

En el principio era la música

Irma Rivera Nieves

Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico

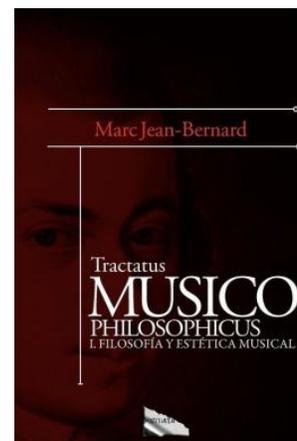
irma.rivera@upr.edu

Tractatus Musico Philosophicus. 1. Filosofía y estética musical

Marc Jean Bernard

Editorial Postdata, San Juan, 2012.

ISBN 9781480191884



Logos

Que hay pensamiento en la música parece ser la hipótesis que quiere demostrar este libro, es decir, que el pensamiento tiene su forma deleitosa. Muchos fácilmente asentirán a la hipótesis diciendo que lo mismo dirán muchos artistas de su arte, y no verán la razón de tanta, minuciosa y erudita insistencia. Pero esta vinculación de música y logos, música y razón, ha dado mucho que pensar. Santo Tomás nos enseñó la dignidad de la razón incluso para la fe; es decir, que no hemos de sacrificar nuestra mente ni siquiera cuando intentamos hacer algo por

la salvación de nuestra alma -no abandonarla aún cuando ya sepamos que es insuficiente. Esto abre una puerta de permanente prestigio para la filosofía. Es pues frecuente que los defensores de una teoría muestren entusiasmo y hasta orgullo cuando alcanza una elaboración filosófica. El ejemplo más reciente es la teoría de la información que, luego de recibir tanto vituperio de los intelectuales que encuentran el término *información* tan pobre –pienso que porque desconocemos el alcance inmenso que tiene en las ciencias naturales- celebran hoy la madurez de su objeto por la publicación de investigaciones sobre *filosofía de la información*. Leyendo el TMP sospecha una algo semejante: parecería que el autor quiere, con su elogio de la música, convencernos de sus poderes cognitivos y éticos. Posee pues aún la filosofía los prestigios del rigor y estos los de la purga, los de la purificación, beneficios terapéuticos que antes se le exigían también a la educación.

Sobre los prestigios de la filosofía, cuya sociedad se busca, no hay que olvidar que cuando el mismo Sócrates quiso hablar de Amor –y *filo* es amor- no acudió a las enseñanzas de Pitágoras o Parménides sino a una mujer y extranjera, Diotima de Mantinea quien, en *El banquete*, aproximando filosofía y amor, definió sus poderes como la indigencia nutriente del *estar entre*: entre la sabiduría y la ignorancia; ni una ni la otra. A veces en las reuniones burocráticas o cuando comparto con amigos muy seguros de alguna ideología, me asombra, y puede ser que hasta envidie, la certeza de los que *no están entre*. Así afirma la mujer extranjera sobre la posición intermedia común a filosofía y amor:

“(...) compañero inseparable de la pobreza es el Amor.(...) Por su naturaleza no es inmortal ni mortal, sino que en un mismo día a ratos florece y vive si tiene abundancia de recursos, a ratos muere y de nuevo vuelve a revivir gracias a la naturaleza de su padre, de manera que no es pobre jamás el amor, ni tampoco rico. Se encuentra en el término medio entre la sabiduría y la ignorancia. (...) Así pues ninguno de los dioses filosofa ni desea hacerse sabio (...) ni filosofa aquel que sea sabio. Pero a su vez los ignorantes ni filosofan ni desean hacerse sabios (...). Entonces ¿quiénes son los que filosofan si no son los sabios ni los ignorantes? Claro es ya incluso para un niño que son los intermedios (...) de suerte que es necesario que el Amor sea filósofo.”

De filósofos, poetas y músicos está lleno este libro; desde los antiguos hasta Wittgenstein y su *Tractatus logico-philosophicus* que, es para muchos, el filósofo –y libro- más importante del siglo XX y, por su capacidad reproductiva en el poderoso mundo anglo, quizá de éste.

Insiste pues el autor en que hay pensamiento en la música, que es ésta “una instancia privilegiada de la experiencia del mundo” (p. 7), que hay una “dimensión cognitiva en la praxis musical” (p. 12), que “aún cuando los músicos no lo sepan, ellos tienen más ideas en su música que sobre ella” (p. 29). La homología entre filosofía y música es de las importantes, porque como enseñó Heráclito –y Bernard acepta-, la armonía invisible es superior a la visible; hay otros ojos que los sensibles –aunque tampoco hay que prescindir de estos-.

