

# De la «percepción» musical y de la música

Marc Richir.

Traducido del francés por Ángel Alvarado Cabellos  
(Bergische Universität Wuppertal)

Recibido 28/08/2022

## Resumen

Cuando se trata de música, la palabra «percepción» debe ser puesta entre paréntesis fenomenológicos: no puede tratarse ni de una sucesión de sonidos en la que cada uno de ellos estaría presente, ni de una especie de integral de dicha sucesión (según un modelo matemático), sino, más bien, una vez puesta en suspenso la realidad material del sonido, de una «percepción» a través de la *phantasia* (que no es imaginación sino puesta en imagen) de aquella extraña «realidad» (*Sachlichkeit*) inmaterial que es la música en tanto fenómeno de lenguaje —la cual dice algo distinto de sí misma en tanto puramente sonora al temporalizar el sentido (o los sentidos) en una presencia haciéndose y sin presente asignable, más allá de los límites de tal o cual lengua musical instituida. En ese sentido, el compositor, si es verdaderamente creativo, busca decir algo, mientras que el espectador entiende la música a través de una *mimesis* activa, no especular y desde dentro, y, finalmente, el intérprete es el mediador que, a través de su propia *mimesis*, del mismo tipo, reinterpreta la música al fundir su propio cuerpo viviente y su afectividad —y así sobrepasa tanto la «mecánica» de su cuerpo físico como las afectaciones virtuosas de su narcisismo. En consecuencia, la música no tiene nada que ver con la producción y la recepción físicas y psíquicas de señales.

**Palabras clave:** música, percepción musical, imaginación, *phantasia* «perceptiva».

## Abstract

### On musical «perception» and music

When it comes to music, the word «perception» must be placed in phenomenological brackets: it cannot be neither a succession of sounds in which each of them would be present, nor a sort of integral of the aforementioned succession (according to a mathematical model), but rather, within the framework of the suspension of the material reality of sound, of a «perception» through *phantasia* (which is not imagination, rather an imaging) of that strange immaterial «reality» (*Sachlichkeit*) which is music as a phenomenon of language —which says something other than itself as purely sonorous by temporalizing the sense (or senses) in a presence in becoming and without an assignable present, beyond the limits of any instituted musical language. In this sense, the composer, if he is truly creative, seeks to say something, while the listener understands the music through an active, non-specular *mimesis* from within, and the performer is the mediator who, through their own *mimesis*, of the same kind, reinterprets the music by fusing their own living body and their affectivity —and thus surpasses both the «mechanics» of their physical body and the virtuous affectations of their narcissism. Thereby, music has nothing to do with the physical and psychic production and reception of signals.

**Key words:** Music, Musical perception, Imagination, «Perceptive» *phantasia*.



## De la «percepción» musical y de la música

Marc Richir<sup>1</sup>

Traducido del francés por Ángel Alvarado Cabellos  
(Bergische Universität Wuppertal)

Recibido 28/08/2022

Digamos de entrada, a fin de evitar todo equívoco, que nuestra aproximación se inscribe en la tradición occidental moderna, la cual tiene su origen a grandes rasgos a inicios del siglo XVII. Así, no nos ocuparemos de la música «funcional» o «ritual», es decir, de aquella que acompaña una ceremonia —las más de las veces sagrada— o un ritual, y cuyos sistemas de codificación, debido a su complejidad, escapan al espectador —a menos que este sea musicólogo o, mejor dicho, etnomusicólogo. En ese sentido, nos situamos desde un inicio en el ámbito de la estética, de la cual sabemos ciertamente que es reciente, incluso cuando, al tratarse de una música que no tiene finalidad propiamente estética, convertimos en estético aquello que no comprendemos de los códigos culturales que configuran la música «funcional» o «ritual» —se trata en dichos casos a menudo de una estética de lo exótico, en la cual, más allá del etnocentrismo, se perfilan tanto la máscara de esa suerte de usurpación que es lo «intercultural» como toda suerte de hibridaciones más o menos felices, en la medida en que el músico pueda hallar en ella de manera más o menos original fuentes de inspiración propias.

