

***NON SOLUM PERITOS IN EA GLORIFICARE.***  
**Apretado compendio histórico-cultural del papel jugado por las  
disciplinas musicales en la educación occidental, y propuesta  
hermenéutico-filosófica, con tintes gadamerianos, de cierta labor  
que les cabría ejercer en nuestro porvenir<sup>1</sup>**

*Miguel Ángel Quintana Paz*  
Universidad Pontificia de Salamanca

RESUMEN

El interrogante que este texto trata de responder es el que se pregunta sobre el lugar y la función que le cabe desempeñar a la música en la educación actual. Y la respuesta que se trata de aducir reside, inicialmente, en la idea de que ese papel de lo musical en nuestros días no puede ya inspirarse en los patrones culturales que alimentaron las épocas moderna y premoderna de la civilización europea. Con el fin de mostrar esta imposibilidad, se esboza una narración histórica de *long run* (o *longue durée*) centrada en los roles asignados a la música durante los últimos dos mil seiscientos años en Occidente, para luego procurar argüir tanto la obsolescencia de todos aquellos roles, como su inadecuación a los desafíos de la cultura presente. A continuación, se pergeña un nuevo modelo del cometido que resultaría ventajoso atribuir a lo musical en nuestros días, modelo insinuado poderosamente por la filosofía hermenéutica que tiene en Hans-Georg Gadamer su soporte capital.

A Fito, in memoriam: «Quaerant hominem scientem  
psallere cithara ut quando arripuerit te spiritus Dei malus  
psallat manu sua et levius feras» (1 Sam 16, 16)

---

<sup>1</sup> Este estudio fue presentado por vez primera en su versión original (que se escribió en lengua inglesa) durante el Congreso Internacional «Bach 2000: Music between Virgin Forest and Knowledge

## 1. LA EDUCACIÓN ACTUAL Y LA DE HACE CUATROCIENTOS AÑOS: ROSA, LORENZO Y DOROTEA

Una vez al año, los profesores de música en los institutos de bachillerato españoles se ven obligados a ejercer, por un breve período, un oficio bien diferente: el de publicistas. Dado que la música es una asignatura sólo optativa en tales institutos, y puesto que si no atrae a un número suficiente de alumnos puede incluso desaparecer de los planes de estudio del año siguiente, los profesores que la enseñan deben dedicar las últimas semanas del curso anterior a «convencer» a sus potenciales alumnos de las ventajas de incluir el aprendizaje musical entre sus futuras tareas lectivas. Si no lo logran, se verían forzados a enseñarles las disciplinas que sí que hayan logrado ser solicitadas más entusiásticamente: informática, alemán, filosofía quizás... Muchos profesores de música desarrollan entonces toda una verdadera campaña publicitaria en que con carteles o folletos, charlas o veladas musicales, tratan de acercar al alumnado adolescente los encantos de lo musical. En medio de toda esta faramalla de mercadotecnia, no es imposible detectar incluso el empleo de argumentos racionales que procuran responder a la pregunta de *por qué* molestarse en aprender música hoy en día: ¿qué motivos puede haber para preferir una educación musical al entrenamiento informático, o lingüístico, o deportivo? Rosa Q. Ñ., una de los profesores de música inmersos en las citadas campañas publicitarias, aduce estas razones:

---

Society» organizado en octubre de 2000 bajo los auspicios del Compostela Group of Universities y la Universidad de Brno (República Checa) en la ciudad alemana de Ratisbona (Regensburg). Tal texto inglés, una vez recabadas las múltiples y valiosas aportaciones del resto de participantes en dicho congreso interdisciplinario, se publicaría posteriormente bajo el título «On Hermeneutical Ethics and Education: *Bach als Erzieher*» en Jiří Fukáč, Alena Mizerová y Vladimír Strakoš (eds.): *Bach: Music between Virgin Forest and Knowledge Society*, Compostela Group of Universities, Brno, 2002, 49-109. La presente versión incorpora en buena medida mi propia traducción al castellano de tal escrito, si bien con modificaciones relevantes: en primer lugar, se han matizado algunas aseveraciones que en el trabajo inglés original, y dado su auditorio interdisciplinar y no siempre especializado en filosofía, carecían de una afinación que para aquel contexto hubiese resultado enfadosamente especialista, pero que aquí acaso no huelga. En segundo lugar, se ha procurado hacer mayor hincapié (dentro de la propuesta hermenéutico-filosófica que se avanza) en la figura de Hans-Georg Gadamer, la cual, por parecidos motivos a los recién mentados, no gozaba en la ponencia inglesa de un rol particularmente explícito (si bien pudiera considerarse ya como el inspirador fundamental de las concepciones allí barajadas). Por último, ha sido ineluctable, casi cuatro años después de haber compuesto el primer trazado de este escrito, hacer ciertas modificaciones de diversa índole —aunque se ha procurado conservar, en el palimpsesto resultante, una buena dosis del tono interdisciplinar de su origen—. Con todo, los pensamientos aquí vertidos (si es que hay alguno) deben fecharse preferentemente hacia la etapa aquella en que iniciaba su génesis esta tarea. Reacondicionarlos para el presente ha sido posible gracias a la beca postdoctoral concedida por el Gobierno Vasco-*Eusko Jaurlaritza* para el período 2002-04. Debo agradecer a los profesores Cristina García Santos, Andrés Ortiz-Osés, Antonio Heredia Soriano, Jiří Fukáč (*in memoriam*) y Gianni Vattimo sus utilísimas ayudas para esta segunda —y espero que definitiva— versión. Por último, si bien la responsabilidad de todas las traducciones de citas que subsiguen ha de achacárseme siempre a mí, en el caso de los extractos referentes a textos presocráticos debo reconocer lo remunerativo que me ha resultado el contraste con las versiones de García Santos (2004).

Trato de explicar a los posibles alumnos que mi asignatura les va a permitir disfrutar mejor no sólo del legado de músicos occidentales como Beethoven, Cage o De Victoria, sino que también les hará capaces de conocer y gozar las cosas que han hecho en otras civilizaciones y tiempos millares de seres humanos [...]. Además, eso les va a hacer saber gustar mejor de la música que hoy se hace o la que mañana vendrá [...]. Si les gusta tocar un instrumento, mis clases les van a ayudar seguramente a ser mejores intérpretes, y si hay alguno interesado en la composición, estoy segura de que podremos ayudarles a entresacar ideas de utilidad para componer sus propias obras. (Pérez Pueyo: 1999, 27)

Si uno se fija detenidamente, puede detectar que los argumentos de Rosa no dejan de tener un cierto sabor tautológico: aprender música sirve para saber más de música; es útil para poder escuchar, interpretar o crear música mejor que si no se hubiese aprendido. El fin de la educación musical es, pues, conocer lo musical: parafraseando a Verlaine (1884), su objetivo sería *de la musique avant toute chose*. Esto quizá no deje de parecer una perogrullada: ¿para qué, si no para saber de música, habría de servir la enseñanza de la música?

Lo curioso es que esta perogrullada no lo era hace apenas cuatrocientos años; y que no lo había sido durante los dos milenios anteriores en la cultura europea. Durante todo ese tiempo, la iniciación en el arte de la filarmónica musa Euterpe no servía sólo para conocer más sobre la belleza de los sonidos, sino que acarrearba consigo un sinnúmero de efectos benéficos colaterales: la educación musical no era sólo educación musical, sino también educación moral, política, dadora de conocimiento sobre el mundo, sobre los dioses y sobre nosotros mismos; o —lo que es aún mejor— sobre el profundo vínculo *entre* el mundo y los dioses y nosotros mismos. Así, verbigracia, cuando en 1607 Alessandro Striggio Júnior escribe el libreto para la que era cronológicamente la segunda ópera jamás compuesta —*L'Orfeo* de Monteverdi—, colocará nada más comenzar tal texto una autopresentación del personaje de la Música que nos habrá de donar un bello ejemplo de cuáles podrían ser las técnicas de *marketing* de un profesor de música de inicios del siglo XVII a la hora de hacer publicidad de los bienes proporcionados mediante la educación musical por él brindada:

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti  
 So far tranquillo ogni turbato core,  
 Et or di nobile ira et or d'amore  
 Poss'infiammar le più gelate menti.  
 Io su cetera d'or cantando soglio  
 Mortal orecchio lusingar talora;  
 E in questa guisa all'armonia sonora  
 Della lira del ciel più l'alme invoglio.<sup>2</sup> (Striggio: 1609, 66)

<sup>2</sup> «Yo soy la Música, que con acentos dulces / sé cómo calmar cualesquier desasosiego del corazón / y, ya sea con ira, ya sea con amor, / puedo enardecer incluso las mentes más heladas. / Cantando

Nos encontramos aquí con que la Música en persona es ligeramente más ambiciosa que sus abogados actuales (tal que Rosa) sobre los valores que es capaz de brindar a sus seguidores. Todavía en 1607, aprender música no sólo sirve para tocarla, cantarla, componerla o escucharla; no sólo sirve para actividades musicales, sino que la personificación de la Música también ofrece succulentos atractivos a sus discípulos: estos podrán manipular el estado de ánimo de los individuos que les escuchen («so far tranquillo ogni turbato core»), impulsarles a acciones coléricas o amorosas («or di nobil ira et or di amore...»), y, sobre todo, recordar a sus almas que la armonía más interesante no es aquella terrena producida por los instrumentos convencionales de viento o cuerda, sino una melodía celestial que presuntamente procede de los astros celestes en su movimiento armonioso («della lira del ciel più l'alme invoglio»).

La diferencia entre los «argumentos» empleados, por un lado, por profesores contemporáneos como Rosa, ansiosos de nuevos alumnos, y, por otro, por personajes como la Música de Striggio, que canta sobre un escenario operístico, no responde sólo a una diferencia de estrategias retóricas. En realidad, aunque Alessandro Striggio sea perceptiblemente más poético y más entusiasta que Rosa, sus propuestas no sonaban a oídos de sus contemporáneos como excesivamente metafóricas o ampulosas: en el siglo XVII, todavía, la música no era sólo el arte de la armonía de la voz o los instrumentos musicales, sino que esta armonía era sustancialmente la misma que la armonía entre las pasiones y voluntades humanas, y, a su vez, ambas armonías no hacían sino reflejar en la Tierra aquella otra armonía, mucho más excelsa sin duda, que las estrellas, moviéndose con regularidad matemática por el cielo, ciertamente producían, aunque nuestros indignos oídos no fuesen capaces de apreciarla<sup>3</sup>. La educación musical, por tanto, no nos adentraba exclusivamente en los secretos del laúd y la cítara, del canto de la soprano o las partituras del compositor, sino también en los recovecos del alma humana, del mundo natural (especialmente de su parte más sublime, la de los cielos) y del engarce armonioso entre uno y otro: «puesto que», como expresara el mismísimo Sexto Empírico, «el universo entero es gobernado armónicamente»<sup>4</sup>. Educar musicalmente no era sólo enseñar a producir o a consumir música, sino que, por analogía, también era enseñar las peculiares leyes del fondo de nuestros

---

a los sonos de una dorada lira suelo / halagar los oídos mortales de vez en cuando; / y, de esta guisa, excito el deseo de las almas / por la armonía sonora que emana la lira celestial».

<sup>3</sup> Con la sola excepción probable de Pitágoras, quien según Porfirio era capaz de oír «la armonía universal de las esferas y de los astros que se mueven dentro de dichas esferas» (Diels y Kranz: 1956, 31B129). El resto de los mortales éramos incapaces de escucharla ya que, según narra Aristóteles (*De Caelo*, B 9, 290 b 12), «el sonido llega a nuestros oídos desde el momento mismo de nuestro nacimiento, de modo que no se distingue de su contrario, el silencio, puesto que el sonido y el silencio se distinguen por contraste mutuo. A los hombres les sucede, pues, lo mismo que a los herreros, que están tan acostumbrados al ruido que no se dan cuenta de él».

<sup>4</sup> *Adversus Mathematicos*, VII, 95. En la misma línea van las palabras que Diógenes Laercio puso en boca de Filolao: «La naturaleza en el mundo advino armónica [...], tanto el universo como cuanto contiene» (*Vidas de los filósofos*, VIII, 85).

corazones, nuestras almas y nuestros espíritus; las peculiares formas en que los objetos supralunares se acoplaban unos con otros; y, en fin, la armonía escondida que un Creador o Demiurgo había impreso en la totalidad del Cosmos<sup>5</sup>, el cual contenía en ceñida alianza tanto lo humano como lo natural.

Por ello no habrá de resultar extraño encontrarse con que la propaganda que la Música se hacía a sí misma en *L'Orfeo* era asumida por prácticamente toda la intelectualidad del siglo XVII del modo más natural, como un supuesto poco discutido y poco discutible aún. Los ejemplos serían innumerables, pero quizás destaquen entre ellos las palabras del shakespeariano Lorenzo a su recién casada, Jessica, en el drama *The Merchant of Venice* (El Mercader de Venecia); allí, de modo en absoluto forzado, Lorenzo la conmina a

Sit, Jessica; look how the floor of heaven  
Is thick inlaid with patines of bright gold:  
There's not the smallest orb which thou behold'st  
But in his motion like an angel sings;  
[...] But whilst this muddy vesture of decay  
Doth grossly close it in, we cannot hear it... (acto V, escena 1)<sup>6</sup>

No, no resultaba forzado pensar que los orbes celestiales «cantasen», pues básicamente eso es lo que hacían según la cultura de la época: su movimiento regular y astronómicamente predecible no era más que el paralelo físico de la regularidad armoniosa propia de la música y el canto<sup>7</sup>. Shakespeare destaca aquí (o, mejor dicho, da por supuesto) el valor de la música como elemento necesario para conocer el mundo físico: una de las dos caras de la propaganda de la Música de Striggio, y algo que

<sup>5</sup> No es casual que fuese la misma persona, Pitágoras, quien no sólo defendió más vigorosamente la imagen de que el mundo y el alma estaban organizados según la armonía musical, sino que asimismo sería pionero al denominar *cosmos* («orden», en griego, por contraposición a *caos*, «desorden») «al conjunto de todas las cosas, debido al orden que existe en este», según nos transmite Aecio (Diels y Kranz: 1956, 14, 21).

<sup>6</sup> «Siéntate, Jessica; y mira lo profusamente tachonado que está el dosel del cielo / con pátinas de oro brillante: / Ni el más pequeño orbe de los que puedes contemplar / deja de emitir su canto, como el de un ángel, al moverse / [...] y, sin embargo, en tanto estemos cubiertos por el barro de nuestra caída, / seremos incapaces de oír esa música». Es señalable que el mejor ejemplo lírico en español de unas ideas semejantes, la *Oda a Francisco Salinas* de Fray Luis de León, fuese escrita apenas unos años antes de este texto de Shakespeare, y se publicase tan sólo unos años más tarde.

<sup>7</sup> Como Aristóteles comenta: «El movimiento de cuerpos de tamaño tan grande debe producir un sonido, ya que, en efecto, lo hace el movimiento de los cuerpos terrestres, inferiores en tamaño y velocidad. Cuando el sol, la luna y todas las estrellas, tan numerosas y tan grandes, se mueven con un movimiento tan rápido, es imposible que no produzcan un sonido inmensamente grande. Partiendo de esta argumentación, y de la observación de que sus velocidades, medidas por sus distancias, tienen las mismas relaciones que las de las concordancias musicales, se afirma que el sonido emitido por el movimiento circular de las estrellas es armónico» (*De Caelo*, B 9, 290 b 12). En contraste con la explicación aristotélica (véase la nota 3) de por qué, empero, no podemos oír tan resonante música celeste, Shakespeare

no resultaba nada nuevo desde al menos los dos mil años anteriores<sup>8</sup>. Para comprobar la otra cara de esta publicidad, el valor de la música como llave hacia el mundo de la interioridad humana, volvámonos hacia el otro gran escritor del XVII europeo, Miguel de Cervantes, cuando pone en boca de la joven pastora Dorotea (a la que don Quijote y Sancho han hallado perdida por los valles de Sierra Morena) estas palabras, con las que aspira a dar cuenta de cómo transcurría su anterior vida de doncella renacentista en una villa andaluza:

Los ratos que del día me quedaban después de haber dado lo que convenía a los mayores, capataces y otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una harpa, porque *la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu*. (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, XXVIII; cursivas mías)

Si en el discurso de Lorenzo la música se mostraba esencialmente análoga al mundo natural, en este fragmento de Cervantes se nos aparece, de modo paralelo, como fundamentalmente pareja a los aconteceres de la interioridad humana, de forma que le resultará sencillo penetrar en el meollo de la persona para «componer los ánimos descompuestos y aliviar los trabajos que nacen del espíritu». La psicología humana era, en el fondo, cuestión de armonía<sup>9</sup>: y esto *no era* una simple metáfora, como puede sonar hoy a estos oídos nuestros, habituados al lenguaje más «científico» (y cien-

---

parece preferir la teoría alternativa de Boecio (*De institutione musica*, II), según el cual es en realidad nuestra corruptible condición humana, caída y pecadora («this muddy vesture of decay»), la que nos priva de la capacidad de distinguir aquel excelso son.

<sup>8</sup> «Parece, dije yo, que, así como los ojos están hechos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo están para el movimiento armónico, y que estas dos son ciencias hermanas entre sí» (Platón, *República*, 530d).

<sup>9</sup> Platón (*Fedón*, 85e-86d, 88d) y Aristóteles (*Política*, 1340b 17-20) ya recogen la opinión de que «el alma [...] es una cierta clase de armonía» (*De anima*, 407b-408a). Véase también Diels y Kranz (1956, 44 A 23), Gottschalk (1971) y García Gual (2000, 80-82). El Lorenzo de *The Merchant of Venice* no ignoraba tampoco esta presencia de lo musical en el alma, de modo que recomienda a Jessica poco más tarde, siempre durante el discurso ya citado: «The man that hath no music in himself, / Nor is not moved with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems, and spoils; / The motions of his spirit are dull as night, / And his affections dark as Erebus: / Let no such man be trusted» (El hombre que carezca de música dentro de sí / y que no se conmueva ante los acordes de los dulces sonidos / será propenso a traiciones, artimañas y saqueos; / los movimientos de su alma serán tan sombríos como la noche, / y sus afectos tan oscuros como el Érebo: / jamás habrá de confiarse en un hombre semejante). Aún dentro de la producción cervantina, es seguramente su novela ejemplar *El celoso extremeño* la que mejor pone de manifiesto los poderes que es capaz de ejercer sobre nuestro ánimo el arte melódico. Por último, no hay que descuidar el hecho de que tampoco la *Oda a Francisco Salinas* olvida esta mutua imbricación entre el alma y la música, con lo que se convierte en un bello resumen poético que aúna las imágenes shakerianas y fisicistas de Lorenzo con las reflexiones cervantinas y psicologizantes de Dorotea.

tificista) de los psicólogos actuales. La armonía de los sonidos de un instrumento musical penetraba sin dificultad y armonizaba la interioridad del ser humano que escuchaba (o producía) esos sonos: era una armonía «contagiosa» que fluía fácilmente del arpa de Dorotea a su espíritu, o de los astros del cielo de Shakespeare a las notas perfectamente audibles (al menos para Pitágoras) de un sonoro canto. Todo el Cosmos guardaba una isomorfía radical que la música representaba de modo privilegiado: así que si al educando le enseñáramos las artes musicales, también le abríamos las puertas del conocimiento del mundo o de sí mismo, le haríamos más sabio y acaso más moral, mejor matemático pero también mejor ciudadano.

¿Qué ha tenido que ocurrir en Europa para que una educación musical que prometía tanto otrora haya llegado hoy en día a una situación en que lo único para lo que sirve aprender música sea para emitirla o recibirla (quizás sería más apropiado decir: para producirla o consumirla<sup>10</sup>)? ¿Qué implicaciones tiene para nuestra cultura occidental el haber perdido la visión del mundo (*Weltanschauung*) que antes permitía adjudicar a lo musical tan altas virtualidades? ¿Es posible cambiar este estado de cosas, y dar de nuevo a la música (y a los músicos) un rol educativo más allá de lo estrictamente musical? Este artículo intentará responder a tales interrogantes. Para ello, recordaremos primero someramente el proceso cultural que ha acaecido en Europa desde los griegos hasta nosotros, y que ha hecho pasar a la música del papel privilegiado que se detectaba aún en Striggio, Shakespeare y Cervantes, a su mucho más humilde función actual. Veremos que esa transformación no ha sido algo que implique sólo a la música como disciplina, sino que refleja una mutación general del espíritu occidental, acaecida en la evolución histórica de nuestra civilización durante los últimos dos milenios y medio. Tal mutación es el paso de 1) un mundo metafísicamente organizado en su totalidad, unitario, globalmente regido por los mismos principios generales: un *mundo premoderno*; a 2) un mundo sin tal orden global, fracturado en dos mitades (el Sujeto y el Objeto), cada una con su organización independiente y de casi imposible contacto mutuo: un *mundo moderno*. A continuación, observaremos cómo los principios que regían este segundo «mundo moderno» (y que habían recluso la música a su papel meramente «musical») tampoco son ya del todo plausibles. En esta situación, ¿qué hacer? ¿Intentar volver a un mundo premoderno, y recuperar dentro de él el mismo papel que lo musical tenía hasta principios del siglo XVII? ¿O crear un nuevo rol educativo de lo musical, ni moderno ni premoderno ya, sino adaptado a los retos contemporáneos propios de nuestra peculiar condición presente? El último apartado de este texto tratará de esbozar este nuevo programa, una vez abandonadas las directrices modernas y premodernas; un programa que hemos llamado y ha sido llamado «hermenéutico»<sup>11</sup>, en honor a lo edificante que resulta para él la filosofía de Hans-Georg Gadamer.

<sup>10</sup> Sobre el papel de la música occidental actual como mero producto de consumo, por contraste a sus funciones mucho más ricas en otras civilizaciones o en nuestro pasado, véase Small (1980).

<sup>11</sup> En el sentido de Gadamer (1972b, 1974) y Vattimo (1988a; 1994, 37-52, 73-92), como luego veremos. Véase también Herrera Guevara (1999; 2000, 61-85) y Quintana Paz (2000b; 2001c; 2001d, 89; 2003a).

## 2. HISTORIA DE UNA PÉRDIDA: DESDE PITÁGORAS, A TRAVÉS DE DESCARTES, HASTA SCHOPENHAUER

### 2.1. Los tiempos jóvenes de Europa, cuando todos éramos pitagóricos

Resultó posible creer que la música jugaba un papel vertebrador de toda la realidad (ya se tratara de su ámbito natural, humano o divino) sólo mientras Europa consideró que tal realidad estaba racional y armoniosamente vertebrada. Esa creencia cundió por vez primera entre los pensadores griegos del siglo VI a. C., y se prolongaría hasta la decimoséptima centuria d. C. (en ejemplos como los ya citados) sin grandes sobresaltos. Durante tal período de tiempo, educarse en la armonía musical era básicamente lo mismo que aprender lo armoniosos que eran la naturaleza, el hombre y los dioses. Durante siglos, Europa creyó en la armonía y racionalidad del Todo, y educó a sus infantes y mozalbetes en la música como iniciación a esa armonía razonable. Es la etapa de la cultura occidental que hemos llamado «premoderna».

Todos los filósofos griegos prehelenistas se ocuparon de lo racional porque creían que la razón podía fungir perfectamente como llave de acceso a la realidad, y porque creían asimismo que la realidad se encontraba racionalmente organizada. Pero fueron Pitágoras y sus seguidores, como ya hemos mencionado, quienes por primera vez y de modo más decidido se dieron cuenta de que esa racionalidad del Todo era, en el fondo, una *armonía*: como la armonía musical, como la armonía de las matemáticas. Es de ellos, pues, de quienes mana fundamentalmente la corriente ideológica que sobrevive hasta las imágenes de Lorenzo en *The Merchant of Venice* o las opiniones de la cervantina Dorotea: en la Europa posterior a los griegos no hacía falta ser estrictamente un pitagórico para aceptar, a grandes rasgos, la vinculación que hizo Pitágoras entre la armonía racional del mundo y la armonía racional de las notas musicales. Cabe decir, pues, que una cierta atmósfera pitagorizante envolvía a la cultura occidental durante esos dos mil años en este respecto. Y la armonía musical pervivirá como un elemento interesante desde el punto de vista educativo mientras sobreviva tal atmósfera pitagórica y su idea de que la realidad es, al igual que la música, armónica <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Sobre el pitagorismo como uno de los ejes de la cultura europea hasta el siglo XVII, véase Brunschvicg (1937). Incluso se puede apreciar una pervivencia de tal «atmósfera pitagórica», ya en pleno siglo XX, cabe uno de los más interesantes pensadores latinoamericanos, José Vasconcelos (1921), o en el italiano Enrico Caporali (1914, 1915, 1916), como base de sus filosofías. Pero, más recientemente, pareciera que ya sólo nos llega desde pensadores del mundo oriental (Krishnamacharya: 1999) esta línea pitagorizante: no en vano, otras culturas han mantenido generalmente ideas sobre la música más próximas a los premodernos que a los modernos (Watts: 1962, 193; Bébey: 1969; Guettat: 1996; Al-Ibsāhī, *Mustatraf*, II, 375; para un juicio global de la relación entre el Islam y la filarmonía, véase Fanjul: 1975, 19-20; 1993); o incluso, como en el caso de China (Sachs: 1943, 112) han ido más allá: no sólo han hecho depender la música humana de la del cosmos, sino que, a la inversa, también han concebido el orden (o desorden) de éste como algo que dependía de la música bien (o mal) ejecutada por los humanos.