A medida que avanzamos en la lectura, la tesis –humilde viniendo de un músico - de que hay pensamiento en la música, parece invertirse en un gesto soberano que indica que en realidad es al revés: puede haber música en el pensamiento; en lugar del platónico filósofo rey que ha contemplado las esencias, aparece desenmascarado el músico rey que ha referido el logos (medida, razón, palabra) a su fuente originaria en el mélos, en la melodía, en el canto. (p.87) El músico demiurgo.

En las catedrales medievales se representa a Pitágoras absorto escuchando en su lira el sonido de las esferas celestes. Quizá hemos perdido el hilo rojo que nos permitiría meditar esta escena. “El arte está en una relación de reproductibilidad con los movimientos del cosmos.” (p. 195) –afirma Bernard. Sospecho que el profesor nos daría la asignación de escuchar la música en las buenas clases de cálculo y física; y, en las demostraciones matemáticas, otra figura de las negras, las redondas y las corcheas. Porque la música “ha podido ser considerada como la forma paradigmática de toda experiencia artística y filosófica.” (p. 85) Logos y nomos, el orden cósmico y el político dialogan. “La historia de la física, de la biología, del derecho y de la política evidencian una elaboración del logos en estrecha relación con una *ecopoética del kósmos* cuya

imagen esta ofrecida por la polis –otro organismo que crece, prospera y puede también degenerar.” (p. 99)

Libertad y relativismo

Destaco también, en mi interpretación de la obra, la reflexión sobre libertad y obediencia y, la reflexión insistente contra el relativismo en estética. Hay pues combate espiritual también en la música: “E l combate contra la demolición de la *melopoiesis* en cuanto es símbolo de lo humano”(p. 39): a favor de la producción musical del mundo. Pero este combate no enfrenta a dos oponentes, la escena es más compleja, aún cuando sepamos más o menos de qué bando estamos. La topografía wittgensteiniana le inspira a Bernard no un universo sino un multiverso, un mundo múltiple y relativo sin que nos lleve a un “todo es igual” postmoderno. Contra los que extienden hasta el grado cero el concepto de arte (p. 15) y los que la reducen a una prenda burguesa, construye el autor un mundo epistemológico en niveles, un conocimiento musical en estratos. Hay una línea vertical, pero compuesta de gradas, capas, estratos: 1. la música del “grito sin dolor” que produce la industria musical y cuyo fin único parece ser la ganancia o el aturdimiento, 2. la música del crítico relativista que busca la aceptación, 3. la que promueven los funcionarios, 4. la del compositor que, como el arquitecto y el poeta, produce un mundo en el que “pone en juego su propia vida” (p.193), porque el creador es “el héroe de las profundidades destinado a resistir a las más insostenibles presiones del tiempo.” (p. 214) Pensemos el alcance de la afirmación de la existencia de niveles epistémicos, de estratos, capas de conocimiento musical, porque si hay niveles epistémicos, ¿hay pues niveles ontológicos, mundos diferentes, como una especie de hiperespacio cuántico, que nos permite transitar un mundo en cierto modo igual pero en el fondo habitando mundos diferentes y a veces hasta incomunicados?

La libertad está vinculada a la obediencia en una especie de kantiana

combinación: Kant estipulaba obediencia a aquella ley que nuestra razón individual, o nuestra facultad más alta, podría darse a sí misma. Para Bernard siguiendo a Wittgenstein, el músico, como el jugador de ajedrez, sigue reglas, -que podrían ser otras y otros los juegos-, pero no todos jugamos ajedrez con la misma inteligencia y gracia. De las muchas ocasiones en las que la obra enuncia esta humanística relación entre libertad y obediencia escojo la de los Maestros cantores:

¿Cómo empezaré según las reglas? Como más os plazca y seguid luego por ese camino (p.40)