Por otra parte, no consideramos que pueda darse cuenta del proceso musical y de su «percepción» a través de procesos de recepción, más o menos integrados o «cognitivos», de «señales sonoras». Una señal o un conjunto de señales no configuran «percepción» alguna, si bien ciertamente pueden ser grabadas por una máquina. Es casi trivial tener que añadir —y, no obstante, es una de las miserias de nuestra época estar en la obligación de repetir tales trivialidades— que no es la máquina de grabación, a pesar de su complejidad, la que crea la música: en tal caso no tendríamos

---

<sup>1</sup> El presente texto es la traducción del artículo «De la “perception” musicale et de la musique», publicado originalmente en Joëlle Caullier (dir.), *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, número 2: «Traces d’invisible». 2005, pp. 11-20.

ya necesidad de intérpretes, puesto que nos bastaría con una máquina capaz de «leer» las partituras —o con que el intérprete se transformase él mismo en máquina, lo cual ya es el caso cuando es la máquina la que produce ella misma las señales sonoras.

Pero, ¿qué es entonces la «percepción» musical, y por qué ponemos dicho término entre paréntesis? La razón obedece a que la «percepción» musical no es una percepción en el sentido usual del término (*Wahrnehmung*). No se trata ni de una percepción sucesiva, de presente en presente, de sonidos sucesivos, ni tampoco, por así decirlo, de una percepción ampliada de una sucesión sonora, según la que fue aproximadamente la concepción de Husserl. Si admitimos que ciertamente la sucesión se constituye en el tiempo que se temporaliza en presentes sucesivos, aunque en presentes a cada instante provistos de protenciones dirigidas hacia el porvenir y de retenciones dirigidas hacia el pasado, y si admitimos, por otra parte, que el presente sólo es viviente si es presente de una impresión originaria (*Urimpression*) o de una sensación originaria (*Urempfindung*), las cuales sólo pueden serlo en este punto de tal o cual sonido actualmente percibido, ello quiere decir que el presente de tal o cual sonido es al mismo tiempo originariamente aquel de lo ya ahí, de lo anticipado, y de lo aún ahí, de lo retenido en el presente perceptivo, con lo cual el ahora se corresponde con su grado máximo de intensidad para la conciencia. Ello plantea, no obstante, un doble problema, a decir verdad nunca resuelto por Husserl: por un lado, ¿qué nos permite distinguir, salvo la atención de la conciencia, entre la retención de un ahora precedente aún presente en la conciencia y el ahora vivo del surgimiento de un nuevo sonido, por no hablar del hecho de que este último emerge precisamente a partir de sus protenciones antes de pasar a sus retenciones?, ¿cómo dar cuenta de dichas superposiciones y qué es lo que en ellas hace posible evitar la interferencia y la fusión entre percepciones sucesivas, es decir, una especie de olvido de aquello que vendría de articularse en un caos informe? Por otra parte y de manera análoga, ¿qué puede proteger a dicha concepción de la aprehensión de una sucesión informe y no *rítmica* de presentes en flujo continuo, dado que presupone que el desvanecimiento de un presente es estrictamente correlativo de su resurgimiento como un nuevo presente? La continuidad uniforme del flujo del presente va de la mano en Husserl junto con la continuidad uniforme del flujo de las retenciones que se encadenan unas con otras sin ruptura, con lo cual nada debe perderse por principio en el desvanecimiento continuo