En efecto, la música se vio grandemente beneficiada del hecho de que, de pronto, se la vinculase con la racionalidad, y de que la racionalidad a su vez se convirtiese en la piedra de toque (en vez de la religión, la tradición o la autoridad política) para entender la Totalidad de lo mundano, lo humano y lo divino. Si previamente el rol de los músicos no pasaba de ser el de encargarse de amenizar actividades lúdicas o litúrgicas y, por lo tanto, aprender música era sólo aprender un oficio manual como cualquier otro (carpintería, orfebrería, alfarería...), a partir del siglo VI a. C. los músicos griegos van a empezar a ir asumiendo paulatinamente una nueva tarea social, la de educadores: no sólo enseñarán a futuros intérpretes profesionales, sino a cada vez más jóvenes alumnos, sin importar la ocupación laboral que estos vayan a desempeñar luego... hasta que la música llegue a formar parte de las enseñanzas que por obligación habrán de recibir todos ellos<sup>13</sup>. Es plausible aseverar, pues, que la aparición del afán de los filósofos por entender racionalmente la realidad repercutió, gracias a la idea pitagórica de que este afán no era muy diferente al de los músicos, en un beneficio de rebote para estos últimos. A medida que la filosofía se expandía, la música, cual en lucrativa simbiosis con ella, iba alcanzando también su preponderante papel, el que sería habitual durante toda la etapa premoderna de nuestra civilización. La metafísica de los filósofos favorecía una metafísica de la armonía, de lo musical<sup>14</sup>.

Hoy podemos notar que aquello que para los griegos convencidos por el pitagorismo era un proyecto unitario de educación en una armonía básicamente única, en realidad englobaba —con lo que Kirk, Raven y Schofield llaman cierta «magnificencia» (1987, 491)— dos tipos de armonía que hoy acostumbraríamos a separar: la armonía existente en la naturaleza, por un lado, y por otro la que ordena el interior del hombre (ya sea éste visto como mente, corazón, espíritu, alma, *psykhé*...). Los griegos, sin embargo, no detectaban necesariamente tal «magnificencia», dado que la armonía en que creían no era sólo la de las cosas naturales entre sí o la de las humanas unas con otras, sino que también consideraban de lo más normal la armonía *de* las naturales *con* las humanas como instancias, en suma, análogas. Ahora bien, hoy en día,

<sup>13</sup> Para más detalles sobre esta evolución del lugar de la música en la educación griega, véase Robertson y Stevens (1972, 152-153), Murray y Wilson (2004) y Marrou (1948), o la justificación que en el siglo III ya sugirió el Pseudo Plutarco (*De musica*, XLIII). Es curioso notar que el término heleno *mousiké* («música») terminaría significando, por antonomasia, «educación superior», «cultura», «ciencia», «formación espiritual» (Pabón y Echaury, 1963, 343; véase también la *Olimpica* 1, 15 de Píndaro); y que *mousikós*, por tanto, se referiría no sólo al músico, sino a cualquier hombre que hubiese sido educado (como atestigua Aristófanes en *Las Avispas*, 1244).

<sup>14</sup> En este camino, el pensamiento pitagorizante hubo de vencer una concepción radicalmente opuesta y, al inicio, mucho más extendida en la Grecia presocrática: se trataba de la idea que vinculaba la música con los poderes oscuros, mágicos e irracionales (Dodds: 1999, 83-85), y que se expresaba en mitos como el de Orfeo y, sobre todo, el de Dioniso. A tales mitos la concepción racionalizadora opuso —exitosamente, para disgusto de Nietzsche y su *Nacimiento de la tragedia*— la figura de Apolo con su lira «racionalizadora» (como se comprueba repetidamente en el *De musica* del Pseudo Plutarco, o en Plátón: *República*, 399e; *Banquete*, 215a-216a).

desde nuestra perspectiva, sí que podemos diseccionar su empeño y reconocer que este contaba con:

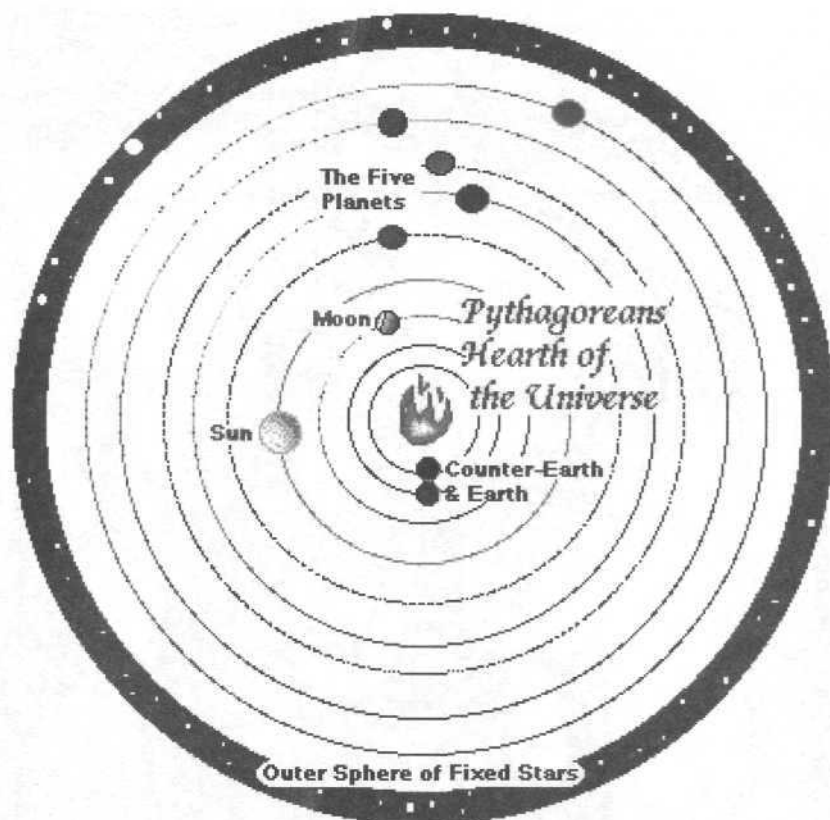
a) Un componente educativo físico-natural, que enseñaba cómo funcionaba el mundo exterior, equivalente al lugar que hoy ocupan las llamadas ciencias naturales. Aristóteles, que, como luego veremos, protagoniza la exigua oposición a la concepción pitagórica dominante durante siglos, es, curiosamente, quien mejor nos narra cómo el concepto de armonía se instaló en el imaginario europeo como algo íntimamente ligado a la visión de la Naturaleza:

Los llamados pitagóricos se dedicaron a las matemáticas y fueron los primeros en hacerlas progresar; absortos en su estudio creyeron que sus principios eran los principios de todas las cosas. Y puesto que los números son, por naturaleza, los primeros de estos principios, en los números creían ver también muchas semejanzas con los seres existentes [...]; dado que veían que los atributos y las relaciones de las escalas musicales eran expresables en números y que parecía que todas las demás cosas se asemejaban a los números [...], supusieron que los elementos de los números eran los elementos de todas las cosas y que los cielos todos eran armonía y número. Y cuantas propiedades de los números y escalas pudieron demostrar que concordaban con los atributos y las partes de los cielos, y con el orden universal, las reunieron y las ajustaron a su esquema. (*Metafísica*, A 5, 985b 23-986a 5)<sup>15</sup>

Hasta Galileo Galilei y su metáfora de la Naturaleza como un libro escrito por Dios en caracteres numéricos (metáfora que, como las contemporáneas de Striggio o Lorenzo, tampoco se contempló en su momento como algo excesivamente «metafórico»), he aquí la visión que asociará la armonía matemática con la del universo, y ambas con la genuinamente musical (una visión y una metáfora estas, por cierto, de las que Galilei extraería buenos frutos: precisamente los frutos científicos por los que hoy es en justicia famoso). He aquí la concepción que hará incluir la disciplina musical como obligatoria en el *Quadrivium* medieval, y cuya expresión «se halla repetida infinitas veces durante todo el Medioevo» (Fubini: 1990, 101). He aquí, en suma, el modo de pensar que hará que San Agustín (*De musica*, I) repuebe a cuantos se conforman con ver en la música un goce sensitivo y no una ciencia racional; y he aquí las tesis que suscribirá el más influyente tratado medieval sobre el asunto, el que Boecio intituló *De institutione musica*<sup>16</sup>. Si durante los largos siglos medievales «el pitagorismo y la nueva religiosidad cristiana se concilian casi plenamente» (Fubini: 1990, 96), es normal que cundiese la idea de que

<sup>15</sup> Véase la ilustración 1 de este artículo.

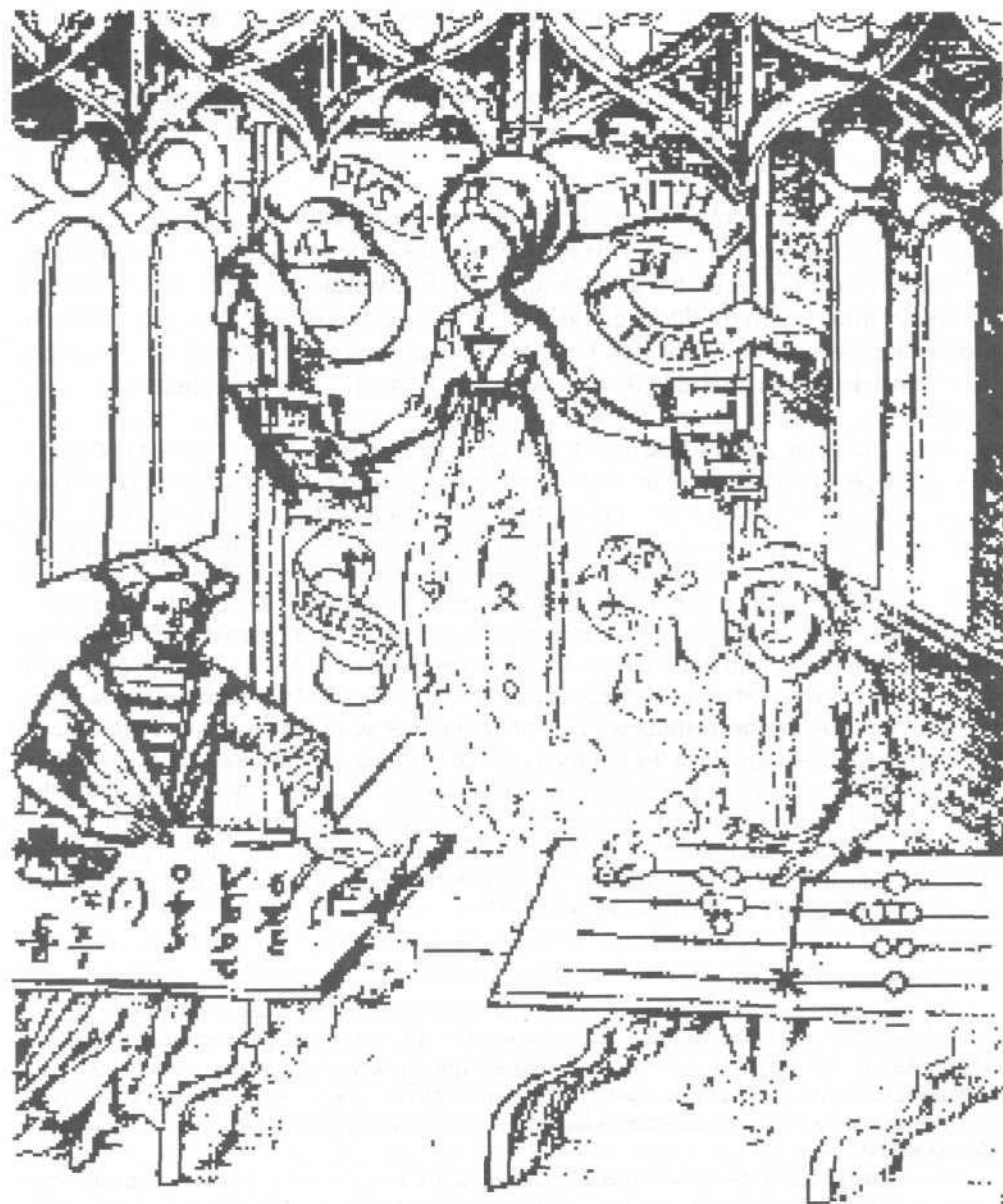
<sup>16</sup> Véase especialmente su capítulo II. El papel de Boecio y su neto pitagorismo musical cobra capital relevancia debido al hecho de que sus escritos «representarán, durante mucho tiempo, la casi totalidad de lo que la Edad Media sabrá acerca de dichos temas» (Gilson: 1965, 141). Véanse, a este respecto, las ilustraciones 2 y 3 de este artículo.



**Ilustración 1:** *El sistema astronómico de los pitagóricos.* Aquí se puede comprobar gráficamente cómo la cosmología pitagórica era una mezcla de consideraciones matemáticas, musicales y observacionales. Para los pitagóricos, el mundo se organizaba en esferas concéntricas, insertas unas en otras como las muñecas *Matrushka* rusas. Cada una de las esferas contenía un astro (menos la última y mayor, que contenía todas las estrellas fijas) y este se movía debido a que cada esfera giraba sobre las demás. Del roce de estos giros surgía la música armónica de las esferas en que estos filósofos creían firmemente; tan firmemente, que por ello se vieron obligados a aceptar la hipótesis de una inobservada e inobservable «antitierra»: en efecto, para que el sonido de las esferas fuese armónico debía ser causado por diez esferas (diez era el número perfecto) y sólo se conocían nueve (la del Sol, la Luna, la Tierra, los cinco planetas entonces visibles y la de las estrellas fijas); así que lanzaron la hipótesis de que debía de existir otra esfera, la décima, con un cuerpo equivalente a la Tierra (la «antitierra» —en la ilustración designada por su nombre inglés, «counter-earth»—), que hiciese posible la armonía del conjunto (que la orquesta, por así decirlo, sonara bien). Fue al aceptarse por la generalidad de los astrónomos este modelo cosmológico que la música en Europa se convertiría en algo extraordinariamente importante a la hora de investigar el cosmos: algo que, de hecho, jugaba un papel tan útil a la hora de aceptar o rechazar hipótesis sobre él como el que la mismísima matemática o las observaciones del cielo nocturno jugaban.



**Ilustración 2:** Retrato de Pitágoras en una edición medieval de Boecio. Se muestra aquí de manera iconográfica la creencia medieval, de origen pitagórico, en una vinculación del orden armónico del cielo (las campanas colgadas en alto) y el de la Tierra (la balanza que sostiene Pitágoras con su mano izquierda); y también la creencia en que ese orden era de carácter musical (la balanza sostiene instrumentos musicales como aquel con el que la mano derecha hace sonar armoniosamente las campanas).



**Ilustración 3:** Dibujo de Boecio y Pitágoras, mientras compiten en la música y en la aritmética (*Margaista Philosophica*, 1504). En esta estampa se atestiguan dos vínculos que la Edad Media consideraba como naturales: primero, el que unía a la aritmética y la música, y, segundo, el que se percibía entre los dos autores representados: de ahí que el papel tan determinante del primero durante todo este período desembocase en hacer del Medioevo una época fuertemente «pitagorizante».

«ninguna cosa de cuantas hay en el cielo y la tierra [...] puede ser ajena a dicha disciplina [la música]»<sup>17</sup>.

Pero, lo que es más, la música no serviría tan sólo como auténtica clave de acceso hacia el mundo natural, sino que educar a los jóvenes europeos en el arte de los sonidos conllevaría asimismo:

b) Un segundo componente de instrucción psicológico-moral, que enseñaba cómo funcionaba nuestra interioridad personal, más o menos equivalente al lugar que hoy ocupan las ciencias humanas y sociales y la formación ética. Era el correlato, en el microcosmos del individuo y el mesocosmos del estado, de la armonía ordenadora del macrocosmos de lo natural. Uno de los escritores que nos ha dejado un relato más vívido de esta mentalidad, F. M. Cornford (1950, 18-21), lo explica así:

If the power of music is felt by all living things, [...] there must be in the principle of life itself, in the soul of man and of universal nature, chords that can answer to the touch of harmonious sound. May it not be the most essential truth about the soul that it is, in some sort, an instrument of music? [...] Health —the virtue of the body— was interpreted as a proportion or equipoise of contending elements, which any excess might derange or finally destroy. And virtue —the health of the soul— likewise lay in the golden mean, imposing measure on the turbulence of passion, a temperance which excludes both excess and deficiency. [...] That the soul should be harmonized meant not only that its several parts should be in tune with one another, but, as one instrument in an orchestra must be in tune with all the rest, so the soul must reproduce the *harmonía* of the Cosmos. [...] The harmony of heaven is perfect; but its counterpart in human souls is marred with imperfection and discord. This is what we call vice or evil. The attainment of that purity which is to release the soul at last [...], may now be construed as that reproduction, in the individual, of the cosmic harmony —the divine order of the world. Herein lies the secret of the power of music over the soul<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Casiodoro, *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, V. Nuestro san Isidoro de Sevilla, en el tercero de sus *Etymologiarum sive originum libri XX*, reitera este presupuesto de la mentalidad de la Europa cristiana: «Sin la música, ninguna disciplina puede ser perfecta, puesto que no puede existir nada sin aquella. Se dice que el universo se mantiene unido gracias a determinadas armonías sonoras y que los propios cielos permanecen en rotación gracias a ciertas modulaciones armónicas» (citado en Gerbert: 1963, 20).

<sup>18</sup> «Si todos los seres vivos sienten el poder de la música, [...] será porque en las mismísimas fuentes de la vida, en el alma del hombre y de la naturaleza universal, existen ciertas cuerdas capaces de responder ante el contacto con un sonido armonioso. ¿No será acaso lo más esencial que quepa decir acerca del alma el aseverar que esta es, de una u otra forma, un instrumento musical? [...] La salud —la virtud del cuerpo— era interpretada como una proporción o equilibrio entre elementos contrarios, que cualquier exceso podría trastornar o, finalmente, destruir. Y la virtud —la salud del alma— reposaba, de modo similar, en el justo medio, en la sujeción de las alteraciones pasionales a una cierta medida, mediante esa moderación que excluye tanto los excesos como las carencias. [...] Que el alma hubiese de estar en armonía no sólo significaba que sus diversas partes tuvieran que encontrarse afinadas unas con otras, sino que, al igual que un instrumento ha de estar afinado con el

La cita es larga, pero quizá sirva para dar una idea del modo peculiarísimo en que se imbricaban la psicología, la ética, la política y la medicina con las disciplinas científico-naturales en la era premoderna, gracias al rol armonizador (nunca mejor dicho) de la música: una imbricación que se pudo extender sin graves problemas hasta la época de Lorenzo<sup>19</sup> y Dorotea.

La idea, sin embargo, venía desde antiguo preparándose el camino con el fin de que los concienzudos griegos dejasen en manos de los músicos el delicado asunto de la educación de sus hijos. Desde bien temprano circularían por el imaginario cultural heleno copiosas historias —mezcla de leyendas, apólogos y anécdotas populares— que le irían persuadiendo de que la música tenía un poder privilegiado sobre la interioridad de los individuos, por cuanto podía llegar a ejercer un dominio extraordinario sobre su voluntad y sus sentimientos, hasta el punto de encauzarlos hacia el propósito que se hubiera de considerar más apropiado. Uno de estos relatos, verbigracia, es el de Terpandro de Lesbos, antiguo citarista (no muy posterior al siglo VIII a. C.) del que se narra que, tan sólo mediante su canto y su cítara, había logrado reprimir una revolución en Esparta (Mikoletzky: 1966, 262). Más pintoresco resulta aún el suceso que se contaba de Damón de Oa, un pitagórico del siglo V: según autores como Filodemo de Gadara o Aristoxeno de Taranto, algunos mozos, embriagados y excitados por sus cantos al son de una flauta (que representaba el instrumento musical menos apolíneo y más dionisiaco, desde que el sátiro Marsias desafió con él a Apolo y su lira<sup>20</sup>), se sintieron lo suficientemente envalentonados como para estar a punto de irrumpir en la casa de una mujer de honestidad inquebrantable; y tal hubieran hecho de no ser porque Damón, que se hallaba cerca de la algarabía, tuvo la brillante idea de ordenar al flautista que ejecutase una melodía de tonalidad frigia (la tonalidad seria y solemne de las libaciones rituales), con lo que los muchachos, conmovidos por el respeto sublime que tal música inspiró en sus corazones, abandonaron sus lujuriosos propósitos iniciales y se alejaron, ya sobrios, de allí (Lasserre: 1954, 11).

---

resto de la orquesta, así también el alma debería reproducir en sí la *harmonía* del Cosmos. [...] La armonía del cielo es perfecta, pero su equivalente en las almas humanas se halla lastrada con imperfecciones y disonancias: lo que llamamos vicios o males. La obtención de esa pureza que habría de liberar finalmente al alma [...] podría pensarse, entonces, como la reproducción, dentro del individuo, de la armonía cósmica —el orden divino del universo. Y es ahí donde estriba el secreto del poder de la música sobre el alma».

<sup>19</sup> Véase especialmente el discurso que de él reportamos en la nota 9.

<sup>20</sup> Véase la nota 14, el relato de Heródoto (VII, 26, 3), y las opiniones de Aristóteles en su *Poética*, 1341a 17-1341b 9. Es también recomendable el análisis de Wilson (2004) y Csapo (2004), que arguyen, cada uno a su manera, a favor de la idea de que se puede leer a Platón, así como a otros varios críticos musicales griegos del siglo IV, como autores que tratan de marcar una neta distinción ideológica entre la música de cuerda (tradicional, conservadora, aristocrática, elevada, «apolínea») y la música del *aulós* (novedosa, inventiva, democrática, degenerada, «dionisiaca»), pues esa distinción residía de hecho implícita en las prácticas musicales de su tiempo.

Todas estas historias, y alguna más de cosecha propia cristiana<sup>21</sup>, sirvieron como sustento, durante la larga etapa que consideramos premoderna, del sumo aprecio que recabó la música como espuela (y brida) del comportamiento moral y pasional de los educandos. Ese mismo aprecio había ya conducido a Platón a dedicar gran parte de sus escritos pedagógicos al análisis de los efectos de la armonía musical sobre la armonía del alma<sup>22</sup>; y también fue tal aprecio el que facilitaría que el susodicho Damón de Oa —a quien se atribuyó la principal responsabilidad de que la música hubiese alcanzado oficialmente todos los privilegios como educadora de las costumbres— llegara a ser un nombre muy popular en la pedagogía de la época, que contaría entre sus alumnos con figuras de la relevancia de un Pericles o el mismísimo Sócrates<sup>23</sup>.

En definitiva, un ejemplo más de lo poco importante que llegó a ser la función de la educación musical como instrucción exclusivamente *para los músicos*, y lo mucho que valía como instrucción *para todos*, puede rastrearse en la lista que Johannes Tinctoris, teórico flamenco del siglo XV, dio acerca de los efectos que causa la música sobre el ser humano, en su obra *Complexus effectuum musices* (Coussemaker: 1963, IV, 193). Allí, de un total de veinte efectos que se mencionan, la inmensa mayoría de ellos alude a las facultades religiosas del individuo («ecclesiam militantem triumphanti assimilare», «ad susceptionem benedictiones divinare praeparare»<sup>24</sup>), o a sus facultades sensitivas («tristitiam depellere», «duritiam cordis resolvere»<sup>25</sup>), o incluso a sus facultades más netamente físico-corporales («aegrotos sanare», «labores temperare»<sup>26</sup>); pero sólo uno de los veinte efectos de la música tiene que ver de modo directo con lo estrictamente musical (y es, además, el citado en penúltimo lugar): «Peritos in ea glorificare»<sup>27</sup>.