Kenosis

Uno de los frentes del combate espiritual es la lucha contra los reduccionismos. La comprensión de la música no es una actividad orientada hacia la explicación (p. 193). Rechaza pues Bernard todos los reduccionismos - especialmente los psicológicos que tanta aceptación han tenido: "...que los aspectos expresivos y culturales, los contenidos éticos y políticos de una obra musical son inmanentes y coextensivos a la logicidad de su material (...)." (p. 25) Con Wittgenstein afirma que "las respuestas causales a preguntas como ¿por qué esto es bello? dejan la inquietud estética intacta." (p. 193) La tríada *compositor-intérprete-oyente* no se articula por la expresión, como si le devolviéramos al compositor o al intérprete su ofrenda artística reduciéndola a algún expediente psicológico o anímico. La expresión "tiende a corromper el espíritu" (p.24) –lo vemos en la expresividad de la avasallante cultura mediática-. "La música no es un médium para expresar sentimientos, sino pensamiento musical en su propia gramática." (p.258)

La tarea del oyente no es la explicación, sino la comprensión:

La comprensión de la música –afirma Wittgenstein- es en el hombre una manifestación de la vida en general. ¿Cómo deberíamos describirla para alguien? Habría que empezar por describir la música. Luego se podría describir la manera como los hombres se comportan respecto a ella. Y aún enseñarle a entender cómo la poesía o la pintura puede formar parte de lo que es la comprensión de la música. (p.195)

Acudiendo a los altos ejemplos de Beethoven y Mozart propone más bien la composición musical como *kenosis*, como un camino de negación de sí mismo: “la mayor parte del tiempo el autor no sabe nada de sí mismo” (p. 28), “un arte de ser otro que sí mismo” (p.105), “es menester dar voz a lo que habla por nuestra mediación” (p.3), el creador parece habitado por “una voluntad extranjera” (p. 221) En relación con aquella figura de la libertad y la obediencia que señalamos arriba, son deslumbrantes los ejemplos de Mozart y Beethoven. De Mozart afirma Rosen: “Por su corrupción de valores sentimentales, Mozart es un artista subversivo. (...) Las implicaciones desconcertantes –de orden moral y político- de las óperas de Mozart no son más que una manifestación superficial de esa agresión. Por muchas razones sus obras atacan el lenguaje musical que él mismo había contribuido a crear.” (p. 25) Cita también a Beethoven describiendo su trance creativo: “El trabajo en extensión, en longitud, en profundidad y en altura comienza en mi cabeza, y como yo sé lo que quiero, la idea de base no me deja nunca. Crece, se eleva, yo entiendo y veo la imagen global tomar forma, presentarse ante mí en una sola pieza, de suerte que no me queda más que disponer el conjunto en el papel.” (p. 28) Something of self is lost when we love, cantaba Joan Mitchell en los días de mi juventud.

Elogio

Música y filosofía, y también la arquitectura, tienen su origen en el elogio, postula Bernard (p.20), y el elogio en la ofrenda –esta relación entre elogio y ofrenda es algo que habría que pensar con detenimiento. De ahí quizá la crueldad de la actualidad con las tres artes. Aquellos que no encuentren nada que elogiar –como tantos universitarios hoy-, empiecen la lectura por el capítulo segundo dedicado a Leopardi, un pez disgustado con el agua.

La música es poesía, poesía en el sentido fuerte de *producción*. La música, tiene una “función de eficiencia de realización” (p. 96), una “puesta en obra del ser” (p. 96). Las etimologías que Bernard expone prueban la tesis de la eficacia productiva que comparte la música con la razón apalabrada. Componer es

producir un mundo.

Ahora bien, yo pienso que la homología entre filosofía y música –reclamada por Bernard- se efectúa allí donde, tras los pasos de Wittgenstein, ambas trabajan la luz: “En cuanto a la filosofía su función consiste en arrojar luz, no en propiciar doctrinas.” (p. 253) La filosofía se define como una “obra de comprensión y de purificación, no de destrucción” (p.257). “La claridad descriptiva del filosofar no es un instrumento predilecto, sino su propio fin.” (p. 213) Quizá por eso hay un capítulo para Leopardi, porque también hay luz en la oscuridad: “su lunar desencanto opera como luminosa revelación”. (p. 73)

El arquitecto Louis Kahn explicaba su obra como el encuentro de la luz con la solidez del edificio, o la manera de darle entrada a la luz por la ventana. Incluso el movimiento de su mano sobre el papel es un esfuerzo a favor de la luz: “(...) cuando pongo el trazo de tinta en el papel, me doy cuenta de que el trazo está ⁵¹ donde no había luz, y discierno dónde no había luz y entonces puedo hacer el dibujo (...) y éste se hace luminoso.” Restaurar la salud de nuestros ojos es, -para San Agustín- el trabajo de la vida.

En el principio era la música.