de aquello que se halla en retención. Ciertamente, Husserl aclara que antes de apagarse definitivamente (salvo por medio de su reactivación en la rememoración) en el ensueño, las retenciones que han perdido su carácter intuitivo (tales o cuales sonidos o tales o cuales encadenamientos de sonidos que vendrían de haber sido percibidos) pasan en primer lugar por un estadio en el que conservan sus diferencias y sus articulaciones de sonidos o de grupos de sonidos respectivos y ello sin contenido intuitivo pero generalmente a costa de un aplanamiento de la perspectiva temporal, es decir, de su contracción o de su condensación. En ese sentido, hay algo de dicho desenvolvimiento rítmico que es conservado en el presente, y sin la puesta en práctica explícita de la memoria o de la reflexión. No obstante, es curioso constatar que dicho «algo» no puede ser aprehendido en su constitución en el momento mismo en el que, al menos aparentemente en el presente, transcurre la frase musical. Husserl no habla de una rítmica de presentes perceptivos —a lo sumo, a través de las síntesis pasivas, de intensidades relativas de afectos (impresiones) y de sus posibilidades asociativas, las cuales se contrastan por decirlo así por debajo del flujo supuestamente uniforme del presente. Dicho sea de paso, sus ejemplos son demasiado simples como para dar la idea de dicha rítmica: en general van de la melodía popular, es decir, de la cantinela o de la «cantaleta», al sonido emitido de manera continua en un laboratorio de psicofísica. Así, hay algo del fenómeno musical que no alcanzó a atisbar. Ello muestra a nuestro entender que el «ritmo» musical —el cual no es ni la cadencia ni la repetición periódica—, es decir, la *temporalización* musical —aquello que crea la música propiamente dicha y no las simultaneidades y las sucesiones de notas emitidas por tal o cual instrumento, es decir, la música que el intérprete debe *crear* (y no meramente «ejecutar») — *crea* asimismo un tiempo específico, el cual es el tiempo musical y no depende del «tiempo» (del presente) de la percepción en sentido clásico.

Dicho tiempo musical tampoco depende de la imaginación, puesto que, por un lado, los sonidos son realmente emitidos, y no objetos imaginarios, y puesto que, por otro lado, la música no «representa» nada en una figuración imaginaria intuitiva —la música así llamada descriptiva o bien no es tal en virtud del arte puramente musical de la transposición de segundo grado (como en la *Sexta sinfonía* de Beethoven), o bien, si es efectivamente descriptiva, es mediocre, trivial o retórica.

Así, nos hallamos frente al carácter central del problema. Debemos, en primer lugar, admitir que la temporalización musical no es ni continua ni homogénea (está hecha de tensiones y de relajos, de acumulaciones o de condensaciones y de dispersiones que se evocan unas a otras o, más bien, que se hacen eco unas de otras, etc., y ello según lo que hemos denominado el ritmo o la rítmica, al hacer uso de la armonía y del contrapunto), sino, por el contrario, *sin detención en el presente* (lo que da la impresión de continuidad). De ahí que denominemos a tal tipo de temporalización *temporalización en presencia sin presente intrínsecamente asignable* —el presente es al mismo tiempo al inicio, en la expectativa de la música que será tocada, y al final, una vez que la música ha culminado, y dicho presente es vacío, a menos que, como en ciertas piezas de música contemporánea, en las cuales no hay precisamente dicha temporalización, uno tenga la impresión de que podrían interrumpirse en cualquier momento (¿se trata del resultado de una «sobre-teorización» de la composición musical a partir de teorías no musicales? Sospechamos, en efecto, que es el caso). La irrupción del presente en la presencia del transcurso musical trae consigo necesariamente la interrupción de este último, y el paso ineluctable de la escucha musical a la distracción o al tedio. Una prueba más, si nos hacía falta, de que el presente no es musical y de que la música no es objeto de percepción.

Queda claro, entonces, que cuando «percibimos» la música, *es la música* aquello que «percibimos» y no los sonidos o las sucesiones sonoras. Ello quiere decir que dicha «percepción» no es la absurda suma integral de percepciones sucesivamente presentes, sino que aquella pone a estas últimas entre paréntesis en una suerte de *epoché* fenomenológica, sin por ello reemplazarlas por «imágenes» sonoras, dado que es necesario que los sonidos sean escuchados, y escuchados con sus timbres y fluctuaciones propias (lo que constituye, hasta en sus más íntimos detalles, el carácter casi endemoniado de las dificultades a las que se enfrenta todo intérprete, en lo concerniente al ataque, al toque, a la digitación, etc., que hay que emplear en la emisión del sonido más ínfimo). Dado que en todo lo descrito, es decir, en la «percepción» de la *Sachlichkeit* (no hay equivalente francés [o español] para dicho término: «*réalité*» [«realidad»] es muy equívoco) de la *música*, la cual tiene lugar *entre* las notas y las notaciones de la partitura, no puede tratarse ni de percepción (*Wahrnehmung*) en el sentido corriente, ni de imaginación (con lo que nos «andaríamos por las ramas»), debe