Un tal estado de cosas no habría de durar por siempre, sin embargo; y, tan sólo siglo y medio después de muerto Tinctoris, cualquier intelectual riguroso no se sen-

<sup>21</sup> Como la de san Isidoro de Sevilla (Gerbert: 1963, 20), que alude a la liberación «del espíritu maligno» que David logró operar sobre Saúl con la sola ayuda de sus melodías. El hispalense se basa en 1 Sm 16, 14-23; pero, si tenemos en cuenta que «el espíritu maligno» a que se refiere fue, según el texto bíblico, «enviado por Dios» (1 Sm 16, 15), es razonable pensar que no se trata tanto de un demonio que afectase al alma (y que un Dios del Bien difícilmente podría enviar) cuanto de una enfermedad que afectase al cuerpo; con lo que la anécdota en realidad apuntaría a los beneficios médicos, más que psicológico-morales, de la música (Núñez: 1992, 361).

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, *República* 376e, 398c-403c, 410a-412b, 475d-476b, 530d-535a, 591d; *Leyes*, 658-659, 798a, 802; *Fedón*, 60e-61b; *Timeo*, 35b, 47c-e, 88b...

<sup>23</sup> Para un análisis apurado de la apasionante figura de Damón de Oa (músico, político, maestro, sofista y finalmente reo de ostracismo en la Atenas del siglo V a. C.), véase Wallace (2004); es útil asimismo reparar en la *Vida de Pericles*, IV, de Plutarco.

<sup>24</sup> «Hacer que la Iglesia militante se parezca a la Iglesia triunfante» y «preparar para la recepción de la bendición divina».

<sup>25</sup> «Arrojar la tristeza» y «ablandar la dureza del corazón».

<sup>26</sup> «Sanar a los enfermos» y «suavizar los esfuerzos».

<sup>27</sup> «Glorificar a los expertos en ella [los músicos]».



tiría ya tan confiado como el flamenco lo estaba en la eficacia de la mayoría de las virtudes que este había atribuido a la musa Euterpe. Habrían terminado los días pitagóricos de Europa.

## 2.2. La Modernidad, Aristóteles y el Romanticismo: tres aliados insólitos en lucha contra el antiguo rol de la música en la cultura europea

Aunque de la mentalidad premoderna que hemos venido describiendo pudieron empaparse desde poetas como Shakespeare hasta novelistas como Cervantes, desde filósofos como Platón hasta médicos como Herófilo de Calcedonia<sup>28</sup>, desde músicos como Gioseffo Zarlino (1558) a pedagogos como Damón de Oa, pasando por científicos como Galileo, musicólogos como Tinctoris o santos como Isidoro de Sevilla, no fue ella en modo alguno una opinión unánime, aunque sí de aplastante hegemonía durante unos dos mil años. El líder de la escasa pero tenaz oposición a esta hegemonía es curiosamente un personaje de primera fila durante muchos de estos siglos: el filósofo Aristóteles.

En Aristóteles hallamos una concepción del rol social de la música que hoy nos parece de lo más ponderada y natural, pero que durante toda la etapa premoderna de Europa no dejó de pecar de un escepticismo pedestre al que sólo se apuntaba algún que otro epicúreo o hedonista (Fubini: 1990, 65-67)<sup>29</sup>. Para el filósofo de Estagira, la música era mera cuestión de «pasatiempo», un modo como cualquier otro de entretener nuestro «ocio» (*Política*, 1337b, 31-34); inferior por tanto, en cuanto a su utilidad educativa, a la gramática, las ciencias, el comercio o incluso la gimnasia, pues esta última al menos sirve para conservar el cuerpo sano (1338a, 10-24). Aristóteles dudaba explícitamente, además, de que hubiese algún tipo de armonía musical en los cielos (*De Caelo*, B 9, 290 b 12) o en nuestras almas (*Política*, 1340b, 17-20; *Historia animalium*, I 4, 407b 27-29)<sup>30</sup>, y también, por lo tanto, de que el aprendizaje de la música nos fuese en algo útil a la hora de conocer más profundamente el mundo físico o psíquico. Las consecuencias lógicas de parejas opiniones aristotélicas acerca de lo musical son fácilmente deducibles: según el estagirita, se habrá de instruir con las artes melódicas sólo a los que tengan previsto convertirse posteriormente

<sup>28</sup> Véase McDaniel y Hammond (1997) sobre el curioso modo en que este alejandrino mezcló medicina y música, con potentes influencias ulteriores en Galeno. La idea de la armonía, empero, venía siendo sustancial para la medicina al menos desde el anónimo *Sobre la dieta*, I, 8; 9; 18.

<sup>29</sup> Una alternativa radical (y sólidamente cimentada) a la lectura de Aristóteles que reportaremos aquí nos la proporciona Oñate (1998a; 1998b; 2001; 2004); no podemos, sin embargo, entrar aquí, dadas nuestras limitaciones de espacio, en una discusión apropiada de esta concepción en lo que tiene de divergente con respecto a la nuestra; suplan esta carencia las sólidas razones de Ford (2004), que coincide en nuestra lectura a partir, fundamentalmente, del libro VIII de la *Política* aristotélica.

<sup>30</sup> Una negación más explícita de esta teoría la manifiesta Lucrecio en su *De rerum natura*, III, 94-135.

en músicos profesionales (1341b, 9-16), o a quienes quieran poder juzgar como críticos la calidad de estos mismos músicos (1340b, 35-40). El arte de Euterpe no será, por lo tanto, un elemento imprescindible de la educación (1338a, 15), y quedará es-cueta como tan sólo una de las posibles vías de que disponemos a la hora de procurarnos placer estético durante nuestro tiempo libre:

¿Para qué recurren a la música del *aulós* [flauta doble] tanto los afligidos por dolores como los que se alborozan? Evidentemente, los primeros para aliviar su sufrimiento, y los segundos para gozar aún más. (*Problemata Physica*, XIX, 1)<sup>31</sup>

El esteticismo de Aristóteles encontrará algunos ecos en autores como Aristoxe-no de Tarento o el epicúreo Filodemo; pero no amenazará a la concepción premo-derna, que estimará siempre como una propuesta en exceso limitada esa de dejar la música como mero recreo de los ratos ociosos... o, al menos, lo estimará así hasta que arribe al espíritu europeo una corriente que, curiosamente, se presentaba en casi todos los demás campos de la cultura como fuertemente antiaristotélica: nos referimos al cartesianismo.

En efecto, podríamos atribuir sin excesivos remilgos a René Descartes la inau-guración oficial, dentro de la mentalidad occidental, de una era radicalmente dife-rente con respecto a la que hemos descrito antes bajo el epígrafe de lo premoderno: con él, con Descartes, se incoa el llamado *mundo moderno*. Es hoy un lugar común recordar los trazos que este mundo posee, por contraste frente a aquel que se organi-zaba armónicamente según la musicalidad de los pitagorizantes: será desde tiempos de Descartes que la realidad dejará ya de poseer aquella unidad de la naturaleza y de lo humano característica de los premodernos. En efecto, en apretada compañía de nu-merosos intelectuales de su época, el filósofo francés coadyuvará a que se produzca un corte tajante entre: 1) aquello que las ciencias exitosas de su época pueden anali-zar matemáticamente, lo que se llamará la *res extensa* (el mundo natural o el espacio material, que la física, la geometría y la astronomía van dominando con progresos extraordinarios); y 2) aquellas realidades que tales ciencias no dominan; las que se pro-ducen *in interiore homine*, y que quedan accesibles sólo a la introspección individual y al razonamiento filosófico; un mundo al que se llamará *res cogitans*. Hemos hablado de dos mundos, y no de dos partes del mundo, pues ciertamente la separación entre ambas esferas es en la Modernidad tan insalvable como si de dos universos se trata-se: ontológica, gnoseológica y axiológicamente, los principios que rigen en la Natu-raleza no tienen nada que ver con los que ordenan la interioridad humana, y vicever-sa. Y, a su vez, este dualismo engendrará pronto un pluralismo paulatinamente más y más invasor: cada sección de la realidad natural tendrá su propia ciencia y sus propias

<sup>31</sup> Hay que puntualizar que la atribución a Aristóteles en persona de este escrito, al igual que de la antes citada *Historia animalium*, no es fiable, aunque sin duda esté poderosamente influido por la ór-bita de ideas que él enseñó (Ryan y Schmitt: 1982).

leyes (biología, química, física...), y lo mismo ocurrirá con las diferentes esferas del hacer humano (psicología, religión, política, economía, arte, sociología...): la realidad se verá abocada, cada vez en mayor medida, a configurarse como un abigarrado conjunto de sectores recíprocamente desconectados... y no conectables.

Todos estos son rasgos bien conocidos del plural mundo moderno, que han recibido cientos de diagnósticos de todos los colores, desde el de Max Weber al de Paul Valéry, desde el de Hans Blumenberg al de Ortega y Gasset. Lo que quizás no es tan conocido es que ya desde el nacimiento de esta visión, que suele datarse en torno a la vida de Descartes, la música se ve cuestionada, *por los mismos protagonistas que lideran la Modernidad*, en el papel preponderante que había sido capaz de asumir en el mundo unificado de los premodernos. ¿Podía seguir siendo la armonía un concepto capital para la educación, cuando en el espíritu europeo ya no sólo faltaba la *armonía*, sino que se producía una ruidosa *disonancia* entre lo natural y lo humano, y entre estos con lo divino (la teología, en efecto, cada vez era capaz de decir menos acerca de la organización del mundo físico y en torno al conocimiento de los asuntos humanos)? La respuesta nos la ofrece el mismo Descartes (1650, I, 4-13), y es un rotundo «no»:

[Musicae f]inis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus. Fieri autem possunt cantilenaes simul tristes & delectabiles, nec mirum tam diversae [...]. Nam de ipsius soni qualitate, ex quo corpore & quo pacto gratior exeat, agant Physici.<sup>32</sup>

Es decir, al principio mismo de una obrita dedicada íntegramente a la música, su *Compendium musicae*, que probablemente escribió en 1617 (poco antes, pues, de su celeberrimo *Discours de la méthode*), el heraldo de la visión moderna del mundo puntualiza ya que la música tiene sólo una meta, justamente aquella a la que Aristóteles y algunos hedonistas y epicúreos la habían venido relegando: la de «agradarnos» (*delectet*), sin más. La música no sólo ya no sirve para entender el mundo físico, sino que cuando se desee entenderla a ella y al hecho de que nos provoque tal agrado, o cuándo queramos comprender cómo se generan sus sonidos en general, habrá de recurrirse a la nueva ciencia que ahora sí que sirve para entender el mundo: la Física matemática (*agant Physici*). Los sistemas del mundo que conquistan Europa desde el siglo XVII no van a explicar la Naturaleza con músicas ni armonías, sino con leyes del tipo « $F = m \cdot a$ » y números. El universo material no se organiza según un orden totalizador de armonías, sino como una sucesión de causas y efectos individuales. El mundo no es ya una magnificente sinfonía, sino una gran máquina pesada; las cosas ya no concuerdan unas con otras armónicamente, sino que simplemente se golpean unas

<sup>32</sup> «La música tiene por objeto divertirnos y suscitar en nosotros varios sentimientos. Los acordes pueden hacerse a la vez tristes y agradables, y, lo que es más sorprendente, sin que sean diferentes [...]. Es competencia de los físicos estudiar la naturaleza del sonido, el cuerpo que lo genera y las condiciones en que resulta más concordante».

a otras y se mueven a resultas de tales impactos. No hay identidad ni compenetración entre lo natural y lo humano, sino sólo *mecánicas* causas y efectos entre ambos (Lang: 1941, 711, 1020). Y la música ya no es *explicadora*, sino *explicada*. Cuando haya que explicar la influencia de la música en la sensibilidad humana, no se postulará ya el pitagórico «instrumento musical interior» al que se refería Cornford, no se seguirá creyendo que hay un orden interno que vibra al son del orden externo, sino que simplemente se tomará nota de esos efectos de la música en nuestros sentimientos como un efecto más en la lista de efectos y causas que pululan por el mundo: la música *provoca* cosas, pero no *muestra* las cosas del mundo, ni de nosotros. Es una ruedecilla más en la gran máquina impersonal que es el mundo moderno: causa ciertos efectos sensitivos (agitación del ritmo cardíaco, relajación muscular, acaso emisión de lágrimas en los sujetos más sensibleros) y se ve causada por ciertos acontecimientos físicos (el rasgar ciertas cuerdas, el vibrar de la garganta, el hacer que se golpeen ciertos aparejos); eso es todo<sup>33</sup>.

Esta nueva concepción, de éxito fulminante en la mentalidad europea, recluyó inmediatamente a la música al papel educativo que Aristóteles ya le deseara —y que perdurará hasta que le arribe, en plena forma, a profesores como Rosa Q. Ñ.—: la música empezará a ser ya sólo interesante para quienes desean producirla o degustarla, como ocurre con cualquier otro objeto del sistema capitalista —es decir, justo el sistema económico que en ese impersonal y mecanicista mundo moderno halla el campo abonado para su desarrollo (Bell: 1974, 477)—. Hubo algunos tímidos opositores a la nueva ideología hegemónica, por supuesto, pero sería precisamente el fracaso de estos lo que de modo más tajante contribuiría a reafirmar a los modernos en la idea de que iban por el buen camino: el camino de separar la música de los instrumentales pertinentes a la hora de abordar el estudio del mundo físico. Uno de los miembros más señeros de tal resistencia opositora, Johannes Kepler, contemporáneo de Descartes, intentó, verbigracia, el último intento serio y riguroso de construir una teoría científico-física del universo material tomando en consideración los acordes y regularidades de la música; y de hecho tituló, significativamente, *Harmonices Mundi* el tratado en que aparecía en 1619 su famosa tercera ley<sup>34</sup>. Pero ese título ya empezaba a sonar demasiado optimista: de hecho, Kepler había tenido que abandonar con an-

<sup>33</sup> A partir de esta consideración causalista de lo musical cobró relevancia la teoría de los afectos —a los cuales cabría también llamar «efectos» (y no por mera paronomasia, sino de acuerdo al mecanicismo que venimos describiendo)— provocados por la música en la psicología humana: se trata de la llamada *Affektenlehre*, iniciada por Athanasius Kircher (1650) justo en el año de publicación del cartesiano *Compendium Musicae*, aunque se imprimiría décadas más tarde (véase asimismo Chierotti: 1992 y Madry: 2002).

<sup>34</sup> La cual, como es bien sabido, afirma que el cociente entre el cubo del eje semimayor de la elipse que un planeta recorre (esto es, la distancia media entre ese planeta y el sol) y el cuadrado del período del planeta (el tiempo que este precisa para completar una revolución completa alrededor del sol) es el mismo para todos los planetas. Nótese la total ausencia de implicaciones musicales o musicalizantes en tal enunciado de la ley.

terioridad sus primeros afanes —en los cuales, con una mezcla de nociones sobre los cinco poliedros regulares y la música (en el más puro estilo pitagórico), había intentado organizar matemáticamente las observaciones de Tycho Brahe— para llegar entonces a ser capaz, sólo una vez olvidadas tales hipótesis pitagorizantes, de descubrir y publicar sus tres leyes sobre el movimiento de los planetas en torno al sol<sup>35</sup>.

Algo semejante ocurrió con otro rival del cartesianismo, G. W. Leibniz. Su definición de la música como «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»<sup>36</sup> (Leibniz: 1712, 132) intentaba todavía convencer a las mentes occidentales de que la estructura de la música era en el fondo la misma que la de la matemática, la del mundo y la del alma: esta última, «*nescientis se animi*» (inconsciente de sí misma en el sentido racionalista de Descartes), podía sin embargo seguir detectando la profunda vinculación aritmética (*arithmeticae*) con el todo de la música que llegare hasta ella, captar así su íntima armonía con la Totalidad, y por ello vibrar luego en un singular acto (*exercitium*)<sup>37</sup>. Pues para Leibniz, en el fondo, la Totalidad seguía siendo armónica: no podía sino existir una armonía preestablecida<sup>38</sup> de todo lo creado, ya que, si el Creador era perfecto, ¿no era lógico pensar que hubiese llevado a la existencia el mejor de los mundos posibles, el más armónicamente interconectado, el más musicalmente acorde?

Sin embargo, ni el proyecto de Leibniz de una ciencia que estudiase la cálida armonía entre los componentes básicos del universo natural y humano (componentes a los que el filósofo alemán denominó como mónadas) triunfó frente al frío mecanicismo cartesiano (y luego newtoniano), ni Kepler pudo ocultar que sus leyes ya no tenían nada que ver con la música; con lo cual la nueva visión de los modernos pudo asentarse con una supremacía aplastante en la *Weltanschauung* de generaciones de europeos, con tan escasas excepciones como tuvo antes la opuesta concepción premoderna<sup>39</sup>. Ello no significa,

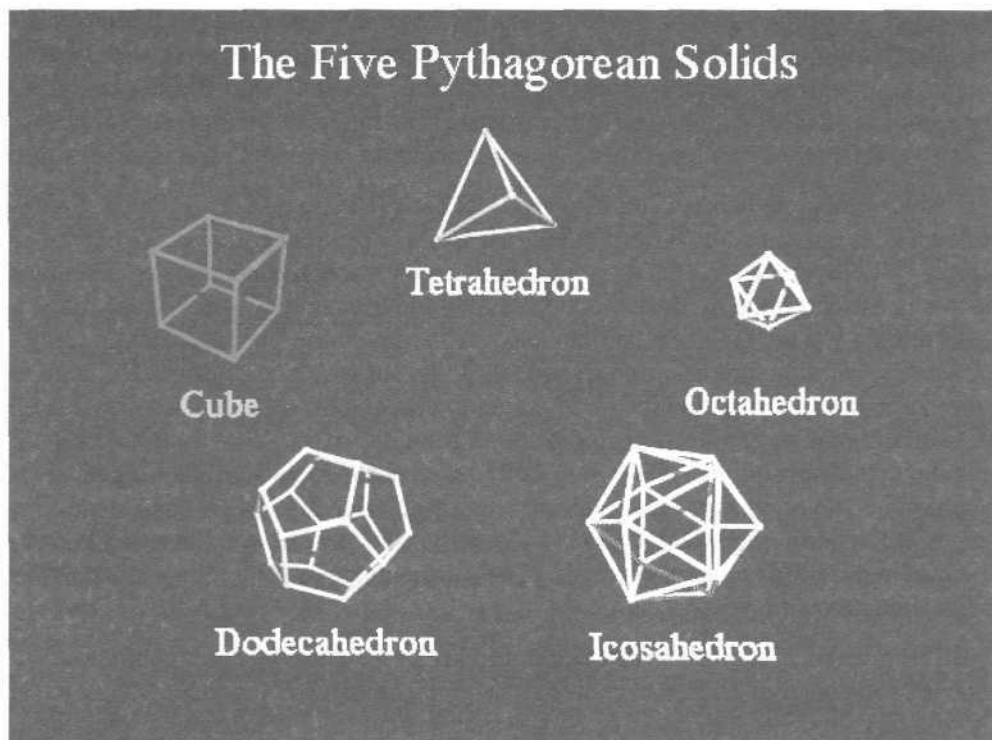
<sup>35</sup> Véanse las ilustraciones 4, 5 y 6.

<sup>36</sup> «Ejercicio oculto de aritmética del alma que no se sabe calcular a sí misma», o, en la traducción usada por Jiří Fukač (2002, 29), «unconscious computing of the mind» (computación inconsciente de la mente).

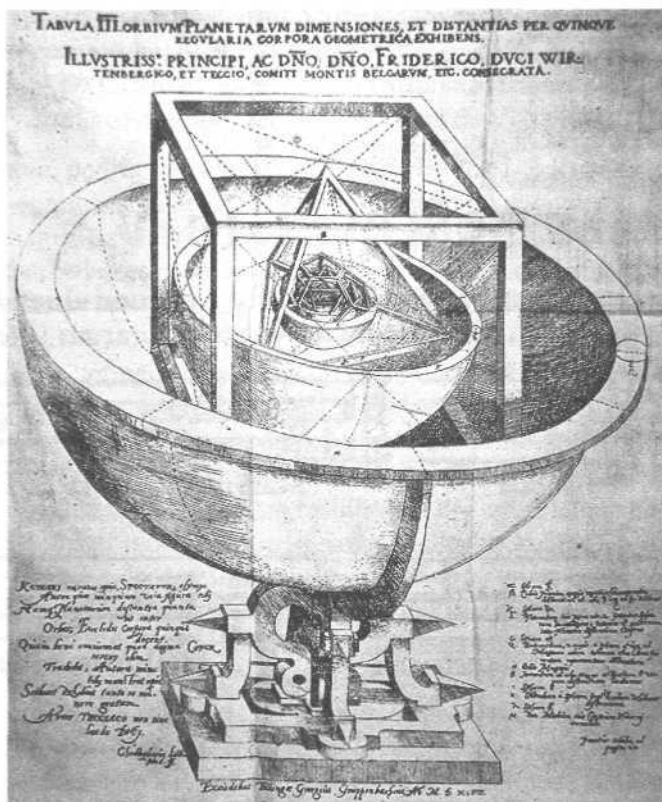
<sup>37</sup> Como destaca Gadamer (1946, 306), ello se debía a que, según la ontología leibniziana, «ese sentido de las proporciones, esa percepción y sensación no intelectual [...] tal y como nos son ofrecidas por el arte, no constituye un mundo distinto con respecto a las verdades de la ciencia, sino tan sólo otra forma de impulsar una misma tarea de comprensión del universo» y por ello resultaba aún estimable para Leibniz la pretensión de «reconciliar el mundo de la ciencia física con la conciencia global de la vida humana». Es patente, pues, que en la filosofía leibniziana el arte (y la música en concreto) podía sin dificultades seguir funcionando como vía de acceso al conocimiento del mundo, aunque la ciencia se estuviere intentando apropiarse en exclusiva de esa misma función.

<sup>38</sup> Véase Valverde (2000, 131) y Racionero (1988). También Jan Amos Komenský (o, por su nombre latinizado, Comenius) y la idea de *panharmonia* que expuso en su obra de 1668 *Via lucis* estaban animados por parecidos anhelos; y también llegaban demasiado tarde a un espíritu europeo ya casi del todo impregnado por lo moderno.

<sup>39</sup> Algunos ejemplos son los de Y. M. André, que todavía sostenía que «la estructura del cuerpo humano es completamente armónica» (1741, 81); y el de J. P. Rameau (1722), que, tras escribir el primer



**Ilustración 4:** *Los únicos cinco poliedros regulares que existen.* A Kepler le llamó poderosamente la atención el hecho de que, por una parte, sólo sea posible construir *cinco* cuerpos (los dibujados aquí arriba: tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro) cuyas caras geométricas sean, en cada uno, totalmente iguales; y que, por otra parte, fuesen precisamente *cinco* también el número de los planetas conocidos en su tiempo (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno). En la más pura vena pitagorizante, concluyó que esto no podía ser sólo una casualidad, y que tal coincidencia había de poseer algún significado. Su hipótesis fue entonces que cada planeta debía de estar inserto en una esfera (como ya pensaban los pitagóricos griegos), pero que existía una separación entre una esfera y otra (no como en el esquema de la ilustración 1, en que cada esfera se toca con su inmediata mayor y menor). Ahora bien, la separación entre cada dos esferas, según esta hipótesis kepleriana, sería el resultado de insertar uno de los poliedros regulares en medio de ambas: primero el tetraedro entre las dos menores, luego el cubo entre la segunda y la tercera menor, etcétera... De este modo se podrían calcular las distancias entre los planetas (entre las esferas), que era de hecho uno de los cálculos que Kepler buscaba. El modelo de este sistema astronómico hipotético aparece en la ilustración siguiente, la número 5.



