciochesca del melodrama, y por tanto presume de ser un momento trascendental y concreto de nuestra historia. Mediante las reflexiones presentes tenemos la oportunidad de enfrentarnos a un hecho maravilloso como lo es la creación de una nueva expresión artística, cuyo desarrollo e independencia produjo pronto frutos deslumbrantes. Como lo será el cine a principios del siglo pasado, la ópera constituye para nosotros una novedad a la que tenemos un acceso preciso. Por mucho que nuestra época asista todavía incapaz a su comprensión plena, debido sobre todo a un fetichismo falaz y vergonzoso desde el cual se nos venden un centenar de óperas entre las miles existentes, no es porque carezcamos de lo necesario desde un punto de vista intelectual o arqueológico. Aunque la evolución de la ópera italiana y francesa fue producto de una serie de cambios auspiciados en el Renacimiento, no es hasta el periodo barroco cuando comienza el camino hacia su entronización teórica en el reino de las artes. En este sentido, la intervención del renombrado Enrico Fubini podría entenderse como una presentación sistemática de este proceso de aceptación, visto desde su perspectiva estético-filosófica, en la cual la ópera aparece como una “verdadera revolución”, y desde cuyo tratamiento se aborda el eterno problema entre música y lenguaje. Es realmente sugestivo asistir a esa exposición, que no olvida la posición de la música antes del periodo ilustrado –situada hasta entonces en el último escalón de las jerarquías artísticas–, y retoma el camino hacia su merecida toma de conciencia. ¿Hasta qué punto produjo esto una conmoción en el ánimo sereno de los ilustrados? Ante la pregunta sobre cómo la poesía podía reconciliarse ahora con la música, uno no podía más que pensar en una unión ilegítima: la unión entre un arte semánticamente vacío, dirigido a los sentidos, y la más racional de las formas artísticas. Esto debió sonar entonces como una horrible disonancia; de hecho, en esta terrible dicotomía se venía cayendo desde el nacimiento del platonismo más vulgar, pasando por el medievalismo boeciano, y no debemos olvidar que este planteamiento obtendría su aceptación incondicional (bajo el concepto de *mimetismo*) hasta bien entrado el siglo XVIII. Sin embargo, con Rousseau comienzan a tambalearse los pilares, al mismo tiempo que se camina hacia la transformación en el modo de comprender al hombre. ¿Es legítima la utilización de una teoría mimética en arte? ¿Forma parte de la naturaleza imitable sólo lo *externo*, o también aquello que es *interno* al hombre, los sentimientos? ¿Existen aspectos de los que la música goza frente a la poesía? ¿No tiene cada arte en todo caso su propia forma de imitación? Al mismo tiempo, ¿qué papel jugó la música en la desintegración definitiva de la vieja forma de entender el arte? ¿Hasta qué punto esta ruptura supone el nacimiento de una nueva mirada de la cual todavía nosotros somos partícipes? A estas y otras preguntas la intervención de Fubini puede aportarnos una magnífica claridad, aunque es Sergio Sevilla quien nos da la clave del cambio desde una interpretación semiótica, sin duda dotada de una visión más amplia. Por otra parte, el fondo común al cambio sea quizás la consideración del arte como un medio de acceso directo a la naturaleza o un medio natural de acceso al hombre. Como afirmaría Kant, la obra del genio es *como si* fuera naturaleza, lo cual es concebido en Rousseau por oposición al barniz convencional y por tanto arbitrario de la lengua. Así es como la

música mantiene un contacto natural con el sentimiento humano y queda alejada, de un plumazo, la rayana consideración de la música como una simple percepción que no trasciende nuestros sentidos. Como afirma muy acertadamente Manuel E. Vázquez leyendo a Paul de Man, la música, bajo la forma de la cultura y lejos de la llamada metafísica de la presencia, vendría a presentarse como una segunda naturaleza en ausencia de la voz originaria de ésta, lo cual vendría facilitado por el carácter no-espacial de la música y la enorme capacidad de las *relaciones temporales* entre los sonidos, que complicaría la tarea del pintor para expresar aquello que no fuese visto, mientras al músico le permitiría abordar cualquier sentimiento ajeno a lo escuchado. No por otra razón la música es ahora la única capaz de expresar sentimientos tales como la soledad o el miedo, de un modo en que otras artes se encontrarían limitadas. De hecho, sería necesario añadir otra pregunta en la pista del cambio romántico anticipado por Rousseau: ¿No vemos en la concepción del melodrama como degeneración del teatro, recurrente en los primeros críticos del siglo XVIII, una cierta antítesis de la afirmación de Schopenhauer según la cual el melodrama es una degeneración de la música?