tratarse necesariamente de otra cosa, a saber, según la expresión que retomamos de Husserl<sup>2</sup>, de la «*perzeptive Phantasie*», la cual traducimos por *phantasia* «perceptiva» —la «percepción» entre paréntesis quiere expresar aquello que Husserl designa como *Perzeption*, la cual no es *Wahrnehmung*, mientras que *phantasia*, para la cual no hay equivalente francés [o español] («*fantasie*» [*fantasía*]) sería completamente inadecuado), traduce el alemán *Phantasie*. Precisemos que, según nuestra concepción, la *phantasia* se distingue de la imaginación por el hecho de que, en primer lugar, no es figurativa de ningún objeto y que está atravesada o habitada de manera esencial por afecciones (en tanto irisaciones de una afectividad primordial e in-finita), así como también por el hecho de que no es intencional, es decir, aprehensión de tal o cual objeto (sea este figurado intuitivamente o no) junto con su sentido intencional. Si hay un determinado parentesco entre *phantasia* e imaginación es a partir de un hiato, en el cual la *phantasia* que es asimismo indisociablemente afección se transpone en una imaginación intencional que mienta un objeto cuasi-presente (lo «representa» en una intuición imaginaria o de manera vacía) y en un afecto vivenciado en un presente. Si decimos, por consiguiente, que la música es «percibida» en la *phantasia*, estamos afirmando que ella es «percibida» directamente, es decir, que tanto la *Realität* (la cual se corresponde ahora sí con la realidad) de los sonidos como sus posibles imaginaciones son puestas en suspenso, y que es «percibida» en aquello que la mantiene en cohesión consigo misma, en su *Sachlichkeit*, con respecto a la cual los sonidos no son sus «representantes» (*Repräsentanten*, en el alemán de Husserl) presentes en la consciencia. Es así como se constituye aquello que denominamos la rítmica de la música misma, la cual, por paradójico que parezca, nos *dice* algo que sólo secundariamente es una historia (la ópera es un caso muy particular, en el cual la música dice aquello que la palabra no llega a poder decir). Y si la música nos dice algo que, en cierta manera, está más allá de ella misma, ello se debe a que ella es asimismo, según nuestra terminología, *fenómeno de lenguaje* —en el cual no debemos confundir entre lenguaje y lengua, dado que esta última depende de la lingüística o del conjunto

<sup>2</sup> Cf. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1899-1925)*, Hua XXIII, texto n.º 18. Dordrecht, Kluwer Academic, 1980; traducción francesa: *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes (1898-1925)* (Raymond Kassis y Jean-François Pestureau, trads.) Grenoble, J. Millon, 600 pp. (Coll. Krisis).