**Ilustración 5:** El modelo kepleriano de esferas insertas entre los poliedros regulares. Esta es una reproducción de cómo imaginaba Kepler, al principio de sus investigaciones, que estaba organizado el sistema solar: cada esfera concéntrica entre poliedro y poliedro contendría uno de los cinco planetas conocidos. Para progresar en su estudio, pidió una subvención al duque de Württemberg con el fin de construirse un modelo como este a partir de metales preciosos y joyas. Al duque, empero, esta idea no le pareció del todo estimable, y denegó tal subvención. Mas el principal problema para Kepler no fue económico, sino que sus cálculos posteriores le fueron haciendo cada vez más evidente que su imagen de «esferas dentro de poliedros» no se correspondía con lo que había en el cielo, según certificaban las estupendas observaciones de Tycho Brahe (1546). Así que tuvo que acabar rechazando su idea pitagórica inicial de que la razón por la cual los planetas eran cinco residía en el hecho de que el número de los poliedros regulares también era ese. De hecho, poco después Kepler acabaría por descubrir sus famosas tres leyes acerca del movimiento planetario, leyes que, entre otras cosas, supusieron una conmoción general en la visión europea del mundo —y un golpe mortal para el pitagorismo— al demostrar que los planetas no se movían circular sino *elípticamente* —no había esferas ni movimiento circular («perfecto», en términos pitagóricos), pues—. La añoranza, empero, por la visión pitagórica que él mismo contribuyó a hacer añicos le llevó a titular su libro de 1619 *Harmonices Mundi* («Los armónicos del mundo»), aunque en el mundo que allí se describe ya no quede ni rastro de aquella «harmonía» primera que Pitágoras había postulado.

## HARMONICIS LIB. V. 207

Innia (infinita in potentia) permeantes astu : id quod aliter à me non potuit exprimi . quam per continuam seriem Notarum intermedia-



**Ilustración 6:** Las series de tonos correspondientes, según Kepler, a cada planeta. Para ese recalcitrante pitagórico que, a la postre, fue siempre Kepler, la velocidad y órbita de cada planeta tenía que estar relacionada con alguna escala musical correspondiente. Kepler incluso creyó haber descubierto cuáles eran tales escalas. Helas aquí arriba: así es como suena el cielo. O, al menos, así es como sonaba.



por supuesto, que todos los modernos hayan tenido exactamente la misma opinión sobre la música: pero sí que, pese a las diferencias, pervive en todos la noción común de que la música no remite a ninguna previa armonía física o psíquica (y menos aún físico-psíquica, o físico-psíquico-divina, como antes del XVII).

Por ejemplo, podríamos observar en los filósofos J. J. Rousseau, J. D'Alembert e I. Kant tres opiniones en apariencia contrapuestas en cuanto a la importancia de la música... pero que, tras un análisis algo más minucioso, se nos revelarían como profundamente concordantes a este respecto. Vamos a ello. No es difícil constatar que para el primero de los pensadores citados, Rousseau, la música poseía un inmenso valor por cuanto nos retrotraería al mítico estado natural del hombre primitivo: esa época feliz debido a que permanecía ajena a las complicaciones en que la civilización moderna nos ha imbuido, y esa época en que la gente se comunicaba entre sí con una mezcla de palabras y de melodía, o lo que es lo mismo, combinando racionalidad y sensibilidad, argumentaciones y sentimientos (Rousseau: 1781, XII). En cambio, para D'Alembert el valor de la música no residiría en la circunstancia de que supiese expresar sentimientos al modo en que lo había hecho ya durante un pasado más feliz; sino que, por el contrario, la valía de lo musical estribaba en el hecho de que, por haber ido progresando gradualmente (como una ciencia más) a lo largo del curso de la historia, había ido siendo cada vez más capaz de transmitir con eficacia dichos sentimientos —y era de prever que prosiguiese su perfeccionamiento progresivo en un futuro que, como el del resto de las ciencias, se presentaba con tintes eminentemente esperanzadores— (D'Alembert: 1752). Frente a uno y otro francófono, Kant, simplemente, colocaría la música en el puesto más bajo entre las Bellas Artes:

Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zum Erkenntnis zusammenkommen müssen, zum Maßstabe nimmt; so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt. (I. Kant, *Crítica del Juicio*, LIII)<sup>40</sup>

---

tratado importante en Europa sobre la armonía (y haberlo hecho, curiosamente, antes de iniciar su copiosa producción como músico profesional), «se encontró, en la vejez, solo frente a todo el mundo» (Fubini: 1990, 203). Véanse también los casos más cercanos a nuestro presente que fueron citados en la nota 12.

<sup>40</sup> «Si, por otra parte, se examina el valor de las Bellas Artes según la cultura que otorgan al espíritu, y si se adopta como escala de medida la expansión de las facultades que han de confluir en nuestra facultad de juzgar para el conocimiento, entonces la música ocupa, entre las Bellas Artes, el lugar claramente inferior [...], pues lo único que hace es jugar con las sensaciones». El escaso aprecio del respetable profesor Kant por el arte musical queda igualmente de manifiesto gracias a los inesperados comentarios que en ese mismo párrafo se permitirá un poco más adelante, haciendo gala de un fastidio mal contenido que hoy no deja de resultar en cierto modo cómico: «Además, por encima de todo ello, lo cierto es que hay en la música una cierta falta de urbanidad; pues, dependiendo sobre todo de las características de sus instrumentos, extiende su influencia más allá de lo que sería deseable (hacia el resto de la vecindad) y, por lo tanto, por así decirlo, se impone y priva a los demás (los que no están en la reunión musical) de su libertad; cosa que no hacen las artes que se captan con los ojos, pues basta con mirar para otra parte en el caso de que uno no de-

Y, sin embargo, el aprecio de la música por lo que esta tiene de primitiva en Rousseau, la estima de la misma como consecuencia de sus progresos históricos en D'Alembert, y el mal disimulado desprecio de Kant hacia el arte de los sonidos, se nutren todos ellos de un mismo suelo ideológico que están los tres dando unánimes por supuesto: el de que la música ha dejado de ser transmisora de conocimiento racional alguno porque no hay armonía alguna que se le asemeje ni en el hombre ni en el mundo; que, por lo tanto, el arte filarmónico sirve ya sólo para expresar la parte irracional, no conceptualizable, sentimental de la interioridad humana: esa parte que los mitos de Orfeo y Dionisio habían intentado reivindicar antes de la llegada y éxito del pitagorismo; esa parte que Aristóteles concedía a una música que sólo había de ocuparse de rellenar nuestro ocio con ciertos placeres; esa parte que Rousseau añoraba, D'Alembert quería perfeccionar progresivamente y Kant minusvaloraba; la parte, en fin, que posteriormente todo un movimiento cultural de principios del XIX iba a magnificar: el Romanticismo, que bien merece el próximo apartado en exclusiva por su importancia al matizar las ideas musicales de los modernos.

### 2.3. Schopenhauer, nuestro educador

Cuando entre los europeos estaba a punto de cundir un movimiento intelectual como el del Romanticismo, lo cierto es que el hombre contra el mundo, el alma contra la naturaleza, el yo contra los objetos habían alcanzado su más alta divergencia mutua, la mayor y más insondable brecha que jamás los haya separado; hendidura que ya había quedado anticipada por la Tercera Antinomia kantiana. Dentro de la mentalidad occidental, el mundo natural era cada vez más el reino en que habitan los seres que se hallan mecánicamente determinados por las matemáticas leyes de Newton, especialmente después de que el marqués de Laplace (1799-1825) resolviese los flecos que sir Isaac había dejado en su proyecto de explicación del Universo. Y, por el contrario, después de la Revolución Francesa, el mundo humano era cada vez más el reino de la libertad, de lo indeterminado, de seres que pueden y ahora quieren construir ellos mismos su propio futuro, ya sea individualmente —en su ética personal (la autodeterminación propia de la razón práctica kantiana)—, ya sea colectivamente —como pueblos en su política (la kantiano-fichteana autodeterminación de «los pueblos»); Kedourie: 1960—. Esos dos ámbitos, uno absolutamente determinado, esclavo de las leyes físicas, el otro absolutamente indeterminado, libre y liberador, reclamaban, por supuesto, un tipo de estudio absolutamente diferente para cada uno: las Ciencias Naturales, de inspiración newtoniana, para lo natural, los objetos; las que se llamaron *Geisteswissenschaften* o *Humaniora*, *Humanities* o «Humanidades», para lo humano y su interioridad libre, los sujetos (Gadamer: 1960, 31-37).

---

see recibir sus impresiones [...] Quienes han recomendado el canto de himnos espirituales durante los rezos en familia no se percataron de que estaban imponiendo una cantidad considerable de incomodidades al resto de los vecinos mediante esa ruidosa (y, por ello mismo, generalmente farisaica) devoción: pues esta les obliga, o bien a unirse a tales cantos, o bien a suspender sus meditaciones».

La separación entre los dos reinos llegó a ser tan escandalosa (¿cómo podía el mundo estar dividido en dos cosas tan diferentes: el hombre, por un lado, y *todo lo demás*, por otro?) que la época romántica vio en su seno nacer los más elaborados (y los últimos) grandes constructos conceptuales que trataron de reunificar lo que ya nadie veía como unido ni unible. Son las ambiciosas filosofías de la Dialéctica alemana: J. G. Fichte, F. W. J. Schelling, G. W. F. Hegel, K. Marx, que, como comenta Bruno Latour (1993, 88), merecen todas ellas el rótulo de «filosofías que tratan de tapar el creciente socavón». Con todo, el mundo aquel que había sido capaz de armonizar ambos extremos, el extremo de los objetos naturales y el de los sujetos humanos, estaba ya muy lejos, estaba ya perdido: era un mundo premoderno, y los intentos por recuperarlo, aunque de factura magnífica y admirable, no convencieron ya apenas a nadie (Sacristán: 1967, 347; Latour: 1993, 90).

Dada tal situación, la música prosiguió aquellos años su reclusión en ámbitos educativos cada vez menores, cada vez más exclusivamente musicales. Hay que reconocer que los románticos probaron también aquí uno de sus últimos grandes intentos de rescate y que, merced a la categoría de «genio artístico» —que fueron justo ellos quienes pusieron a punto (Gadamer: 1960, 90-95)— se procuró recuperar un lugar significativo para el arte —y en especial, para la música<sup>41</sup>— en la vida de los europeos a caballo entre los siglos XVIII y XIX. El «genio» y su producción, el arte, se reivindicaron como los accesos secretos a lo más íntimo de la realidad: más potente que las ciencias, más potente que la razón, lo artístico nos revelaría la verdadera entraña del mundo. Pues sólo en el quehacer y la obra de los artistas o de los músicos se conjugaban, finalmente, la libertad del sujeto creador y las inmutables leyes físicas de la materia o de los objetos sobre los que se opera (pinceles, cinceles, instrumentos musicales): pareciera, pues, que por fin habíase logrado toparse con un quicio que reconciliaba a sujetos y objetos, al hombre y a la naturaleza; un gozne que recuperaba el mundo armoniosamente unificado de antaño. Sería en esa línea, verbigracia, que J. W. von Goethe, al escuchar ciertas composiciones de Johann Sebastian Bach, pudo aseverarle a su amigo Zelter en una carta del 21 de junio de 1827 que la música bachiana representaba fielmente «la armonía que Dios guardaba en su seno antes de crear el Universo».

Mas en realidad, ningún científico (ni siquiera el propio Goethe, en sus pinitos como tal), ningún ingeniero y ningún político estaba ya dispuesto a confiar a los artistas la labor de conocer el mencionado Universo, y menos aún se atreverían a financiarles con recursos o dinero esa pretendida misión cognoscitivo-natural (Sacristán: 1967). Resultaban muchísimo más prometedores y eficientes los científicos para

---

<sup>41</sup> «En el Romanticismo alemán ésta [la música] era considerada como la lengua universal del género humano» (Gadamer: 1972a). Además, puede considerarse, en cierto sentido, que F. W. J. Schelling revitalizaría ciertas vetas de la mentalidad pitagorizante pasada (Pareyson: 1964, 145-152); y Hegel salvaría a la música del último lugar entre las artes en que la había colocado Kant, para dejarla en un digno segundo puesto, sólo por detrás de la poesía (Fubini: 1990, 266-271).

ello. Así que, en realidad, el arte y la música se tuvieron que acabar conformando con reclamar para sí el acceso privilegiado al saber acerca del otro polo de la Modernidad, el de lo subjetivo, el de la libertad indeterminada de la conciencia humana. Y, por lo tanto, la educación artística proseguiría su irremediable camino de especialización: más que «a través del arte, acaba pasando a [ser] una educación para el arte» (Gadamer: 1960, 122). Por mucha pasión que los románticos le pusieran a la misión de elevar el aprecio por el arte y la música, sólo lograron recluir a ambos en un lugar todo lo ricamente alabado que se quiera, pero radicalmente separado de la vida y la realidad físico-natural; radicalmente concentrado en lo subjetivo y en «lo artístico» —entendido esto de forma reduccionista—. Era la consolidación del «esteticismo» europeo (Ibid., 121-142)<sup>42</sup>. La educación musical se hizo así bienvenida y festejada por la intelectualidad occidental, pero a costa de no tener ya nada que ver con el resto de la educación: «Se abre de este modo un dualismo más profundo e insoluble» incluso que el de los primeros modernos (Ibid., 1960, 123).

Las cartas de Friedrich Schiller reunidas en su *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* («Sobre la educación estética del ser humano») de 1795 dan buena cuenta de este proceso, durante el cual los románticos, con una paradoja que hoy parece gigantesca, a la vez que ensalzan las maravillas de la educación musical, al mismo tiempo la recluyen aparte de toda instrucción para el conocimiento del mundo real. Sin embargo, el mejor hito de esta paradoja que nos ha legado aquel momento del espíritu europeo es el representado por el filósofo Arthur Schopenhauer y el sistema que expuso en su *Die Welt als Wille und Vorstellung* («El mundo como voluntad y representación») de 1819. Allí se

<sup>42</sup> Si bien toda la filosofía de Gadamer puede plausiblemente considerarse —y así lo ha hecho, por ejemplo, Jean Grondin (1999)— como un esfuerzo por superar tal «esteticismo» —y ello desde bien temprano en su trayectoria intelectual: véase Gadamer (1934, 15)—, lo cierto es que su ataque más tajante a esta noción figura en las páginas citadas en el cuerpo del texto: de ahí que sean las únicas que ahora citemos. No hay que prescindir tampoco ni de la procedencia heideggeriana (véase especialmente Heidegger: 1935) ni de la continuación vattimiana (paradigmáticamente en Vattimo: 1989b; 1992; 1994, 73-92; Perniola y Vattimo: 1990) de esta crítica a la reclusión de lo estético en un recinto ajeno a toda verdad sobre el ser, un recinto aislado frente a cualquier otra experiencia. Con todo, la apuesta de Gadamer por lo que podríamos llamar «la verdad del arte» no es en modo alguno ingenua: en diversos momentos se mostró bien consciente de que esta revalorización del contenido de verdad del arte podía decaer en el más craso *Kitsch* (pues lo *kitschig* consiste precisamente en presuponer apresuradamente que los receptores de la experiencia estética cuentan con una cierta noción de verdad compartida, cuando lo cierto es que este elemento acomunador faltaría a menudo —y por ello se produce la experiencia *Kitsch*— dentro de la comunidad de interpretación concreta a la que se dirige la obra artística en cuestión). Igualmente es el nazismo, como epitome de toda ideología totalitaria, otro de los riesgos que Gadamer detecta que se corren cuando se da una excesiva importancia a cierta concepción de la «verdad artística»: el riesgo, en concreto, de que se decida limitar a priori la labor de los artistas en función del reflejo de una cierta «verdad» que desde la autoridad política se ha determinado que estos deben obligatoriamente promover (Gadamer 1986b, 221) —Gadamer podría acaso rememorar, con igual legitimidad que su cita del nacionalsocialismo, actos como la declaración del PCUS de 1932, que iba exactamente en este mismo sentido de aprovecharse del reconocimiento de la verdad estética para decretar entonces la existencia de un solo estilo artístico oficial, y prohibir por consiguiente las actividades estéticas «mentirosas».

consuman los tres rasgos que hemos destacado del Romanticismo: en primer lugar, la separación radical entre el mundo físico (lo que él llama *Vorstellung*, mundo de la representación) y el mundo de la libertad de los sujetos humanos (lo que él llama *Wille*, voluntad). En segundo lugar, la apología que ensalza a la música: para Schopenhauer, esta es la actividad humana más importante de todas, puesto que es la única que nos permite salir de las ocupaciones en el ilusorio y falso mundo de las representaciones objetivas (*Vorstellungen*) para descubrir que la verdadera esencia de la realidad es la voluntad subjetiva (*Wille*). Pero, en tercer lugar, y como los románticos, Schopenhauer asesta un duro golpe a toda esperanza de que la educación musical tenga alguna utilidad: ya que su valor supremo es encomiable *precisamente* porque nos aparta de todo lo demás, del resto del mundo físico y del tráfico social. La música es la actividad humana más valiosa... a coste, aunque suene chocante, de que no valga para nada: y justamente cuanto más nos aleje del mundo que Isaac Newton había explicado, cuanto menos tenga que ver con la racionalidad y el conocimiento, mejor música será. La música es lo mejor del mundo, pero sólo porque nos permite escapar del mundo.

La propuesta de Schopenhauer consistía en una pintoresca metafísica, dentro de la cual lo único Real es una Voluntad anónima, exterior al mundo, que «crea» las representaciones cognoscitivas que nos ofrece la ciencia. Puede decirse que como metafísico no tuvo gran éxito, ya que tal concepción del mundo no sería muy plausible tras él —algunos sospechan que ni siquiera se la creyó él mismo (Valverde: 2000, 211)—. Pero el resto de su mensaje se haría bien popular: que la música no tiene nada que ver con el conocimiento del mundo; que la educación musical por lo tanto sólo sirve para la propia música; que el mundo estético en que nos sumerge es un mundo diferente al mundo real. Ocurre con estas ideas schopenhauerianas lo que a menudo se ha detectado con muchos escritos del mismo autor: que se han hecho tan certeras para dibujar la era moderna que hoy muchos de sus textos tienen un cierto sabor de «obviedad» [...]; una obviedad en absoluto despreciativa: Schopenhauer no es que nos diga cosas banales, sino que nos dice cosas que nos parecen claras porque nos parece saberlas ya; como se dice habitualmente, nos reconocemos en ellas» (Vattimo: 1982, 61). Es así que Schopenhauer se ha convertido en nuestro verdadero e implícito «educador» (Vattimo: 1982, 62; 1989a), y como tal ha usurpado el papel que le correspondía anteriormente a la música. Y a la música, por su parte, la ha encerrado en donde él ha querido: en un mundo aparte, en un mundo donde aprender música sólo vale, como reconocía Rosa Q. Ñ. (una de los muchísimos alumnos actuales —e inconscientes— de Schopenhauer), para ese mismo mundo de la música. Orbe que es bien diferente del mundo de la vida real, aunque ayude a dar a éste cierto colorido estético (Marquard: 1989).

Quien primero comprendió que Schopenhauer se estaba convirtiendo en el educador de los tiempos modernos fue otro filósofo, Friedrich Nietzsche; y lo hizo en su obra de 1874 *Schopenhauer als Erzieher* («Schopenhauer como educador»), también conocida como su «Tercera Consideración Intempestiva». En Schopenhauer podemos, según esta obra, conocer la mentalidad de nuestros días y, por ello, saber cómo criticar certeramente tal mentalidad:

nämlich zu erklären, wie wir Alle durch Schopenhauer uns gegen unsre Zeit erziehen können —weil wir den Vortheil haben, durch ihn diese Zeit wirklich zu kennen. (ibíd., IV)<sup>43</sup>

Con la clarividencia que es habitual en él, Nietzsche detectó que Schopenhauer proponía la única alternativa viable a las cuatro funciones (veremos enseguida cuáles) desempeñadas por la educación en nuestro mundo de finales del segundo milenio. La alternativa de Schopenhauer ya la conocemos: una educación en lo inútil, como la música, que nos sustraiga de las preocupaciones mundanas y nos sumerja en un ámbito que no tiene nada que ver con ellas, en que seamos más libres, más subjetivos, menos científicos y menos racionales. Se trata de la que podríamos considerar como una quinta función de la educación, que podríamos denominar como «estetizante», «subjetivista» o «escapista», y que se va a añadir desde el Romanticismo a la lista de funciones que tienen los sistemas educativos occidentales (y por ello la música pervive, de hecho, como una de las asignaturas posibles en el instituto de bachillerato en que Rosa Q. Ñ. trabaja). El resto de funciones (concretamente, cuatro) de la educación —que Nietzsche juzgaba opuestas a la anterior, pero que han aprendido a convivir pacíficamente con la «schopenhaueriana» en nuestras escuelas actuales—, eran (y son):

1) la educación como preparación para los negocios y la economía del mundo burgués<sup>44</sup>:

[D]ie Selbstsucht der Erwerbenden [...]. Von dieser Seite kommt jener beliebte Satz und Kettenschluss her, der ungefähr so lautet: möglichst viel Erkenntniss und Bildung, daher möglichst viel Bedürfniss, daher möglichst viel Produktion, daher möglichst viel Gewinn und Glück —so klingt die verführerische Formel. Bildung würde von den Anhängern derselben als die Einsicht definirt werden, mit der man, in Bedürfnissen und deren Befriedigung, durch und durch zeitgemäss wird, mit der man aber zugleich am besten über alle Mittel und Wege gebietet, um so leicht wie möglich Geld zu gewinnen. (ibíd., VI)<sup>45</sup>

2) la educación como adoctrinamiento nacionalista, que beneficie a

[der] Selbstsucht des Staates [...]. Vorausgesetzt, dass er sich stark genug weiss, um nicht nur entfesseln, sondern zur rechten Zeit in's Joch spannen zu können, [...] so kommt die Ausbreitung der Bildung unter seinen Bürgern immer nur ihm selbst, im

<sup>43</sup> «Es decir, explicar cómo podemos todos nosotros educarnos, a través de Schopenhauer, contra nuestro tiempo: pues tenemos la ventaja de que a través de él podemos conocer verdaderamente este tiempo».

<sup>44</sup> Como ha señalado Vattimo (1985a, 32), la crítica de esta función y de la que señalaremos en cuarto lugar no surge en Nietzsche sino de la influencia de Jacob Burckhardt (1905).

<sup>45</sup> «El egoísmo de los hombres de negocios [...]. De estos proviene ese bienamado principio y razonamiento en cadena que más o menos dice así: busquemos cuanto más conocimiento e instrucción posibles, y por lo tanto cuantas más necesidades posibles, y por lo tanto cuanto más producción posible, y por lo tanto cuanto más beneficio y felicidad posibles: así suena la fórmula tentadora. La edu-

Wetteifer mit andern Staaten zu Gute. Überall, wo man jetzt vom «Kulturstaat» redet, sieht man ihm die Aufgabe gestellt, die geistigen Kräfte einer Generation so weit zu entbinden, dass sie damit den bestehenden Institutionen dienen und nützen können: aber auch nur soweit. (ibid.)<sup>46</sup>

3) la educación como instrucción en los buenos modales y las maneras civilizadas de convivencia en la sociedad:

Da wird drittens die Kultur von allen denen gefördert, welche sich eines hässlichen oder langweiligen Inhaltes bewusst sind und über ihn durch die sogenannte «schöne Form» täuschen wollen. Mit dem Äusserlichen, mit Wort, Gebärde, Verzierung, Gepränge, Manierlichkeit soll der Beschauer zu einem falschen Schlusse über den Inhalt genöthigt werden [...]. Mir scheint es bisweilen, dass die modernen Menschen sich grenzenlos an einander langweilen und dass sie es endlich nöthig finden, sich mit Hülfe aller Künste interessant zu machen. (ibid.)<sup>47</sup>

4) y, por último, la educación como aprendizaje de la ciencia y las técnicas de dominio del mundo a través de su investigación objetivista, despreocupadas en su mecanicismo de lo más genuinamente humano debido a lo que Nietzsche llamó

die Selbstsucht der Wissenschaft [...]. Die Wissenschaft verhält sich zur Weisheit, wie die Tugendhaftigkeit zur Heiligung: sie ist kalt und trocken, sie hat keine Liebe [...]. Sie ist sich selber eben so nützlich, als sie ihren Dienern schädlich ist, insofern sie auf dieselben ihren eignen Charakter überträgt und damit ihre Menschlichkeit gleichsam verknöchert. So lange unter Kultur wesentlich Förderung der Wissenschaft verstanden wird, geht sie an dem grossen leidenden Menschen mit unbarmherziger Kälte vorüber, weil die Wissenschaft überall nur Probleme der Erkenntniss sieht, und weil das Leiden eigentlich innerhalb ihrer Welt etwas Ungehöriges und Unverständliches, also höchstens wieder ein Problem ist. (ibid.)<sup>48</sup>

---

cación vendría descrita por sus propios difusores como aquella capacidad de discernir mediante la cual uno se vuelve cada vez más semejante a sus contemporáneos, en sus necesidades y en su satisfacción, y con la cual, al mismo tiempo, uno puede disponer de todas las vías y medios para ganar dinero del modo más fácil posible».