Pero si atendemos al pensamiento rousseauiano veremos, como hemos anticipado, que la cuestión sobre la relación entre música y lenguaje es mucho más profunda. Rousseau no pretende subordinar una a otra, o suplir las carencias de una con la otra, en una unión más o menos artificial donde una de las partes se encuentra privilegiada, sino que advierte una ligazón íntima y originaria entre palabra y música desde la cual cobran sentido las nociones antropológicas, políticas y éticas de su filosofía. La recopilación presente, frente a otras interpretaciones más discutibles, hace hincapié en ello y tiene el mérito de explicárnoslo de un modo plausible. Lo racional es imposible sin música tanto como la música existe por la universalidad de la palabra. Los lenguajes modernos, en todo caso, constituyen una degeneración de la verdadera naturaleza del hombre porque han perdido su intimidad, aquella musicalidad que el *canto* muestra como la única y originaria (pero olvidada) forma de expresión. Sin embargo, el Renacimiento italiano supone la vuelta a esa lengua olvidada, particular, unida al sentimiento, sin la cual no se comprende la superioridad de la música italiana frente a la francesa planteada por Rousseau. La sociedad, la cultura, las convenciones —en una palabra, el lenguaje desposeído de musicalidad— es por tanto un impedimento y al mismo tiempo una garantía hacia la verdadera comunicación: un verdadero lenguaje siempre es musical en mayor o menor medida, y en todo caso un grado cero de musicalidad rompería los lazos sociales, pues eliminaría la comunicación y por tanto el propio lenguaje. Esto obedece a una consideración de lo comunicativo como algo más que razón y palabras, donde las particularidades sólo llegan al otro mediante símbolos músico-lingüísticos de lo pensado y sentido. Así queda explicada, por ejemplo, la incidencia de Rousseau en remarcar que los franceses no pueden construir verdadera música porque su lengua se lo impide, y hace que la cuestión de la música sea tan importante e impida encontrar a Rameau y Rousseau un verdadero acuerdo. Aunque ambos quieren la universalidad del lenguaje musical, el primero la encuentra en la creación de un lenguaje racional físico-armónico, mientras el segundo prefiere la particularidad de los pueblos, donde residen realmente los sentimientos y la manera particular en la cual toda racionalidad se expresa. Esta disputa, cuyo desarrollo es expuesto por Jenaro Talens, se transforma en Rousseau en una pregunta de vital importancia no sólo en el campo de la música, y que podría entroncarse con el artículo conjunto de Antoni Marí y Lluís Nacenta sobre el concepto de *originalidad*: ¿Acaso puede expresarse lo universal sin que medie lo particular? ¿O quizás esa originalidad propia del artista, la cual será entendida como universal, lo es





paradójicamente por ser subjetiva? El lenguaje, en su aislamiento, se convierte en algo vacío porque la racionalidad no es suficiente. El canto, entendido como la unión entre música y lenguaje, razón y sentimiento, convención y naturaleza, es lo único que hace sentir la existencia de otros hombres. Armonía y melodía son así lo universal y lo particular que todo lo encierra: si bien ambos son necesarios, en cambio el acceso originario sólo puede hacerse desde el individuo y, por tanto, desde la melodía. Así queda aplicada la necesidad de mejorar la comunicación de los hombres en base a lo que tienen de común y donde la música sirve a modo de espejo interior en que todo *yo* puede sentirse *otro*.