de reglas de notación musical de tal o cual época en curso; según nuestra concepción, por debajo o más allá de toda lengua, el fenómeno de lenguaje es aquel fenómeno que se temporaliza en presencia sin presente intrínsecamente asignable y que dice, en dicha temporalización, algo que no es él mismo o que no es reducible a sí. Del mismo modo en que en el caso de una expresión lingüística que hace sentido (y que no es meramente informativa de un estado de cosas o de acciones), uno ni escucha ni lee los signos en percepciones sucesivamente presentes, sino que se limita a seguir el hilo de sentido en tránsito de hacerse, con lo cual los signos en cuanto se corresponde con su «materialidad» han sido puestos fuera de juego, en la expresión musical, uno no percibe los elementos uno a uno en presentes sucesivos, sino que se limita a seguir el hilo que transcurre de la música misma. No hay, así, ningún privilegio del presente; muy al contrario, dado que este último se deriva de la interrupción del fenómeno de lenguaje. Aquello que parece ser pasado (o futuro) de manera relativa a tal o cual presente fijado arbitrariamente, tiene el mismo estatuto que aquello que sería abstraído en dicho presente: hay ciertamente en la presencia sin presente intrínsecamente asignable asimismo protenciones y retenciones, pero estas, para retomar los términos de Husserl, no tienen un presente «a la cabeza», dado que se intercambian incesantemente en el desfase originario entre las promesas de un desarrollo y las exigencias de una fidelidad a la «idea musical» que deber ser desarrollada. Dado que ni dichas promesas ni dichas exigencias son presentes o en el presente, y dado que, desde su no presente, ellas prometen un desarrollo que debe, no obstante, hacerse en coherencia con la promesa —lo cual no excluye sino que, más bien, implica la sorpresa— podemos hablar en dicho caso de *phantasia*. Esta no puede ser figurada en una intuición, de lo contrario todo estaría «dictado» de antemano y el desarrollo musical sería trivial: ella no es, así, imaginación, sino que debe justamente «percibir» ella misma, por detrás de o entre los sonidos, la *Sachlichkeit* del desarrollo musical, aquello que está en tránsito de sernos *dicho*.

Por su parte, dicha *Sachlichkeit* es aquello que el intérprete debe poder aprehender a partir de la partitura, más allá de y entre los signos escritos, a fin de que deje escucharse en tanto tal, más allá de la mera reproducción técnica. Debe, como se dice, «coger el ritmo», y como ya hemos dicho, hasta en sus más ínfimos detalles, en la manera de ejecutar los sonidos, de hacerlos durar, de intensificarlos o de atenuarlos,

de hacerlos fluir al interior de sí mismos. Ello supone una «adaptación» remarcable entre el cuerpo viviente (*Leib*) del intérprete tanto al instrumento (virtuosismo) como a la música (interpretación), y en la medida en que esta última sólo puede tener lugar bajo el registro de la *phantasia*, aquello que se pone en juego es el cuerpo viviente de *phantasia*, el *Phantasieleib*. Asimismo, dado que no hay *phantasia*, en su infigurabilidad intuitiva por principio, que no esté habitada o atravesada por afecciones de la afectividad, debe afirmarse asimismo que la música sólo puede producirse si las afecciones sobrevienen donde deben hacerlo (en las condensaciones y disipaciones de los sonidos y en las tensiones que se derivan de ellas), junto con las *phantasiai*, lo cual llamamos comúnmente la «sensibilidad» del artista: la habitación de las *phantasiai* por las afecciones quiere decir que el *Leib* debe ser aprehendido junto con su afectividad primordial, es decir, con aquello que denominamos su *Leibhaftigkeit*. La vivacidad de la interpretación pone en juego todo ello de manera conjunta. El intérprete debe tocar «a juego» con la música y no con los sonidos.

Así, la creación musical (y no la repetición académica según tal o cual modelo retórico codificado simbólicamente en determinados «lugares comunes» musicales) consiste, desde el punto de vista del compositor, en temporalizar en el lenguaje, por intermediación de los sonidos, algo que, en una presencia sin presente intrínsecamente asignable, dice algo (la *Sachlichkeit* musical) que no depende por entero de sí mismo. Ciertamente, dicho fenómeno de lenguaje musical se halla en parte (más o menos importante) codificado por la institución de la lengua musical dominante en una época determinada. Pero es asimismo sabido, puesto que ello concierne al enigma de la creación y de la historicidad inherente al arte musical, que hay una parte del fenómeno de lenguaje musical que excede, y en ello radica su novedad, las reglas de composición vigentes. Dicha parte que podemos llamar *salvaje* con respecto a la institución simbólica de la lengua musical es justamente la parte *transhistórica* de la música, es decir, aquella que atraviesa las épocas y que puede siempre hablarnos. Es dicha parte, *propiamente fenomenológica*, de tal o cual composición musical, la que el intérprete debe hacer revivir en el momento de la ejecución. Si, debido a que es imposible para toda composición evitar pasar por la mediación de la lengua musical de su época, la composición es únicamente una *mimesis* no especular, activa y desde dentro del fenómeno de lenguaje musical, el arte del intérprete, por su parte, es asimismo una