<sup>46</sup> «El egoísmo del Estado [...]. Si este puede considerarse a sí mismo lo suficientemente fuerte no sólo para liberar, sino también para someter, en el momento justo, bajo un yugo, [...] entonces la difusión de la educación entre sus ciudadanos termina siempre por favorecerle en su relación con otros Estados. En todas partes donde hoy se hable de «Estado de cultura», se comprueba que se le ha asignado a éste la tarea de liberar las fuerzas espirituales de una nación en la medida en que estas puedan servir y beneficiar a las instituciones existentes: pero sólo en tal medida, y no más».

<sup>47</sup> «En tercer lugar, se promueve la cultura por todos aquellos que son conscientes de su propio contenido feo o aburrido, y quieren esconderlo bajo las llamadas «bellas formas». Con la exterioridad, con las palabras, el gesto, el refinamiento, el lujo y las buenas maneras, el observador debería ser inducido a una conclusión equivocada sobre el contenido [...]. Me da la impresión, de vez en cuando, que los hombres modernos se aburren unos a otros desmesuradamente, y que finalmente encuentran necesario el hacerse interesantes con ayuda de todas las artes».

<sup>48</sup> «El egoísmo de la ciencia [...]. La ciencia representa frente a la sabiduría lo mismo que la moralidad frente a la santidad: es fría y seca, no tiene amor alguno [...], es tan beneficiosa para sí misma

Hemos citado extensamente lo pronunciado por Nietzsche en torno a «las cuatro funciones» de la educación pues creemos que estas consideraciones, que él considerase «intempestivas» o «inactuales» en su época (de ahí su título de «*Unzeitgemäße Betrachtungen*»), no son hoy por fin del todo ajenas a nuestra condición contemporánea. Y, además, pueden acotar nítidamente el único espacio en que se permite que se inserte la quinta función, la de las materias artísticas como la música. Cuando, poco antes de las vacaciones de verano, Rosa Q. Ñ. busca alcanzar cada año un espacio para la música en la educación, no cuestiona estos otros cuatro espacios, los cuales siempre se hallan presentes, de modo obligatorio, en nuestros bachilleratos. Ella sólo anhela que se les deje algo de tiempo a los alumnos para aprender a huir del mundanal ruido, y ello mediante la escapada que es capaz de proporcionarnos una buena pieza musical. De los apremios de la realidad ya se ocupa la educación en economía<sup>49</sup>, o el aprendizaje en lenguas extranjeras que sólo se enseñan por su utilidad laboral futura<sup>50</sup> (función 1); también se ocupa del mundo real el Estado<sup>51</sup>, cuando diseña planes de estudio que sólo in-

---

cuanto perjudicial para sus siervos, por cuanto transfiere a estos su propio carácter y de ese modo fosiliza su humanidad. Mientras se entienda como cultura la promoción de la ciencia, esta pasará con incommovible frialdad por delante de los hombres que sufren: ya que la ciencia ve por todas partes sólo problemas de conocimiento y, por ello, el sufrimiento es algo inapropiado e incomprensible en su mundo o, como máximo, es sólo un problema más».

<sup>49</sup> El movimiento pedagógico de la *Deschooling*, en torno a los años 60, ofreció ya una crítica global a esta educación que nos domestica para satisfacer las necesidades económicas del «mundo real» (Lister: 1974).

<sup>50</sup> La ética hermenéutica, en que luego nos centraremos, ha venido reclamando desde siempre que bien puede existir otra función educativa del aprendizaje de lenguas extranjeras o lenguas muertas: concretamente, la función de enseñarnos a abrirnos a mundos conceptuales y vitales radicalmente diferentes al propio y, de este modo, instruirnos en la tolerancia y capacidad de aprendizaje de lo diverso (Gadamer: 1960, 526-547; 1977a, 260; 1977b, 17; 1959, 64; 1986a, 57, 174; 1990a). Fomentaríamos así lo que Carlos Thiebaut (1999, 56-63) llama «tolerancia positiva», activa, frente a la meramente negativa o pasiva de «permitir» o «dejar» que otros posean culturas diferentes pero sin acercarnos a recibir nada de ellas. Quizás un ejemplo de la vinculación entre la tolerancia activa y la apertura hacia lenguas ajenas quepa detectarlo en la diferencia existente en América entre la colonización anglosajona, con un modelo de tolerancia pasiva, y la hispana, con su ideal (no siempre cumplido, evidentemente, como acontece con todo ideal) de tolerancia activa (Rubert de Ventós: 1987). Así, mientras que España promovió la recopilación y el aprendizaje (incluso universitario) de las lenguas indígenas, como respeto activo («hermenéutico» *avant la lettre*) hacia su diversidad frente a lo europeo (Bustamante: 1992), Inglaterra no hizo nada parecido; y, de este modo, Hispanoamérica acabaría siendo una experiencia de mestizaje étnico e hibridación cultural: algo que estuvo lejos de producirse en la América anglófona. Inglaterra habría sido, de este modo, más «moderna» —si es cierto que la Modernidad tiende a la anulación de la diversidad de lenguas y dialectos (Derrida: 1990)—, y los pujantes anglosajones de los actuales Estados Unidos aspirarían a seguirlo siendo —especialmente en casos como Rodríguez (1982)—. Los hispanos, en cambio, precisamente por no haber sido nunca del todo «modernos», gozaríamos ahora de ciertas prerrogativas (Rubert de Ventós: 1987; Vattimo: 1990; Ortiz-Osés: 1995, 91-103, especialmente 94-97; Melzer: 2003; véase sin embargo Ortiz-Osés: 2003, 42-46) a la hora de poder acoger entre nosotros una mentalidad, como la hermenéutica, capaz de superar la Modernidad.

<sup>51</sup> Lo que se ha llamado «el realismo del Estado»: véase una alternativa a este en Beer y Hariman (1996).



cluyen la geografía o la historia o la literatura del país propio, a fin de fomentar el miope sentimiento patrioterio de pertenencia<sup>52</sup>, y asegurarse así seguidores sumisos en caso de conflicto (o simplemente competitividad) con otra potencia extranjera<sup>53</sup> (función 2). Cuando la escuela nos instruye en las reglas básicas y superficiales de convivencia con nuestros semejantes (función 3)<sup>54</sup>, o en el modo de dominar con la técnica y las ciencias naturales el universo en el que habitamos (función 4)<sup>55</sup>, también nos recuerda de paso que vivimos en una realidad social y físico-material. Ante tantas exigencias de parte del sistema educativo en la perentoriedad de un mundo real que nos llena de requerimientos «realistas», Rosa Q. Ñ. y otros discípulos de Schopenhauer se han conformado con ofrecer la música como un billete de avión que nos traslade durante unas breves (y bien ganadas) vacaciones a convenientes lugares de veraneo en la «irrealidad», acompañados de guías turísticos como Brahms, Alban Berg o Miles Davis.

Pero a nadie se le escapa ya que, aunque hoy los sucesores de Schopenhauer (y del primer Nietzsche) acepten conformistas esta *cohabitación* con las otras cuatro funciones (las funciones realistas) de la educación, tal «irenismo» no deja de suponerles, a la larga, un cierto «debilitamiento» de su propia posición (la música no es ya una alternativa global al resto de funciones educativas, sino una alternativa espo-

<sup>52</sup> A pesar de sus deseos de superar la Modernidad, recaen por lo tanto de lleno en esta quienes (como MacIntyre: 1984) defienden una educación que aún camine en este sentido del «fomento de la pertenencia». Véase Quintana Paz (2000a; 2001c; 2004d) para una argumentación más fehaciente de esta idea; y véase Melero (2001) como ejemplo de otro pulcro modelo que, desde bien dentro del proyecto moderno, no escatima halagos ante el fomento, a su juicio «inevitable» (ibid., 196), de la pertenencia cultural por parte del sistema educativo de los Estados modernos.

<sup>53</sup> Como ya se apercibiera Oscar Wilde (1891, 213), el conocimiento serio (y habrá que subrayar esta última palabra) de otros países acaso sea el mejor antídoto contra los afanes belicistas: «The change will of course be slow, and people will not be conscious of it. They will not say, "We will not war against France because her prose is perfect", but because the prose of France is perfect, they will not hate the land. Intellectual criticism will bind Europe together in bonds far closer than those that can be forged by shopman or sentimentalist. It will give us the peace that springs from understanding». («El cambio, por supuesto, será lento, y la gente no será consciente de él. No se dirá: "Prescindamos de hacer una guerra contra Francia, ya que su prosa es perfecta"; sino que, debido a que la prosa francesa es perfecta, no se odiará tal tierra. La crítica intelectual ligará a Europa con vínculos mucho más firmes que los que pueda forjar el tendero o el sentimentalista. Nos dará la paz que nace del entendimiento mutuo»). Sobre la apelación de Wilde al *understanding* (que proponemos traducir como «entendimiento mutuo»), nótese sus concomitancias con la *Verständigung* dialógica defendida por la ética hermenéutica, tal y como podremos observar en el apartado 3.2. de este escrito.

<sup>54</sup> Una crítica ya clásica de esta función «humanista» y «humanizadora» es la de Heidegger (1947). Véase también Vattimo (1981). Resulta especialmente iluminador a este respecto el penetrante artículo de Félix Duque (2003) donde, no sin cierto desengaño, se vincula con el vigor insobornable de la educación tecno-científica (es decir, de la función 4 reseñada por Nietzsche) el descrédito de los modelos «humanistas» clásicos que se utilizaban y tratan de seguir utilizando para dar cumplimiento a esta función 3.

<sup>55</sup> Un análisis también clásico e influyente de esta función de la técnica (y del mundo del *Ge-Stell* al que aboca) se halla en Heidegger (1957). Véase también Vattimo (1988b); y, sobre la preponderancia de la educación científicista, Quintana Paz (1998b).

rádica y momentánea); y, además, les ha hecho, en el fondo, cómplices del filisteísmo, involuntarios cooperadores con las cuatro funciones egoístas que se pretendía originariamente combatir (Adorno: 1973; Perniola: 1990, 58, 61). Pues las funciones realistas de la educación hallan en esta quinta el necesario reposo que les descargue del lógico cansancio que sus perentorias exigencias de realidad provocan; con lo cual aquellas cuatro funciones realistas salen ciertamente reforzadas de tal holganza momentánea: *semel in anno licet insanire*<sup>56</sup>. Resulta difícilmente negable que cunda, pues, una cierta sensación de «derrota» (Perniola: 1990, 66) de la música en su papel educativo mientras mantengamos a Schopenhauer como nuestro educador.

### 3. ÉTICA HERMENÉUTICA: A LA BÚSQUEDA DE UN EDUCADOR SUSTITUTO PARA SCHOPENHAUER

#### 3.1. El final de la Modernidad y la (lógica) nostalgia de la premodernidad

Hemos ido contemplando, a lo largo de las tres secciones de que ha constado el apartado 2, la historia de una pérdida: cómo la música pasó en Europa de contar con una relevancia pedagógica eminente, cuando se la consideraba paradigmática de cómo estaban organizados el mundo y los hombres (el mundo *con* los hombres), a ser sólo una disciplina apartada de todo lo que tuviese que ver con el orden del universo y nuestra vida humana en él, ya que había comenzado a servir justamente como vía de evasión con respecto a un orbe mecanicista que funcionaba de acuerdo a leyes maquinales e impersonales. Hemos visto que hubo ciertas ayudas de lo más pintorescas a la hora de restringir así la música al rol exclusivo de una simple ocupación de músicos y de los deseosos de gozar con su pericia (el «peritos in ea glorificare» de Tincoris): en verdad, para alcanzar aquello que desde hace 2300 años Aristóteles anhelaba, pero el espíritu europeo sólo aceptó desde hace unos 350 años, han coadyuvado de igual manera quienes, como Kant, no poseen muy elevada opinión de lo musical, como también quienes, como Schiller o Schopenhauer, han apreciado desenfrenadamente el arte de los sonidos; unos y otros han coincidido gustosos en la especie de que la música, de cualquier manera, no vale más que para facilitar las actividades relacionadas con ella misma, y queda totalmente aparte de lo que le resultaría útil a la economía, el Estado, la convivencia humana o la ciencia como tales. Nietzsche quiso que la cultura occidental se subleva contra estos cuatro utilitarismos y se concentrase en educar en aquello que Schiller y Schopenhauer habían exaltado; mas todo cuanto logró es que, junto a las funciones utilitarias de la educación, se añadiese una quinta, esteticista, aceptada por partidarios y detractores como básicamente «inútil» a

<sup>56</sup> Agustín de Hipona, *De civitate Dei*, VI, 10.

efectos prácticos. Es esta la función que hoy subyace y justifica la supervivencia de clases de música en las enseñanzas primaria y secundaria: clases, bien es cierto, que se siguen impartiendo... pero siempre antes o después de los utilísimos aprendizajes del inglés o de la informática.

Esta es la situación en que nos hallamos los herederos de la Modernidad europea. Ahora bien, desde el principio de este artículo nos preguntábamos si podemos hoy continuar siendo modernos —o sea, según el título de Nietzsche, seguir teniendo a Schopenhauer como educador nuestro—. ¿Podemos volver a la situación premoderna de aprecio mucho más consecuente de lo musical? ¿O hay que inventar un nuevo modo de comportarse, una ética nueva frente a la música y su función en la educación?

Por lo que atañe a la primera de estas preguntas, hay que constatar que no es preciso ser un intérprete excepcional de nuestro *Zeitgeist* para caer en la cuenta de que cada vez resulta más insostenible mantener la concepción ortodoxamente moderno-romántica de la realidad —y de la música—. Sería un reto hercúleo el tratar de repetir aquí las buenas razones que abonan tal convencimiento —el cual, como diría Ortega y Gasset, se ha convertido en el auténtico «tema de nuestro tiempo» (1923)<sup>57</sup>—. Pero podemos apuntar someramente cuáles son las vías de agua principales que han hecho comenzar a naufragar el barco botado por Descartes, Newton y Kant. Una de ellas, ciertamente, se ha producido en el camarote de la ciencia: esta, que se reservaba de modo hegemónico desde el siglo XVII el derecho de pronunciar toda la Verdad racional sobre el mundo físico-natural, ha empezado por primera vez a ver seriamente cuestionado tal privilegio, por cuanto se ha comenzado a constatar que no resulta tan eminentemente palmario el hecho de que la ciencia sea el paradigma máximo de lo «racional». Es ya clásico citar a este respecto la obra de Thomas S. Kuhn (1962) *The Structure of Scientific Revolutions* (La estructura de las revoluciones científicas)<sup>58</sup>. Tanto Kuhn como, más tarde, P. K. Feyerabend (1974) se aplicaron en mostrarnos que la ciencia no funciona, en rigor, siguiendo reglas meramente racionales: y que, por lo tanto su *modus operandi* no tiene por qué considerarse a priori tan sumamente diferente del de otras disciplinas, como las humanidades o las artes, como los modernos creyeron.

---

<sup>57</sup> Como se ve, el tema de «nuestro» tiempo lo lleva siendo desde hace una buena cantidad de decenios, con lo que se hace aún más hercúlea la tarea de intentar presentar aquí una recopilación de todo lo que se ha dicho sobre él. Por lo demás, acaso ya haya llegado el tiempo en que (contra lo que insinúa Valdecantos: 1996) la carga de la prueba, a estas alturas de la historia de las ideas, deba corresponder a los que tratan de mantener contra viento y marea la vigencia de las nociones modernas, mientras que los demás podamos concentrarnos en ir extrayendo las conclusiones precisas del hecho de que aquellas se hayan ido desmoronando.

<sup>58</sup> Resulta tan clásico (y tan candente su tema) que no extraña el avatar de que, en los últimos años, esta obra haya alcanzado el curioso privilegio de ser el libro más citado en la bibliografía académica mundial según recientes encuestas.

El pensamiento sobre la ciencia del siglo XX ha resultado fatal, pues, para el crédito de esta como monopolizadora del discurso racional sobre la realidad; lo cual, al mismo tiempo, ha contribuido a desmontar un tanto la imagen moderno-romántica del mundo dividido en dos reinos antagonicos, el de las cosas y el de los hombres: no en vano, la reina del mundo de las cosas, la Ciencia, ya no era tan diferente de los reyezuelos del mundo de los hombres (arte, humanidades, religión, política...) <sup>59</sup>.

Mientras se bamboleaban así los cimientos de la imagen moderna del mundo de los objetos, principiaron también a tambalearse los pilares de sus ideas sobre los sujetos —la otra mitad de la realidad, según su punto de vista—. El hombre, ese ente pensante para Descartes o ese ser eminentemente libre para Kant, ha ido perdiendo cada vez más la necesaria confianza como para considerarse un ser absolutamente distinto de los demás merced a su *interioridad* y su *libertad*. Marx, Freud, el propio Nietzsche han ido mostrando fundadas sospechas (Ricoeur: 1965) de que ni el hombre es tan libre como se cree, ni conoce tan transparentemente su mundo interior: engaños sociales, o psíquicos, o morales y religiosos le dificultan extraordinariamente tales tareas <sup>60</sup>. De modo que si se quiere seguir definiendo lo humano, con los modernos, como lo que es libre y autoconsciente, habría que re-

<sup>59</sup> Permítasenos apuntar, apenas en apretada nota a pie de página, que el ataque kuhniano a los privilegios gnoseológicos de las ciencias físico-naturales halló, desde luego, una radicalización notable en la recepción de la obra de Ludwig Wittgenstein. En efecto, este vienés osó incluso extender las dudas sobre las prebendas racionales que había repartido la Modernidad hasta llegar con tales hesitaciones a aquellos saberes (tal que la lógica o la matemática) que se habían alzado con los máximos honores dentro del selecto grupo de las ciencias lisonjeadas por el moderno prototípico (véase, en este sentido, Wittgenstein: 1976 y 1978). Con lo cual ha ofrecido un argumento *a fortiori* (y tal vez *a potiori*) especialmente útil en el descabalamiento de los prejuicios cientificistas modernos (véase Quintana Paz: 2004a). Por supuesto, otros muchos filósofos se han ocupado de arremeter contra estos prejuicios en los últimos decenios (el mismo Gadamer, sin ir más lejos); pero citamos a Kuhn, Feyerabend y Wittgenstein pues personifican excelentemente la posibilidad de reprobar tales despropósitos *desde* la mismísima dinámica de las ciencias concernidas (física, química, matemática...) y con argumentos extraídos de ellas mismas, en vez de hacer un discurso intelectual ígneo de tales prácticas concretas: véase Ricoeur (1981) para una revalorización (similar a la que aquí insinuamos) de la epistemología de Wittgenstein frente a los dictérios contra la gnoseología moderna de autores como Nietzsche, Dilthey, Heidegger o, de nuevo, el mismo Gadamer. (Coinciden con Ricoeur al ponderar extraordinariamente esta estrategia alternativa de Wittgenstein autores tan heterogéneos como Wellmer: 1991, 146, o Kripke: 1982, 4; véase asimismo Wittgenstein: 1997, 31-10-31).

<sup>60</sup> De nuevo, sin embargo, hay que citar a Wittgenstein (paradigmáticamente en obras como Wittgenstein: 1953 y 1980) como aquel que acaso mejor ha sabido, sin recurrir a «sospechas» sociologistas, psicologistas o genealógicas, cuestionar la capacidad privada de acceso a nuestros propios estados internos tal y como la diseñó la Modernidad —diseño que no careció de críticas que le fueron coetáneas: como en el caso de Michel de Montaigne, que ofreció un argumento en buena medida semejante a ciertos pasajes de Wittgenstein (véase Montaigne: 1595, 272)—. De este modo, Wittgenstein puede luego haber campeado mucho mejor tras el más reciente «envejecimiento» de la «escuela de la sospecha» (en la que enseñaban los ya concitados Nietzsche, Marx y Freud), senectud que atinadamente detectó en su momento Ferraris (1983).

conocer compungidos, cabe Foucault (1966, 398), que hoy se debería hablar más bien de la «muerte del hombre»; y la única forma de evitar parejo desenlace acaso sería la de cambiar la concepción moderna de lo humano por otra menos prepotente<sup>61</sup>.

También la esfera del arte, sin lugar a dudas, ha descreído ya de toda idea ingenuamente moderno-romántica sobre su papel en la sociedad. Nos ha dejado de resultar tan plausible aquella especie (bien cara a los románticos) de que lo artístico constituya una esfera radicalmente separada del resto de los ámbitos de nuestra vida; una esfera que no se veía afectada ni por la política, ni por la economía, ni por el interés, y ello debido a que el arte hubiese de proceder y nos hubiese de conducir, a lomos del corcel llamado «genio artístico», hasta un Mundo de la Creación Infinita, más allá de la grisalla de este orbe de lo cotidiano (Perniola: 1990). No sólo la experiencia de vanguardias y posteriores avatares artísticos, sino también la reflexión más seria sobre estética en el último siglo han hecho ya poco creíble la ideología que confina<sup>62</sup> al arte y a la música a un mundo pulcramente separado del resto de la realidad: la ideología que se ha llamado (y criticado) bajo el nombre de «conciencia estética»<sup>63</sup>.

Después de que vaivenes parejos hayan conmovido a la objetividad y a la subjetividad, aquellas dos columnas que sostenían la atalaya moderna sobre la realidad, parece imprudente seguir encaramados a semejante *belvedere* sostenidos sólo por nuestro empeño en continuar contemplando la misma perspectiva que se divisaba con anterioridad. Y quizá no sea sólo intelectualmente arriesgado, sino también insensato en la práctica: ¿Es conveniente dejar en manos de aquella ciencia física que inventó la bomba atómica, o en la técnica que puso a punto con suma eficiencia los campos de concentración, o en la química que hoy contamina nuestro sucio planeta, todas las decisiones sobre la Naturaleza? ¿Hay que dejar en manos de economistas o políticos utilitaristas los asuntos organizativos de la sociedad? ¿Podemos seguir usando el arte *sólo* para evadirnos durante hora y media de una película, o durante los cuarenta minutos de una sinfonía, con respecto a las re-

<sup>61</sup> A lo cual se aplican, desde diversas perspectivas, los textos reunidos en Amigo Fernández de Arroyabe (2003); véanse también nuestras propias aportaciones al congreso del que toma pie tal publicación en Quintana Paz (2003b; 2003c), o las atinadas anotaciones de Ortiz-Osés (2003, 39-41) sobre el hombre como «centro descentrado» (ibid., 103).

<sup>62</sup> Véase el último capítulo de Danto (2003) para un análisis de cómo la pérdida en *intensión* «metafísica», «teleológica» del arte es precisamente lo que garantiza su ganancia en *extensión*, más allá de presuntos confines, en la experiencia histórica actual.

<sup>63</sup> Véase Gadamer (1958; 1960, 121-142) y Vattimo (1992, 90-98), así como lo ya mentado en la nota 42. Naturalmente, podría prolongarse a otras esferas (no sólo las mentadas artes, ciencias e «interioridad») del quehacer humano el análisis de las experiencias que nos han alejado sustantivamente con respecto a la mentalidad moderna: para ciertas propagaciones de este examen en terrenos políticos, véase Quintana Paz (2001c) o Quintana Paz y Vergés Gifra (2002, 209-221); para su difusión hacia lares religiosos, acaso no resulte inoportuno Quintana Paz (2003d).

alidades lacerantes de esta nuestra común «nave espacial Tierra» a la que ha aludido el economista K. E. Boulding (1969)?<sup>64</sup>

Es debatible si, como pensaba Ortega (1941, 524), son los problemas teóricos de la Modernidad los que llevan a que se la cuestione en la práctica; o si, por el contrario, como sostiene Vattimo (1994, 37-39) son inquietudes prácticas como las señaladas las que nos ponen en guardia y nos hacen desconfiar de la teoría moderna; pero lo cierto es que, ya sea por motivos teóricos o pragmáticos, la Modernidad cada vez puede satisfacernos menos. En tal tesitura, como siempre que se entra en una crisis, proliferan aquellos que creen poder resolver las cuitas presentes retornando, sin más, a un pasado feliz en que tales aprietos no sólo no existían, sino que ni siquiera podían existir. Se trata, claro está, de los que se podrían tildar como «conservadores»: aquellos que predicán en todo momento de ruina de una mentalidad presente la vuelta a un pasado idílico en que todo parecía mucho más firme. En nuestro caso, se trataría de aquellos profetas que proponen sustituir el carcomido andamiaje moderno... por un andamiaje premoderno que ya se carcomió hace siglos y que desde entonces habíamos dejado yacer en el olvido. La nostalgia (acaso melancolía) de estos por lo premoderno espera disfrutar, gracias a la languidez con que hoy se arrastra la Modernidad, de una revancha con respecto a la derrota que esta le infligió hace cuatrocientos años. Hemos asistido pues, durante todo el siglo XX, a un *revival* heteróclito de pensamientos que abogan por una vuelta a la premodernidad ya sea en su versión griega, ya en la medievalizante, o bien incluso en la peculiar versión que nos presentan esas otras culturas no occidentales a las que parece que no pudo aquejar con tanta virulencia el sarampión moderno<sup>65</sup>. Las tentaciones del *revival* se han esforzado por apoderarse, en verdad, de todos los ámbitos de la cultura: desde la política (MacIntyre: 1981; Rivera: 2000) hasta la religiosidad (*New Age*, fundamentalismos...); desde la ontología más abstracta y académica<sup>66</sup> hasta la frívola pasión de las masas por un

<sup>64</sup> Este giro en nuestro cuestionamiento (que ahora lanza recelos prácticos a las disciplinas que previamente suscitaban nuestras suspicacias intelectuales) es, sin duda, mucho más acorde con los autores que, de algún modo, dejamos postergados en la anterior nota 59; de hecho, no sólo Vattimo y un cierto Heidegger, sino incluso Horkheimer y Adorno (1969), por no citar al resto de la Escuela de Fráncfort, caminaron a menudo por esta senda al manifestar sus reticencias ante la Modernidad.