Esto es fácilmente extrapolable al discurso político. El propio Rousseau relaciona la música de un pueblo con su libertad. No olvidemos que estas reflexiones se sitúan y son empujadas al borde del estallido revolucionario de 1789. Comprendemos entonces la profundidad de su pensamiento, así como su inextricable unión con los conceptos democráticos propios de su teoría contractualista, y nos sumergimos con fascinación en el entramado dorado donde aparece la música, la cual es ahora un elemento imprescindible desde el que construir una sociedad mejor. El adagio principal subrayaría entonces que sólo la música, en su unión con el lenguaje, puede llevarnos al estado originario donde la corrupción social aún no ha llegado, y donde se encontraba en una profunda armonía con el lenguaje. Evidentemente, importa bien poco si la naturaleza primigenia tuvo lugar o no, y tampoco es relevante la imposibilidad de conseguirla. Al contrario, como afirma Faustino Oncina desde la perspectiva de la *res publica*, su concepción cobra mayor importancia como mitología a modo de baremo crítico y valorativo. También Sergio Sevilla interpreta a Rousseau como el primero que nos pone en la pista de una dialéctica de la ilustración, donde a mi modo de ver podría introducirse un punto de unión con la lectura schilleriana, en la cual el hombre aparece como *escindido* y sus facultades como contrapuestas. Si, para ambos, la libertad se daría cuando el hombre transformase las aparentes disparidades de sí en una interna unidad, dejando de ser un extraño para sí mismo, la ópera (supliendo las carencias del drama burgués propio de Diderot) vendría a representar en Rousseau la posibilidad real y el punto de partida hacia la armonía de sus facultades. También Iñaki Iriarte López plantea un posible giro lingüístico-musical que atentaría contra la hipocresía moderna e intentaría ofrecer una respuesta a los problemas de la desigualdad.

Por otra parte, esta recopilación de artículos resulta esencial por cuanto pueden prevenirnos contra ciertos problemas. En ocasiones, la filosofía de Rousseau quiere jugarse todo su pensamiento en consideraciones musicales, donde sin duda se extralimita en muchas ocasiones y nos lleva a errores de consideración ante los cuales no podemos permanecer incólumes. Desde un punto de vista puramente musical, aceptada incluso la inigualable creación de Pergolesi, no estaría justificada la condena de la genial música francesa. Sin embargo, debemos intentar no caer en análisis simplistas y anacrónicos. Al buscar nada menos que la esencia de la música, Rousseau no podía incluir en ella sino todo su pensamiento; sabemos bien que, si esto puede servirnos para comprender la importancia y centralidad de la música en sus reflexiones, sin embargo puede suponer un prejuicio a la hora de comprender la música de su momento. La clave, sin embargo, está en que una buena lectura de Rousseau puede servirnos para todo lo contrario. *Rousseau: música y lenguaje*, en este sentido, constituye una guía magistral en aras de discriminar lo puramente ideológico de las consideraciones estéticas realmente fecundas. Para O'Dea, por ejemplo, Rousseau abriría el camino de Gluck hacia la renovación de la tragedia lírica francesa. Algo que comprendemos cabalmente bajo la encomiable intervención de David Medina; donde sus notas en torno a las visitas de Gluck a Rousseau en su domicilio

de la calle Platière, así como las analogías entre la recepción de la *Nouvelle Héloïse* y *Alceste*, nos ponen en la pista de los frutos producidos ante una influencia mutua y contradictoria.

Parece entonces que esta obra puede ayudarnos a reconocer la importancia de los escritos musicales en la obra de Rousseau, tanto desde un punto de vista meramente estético como crítico y político. No cabe duda de la importancia de todas las perspectivas abordadas y su íntima conexión. Sin embargo, si tuviese que inclinarme por alguna de las múltiples lecturas que el propio Rousseau concita, y si además tuviese en cuenta las perspectivas desde las cuales ha sido tradicionalmente abordada su obra, sin duda me sería imposible olvidar *hoy* la importancia de una lectura estética, concretamente musical, que en todo caso sería necesaria para comprender las demás perspectivas en la medida en que las impregna. Desde este punto de vista, los escritos musicales de Rousseau, así como la presente obra, no merecen ser leídos solamente para comprender su filosofía y el contexto histórico anterior y posterior del cual forma parte, sino que además recomendaría su lectura desde un punto de vista puramente estético. Esto no obedece sólo a una razón relacionada con la fecundidad filosófica de las reflexiones musicales, sino también, y principalmente, a una labor higiénica que nos ayude a paliar ese horriblo malentendido ocurrido en los círculos académicos, especialmente españoles, donde un viejo prejuicio sigue alejándonos de algunas de las mayores creaciones espirituales de nuestra cultura y, por tanto, de su comprensión. Sin ser ésta nuestra única carencia, sigue siendo lamentable la falta (cuando no la huida) de músicos y verdaderos oyentes. La educación desde la cual uno sólo puede elegir entre dos charcas de lodo, habiendo ríos, lagos, mares y océanos, no es educación por cuanto extirpa nuestra libertad de elección. Estoy convencido de que esta obra, en otro momento quizás menos urgente, se torna por ello una lectura imprescindible para todo aquel que aspire a ser algo más que un lector de su tiempo y de su tierra, agarrado por las zarpas injustas de una historia mal hecha y contraria a nuestra razón.

Daniel Martín Sáez