*mímesis* no especular, activa y desde dentro de dicha *mímesis* primera. Y dicha *mímesis* tiene lugar a su vez en tanto *mímesis* del mismo tipo en el espectador que «entiende» la música en tránsito de realizarse y no la toma meramente por un entretenimiento con el fin de distraerlo del silencio. No obstante, mientras que el intérprete debe poner en acto su *Leibkörper*, la parte corporal o material de su cuerpo viviente, y dominar las dificultades técnicas de ejecución en sus hábitos corporales (*leibkörperlich*) o cinestésicos, los cuales deben llegar a ser inconscientes, dichos hábitos cinestésicos sólo son «recibidos» por el espectador en la *phantasia*, es decir, sin puesta en acto de su propio *Leibkörper* —en el mismo sentido que cuando escuchamos o leemos una expresión lingüística, con la excepción de que la distancia en el caso de la música es mucho mayor, puesto que la mayoría de los espectadores, los cuales no son ellos mismos músicos, no tienen la más mínima idea de todo el trabajo concreto que ha necesitado el intérprete para poder integrar las dificultades técnicas de ejecución en hábitos cinestésicos subconscientes, y es dicha ignorancia, facilitada por la naturalidad virtuosa del intérprete, la que, más allá de la virtuosidad, lo dota de un acceso por así decirlo más o menos directo a la música. El mal intérprete es, en efecto, como en el caso del mal actor de teatro, aquel que o bien sólo «toca» mecánicamente aquello que procede de la convención (de las codificaciones simbólicas), o bien, dominado por el exceso de su narcisismo, pone en valor su propio virtuosismo, sin desaparecer él mismo detrás de la música, y ello debido a ciertos acentos o énfasis que tienen por objeto el ponerse en valor a sí mismo en tanto músico.

Quizás sorprenda que hayamos aludido al caso del actor de teatro (no del «actor de cine» que es algo distinto). Ello no sólo se debe a que Husserl habla de la *phantasia* «perceptiva»<sup>3</sup> en el contexto del teatro, sino asimismo (Diderot) debido a que el actor de teatro deja «percibir» en la *phantasia* el personaje que «encarna» sin ser su apariencia (especular) a través de la imagen, puesto que justamente no hay ninguna figuración intuitiva a través de la imaginación: el personaje, es decir, esencialmente, *los movimientos de su alma*, aquello que denominamos sus afecciones y metamorfosis, en toda su sutileza. Ciertamente, la música no es un personaje y los movimientos de las afecciones que habitan las *phantasiai* «perceptivas» musicales no son meramente los movimientos del alma del compositor, como si este compusiese únicamente para

---

<sup>3</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*

ofrecer de sí fragmentos autobiográficos. No obstante, podemos decir que, según una alquimia extremadamente sutil, el compositor sólo puede crear música de manera auténtica al extraer los recursos de su propia afectividad —sin lo cual la música tendería, como es el caso hoy en día, a ser simplemente una especie de «matemática musical» como resultado de un cálculo demasiado complicado de reglas para poder ser realmente entendido.