<sup>65</sup> Véase de nuevo la nota 12 sobre algunos ejemplos de estos resurgimientos. También Small (1980), entre los autores ya citados y más directamente vinculados con el mundo de la música, parece apuntarse a esta solución de retorno hacia la premodernidad de otros tiempos o lugares.

<sup>66</sup> Desde luego, resulta muy controvertido (y excede con mucho el propósito de estas páginas) determinar qué filosofías concretas de aquellas que nos rodean pueden reputarse como meros intentos de restauración, y cuáles introducen elementos lo suficientemente lozanos como para no permitir tal encuadre. Es frecuente la defensa ardiente, en cualquier pensador que no aspire a ser un mero escoliasta, de su peculiarísima distancia con respecto a la primera posibilidad; por lo que merece la pena citar a Severino (1982) como alguien que huye de tales desvelos. Asimismo, me parece interesante en este sentido la «Brevisísima digresión» que hace Peñalver (2003, 214-217) para reseñar ciertas «tentativas de reiterar [...] el impulso protofilosófico [y que] estarían en mayor o menor medida afectadas por un más o menos activo y lúcido olvido, o secundarización, de la deconstrucción del cuerpo doctrinal metafísico que ha tenido lugar» (ibid., 214).

exotismo turístico que creen descubrir en otros pueblos aún «premodernos»<sup>67</sup>; y todo ello sin olvidar el huero interés de mucho orientalismo que nos es circundante (Said: 1979) o tanto etnicismo de salón (Azurmendi: 2003, 99-148)...

En el campo más concreto que nos ocupa, el de la educación musical, tampoco han sido escasos los intentos de superar los problemas del modelo que toma a «Schopenhauer como educador» mediante el expediente de tornar a aquel «Pitágoras como educador» que tan buenas prestaciones había otorgado hasta tiempos de Lorenzo y Dorothea. No son desconocidos los intentos, por ejemplo, de volver a vincular la música con la matemática y con la armonía del universo, o con el orden con que funciona nuestra alma (aunque ahora a ésta se la llame, más actualizadamente, cerebro, y a su orden, «reglas mentales»). Es un hecho reseñable que tales intentos tomen con cierta frecuencia como paradigma de sus empeños a Johann Sebastian Bach (al igual que ya observamos cómo Goethe lo tomó de ejemplo cuando anheló, en plena vena romántica, recuperar para el arte una función cognoscitiva sobre el mundo físico)<sup>68</sup>. Pero, de hecho, aunque parezcan defender a «Bach como educador», lo cierto es que lo que anima en realidad a estos autores no es sino cierto anhelo (mal disimulado) de volver a reclutar a «Pitágoras como educador»: con el fin de que sea éste quien de nuevo les enseñe un mundo en el cual cerebro, universo y música se entrelacen a los sonos de una misma y deliciosa armonía.

Por el contrario, la meta de este artículo, cuando fue escrito originariamente (en su primera e inglesa versión) para un congreso dedicado a analizar de manera interdisciplinaria el papel de J. S. Bach en nuestra cultura, era la de brindar una posibilidad diferente, ni premoderna ni moderna, de la música en general (y Bach en particular) como nuestros educadores: pasar, parafraseando a Nietzsche, de tener a «Schopenhauer como educador» a alistar a «Bach como educador», y ello sin necesidad de haber retornado hacia «Pitágoras como educador». Pues, ciertamente, parece que volver a contratar a Pitágoras como nuestro educador resulta ya en nuestros días escasamente plausible: pocos creen todavía en una unidad armónica y científicamente demostrable del mundo, el hombre y los dioses mediante la música, como creían los griegos; ni siquiera visiones como la ecologista de Lovelock (1979) son tan optimis-

---

<sup>67</sup> A veces no son sólo vulgares turistas quienes padecen el embrujo de creer descubrir en otras culturas un mundo más «auténtico» que el de la Modernidad vacilante: véase, por ejemplo, a todo un antropólogo como Lévy-Strauss (1955) cayendo en el mismo espejismo, como advirtiese Derrida (1967).

<sup>68</sup> En este sentido irían los casos, que cita Jiří Fukač (2002, 28-29), del biólogo Lewis Thomas (1983), o de Hofstadter (1979) y su intento de vincular música, inteligencia artificial y lógica. Otros varios artículos del libro en que apareció dicho texto de Fukač (que es donde, además, apareció la primera versión —en inglés— del presente escrito) comparten en cierto grado esta tendencia de considerar aún la música útil para la comprensión del mundo, como ocurría entre los premodernos (véase, por ejemplo, Slovák: 2002, u Osolsobě: 2002). Entre nosotros, se hizo eco de un similar empeño García-Bacca (1990). En cuanto a la influencia moral de la música, en el más puro estilo de Damón de Oa, cabe ver contemporáneos nostálgicos de ella como Umberto Eco (1963).

tas —y las que sí han sido francamente optimistas, como la de Lewis Thomas (1983) o el *New Age*, pueden resultarnos, como Jiří Fukač (2002, 29) sospecha, mero «diletantismo». ¿Podemos hoy meter el vino novísimo de nuestra «aldea global» y nuestras «sociedades postindustriales» en el odre añejo de pensar que en el fondo el mundo, el hombre y la música se regulan por el mismo tipo de armonía? Tampoco parece encomiable el afán por prolongar la modernidad desfalleciente (en que ni los objetos ni los sujetos, ni la ciencia ni el arte pueden seguirse pensando como antes) por miedo a que lo que venga tras ella sea peor (¿peor que qué?). ¿No parece mucho más sensato asumir, sencillamente, el reto de un mundo (y una educación) que ya no sea como esos viejos conocidos nuestros: el mundo premoderno y el moderno?<sup>69</sup>

Ahora bien, la presente sucesión de preguntas retóricas no puede detenerse en este punto: pues resta dilucidar —ahora ya sí, sin retoricismo alguno en su interrogación— las dos cuestiones que resultan más importantes con miras a cumplir el planteamiento inicial de este nuestro escrito. Helas aquí: ¿Cómo habría de ser una educación congruente con tales circunstancias, ni modernas ni premodernas? ¿Y qué rol debería jugar en ella la música, que no sea ni el premoderno de descubrirnos la armonía del Todo, ni el moderno de evadirnos del Todo? Por fortuna, aquello a lo que hemos aludido antes como «ética hermenéutica»<sup>70</sup> acaso nos ofrezca, de la mano de Gadamer, algunas pistas de por dónde habría de transitar hoy la educación musical en nuestras babélicas «sociedades del conocimiento».

### 3.2. Ética hermenéutica y educación: esbozo de un nuevo papel de la música en nuestras sociedades

Durante todo el apartado 2 nos concentramos en repasar las diferencias esenciales entre el proyecto premoderno y el moderno, y hubimos de dejar un tanto de lado su correlato inesquivable: las semejanzas que, pese a todo, subsisten entre ambas mentalidades (como no podía ser menos entre dos *Weltanschauungen* que descienden la una de la otra y triunfan ambas en un contexto geográfico similar).

La primera similitud que, en este respecto, destaca poderosamente es que ambos modos de pensamiento poseen un pasmoso descuido del concepto de historicidad —lo que Heidegger llamaría «*Geschichtlichkeit*»<sup>71</sup> y Ortega y Gasset (1935, 40) de-

<sup>69</sup> ¿Debería ser, entonces, «postmoderno»? En lo que sigue utilizaré preferentemente el término «hermenéutica» para diferenciar la propuesta de «Bach como educador» de la premoderna y la moderna; y ello debido a que, para poder esclarecer aquí el sentido de lo «postmoderno», sería precisa la oportunidad de una digresión y un espacio de los que carecemos. Con todo, véanse las dilucidaciones de Racionero (1999; 2000), Oñate (1987), Ortiz-Osés (2003, 99-101) y, más limitadamente, Quintana Paz (2004e) para un sentido de «postmoderno» que no resultaría impropio acatar como símbolo de la propuesta que subsigue.

<sup>70</sup> Recuérdense las referencias mencionadas en la nota 11.

<sup>71</sup> Véanse en especial los párrafos 6 y 72-77 de *Ser y tiempo*.



nomino «razón histórica»—. En efecto, para los premodernos, el mundo había tenido desde siempre la armonía unitaria que creían que tenía (aunque existía una controversia subordinada, «de aeternitate mundi», sobre si ese «siempre» significaba «desde toda la eternidad», como pensaban los griegos y los averroístas<sup>72</sup>, o más bien quería decir «desde su creación por Dios», como les sucedía a los judíos, musulmanes y cristianos más ortodoxos<sup>73</sup>). En esencia, pues, la historia y el tiempo no eran algo que afectase al orden racional del mundo, que precisamente era tan perfecto (y tan musicalmente armónico) porque resultaba inalterable: carecía y carecería de todo rasgo de envejecimiento o desarmonía por mucho que los siglos se sucediesen. En consecuencia, la historia se le volvía superflua a un premoderno a la hora de intentar comprender mejor la realidad, el ser.

Para un moderno, al fin y al cabo, ocurría lo mismo. Aunque él diseccionase esta realidad unitaria en dos mundos irreconciliables, el sujeto y el objeto, ambas mitades necesitarían tan poco de la historia para ser entendidas como la necesitaba el orden único de la mentalidad premoderna previa. La mitad del mundo de los objetos se estudiaría con las ciencias naturales y matemáticas, cuyas leyes son tan fijas y eternas como lo era antes la armonía de griegos o medievales. Hasta la aparición en la ciencia física del concepto de «entropía» (Carnot: 1824) — algo que ocurrió prácticamente en la misma época en que la Historia también cobraba relevancia en otros ámbitos de la cultura occidental, como la filosofía de G. W. F. Hegel o la pintura de J. L. David—, el paso de la historia no tenía ningún interés para la investigación científica, que siempre ha creído ocuparse precisamente de aquello que, a diferencia de los seres humanos y sus civilizaciones, no cambia nunca<sup>74</sup>. Por su parte, la otra mitad de la realidad moderna, la de la subjetividad, tampoco contenía dentro de sí nada que apuntase hacia la historia como elemento especialmente interesante: para racionalistas como Descartes o para Kant lo más atrayente de nuestra interioridad (y lo que había que explicar) era su sorprendente capacidad para captar o poseer principios cognoscitivos inmutables, tan eternos como ese orden del mundo de la física que se era capaz de captar; mientras que, por su parte, para intelectuales como Schopenhauer y los románticos lo interesante del arte y de la música era el hecho de que nos arrancasen del mundo histórico (donde compartimos quehaceres y problemas con nuestros se-

<sup>72</sup> Véase Platón en *República*, 608d, o Aristóteles en *Metafísica*, XII 6, 1071b 2-20. Sobre Averroes, véase Gilson (1965, 339).

<sup>73</sup> De este punto de vista eran san Agustín, san Buenaventura o el arzobispo de París Étienne Tempier, que en 1270 condenó la opinión alternativa. Sin embargo, otros creyentes como san Alberto Magno, santo Tomás de Aquino y Maimónides fueron menos tajantes (Rohner: 1913).

<sup>74</sup> Si bien hay que tener en cuenta que, poco después de abierta esta brecha de «historicidad» en la física con su noción de «entropía», más y más ciencias (la biología evolucionista, la geología, la cosmología...) irán necesitando de la historia como categoría imprescindible en sus proyectos: y esto sería un elemento ulterior que se vendría a unir al cúmulo de problemas que, como ya hemos comprobado, iría arrojando paulatinamente la ortodoxia de la mentalidad moderna.

mejantes) y nos arrastrasen hacia la vivencia (*Erlebnis*) de una realidad más allá del tiempo y de la historia (Gadamer: 1960, 96-120; 129-142). De forma que, tanto para unos como para otros, quedaba la faceta de la historicidad con notable merma. Por ello no debe resultar extraño que muchos de los pensadores que ya hemos citado como debeladores del sujeto moderno elevaran la historia, para sus estrategias discursivas, a un lugar preeminente dentro de la tarea de comprender lo humano: ya fuese en el sentido de historia social (Marx), ya fuese como genealogía (Nietzsche)<sup>75</sup>, ya fuese como historia personal, desde la infancia, mediante la cual se va configurando el propio ego (Freud). Y es que el factor histórico no podía sino resultar altamente corrosivo para la ideología moderno-romántica sobre la interioridad humana.

En contraste con modernos y premodernos, el proyecto que aquí hemos denominado «hermenéutico» no podrá seguir dejando de lado, pues, el concepto de historicidad en su comprensión de las cosas o de los seres humanos. Esto no sólo significa aceptar que la caducidad de las cosas y el paso del tiempo son algo difícilmente desdeñable, cual si fuesen mero accidente, sino que además será bueno ir cobrando conciencia de que cualquier proyecto humano de comprensión de cualquier cosa (la tierra, los dioses, los otros hombres) va a estar condicionado por dos rasgos ineludibles (los dos rasgos, precisamente, que definen la historicidad de lo humano): en primer lugar, el hecho de que el ser humano es un ente finito, perecedero, mortal<sup>76</sup>; y en segundo lugar, el hecho de que ese ser *transitorio* que es el hombre está marcado por la circunstancia en la cual *transita*, por su contexto histórico concreto (Ortega: 1935, 32-33). Tanto los asuntos que se le susciten a un hombre en su vida, como ese mismo hombre al cual se le suscitan, comparten una característica: sin tener en cuenta su carácter de historicidad, de precariedad y condicionamiento por su entorno, no pueden ser comprendidos, hoy en día, de un modo que resulte plausible. Al hacer ciencia, por ejemplo, nos prevendrá de muchos mitos ingenuos sobre ella y sus «poderes» el percatarnos de que su historia, la «Historia de la Ciencia», demuestra que no es un proceso tan acumulativo ni tan certero como muchos manuales científicos nos quieren hacer creer —no es casualidad que Thomas S. Kuhn (1962), el pensador que, como ya vimos, avanzó más exitosamente en esta línea desmitificadora de lo científico, fuese él mismo *historiador* de la ciencia—. También el reparar en nuestra cambiante historicidad nos ayudará a relativizar las pretensiones absolutistas de programas políti-

<sup>75</sup> Aunque Nietzsche escribiese un alegato antihistoricista en su *Segunda Consideración Intempestiva* (titulada precisamente *Sobre el beneficio y los inconvenientes de la historia para la vida*), en realidad el foco de su crítica allí era la historia como «historiografía» (*Historie, rerum gestarum*), o sea, el conocimiento o la consciencia de la historia, pero no la historia como carácter finito y mutable de nuestro vivir (*Geschichte, res gestae*); e incluso pudo cambiar más adelante su idea sobre la *Historie* (Vattimo: 1984, 173; 1985a, 28). De modo que no resultará impertinente atribuirle aquí este rescate de la historicidad, junto a Marx y Freud y frente a los modernos, que estamos sopesando.

<sup>76</sup> Véanse los párrafos 50-53 de M. Heidegger en su *Ser y tiempo*.

cos, como el marxismo ortodoxo o el neoliberalismo à la Fukuyama (1992), que pretenden hallar bajo lo *mutable* (la historia humana) unas leyes *inmutables*, esto es, ahistóricas<sup>77</sup>.

Y en suma, en lo que aquí más llanamente nos ocupa: prestar atención a la historicidad asimismo tendría, en verdad, efectos beneficiosos sobre la educación musical, la ayudaría a dejar de ser una educación que sólo sirve para lo musical. La música que en la premodernidad aspiró a conectarnos con el orden eterno del orbe o de nuestra alma; la música que en la Modernidad pretendía conectarnos con un orden que yace más allá del mecánico de la física (un orden de sentimientos, o estético-metafísico); esa música constituye ahora un instrumento privilegiado para hacernos sentir que hodiernamente estamos, por contraste, en contacto con la *ausencia* de órdenes eternos: ello es así por cuanto nuestras experiencias musicales nos obligarán a reconocernos a nosotros mismos que, a falta de los órdenes anteriores, son experiencias en las cuales ya no se nos pone en contacto sino con otros hombres tan efímeros y temporales como nosotros mismos (el autor, el intérprete, los demás oyentes, la potencial audiencia futura); en suma, se nos pone en contacto con nuestra propia historicidad, que nos va ubicando en comunidades de peregrinos circunstanciales, desacordado ya todo poder «aurático» de lo artístico-musical (Benjamin: 1936). A falta de la celestial armonía de las esferas o del trascendental mundo schopenhaueriano de la voluntad, la música nos impele a constatar que ella sólo nos vincula ya con cosas tan inmanentes como el hombre y la época que crearon una determinada composición en el pasado<sup>78</sup>; o con los hombres y las épocas que desde entonces la han conservado y transmitido hasta nosotros<sup>79</sup>; o con el resto de la comunidad de humanos que, en el pre-

<sup>77</sup> En este sentido, curiosamente, el ser historicistas en el sentido relativizador que estamos defendiendo nos prevendrá de ser historicistas en el sentido de «creer haber captado la esencia inalterable de las leyes de la historia», que era el sentido en que Karl R. Popper (1945, 1957) los criticó tan insistentemente. Por otra parte, el marxismo ortodoxo ya había sido criticado en su descuido de la historicidad (y mutabilidad) de las propias leyes de la historia por parte de pensadores de la *koiné* marxista como Lukács (1923) y Kosík (1963); y el liberalismo de Fukuyama también ha sido desdeñado desde el mismo campo liberal (Jiménez Losantos: 1993, 50-61) por creer en un determinismo histórico (el que conduciría a toda la Humanidad a la instauración de regímenes democráticos, según la tesis del «fin de la historia»), lo cual contradiría abiertamente esa libertad individual e indeterminabilidad apriorica del futuro que todos los liberales se enorgullecen de apreciar tanto.

<sup>78</sup> Esta posibilidad de contacto con hombres de cosmovisiones pasadas es lo que destacaría Dilthey (1907-1910, 215-216) de la experiencia artística. Véase, más concretamente sobre lo musical, Dilthey (1907-1910, 220-224).

<sup>79</sup> A esto alude el nodo argumental de la llamada «estética de la recepción» propuesta por la Escuela de Costanza (Warning: 1989), o la «familia-en-el-tiempo» y «comunidad diacrónica» de Ramos (2002), así como la noción de *Wirkungsgeschichte* diseñada por la obra *Verdad y método* de Gadamer (1960, 370-377; 415-458). Por cierto, que la correcta traducción en castellano de este último tecnicismo teutón acaso merezca un excursus en una obra (como este monográfico) especialmente dedicada a los especialistas gadamerianos de todo el mundo hispano. Y ello con el fin de ayudar a solventar de una vez ciertos errores crasos que se han prodigado en los intentos por verter ese término al español. Permitásenos, pues, tal digresión sobre teoría de la traducción en el resto de esta nota a pie de página.

sente, saben juzgar y disfrutar su ejecución<sup>80</sup>. En el proceso de apreciar una pieza musical, la música nos golpeará con nuestra historicidad: al tratar de comprender una

En efecto, la versión en castellano publicada en 1977 por parte de Ana Agud y Rafael de Agapito de la obra fundamental de Gadamer (1960), *Verdad y método*, popularizó la expresión «historia efectual» para traducir la idea de *Wirkungsgeschichte*; pero esa recuperación del arcaísmo «efectual» parece en rigor superflua, ya que este término significa lo mismo, según el diccionario de la RAE (1992), que el calificativo «efectivo», más corriente —y por ello Racionero (1991, 93) o Álvarez (1990, 138) han preferido hablar de «historia efectiva», como la lengua inglesa, con su «*effective history*»—. Pero, de hecho, ni «efectivo» ni su sinónimo «efectual» parecen vocablos adecuados en esta ocasión, ya que poseen el significado de «real y verdadero, en oposición a lo quimérico, dudoso o nominal» (RAE: 1992), lo cual, evidentemente, no es el sentido que Gadamer quiso darle al componente morfológico *Wirkung* («efecto») en su expresión, que sólo quiere calificar en cuanto a sus «efectos», precisamente, a la historia, y no pretende hacer indicación alguna sobre que la «historia» sea verdadera (se dé «efectiva», «realmente») en vez de quimérica. Parece, pues, lo más acertado dejar la traducción de la noción gadameriana como «historia de los efectos», aunque para ello haya de caminar a contracorriente, paradójicamente, de los efectos mismos (numerosos) que la citada traducción castellana de Ana Agud y Rafael de Agapito ha acarreado en la comunidad filosófica y cultural hispanohablante (prueba de la disparidad de regiones intelectuales en que ha logrado filtrarse son Altez: 2001; Bayón: 2001, 56; Bertorello: 2000; Espinosa: 1999; Lanceros: 2000; Araoz: 2000; Ankersmit: 1998; Ramírez: 1998; Zamora: 1998; Koselleck y Gadamer: 1997; Pappé: 1996; Acevedo: 1995...; el presente número de la revista *Éndoxa* dedicado a Gadamer tampoco nos ahorra ejemplos en este sentido). El diccionario académico español de 2001 (RAE: 2001) arriba a una conclusión pareja a la nuestra cuando decide eliminar sin más el voquible «efectual» de entre sus lexemas, con lo que la opción de Agud y Agapito ha dejado de ser académicamente posible. Aún más inapropiada que la consueta «historia efectual» resulta la traducción «historia de la eficiencia», dado que parece aludir a un término de historia económica, que no de historia de las interpretaciones: ese mismo riesgo corre la versión francesa «*histoire de l'effectivité*» (Ricoeur: 1983-85). Traemos a colación «historia de la eficiencia» pues ha sido empleada, verbigracia, en una versión de «La huella de la huella» de Vattimo (1996), por la traductora Mónica Mansour, quien opera sobre la traducción francesa de Marilene Raiola y no sobre el texto original italiano —hacer traducciones de traducciones no parece un buen camino para aquilatar los términos cardinales de un filósofo: pues no comete ese error la versión del mismo texto, mucho más pulcra, de Esther Benítez (Vattimo: 1997, 122), que opta, como nosotros (y el traductor de Warning: 1989), por «historia de los efectos» (cumpliendo en la práctica su propia teoría de la traducción: véase Benítez: 1993)—. De este mismo modo ha actuado la comunidad filosófica en lengua italiana —*storia degli effetti* tradujo Vattimo en la edición itálica de *Verità e metodo* (Gadamer, 1983); opción que han corroborado otros traductores (Gadamer, 1993a) transalpinos—, con escasas excepciones (Sansonetti: 1988; Turco: 2001): escasez debida, tal vez, a que la alternativa «*storia effettuale*» ya había sido empleada, en otro sentido, por el marxista decimonónico Antonio Labriola (1902) —y se sigue empleando como sinónimo de «historia verdadera», «efectiva», por contraste con la inventada o quimérica, como diría nuestro diccionario (RAE: 1992); véase, en este sentido, Minuzzi (2001, 209)—. Por su parte, Gómez Ramos (2000) elige lo que él considera una transliteración del término alemán: «historia-efecto». Pero es sumamente dudoso que la facilidad teutona para los compuestos morfológicos formados por una pareja de sustantivos se deba verter en español por algo tan inusitado en nuestra lengua como las palabras separadas por guion, cuando en la mayoría de los casos esa función la cumple decentemente la preposición «de» que nuestra propuesta sí utiliza.