Debemos aún añadir algo con respecto a dicha alquimia, puesto que ciertamente no queremos sugerir que la música deba ser «sentimental», lo cual ha sucedido a menudo cuando esta se ha distanciado de la música culta. No se trata evidentemente de «expresar» sentimientos, puesto que estos, al suponer siempre en parte una puesta en escena imaginaria —así sea bajo la posición absolutamente narcisista de quien debe experimentarlos, y que es evocada a través de señales sonoras bastante elementales que nos invitan a ser «transportados»—, dependen, según nuestra terminología, más bien del afecto en el cual se fijan que de la afección. A fin de entender aquello que está en juego, debemos distanciarnos nuevamente de la representación de la música como una sucesión de señales sonoras, en la cual cada sonido estaría presente en la percepción, a fin de acceder a su articulación interna, según un ritmo de tensiones y de distensiones en el centro de una presencia sin presente intrínsecamente asignable. En dicha presencia, no obstante, nada tiene por así decirlo «el tiempo» (el presente) de fijarse, dado que las retenciones y las protenciones inherentes a la presencia, y carentes de un presente a la cabeza, se intercambian incesantemente a través de sendas metamorfosis. Ello justifica, como hemos dicho, que hayamos referido a la *phantasia*. Pero ello vale asimismo para aquello que las habita o las atraviesa, a saber, para las afecciones, las cuales oscilan entre el surgimiento y el desvanecimiento —si el surgimiento desembocase en lo surgido, la afección mutaría en afecto, así como si el desvanecimiento desembocase en lo desvanecido, y dicho afecto sería el de la pérdida. Sería quizás demasiado decir que la afección es fluyente (Husserl), pero sí es justo afirmar que, junto con la *phantasia*, ella es efímera o fugaz, y que «vive» o «vibra», «fluctúa» conforme a dicha fugacidad. Los movimientos del alma no son movimientos de un «cuerpo móvil» cualquiera, así se trate del del afecto mismo, sino en cierto sentido movimientos puros, impulsos múltiples y cambiantes, irisaciones infigurables por medio de la intuición, así sea esta imaginaria, de la afectividad. Se trata de

movimientos que no podemos fijar sin perder a su vez su carácter de simulacro, y que no podemos fijarlos en alguna bio-grafía, así sea esta la de uno mismo. Y, no obstante, son movimientos que nos son familiares, siempre y cuando les prestemos atención, pero que al mismo tiempo desafían toda descripción. Esos son los movimientos que pueden ser llevados al lenguaje, es decir, a la presencia, en aquella extraña *Sachlichkeit* inmaterial que es la música, y con respecto a la cual la música compuesta en una lengua determinada es meramente su *mímesis*. Aquello que, por así decirlo, en el marco de la música, en sus fenómenos en tanto fenómenos de lenguaje, no depende de ella y constituye, por tanto, su «referente» es la «vida» extraordinariamente compleja y fugaz del «alma», de la *psyché* en general, de aquella que constituye asimismo al compositor, no tanto como *X* o *Y*, sino más bien como *humano*, ciertamente junto con el enigma radical de su singularidad, el cual constituye el estilo inimitable (especularmente) de algo *imprevisible* que le pertenece irreductiblemente, y que nos es dado siempre descubrir, con lo cual el nombre propio sólo sirve en tanto el índice para el reconocimiento de dicho estilo. Se trata de aquel enigma que Nietzsche llamaba idiosincrasia, pero dado que esta es humana, estamos en la capacidad, si no de representárnosla o de construirla, sí, en cuanto concierne a las expresiones de las que es capaz, de acceder a ella por medio de una *mímesis* no especular, activa y desde dentro, del *sentido* de lenguaje en tránsito de ser hecho.

Por lo tanto, es cierto que la música no expresa nada, pero hay que precisar: nada de figurable a través de la intuición. Puesto que *dice* algo, incluso si se trata de algo que implica en parte un carácter fantástico de indeterminación. La *phantasia*, en efecto, es esencialmente nebulosa, sin que ello implique la confusión del caos. Y la afección que la hace vivir o vibrar al habitarla es asimismo efímera. Y la música está hecha de sus metamorfosis, si el término puede tener aún relevancia, dado que se trata aquí de la *morphé* únicamente en el sentido de la rítmica, en la cual dichas metamorfosis de la afección se condensan o disipan, se intensifican o se distienden. En ese sentido, la música es cercana a la poesía —quizás menos a la novela puesto que no es en sí narración, lo cual explica que ella sólo pueda acompañar una narración a fin de proporcionarle o acentuar la profundidad afectiva que la lengua hablada corre el riesgo de perder.