<sup>80</sup> Vattimo (1989c) ha reivindicado recientemente esta posibilidad de «crear comunidades» por parte del arte, prosiguiendo así la línea ya apuntada por la *Crítica del Juicio* kantiana (donde los juicios estéticos se atribuían en exclusiva al ámbito intersubjetivo), y luego desarrollada paradigmáticamente por Gadamer (1960; 1985, 212). Véase asimismo lo que Hegel afirma a este respecto en sus *Lecciones sobre estética* (1970, 116-119), o las ideas de Stanley Fish (1979) sobre lo que él denomina «interpretative communities».

composición, nos veremos forzados a jugar con el pensamiento de que en otra época o lugar la historicidad de aquellos que en ella habitaban les movía a vivir y pensar (y componer) de modo diferente al nuestro; nos veremos obligados a recurrir a los precarios medios de que disponemos para tener una experiencia musical (la comunidad históricamente presente de los «entendidos», y la de quienes saben ejecutar, «interpretarnos», la música que llega de lejos); todo lo cual hace que roecemos una y otra vez con nuestra finitud, con la lejanía que el tiempo interpone entre nosotros y el pasado —lejanía no sólo temporal (la sucesión de muchos años y muchos calendarios), sino también conceptual o de mentalidad; en definitiva, lejanía *geschichtliche* o histórica<sup>81</sup>.

¿Puede, pues, la educación musical adiestrarnos no sólo acerca de cómo escuchar, componer e interpretar la música, sino también hacernos sentir el vacío de un orden al que referirnos más allá de ella, instruyéndonos así en los azares de la precariedad, de lo finito, de lo histórico? Si así fuese, no dejaría de resultar esta una educación bien afín a la experiencia actual de un mundo que se va despidiendo, poco a poco, de la Modernidad. La instrucción musical podría intervenir en él como la imprescindible formación (o *Bildung*) que concite en nosotros —ayunos de otro punto de apoyo fijo, ahistórico, fundamental— los gestos de ese *êthos* en que el único anclaje sean ya los demás seres humanos. Acaso podrá enseñarnos que la única autoridad posible no es ya un orden fijo y eterno del mundo o de los sujetos o de los objetos, sino que la autoridad emerge sólo circunstancialmente (históricamente) a partir del desorden de nuestros seres perecederos (al igual que la música sólo la ponemos en obra los que la practicamos); y ese tipo de autoridad habrá de reconocer su movilidad, su apertura a los cambios, su constante sujeción a revisiones y refutaciones, como cualquier interpretación musical<sup>82</sup>.

Ello nos conduce a toparnos con una segunda función que la educación musical actual puede asumir, más allá de servir de punto de contacto con nuestra relatividad e historicidad. Pues la experiencia musical también es capaz de entrenarnos, de algún modo, en el ejercicio de trascender la circunstancia histórica concreta y efímera en que nos hallamos arrojados, para poder entrar así en diálogo con otros tiempos y otros espacios. Hay una razón dúplice para esta potencia de «apertura» de la música: en primer lugar, si no hay tales órdenes absolutos más allá de los seres humanos de carne y hueso (como ha demostrado la historia de la música), entonces no tiene sentido cerrarse en la circunstancia propia como si esta fuese en realidad un tal orden absolu-

<sup>81</sup> Véanse las reflexiones de Vattimo (1985b) sobre lo que él llama el valor de los «monumentos» (obras de arte del pasado) para concitar parejas experiencias de finitud histórica. Por otra parte, es sin duda Grondin (1999) uno de los estudiosos de Gadamer que más hincapié ha hecho en las experiencias de finitud como aquellas que determinan más definitiva —y definitoriamente— el pensamiento de cariz hermenéutico (y, por antonomasia, la filosofía de Gadamer).

<sup>82</sup> Las características de este tipo de autoridad del mundo historicista e inmanentista posterior a la Modernidad han intentado ser descritas más meticulosamente en Quintana Paz (2004a).

to: el *fundamentalismo* de lo propio empieza a dejar de tener sentido cuando se ha mostrado que no hay *fundamentos* (Vattimo: 1988a). Pero además, en segundo lugar, la experiencia que los occidentales hemos venido haciendo de la música no sólo nos desalienta toda absolutización y el encerramiento en lo propio, sino que llega a ofrecernos jugosas pistas de cómo entrar en relación con lo no propio, con lo ajeno, con otras culturas presentes o pasadas a las que poder brindar lo mejor de nosotros y de las que poder acoger lo mejor de ellas. En efecto, al interpretar una obra de otro tiempo o lugar, hemos de intentar a la vez recibir lo que ese tiempo o lugar distinto nos ofrece, pero *al mismo tiempo* que estamos tratando de ofrendarle nuestra mejor capacidad de interpretación con el mayor respeto posible. Lo que la música consigue es, entonces, educarnos y entrenarnos en un «toma y daca» en que dejamos que lo diferente, por su parte, nos apele desde fuera y a la vez tratamos, por nuestra parte, de acondicionar la casa donde habremos de albergarlo, nuestro propio contexto; de forma que ni nos dejemos raptar absolutamente (Dilthey: 1907-1910, 225) hacia el mundo otro (dejaríamos de ser nosotros, no habría comunicación sino mera asimilación) ni tampoco permanezcamos pétreamente impasibles ante ello (lo cual atestiguaría de igual modo el fracaso de la comunicación: no nos habría *dicho* nada la experiencia). Tras dialogar con la composición ajena no somos lo mismo que el que la compuso, pero tampoco los mismos que éramos antes de oírla o ejecutarla: el contacto con ella, el comprenderla, nos ha cambiado —y también la ha cambiado a ella, por cuanto nuestra ejecución o audición le permite mostrar una potencialidad que hasta su contacto con nosotros no había podido manifestar (Eco: 1962)<sup>83</sup>.

Esta maniobra de diálogo con la música, transformadora para ambas partes (ella y nosotros), reviste una importancia peculiar en lo que atañe a la educación de nuestros días. Percatémonos de que el tipo de diálogo bosquejado es el de un diálogo sin reglas fijas: se carece de cualquier clase de «manual» que nos pueda compendiar el modelo de cómo se deben interpretar exactamente todas las composiciones de todas las culturas y tiempos... de hecho, ni siquiera disponemos de un prontuario que nos informe de las instrucciones precisas en lo referente a una sola de las innúmeras com-

<sup>83</sup> Resulta patente que en este párrafo he venido utilizando con promiscuidad lo que he acertado a captar de nociones tan genuinamente gadamerianas como «círculo hermenéutico», «diálogo», «conciencia de la historia de los efectos» —en el dúplice sentido de esta expresión: véase Gadamer (1963, 16)— y «juego». Ahora bien, me he eximido de respuntarlo con las correspondientes citas y comentarios gadamerianos pertinentes al percatarme de que tal labor de costura textual pecaría de obsolescencia ante cualquier tipo de lectores: para los más avisados en cuitas gadamerianas, el mentado párrafo no deja de ser un abecé que han podido reconocer sin dificultad desde la primera línea, y que no precisa mayores desvelos dilucidatorios ni eruditas referencias; para aquellos lectores menos familiarizados con la hermenéutica de Gadamer (o incluso distantes a las vicisitudes del filosofar hodierno), me pareció desde el principio de la historia de este texto (véase la nota 1) que podría resultar sugestivo el ejercicio de tratar de transmitirles la entraña de una tal filosofía hermenéutica mediante una exposición de la «cosa misma», que pudiera hacerla admisible incluso a aquellos que desconocen el trasfondo ontológico y gnoseológico concernido, y ello sin necesidad de imponerles referencias perentorias a unas u otras autoridades intelectuales.

posiciones musicales disponibles en cualquier tienda de partituras: pues, si un manual tal acaso llegara a la existencia, inmediatamente habría de surgirnos otra pregunta: «¿cómo interpretar las instrucciones de ese manual?»; y en el caso de que pudiésemos recabar ese otro manual para interpretar el manual primero, la pregunta y el problema no harían sino repetirse acerca de ese manual segundo, y así sucesivamente *ad infinitum*<sup>84</sup>. Para interpretar, entonces, hay que atender al otro (la música, en este caso) de un modo particularizado, que no es generalizable a ningún otro caso, e intentar hacer válido ese modo concreto entre los nuestros (nuestra circunstancia) también de la manera que en cada caso resulte la más apropiada. Pues bien, ese modelo de diálogo puede hoy resultar bien instructivo: ¿no es exactamente el paradigma de diálogo que nos puede resultar más útil para abordar nuestros debates contemporáneos en general? Pensemos en el diálogo intercultural, por ejemplo, tan imprescindible para afrontar los problemas que hoy sólo pueden tratarse a escala planetaria (ecología, hambre, SIDA, subdesarrollo...). Hasta ahora, según el modelo de los modernos (que no dejaba de ser un modelo afín al colonialismo, impositivo por lo tanto: recordemos que la Modernidad tiene apogeo justo durante la etapa de máxima ambición imperialista de Europa, entre el siglo XVII y el XIX<sup>85</sup>), se han intentado tratar esos problemas por parte de Occidente de una forma simple en la teoría pero abocada a fracasar en la práctica: el modelo de intentar imponer a las demás culturas y pueblos nuestras soluciones y nuestras prioridades, que nosotros solos éramos capaces de descubrir, mediante la aplicación de las reglas de racionalidad cientificista que nosotros mismos habíamos descubierto como las esenciales. Tal era el modelo de la Modernidad: si en Occidente se habían descubierto las leyes de la razón, sólo quedaba aplicarlas sobre el resto de la Humanidad, y hacerlo, si era posible, sin entretenerse en preguntarles qué les parecía a ellos (si se negaban es que eran irracionales y por lo tanto

<sup>84</sup> Se trata de un bien conocido problema que aparece en filósofos como Kant (véase el párrafo VII de su *Crítica del Juicio*, o el párrafo «Von der transzendentalen Urteilskraft überhaupt» —«Acerca de la facultad de juzgar trascendental en absoluto»— de la *Crítica de la razón pura*) o Wittgenstein (1953, § 198-240); consiste tal problema en dilucidar cómo se interpreta en general una regla cualquiera: es inútil que se proporcionen nuevas reglas para interpretarla, pues estas también necesitarían una interpretación... pero entonces, ¿interpretamos las reglas arbitrariamente? Véase Gadamer (1960, 61-66) y Quintana Paz (2004b).

<sup>85</sup> Es cierto que la aventura europea de expansión no empezó tan tardíamente como el siglo XVII, pues ya en 1492 Cristóbal Colón descubría América, en 1521 Hernán Cortés acababa con la tiranía imperialista azteca y en 1532 Francisco Pizarro hacía lo mismo con la inca. Pero, precisamente por ser tan prematura, podemos excluir la conquista española de lo que llamamos «colonización moderna»: y por ello quizás no fue mera imposición y trasplante de lo europeo, como en la costa Este de Norteamérica, sino fructífera mezcla de lo hispánico y lo indígena (véase de nuevo Rubert de Ventós: 1987). La conquista inglesa de Norteamérica, que sí se desarrolló a partir del XVII, o la inglesa, francesa, belga, holandesa, portuguesa, alemana, italiana y española sobre África en el XIX, sin embargo, sí que reúnen en sí las dos características en que reparamos aquí: ser plenamente modernas y (por lo tanto) no haber favorecido la mezcla sino la imposición. Por otro lado, para una comprobación de los sutiles mecanismos mediante los cuales es capaz de infiltrarse la mentalidad colonialista en proyectos epistemológicos y ético-políticos modernos, acaso resulte provechoso Quintana Paz (2002).

su opinión no merecía ser tenida en cuenta; si, en cambio, las iban a admitir, entonces es que había sido una pérdida de tiempo el andarles preguntando). Pues bien, este modelo moderno de solución de los problemas que afectan a todos los pueblos hoy ya no resulta pertinente, por cuanto un número cada vez mayor de culturas no occidentales que tienen que participar en tales soluciones quieren y exigen que se consideren sus consideraciones y preferencias propias, sin que las prioridades occidentales (nuestro sistema capitalista, nuestro modelo de familia, nuestro tipo de democracia, nuestra secularización religiosa) tengan por qué ser reputadas desde el principio como las más racionales.

Hallándonos como nos hallamos en tal situación (necesitamos urgentemente un diálogo entre todas las culturas, pero carecemos de unas normas previas, de una escala —como la que tenían los modernos— común a todos que sirva para dirimir cuáles de las posturas defendidas en la conversación deben prevalecer), el modelo *hermenéutico* de un diálogo sin normas previas, pero capaz de integrar en sí lo mejor de cada participante, se muestra como extraordinariamente atractivo —y necesario—. Y la música nos ofrece, como decíamos, un ejemplo de cómo pueden llevarse a cabo intercambios dialógicos de ese tipo. La música, sin normas previas aceptadas por todos (algo tan inimaginable como «las normas según las cuales deben componerse todas las obras musicales futuras») pero también sin ser meramente arbitraria («*anything goes*», «compongamos como compongamos, todo valdrá lo mismo») ha logrado y logra constantemente integrar elementos de diferentes épocas y culturas, fusionar, influir y dejarse influir, reinterpretar: en fin, ha logrado ser un ámbito en que el diálogo (lo que llamamos «diálogo hermenéutico») se ha venido ejerciendo desde épocas inmemoriales. La educación musical, así, ¿no nos ayudaría a hacernos una idea de cómo posibilitar en el futuro diálogos interculturales inesquivables para la raza humana aunque no posean reglas fijas de solución? ¿No sería útil que los niños y jóvenes conocieran una esfera de la cultura como la musical en que se logra desde hace siglos hacer cosas hermosas sin reglas previas, pero donde tampoco es que valga cualquier capricho; una disciplina donde continuamente se está partiendo de los ritmos y tradiciones<sup>86</sup> familiares pero donde a la vez se abre uno hacia lo novedosamente ajeno sin cesar?<sup>87</sup>

Tenemos reunidas ya pues, por ahora, dos nuevas funciones educativas de la música: la de acostumbrarnos a nuestra historicidad (y sin tener en cuenta la historicidad del mundo no es hoy posible entender mucho de él) y la de acostumbrarnos a

<sup>86</sup> He intentado disminuir la distancia conceptual entre la *tradicción* (el gusto por lo propio) y la *traición* (el gusto por lo ajeno) en Quintana Paz (2001e).

<sup>87</sup> Un autor tan analítico y poco sospechoso de sentimentalismo o esteticismo como Hilary Putnam (1999, 43-44, n. 37) también se ha dejado cautivar por la idea de que la música en realidad nos ofrece un modelo de cómo efectuar un diálogo racional cuando no hay reglas fijas de partida —lo que él llama «el modelo del algoritmo» (ibid., 103)—. Ya dentro de la corriente de filosofía hermenéutica, Gadamer (1993b) ha apuntado explícitamente hacia la música como paradigma del diálogo hermenéutico que él



diálogos sin reglas racionales previas pero capaces de integrar aportaciones de mundos culturales diversos, construyendo a partir de lo que en cada caso se tenga, contingentemente, en común<sup>88</sup>. Vamos a proponer una tercera función, muy relacionada con estas dos, hasta el punto de que se podría acaso considerar un corolario suyo. Puesto que, si aprendemos con la música que somos finitos y condicionados, y *aprendemos a aprender* de otros lo que nos pueden ofrecer de interesante al comunicarnos con ellos (aunque sea radicalmente diferente de lo que pensábamos antes, e incluso de lo que pensábamos antes que se podía aprender), la consecuencia más previsible es que también aprendamos a dudar de nosotros mismos. Si somos históricos y mortales, y hacemos todo lo que hacemos (incluido el pensar) según nuestros proyectos vitales (recuérdese de nuevo *Ser y tiempo*, de Heidegger), no cabe entonces confiar sin sombra de vacilación en lo que momentáneamente pensamos para los proyectos de ahora, que mañana quizá cambien; si queremos integrar ideas de otros en nuestras vidas, no podemos considerar estas vidas desde el principio plenas y perfectas. Así que la música nos ayuda, de paso, a sospechar de nuestras costumbres y certezas previas, a adoptar ante nosotros mismos un sano escepticismo falibilista.

Además, la música hace tal cosa de muchos otros modos notablemente más directos. Por ejemplo, al escuchar o interpretar una obra de otra época o cultura (o, simplemente, de otro autor), esta nos enseña la posibilidad de que otros seres humanos vean las cosas de un modo bien distinto al nuestro, sin que por ello estén equivocados (no todo el que compone de manera distinta a la nuestra lo hace, sólo por eso, mal; además, al escucharle o intentar interpretarle ya estamos demostrando que no creemos que él esté *totalmente* equivocado ni que no merezca la pena prestarle la menor atención). Otro ejemplo: al dedicar parte de nuestro tiempo a tener experiencias mu-

---

propugna: «Cada presente tiene su propio espacio vital y su propia tradición, troquelada en costumbres y hábitos, en todas las instituciones de la vida social [...]. Se trata ahora de unir la propia pretensión de absolutidad [...] con el reconocimiento de otras tradiciones e incluso desarrollar solidaridades comunes [...]. Es esta una tarea de la humanidad para la que la experiencia del arte puede resultar un estímulo. Ciertamente, también en el ámbito del arte hay ciertas tradiciones muy exigentes y orientaciones del gusto muy sólidamente marcadas. A veces, las creaciones artísticas de otras épocas o de culturas lejanas no nos llegan fácilmente. Pero, a la larga [...] [el arte] puede tender puentes más allá de las barreras y espacios. Donde esto se muestra de modo más impresionante para nosotros hoy en día es en la música. Véase cómo el Lejano Oriente ha hecho suyos en unos pocos decenios a Mozart, Schubert y toda la música europea, y los intérpretes de allí se cuentan entre las figuras principales de nuestra vida musical. Por otro lado, como es sabido, Europa ha asimilado mucho del lenguaje musical del continente negro». En el volumen en que se publicó inicialmente (en versión inglesa) buena parte del texto que el lector tiene entre sus manos se encuentran también valiosas pistas en este sentido en los artículos de Detlef Felix (2002) —sobre el diálogo musical entre culturas—, Yvetta Kajanová (2002) y Norbert Adamov (2002) —sobre el diálogo musical entre estilos—, Widmar Hader (2002) y Jarosław Mianowski (2002) —sobre el diálogo musical entre épocas—, Lenka Stránská (2002) —sobre el diálogo entre la música y otras artes— y Jürgen C. Mahrenholz (2002) —sobre el diálogo interconfesional a través de la música.

<sup>88</sup> Durante la Modernidad se intentó siempre descubrir primero qué elementos la gente *debía* tener en común (las formas a priori kantianas, los pensamientos claros y distintos cartesianos, etcétera), para poder a continuación pasar a dialogar. Hoy, ante el fracaso de esos «fundamentos» de «todo diálo-

sicales (aunque estas ya no sean tan metafísicas como Schopenhauer quiso) estamos aprendiendo a dejar de lado (momentáneamente) nuestros problemas y prioridades cotidianas, a relativizarlas, a quitarnos importancia a nosotros y a nuestra sociedad para dársela a otro tipo de experiencias (Vattimo: 1986): en suma, aprendemos a dejar de lado valores tan arraigados entre nosotros como el de ser rentables o útiles (recorde-mos los cuatro egoísmos denunciados por Nietzsche), a ponerlos entre paréntesis, al menos a veces, durante el corto tiempo de una experiencia musical. Un tercer ejemplo: nuestra incapacidad de ejecutar «la» interpretación «perfecta», o siquiera de entender qué podría querer decir algo así, coadyuva de nuevo a poner entre paréntesis (o entre comillas) nuestras propias certezas<sup>89</sup>. Y un último ejemplo: al intentar interpretar una obra ajena, hemos de adaptarnos lo máximo posible a lo que sabemos de ella, prescindiendo de *nuestro* arbitrio o estilo para ir hacia aquel que más le convenga a *ella* —lo que Eco (1992) ha llamado *intencio operis*—, con lo cual de nuevo hemos de alejarnos un tanto de lo que nos es propio, y cuestionarlo.

Por consiguiente, habrá que justipreciar el hecho de que la música nos enseñe a convertirnos, hasta cierto punto, en unos extraños a nosotros mismos (Kristeva: 1988);

---

go posible» podemos optar por seguir buscando nuevos fundamentos para el dialogar (como hacen los filósofos K.-O. Apel y J. Habermas); o podemos, simplemente, partir, como proponemos aquí, de aquellos elementos que contingente y circunstancialmente tengamos en común para desde ahí construir nuevos acuerdos: esta opción, aparte de ser nuclear en las filosofías de Gadamer o Vattimo, es la que defiende Camps (1991), Bandom (1994) o Quintana Paz (1999; 2004a; 2004c); y es la que se aplicó (de nuevo la música sirve de ejemplo aquí) en diálogos musicales como el que dio lugar al jazz a partir de las coincidencias casuales que se daban entre la música negra y la europea (Schuller: 1968, 43). Por último, debemos restañar en cierta medida la censura que hicimos páginas atrás a Leibniz como nostálgico de una mentalidad musical premoderna: y lo haremos notando que, como bien se apercibió el mismo Gadamer (1996), su idea de la racionalidad sí que resulta absolutamente consonante con la del patrón hermenéutico (ni premoderno ni moderno) que tratamos de propugnar aquí. En efecto, es difícil encontrar a este respecto «en la historia de la filosofía [...] un modelo que sea tan hermenéutico como el de Leibniz, el cual consideraba que la relación íntima entre diferentes puntos de vista y diferentes perspectivas así como su necesidad mutua constituyen a la postre la estructura de la verdad misma» (ibid.); descripción del filósofo barroco alemán que, de ser historiográficamente correcta, le pone en situación de no tener nada que envidiar (con respecto a lo que aquí venimos discutiendo) de una teoría, verbigracia, como el recién citado inferencialismo de Bandom.

<sup>89</sup> Alessandro Baricco (1992) afronta sin ambages la dificultad de encontrar hoy, tras la era moderno-romántica, un valor para la música («la idea misma de considerar la música culta un “valor”, que hay que promover y defender, es una idea que, aunque avalada sólo por eslóganes heredados sumisamente, no tiene legitimaciones reales [...] ¿Hay alguien que sepa acaso explicar de verdad por qué un joven que prefiere a Chopin en vez de a los U2 haya de ser motivo de consuelo para la sociedad?»; pero al final acaba por coincidir con la propuesta de ética hermenéutica en que quizá uno de los valores de música sea el de enseñarnos la ironía ante nosotros mismos, el escepticismo ante nuestras «capacidades»: y ello surge para él especialmente de lo relativa que es toda posible interpretación musical que hagamos, en la línea de lo que apuntamos aquí. Véase también cómo las «paradojas» que Mianowsky (2002) detectaba —en el volumen en que originariamente se publicó la versión inglesa de este trabajo— dentro de toda interpretación pueden recalcar esta inclinación de la música a enseñarnos a ser algo más escépticos con nosotros mismos.

que coadyuve a hacer ajeno y cuestionable nuestro propio lenguaje (De Man: 1986, 83) y que coopere con nosotros en el laborioso aprendizaje de «poder no tener razón» (Gadamer: 1990b)<sup>90</sup>. Una educación que promueva precisamente estos valores será sin duda una formación que preparará a los ciudadanos del siglo XXI a aceptar el contacto con otras culturas, la apertura que caracteriza a nuestras sociedades del conocimiento y los flujos migratorios que se avecinan; y lo hará de modo mucho más razonable que el que puede ofrecer la educación decimonónica que vimos describir a Nietzsche, repleta de valores economicistas y nacionalistas<sup>91</sup>. La música asume así el rol de prepararnos a vivir en sociedades multiculturales con la tolerancia que nace de saber que cada uno (incluidos nosotros mismos) somos cuestionables y «extranjeros» en cierto sentido. Se conseguiría de esta manera lo que los franceses llaman «*depaysement*» y los italianos «*spaesamento*» (Álvarez: 1992): esa capacidad de relativizarnos y vernos desde lejos a nosotros mismos y a nuestra circunstancia; esa habilidad de saber contemplar las certezas y los dogmas (sobre todo los nuestros propios) con una amable ironía y cierto desapego<sup>92</sup>. Cuanto más «extraños» nos haga la música (por ejemplo, si esta proviene de tiempos, geografías o espacios muy alejados), más nos educará en esta ética de ser irónicos con nosotros mismos<sup>93</sup>. Cuanto más disuelva la música los principios y valores que poseemos de modo inercial, las jerarquías que damos por supuestas sin notarlos nosotros mismos, más nos ayudará a construir una sociedad no jerárquica y no autoritaria en que sea cada vez más agradable la vida para gente cada vez más distinta<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> La obra de A. Domingo Moratalla (1991) sobre la hermenéutica filosófica toma también esta expresión como ocurrente título. El propio Gadamer (1991, 152) insiste en otro lugar sobre esta misma idea: «Esta es el alma de mi hermenéutica, a saber, que digo que entender a otro le da, dentro de ciertos límites, al otro la razón. Y esto lo transforma a uno mismo. De este modo, me imagino en realidad que, habiendo crecido en esta civilización mundial, tenemos la tarea [...] de aprender a ver al otro en su posible razón y a dudar, correspondientemente, de la razón propia».