Somos conscientes de todo aquello que nuestras declaraciones pueden tener de paradójico, sobre todo en una época, en la cual la música parece carecer de tener algo que decir, es decir, de tener algo que dar a «percibir» por medio de la *phantasia*. En la medida en que la música comparte, junto con todas las demás formas de expresión (que han tenido hasta el día de hoy acceso a una visibilidad social), una *perdición simbólica* sin precedente en la Historia moderna, no podemos afirmar que existe hoy en día una institución simbólica de una determinada lengua (musical), sino, más bien, que reina el caos de lo informe que es algo distinto de la así llamada diversidad de la cual los ideólogos se vanaglorian públicamente, puesto que viven de ella (en el sentido material del término). No obstante, sin la institución de una lengua, no es posible que haya puesta en marcha del lenguaje musical: sólo puede haber silencio, aburrimiento (cacofonía), perdición o arbitrariedad. Si queda algo por decir, sólo podrá ser el vacío, la devastación, la desertificación que adquiere a menudo los visos de la pesadilla o del «rumoreo del ahí» del que tan bien hablaba Lévinas a propósito del insomnio. En ese sentido, nuestra época, y no sólo en cuanto respecta a sus «creaciones» musicales, está atravesada por una especie de esquizofrenia, en la cual la afectividad se encuentra disociada de algo que es meramente una manifestación más o menos espectacular, una búsqueda de «efectos» más o menos calculados. Tremenda tragedia que evoca las catástrofes del siglo y en la cual, sin duda alguna, algo se ha roto como por una conmoción traumática. Ciertamente, como en otras épocas, la mayor parte de dichas «creaciones» caerán rápidamente en el olvido, y es verdad asimismo que la visibilidad social, filtrada a través de los medios de comunicación, en cuyas prácticas sabemos que ni la honestidad ni la sinceridad juegan un rol determinante, no constituye en absoluto un criterio de valor estético. Nada excluye, no obstante, tanto con respecto a la música como a otros medios de expresión, que algo nuevo se elabore en alguna parte, en la obscuridad. No obstante, fuera de que ni la institución simbólica, ni, en particular, la institución de una lengua (musical o de otro tipo) pueden ser resultado de una creación *ex nihilo* (incluso si en parte dicho mito es necesario), tampoco basta con recoger las migajas que nos quedan de la tradición a fin de encontrar ahí dispuestas y ya antepuestas todas las prescripciones necesarias —sólo podrá tratarse en tales casos de meros conglomerados. La Historia ostenta en sí algo enigmático debido a que, a pesar de su carácter *irreversible*, alberga secretamente posibilidades siempre en

suspense puesto que aún inexploradas. Si es necesario acabar de una buena vez con la escolástica (serial o post-serial) y con el eclecticismo de lo intercultural, el cual sólo comporta un poder disolvente —puesto que ignora la especificidad propia a cada institución simbólica—, y si de manera correlativa hay que acabar asimismo con esta especie de fascinación contemporánea, profundamente nihilista, por el vacío y la muerte, entonces, habrá que reanudar nuestra tradición en un sentido propio y volver a hallar en ella aquello aún viviente y que resiste a los avatares del tiempo, puesto que es siempre lo *humano* lo que nos habla por su intermedio, a fin de encontrar el material a partir del cual poder decir algo con los medios inéditos que se hallarán de suyo, y sin la menor preocupación por la seducción del público según los efectos del espectáculo. Trabajo ciertamente largo y difícil, debido a su extremada sutileza, trabajo de visionario que no puede ser aquel de una «vanguardia» (la cual se convierte las más de las veces en «retaguardia»), trabajo que indudablemente ya ha comenzado obscuramente, puesto que no podemos «vivir» tan largamente del vacío y de la muerte, pero que queda llevar a cabo en los márgenes de toda imitación académica y de todo encaprichamiento de la moda, a costa del mito de la *tabula rasa*, si tenemos en cuenta por lo menos aquello que ha sido creado desde hace más de medio siglo. Si hay algo que nos debemos a nosotros mismos, nosotros, herederos de la tradición estética europea, es precisamente ello. Y no sólo en cuanto concierne a la música. La «percepción» a través de la *phantasia* tiene siempre por tarea el reafirmarse en contra de la mera percepción o imaginación objetual, y, más aún, de una retórica de señales cuyos efectos serían calculables.