<sup>91</sup> Sobre los problemas de una educación nacionalista para los nuevos retos del siglo XXI, véase Quintana Paz (2000a; 2001c; 2004d).

<sup>92</sup> El tipo de ironía afable, de buen talante (Vattimo: 1984, 178-179; 2000) en que pienso se parece más a aquella humanísima que nos muestra Cervantes, o esa otra juguetona y creativa que ya F. Schlegel (Alleman: 1956) relacionase con el arte; y se aleja del sarcasmo amargo de un Francisco de Quevedo o la angustia trágica de un K. W. F. Solger: estos dos últimos modelos reciben todo lo que tienen de vitriólico, seguramente, de una mal curada nostalgia por el mundo firme y estable, virgen de ironía, de los premodernos, y, por lo tanto, su corrosividad en el fondo tiene un deje conservador, incapaz de haber superado del todo el anhelo de un orden estable del que pretenden reirse. Véase, sobre la ironía a que nos referimos, Ferrater Mora (1955), Rorty (1989) y Behler (1990).

<sup>93</sup> Por ello, no estamos de acuerdo con la famosa opinión de T. W. Adorno (1997, X.1, 138; XIV, 188) de que el amor por la música antigua sea un síntoma de propensión al autoritarismo; creemos, por el contrario, que lo es más bien del antiautoritarismo (como toda música lejana), de la falta de criterios jerárquicos que nos enseña a dudar de todo, incluidos nosotros mismos y nuestra autoridad presente, al obligarnos a cambiarlos para «entenderla» en su lejanía. Dentro de la misma Escuela de Fráncfort a que Adorno perteneció, podemos encontrar también autores, como Habermas, que adjudican al arte en general una función crítica y autocrítica similar a la de nuestra propuesta (Weber: 1976).

<sup>94</sup> Véase una elaboración más detallada del tipo de sociedad al que contribuiría la música que ejerciese una función de volvernos más escépticos ante nuestros propios principios en Quintana Paz (1998a).

### 3.3. Adagio finale

Muchas otras utilidades se podrían encontrar a la música una vez que demos el paso definitivo de ir olvidando a «Schopenhauer como educador» y aprendamos a ver a «Bach (y los músicos en general) como educador» del modo pergeñado<sup>95</sup>. Aquí sólo hemos señalado algunas vías posibles, que jamás debieran tomarse como definitivas, tal que si hubiésemos hallado el nuevo «orden» de las cosas y de la música (el orden en que creían premodernos y modernos): nada podría ser más contradictorio con las ideas que hemos intentado defender que una consideración pareja de nuestros propósitos. Como ya no creemos en esencias inmutables, estas mismas ideas que he expuesto son históricas, mutables, finitas, abiertas al diálogo y, en caso de que se me muestren buenos motivos para ello, yo mismo podría revisarlas con ironía y considerarlas «extrañas» para mí. Todos aquellos que se ocupan de la música pueden educarnos de formas nuevas y sorprendentes, que ni siquiera podemos imaginar: son ellos (y no este escrito o cualquier otro) los que deben marcar la pauta de cómo ocurrirá esto. En este artículo sólo hemos pretendido ayudar a que alguna gente deje de esperar de la música lo que los premodernos, los modernos y los románticos esperaban de ella, porque hemos intentado explicar que esperar hoy aún tales cosas es como esperar a Godot; y hemos tratado también de sugerir algunas pistas de qué clase de cosas nuevas nos pueden enseñar los músicos una vez que hayamos dejado de pedir-

---

Por otra parte, no está de más atender al hecho de que una de las jerarquías contra las cuales nos ayudaría a levantarnos esta ética hermenéutica es la de los propios «especialistas» de todo pelaje —incluidos los especialistas, expertos o «peritos» en el arte musical que pretendan monopolizar el ámbito de la filarmonía, comprometiéndose pues con asunciones moderno-románticas, como ya hemos comprobado, hoy bizarramente cuestionadas—. La filosofía de H.-G. Gadamer, por haber atendido con gran esmero a esto que él denomina «los límites del experto» (Gadamer: 1990c), puede fungir de nuevo aquí, pues, como poderosa inmunizadora contra tales pretensiones de especialización en lo musical; y es que, parafraseando como parafrasea a Tinctoris el título de este escrito, la función de la música no puede restringirse ya más a la de «solum peritos in ea glorificare».

<sup>95</sup> He de reconocer que muchos de los parabienes probables que he venido atribuyendo en este apartado a la educación musical se ven sesgados por una concepción *interpretativa* del arte de Euterpe, que no atiende en la medida en que lo merecería hacia las facetas de *improvisación* ciertamente predominantes en prácticas musicales que nos son bien notas (*free-jazz*, percusión africana, salsa, Karnakata...). No considero improbable, empero, percibir que en el fondo la ruptura (operada durante las improvisaciones libres) de gramáticas y tiempos habituales podría confirmar gran parte de lo dicho hasta ahora en torno al poder que tiene lo musical de enseñarnos a habitar en los límites *depaysés* —siendo *limí-trofes*, esto es, nutriéndonos del límite, como señala Escaned (2004)—; ayudarnos a entrar en un tiempo donde la lógica deja de ser instrumental —el éxito no depende ya de la suma de los esfuerzos de cada músico individual, sino de un *kairós* que sobreviene de forma intersubjetiva a la manera del «duende» flamenco, el *swing* jazzístico o la *baraka*—; y aleccionarnos sobre cómo la alteridad es capaz de penetrar en nuestras prácticas de una manera impredecible —esto es, como verdadera alteridad—. Véase el mencionado (y excelente) artículo de Escaned (2004) para una explicación sucinta pero contundente de tales virtudes subyacentes a la música improvisada, y que engruesan a manera de argumento *a fortiori* cuanto aquí hemos venido tratando de defender en torno al valor de la música en general para la educación contemporánea.

les que nos expliquen el mundo o nuestra interioridad o un mundo-aparte-de-todo, como hacíamos antes.

Me gustaría terminar con la narración de una pequeña historia real sobre el personaje que hemos considerado aquí epónimo de esta nueva manera de ubicar la música en la educación: el músico Johann Sebastian Bach. Según nos cuentan testimonios fiables (Zeraschi: 1956), Bach sufría, cuando ya contaba con 65 años de edad, una molestia ocular, equivalente a lo que hoy en día conocemos como «cataratas». Ello le decidió a operarse con el reputado cirujano oftalmólogo John Taylor, que por aquel año de 1650 se hallaba afortunadamente en las inmediaciones de Leipzig, residencia de Bach durante la última etapa de su vida. Susodicha decisión de someterse a una intervención quirúrgica no debió de ser fácil: la operación consistía en una incisión con el bisturí en mitad del ojo, no muy complicada, para extraer del cristalino la opacidad que le causaba una ceguera parcial; pero lo complicado era que esa incisión en la parte más sensible del ojo había de hacerse sin anestesia alguna (como toda la cirugía de la época, por lo demás), lo cual obligaba al paciente a tener que permanecer lo suficientemente quieto como para que el médico pudiese calcular bien, al milímetro, las zonas exactas en que hacer los cortes. Bach, en todo caso, aceptó lo que hoy llamaríamos una auténtica tortura, y en marzo de ese mismo año la extracción de la catarata se realizó sin graves contratiempos, tras lo cual John Taylor dejó al paciente con los ojos vendados para su recuperación. Sin embargo, fue entonces donde surgieron los problemas, pues la cura no transcurrió todo lo fácilmente que se había esperado: y el médico desaconsejó a Bach, consecuentemente, que se retirase la venda durante cuatro largos meses de ceguera. Con todo, nuestro músico debió de acabar hastiado de tan largo período de oscuridad tras el tormento de la extirpación, y el 18 de julio siguiente resolvió, por su cuenta y riesgo, quitarse los vendajes para ver qué sucedía. La sorpresa fue mayúscula: ¡Veía perfectamente! Pero una alegría tan fuerte no era adecuada para un anciano convaleciente como él, y a las pocas horas le sobrevino un ataque de catalepsia del que ya no saldría hasta diez días más tarde, en que murió.

Cuando escuché esta historia por primera vez, pensé que quizás lo que afectó tanto a Bach no fue sólo el alegrón súbito, sino también el desasosiego por haber pasado tanto tiempo ciego, cuando quizás, si se hubiese atrevido él o el cirujano a quitarle las gasas antes, habría estado viendo perfectamente desde hacía muchas semanas. Y, por el contrario, si nadie hubiese osado dar nunca tal paso, hubiese podido seguir invidente durante mucho, mucho tiempo.

Hoy nuestra educación occidental todavía conserva algunos vendajes de mentalidades pretéritas, que nos impiden ver y manejar correctamente los problemas que tenemos delante de los ojos, aunque creamos que nos protegen de algo o alguien. Nos cabe la opción de conservar a toda costa, asustados, esas certezas, esas gasas protectoras delante de la cara, y hacerlo por miedo a que, en el caso de que nos las retirásemos, acaso podrían dañarse nuestros delicados ojos. Pero también podemos, un buen día, apresurarnos a despojarnos de ellas: y la sorpresa quizá será la de comprobar que desde hace mucho tiempo habríamos podido habitar perfectamente en una cul-

tura sin vendas, y habríamos podido estar percibiendo mucho mejor cuanto acontecía a nuestro alrededor. Sólo esperemos que ese buen y luminoso día no sea, como en el caso de Bach, demasiado tardío<sup>96</sup>.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acevedo Martínez, C. (1995): «Hermenéutica y ciencias humanas». *Logos*, XXIII/69 (septiembre-diciembre).
- Adamov, N. (2002): «Post-Modern Concept of Bach in Slovakia — 250 Year After». En J. Fučka, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 245-252.
- Adorno, T. W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1997): *Gesammelte Schriften*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Allemann, B. (1956): *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Neske.
- Altez, Y. (2001): «Hacia una hermenéutica de la identidad cultural». *Kalathos*, 6 (junio-julio). <http://www.kalathos.com/jul2001/pensamiento/altez/altez.htm>
- Álvarez, L. (1990): «Gadamer, Europa y la Filosofía». *Sistema*, 98, 135-142.
- Álvarez, L. (1992): «Spaesamento». En *La estética del rey Midas*. Barcelona: Península, 92-94.
- Amigo Fernández de Arroyabe, M. L. (ed.) (2003): *Humanismo para el siglo XXI*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- André, Y. M. (1741): *Essai sur le beau, où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique*. París: H.-L. Guérin et J. Guérin (actualmente accesible en edición facsimilar de 1971, *Oeuvres*. Ginebra: Slatkine).
- Ankersmit, F. R. (1998): «La experiencia histórica», trad. de N. Schwan Sommers. *Historia y grafía*, 5 (enero-junio). [http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia10/sec\\_9.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia10/sec_9.html).
- Araoz Uzqueda, J. (2000): «Sobre la comprensión y la hermenéutica». *Yachay*, 31, 65-83.
- Azurmendi, M. (2003): *Todos somos nosotros. Etnicidad y multiculturalismo*. Madrid: Taurus.
- Baricco, A. (1992): *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*. Milán: Garzanti.
- Bayón Martín, F. (2001): «La herencia de Hegel en la hermenéutica de la historia de Hans-Georg Gadamer». *Utopía y praxis latinoamericana*, n. 15 (diciembre), 44-67.
- Bébey, F. (1969): *Musique de l'Afrique*. París: Horizons de France.
- Beer, F. A. y Hariman, R. (eds.) (1996): *Post-Realism: The Rhetorical Turn in International Relations*. Michigan: Michigan State University Press.

<sup>96</sup> «Aquí llamamos ahora, con el espíritu conmovido, a las puertas del presente y del futuro. ¿Llevará esta transformación hacia siempre nuevas configuraciones del genio, y precisamente del genio de Sócrates que hace música? ¿La red del arte extendida sobre la vida será entretrejida de un modo cada vez más firme y sutil, ya bajo la forma de la religión ya bajo la de la ciencia, o más bien está destinada a deshacerse en jirones bajo el bárbaro forcejeo y el torbellino sin descanso que ahora se llama el presente? Preocupados, pero en ningún caso desconsolados, nos quedamos por un breve tiempo al margen, como seres contemplativos a los que les es permitido ser testigos de esas terribles luchas y transiciones. Pero, ¡ay!, el hechizo de esas luchas reside en que quien las contempla tiene que participar también en ellas» (Nietzsche: 1871, 190).

- Behler, E. (1990): *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press.
- Bell, D. (1974): *The Coming of Post Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Londres: Heinemann Educational.
- Benítez, E. (1993): «El traductor literario». *Letra Internacional*, 30/31, 39-44.
- Benjamin, W. (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (aparecida originariamente en trad. francesa de P. Klossowski, con el título de «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée». *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 40-68).
- Bertorello, A. (2000): «El estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica». *Signos universitarios virtual*, n. 2. <http://www.salvador.edu.ar/dcpub/bertorello.htm>
- Boulding, K. E. (1969): «Economics as a Moral Science». *American Economic Review* (mayo), 1-12.
- Brandom, R. B. (1994): *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brunschvicg, L. (1937): *Le rôle du pythagorisme dans l'évolution des idées*. París: Impr. Jouve.
- Burckhardt, J. (1905): *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Berlín-Stuttgart: W. Spemann (actualmente accesible en edición de 1978, Stuttgart: Kröner).
- Bustamante, J. (1992): «Asimilación europea de las lenguas indígenas americanas». En A. Lafuente y J. Sala Catalá (eds.), *Ciencia colonial en América*. Madrid: Alianza, 45-78.
- Camps, V. (1991): «El derecho a la diferencia». En J. Muguerza, F. Quesada y R. Rodríguez Aramayo (eds.), *Ética día tras día*. Madrid: Trotta, 68-78.
- Caporali, E. (1914): *La natura secondo Pitagora*. Todi: Atanor.
- Caporali, E. (1915): *L'uomo secondo Pitagora*. Todi: Atanor.
- Caporali, E. (1916): *Il pitagorismo confrontato con le altre scuole*. Todi: Atanor.
- Carnot, S. N. L. (1834): *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*. París: Bachelier (actualmente accesible en edición facsimilar de 1953, París: A. Blanchard).
- Chierotti, C. M. (1992): «La musurgia mirifica di Athanasius Kircher: la composizione musicale alla portata di tutti nell'età barocca». *Musica/Realtà*, 37 (abril).
- Cornford, F. M. (1950): «The Harmony of the Spheres». En *The Unwritten Philosophy and other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 14-27.
- Coussemaker, E. (1963): *Scriptorum de Musica Medii Aevii*. Hildesheim: G. Olms.
- Csapo, E. (2004): «The Politics of the New Music». En P. Murray y P. Wilson (2004): *Music and the Muses — The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 207-248.
- D'Alembert, J. (1752): «Introduction». En *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, claircis, développés et simplifiés*. París: David (actualmente accesible en edición de 1967, *Oeuvres de d'Alembert*. Ginebra: Slatkine).
- Danto, A. C. (2003): *La Madonna del futuro*, trad. de G. Vilar. Barcelona: Paidós.
- De Man, P. (1986): «Conclusions: Walter Benjamin's "The Task of the Translator"». En *The Resistance to Theory*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 73-105.
- Derrida, J. (1967): *De la grammatologie*. París: Gallimard
- Derrida, J. (1990): *Du droit à la philosophie*. París: Galilée.
- Descartes, R. (1650): *Compendium musicae*. Ámsterdam: Typis Gisberti a Zijll et Theodori ab Ackersdijck (actualmente accesible en edición de C. Adam y P. Tannery [1964-1974], *Oeuvres de Descartes*, vol. X. París: J. Vrin, 79-150).
- Diels, H. y W. Kranz (1956): *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch*. Ber-

lin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

- Dilthey, W. (1907-1910): «Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften: Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft» (actualmente accesible en [y citada según] la edición de 1958, *Gesammelte Schriften: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, VII, Stuttgart: B. G. Teubner, 191-339).
- Dodds, E. R. (1999): *Los griegos y lo irracional*, trad. de M. Araujo. Madrid: Alianza.
- Domingo Moratalla, A. (1991): *El arte de poder no tener razón: la hermenéutica dialógica de H.-G. Gadamer*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Duque, F. (2003): «Del descrédito del humanismo por saturación de proclamas humanistas». En M. L. Amigo Fernández de Arroyabe (ed.): *Humanismo para el siglo XXI*. Bilbao: Universidad de Deusto, 191-199.
- Eco, U. (1962): *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milán: Bompiani.
- Eco, U. (1963): «Nota alla prima esecuzione» de *Passaggio*, de Luciano Berio, en Milán.
- Eco, U. (1992): *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escaned, J. (2004): «El improvisador como músico limítrofe». *El rapto de Europa*, 4, 93-95.
- Espinosa, N. A. (1999): «Reseña de Christoph Asmuth (1999): “Das Begreifen des Unbegreiflichen. Philosophie und Religion bei Johann Gottlieb Fichte”». Stuttgart-Bad Cannstatt: Verlag Frommann-Holzboog». *Reseñas de Libros*, 14, 28-31.
- Espinosa, N. A. (2001): «Reseña de Hans-Ulrich Lessing (ed.) (1999): “Philosophische Hermeneutik”». Friburgo de Brisgovia-Múnich: Verlag Karl Alber». *Reseñas de Libros*, 17-18, 71-77.
- Fanjul, S. (1975): *Canciones populares árabes*. Madrid: Publicaciones de la Revista Almenara.
- Fanjul, S. (1993): «Música y canción en la tradición islámica». *Anaquel de Estudios Árabes*, IV, 53-76.
- Felix, D. (2002): «Bach and Kenya». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 183-187.
- Ferraris, M. (1983): «Invecchiamento della «scuola del sospetto»». En G. Vattimo y P. A. Rovatti (eds.): *Il pensiero debole*. Milán: Feltrinelli, 120-136.
- Ferrater Mora, J. (1955): «La ironía». En *Cuestiones disputadas: Ensayos de filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 27-42.
- Feyerabend, P. K. (1974): *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Londres: NLB.
- Fish, S. E. (1979): *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ford, A. (2004): «Catharsis: the power of music in Aristotle's *Politics*». En P. Murray y P. Wilson (2004): *Music and the Muses — The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 309-336.
- Foucault, M. (1966): *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Fubini, E. (1990): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, trad. de C. G. Pérez de Aranda. Madrid: Alianza.
- Fukač, J. (2002): «1750-2000: Johann Sebastian Bach as Symbol, Notion and Cultural Reality». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 23-30.
- Fukuyama, F. (1992): *The End of History and the Last Man*. Londres: Hamilton.



- Gadamer, H.-G. (1934): *Plato und die Dichter*. Fráncfort del Meno: Klostermann (actualmente accesible en edición de 1985, *Gesammelte Werke*, V. Tübinga: Mohr, 187-211).
- Gadamer, H.-G. (1946): «Zum 300. Geburtstag von Gottfried Wilhelm Leibniz (Festrede an der Universität Leipzig am 1. Juli 1946)» (actualmente accesible en edición de 1995, *Gesammelte Werke*, X).
- Gadamer, H.-G. (1958): «Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins». *Rivista di Estetica*, 3, 374-383 (actualmente accesible en edición de 1993, *Gesammelte Werke*, VIII. Tübinga: Mohr, 9-17).
- Gadamer, H.-G. (1959): «Vom Zirkel des Verstehens». En G. Neske (ed.): *Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag*. Pfullingen: Neske, 24-34 (actualmente accesible en edición de 1986, *Gesammelte Werke*, II. Tübinga: Mohr, 57-65).
- Gadamer, H.-G. (1960): *Wahrheit und Methode*, primera edición. Tübinga: Mohr (actualmente accesible en y citada según la edición castellana de 2001, *Verdad y método*, I, trad. de A. Agud y R. de Agapito. Sígueme: Salamanca).
- Gadamer, H.-G. (1963): *Wahrheit und Methode*, segunda edición. Tübinga: Mohr (actualmente accesible en y citada según la edición castellana de 2001, *Verdad y método*, I, trad. de A. Agud y R. de Agapito. Sígueme: Salamanca).
- Gadamer, H.-G. (1972a): «Dichtung und Nachahmung». *Neue Zürcher Zeitung*, 186, 9-7-72 (actualmente accesible en edición de 1993, «Dichtung und Mimesis», *Gesammelte Werke*, VIII. Tübinga, Mohr, 80-85).
- Gadamer, H.-G. (1972b): «Hermeneutik als praktische Philosophie». En M. Riedel (ed.), *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, vol. I. Friburgo de Brisgovia: Rombach, 325-334.
- Gadamer, H. G. (1974): «Was ist die Praxis?», *Universitas*, XI, 1143-1158 (actualmente accesible en edición de 1976, *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- Gadamer, H.-G. (1977a): «Philosophie und Hermeneutik». En *Kleine Schriften IV. Variationen*. Tübinga: Mohr, 257-261.
- Gadamer, H.-G. (1977b): «Die Stellung der Philosophie in der heutigen Gesellschaft». En H.-G. Gadamer (ed.), *Das Problem der Sprache*. Múnich: Fink, 9-17.
- Gadamer, H.-G. (1983): *Verità e metodo*, trad. y nueva introd. de G. Vattimo. Milán: Bompiani.
- Gadamer, H.-G. (1985): «Ende der Kunst?» (actualmente accesible en edición de 1993, *Gesammelte Werke*, VIII. Tübinga: Mohr, 206-220).
- Gadamer, H.-G. (1986a): «Hermeneutik und Semantik». En *Gesammelte Werke*, II. Tübinga: Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1986b): «Die Universalität des hermeneutischen Problems». En *Gesammelte Werke*, II. Tübinga: Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1990a): «Die Vielfalt der Sprachen und das Verstehen der Welt» (actualmente accesible en edición de 1993, *Gesammelte Werke*, VIII. Tübinga: Mohr, 339-350).

- Gadamer, H.-G. (1990b): «Die Kunst, Unrecht haben zu können. Gespräch mit dem Philosophen Hans-Georg Gadamer», *Süddeutsche Zeitung* (Feuilleton), 10 y 11 de febrero, 16 (actualmente accesible en *Information Philosophie*, 3 [1993], 21-28).
- Gadamer, H.-G. (1990c): «Los límites del experto». En *La herencia de Europa. Ensayos*, trad. de P. Giralt. Barcelona: Península, 127-144.
- Gadamer, H.-G. (1991): «The 1920s, 1930s, and the Present: National Socialism, German History, and German Culture». En D. Misgeld y G. Nicholson (eds.), *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry and History. Applied Hermeneutics*. Albany: SUNY Press, 135-153.
- Gadamer, H.-G. (1993a): *L'inizio della filosofia occidentale*, ed. de V. De Cesare. Milán: Guerini e Associati.
- Gadamer, H.-G. (1993b): «Wort und Bild. So wahr, so seiend». En *Gesammelte Werke, VIII*. Tübinga: Mohr, 373-399.
- Gadamer, H.-G. (1996): «Die Welt als Spiegelkabinett: Zum 350. Geburtstag von Leibniz am 1. Juli 1996», emisión radiofónica de N. Halmer en la serie *Das Salzburger Nachtstudio* de la radio austriaca ÖRF.
- García Bacca, J. D. (1990): *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.
- García Gual, C. (2000): «Introducción y notas al Fedón». En Platón, *Diálogos*, vol. III, trad. de C. García Gual. Madrid: Gredos, 9-22.
- García Santos, Cristina (2004): «Antología de textos presocráticos». En T. Oñate: *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Madrid: Dykinson, 155-236.
- Gerbert, M. (1963): *Scriptores ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*, vol. I. Hildesheim: G. Olms.
- Gilson, É. (1965): *La filosofía en la Edad Media*, trad. de A. Pacios y S. Caballero. Madrid: Gredos.
- Gómez Ramos, A. (2000): *Gadamer y la pertinencia del traducir*. Visor: Madrid.
- Gottschalk, H. B. (1971): «Soul as Harmonia». *Phronesis*, 16, 179-198.
- Grondin, J. (1999): *Hans-Georg Gadamer, eine Biographie*. Tübinga: Mohr.
- Guettat, M. (1996): «El Islam musical». En *Ritual sufi-andalusí. Al-Shushtari (1212-1269)*. Madrid: Sony Music Entertainment Spain, 11-16.
- Hader, W. (2002): «The New and Musical Archeology. Thoughts on the Occasion of the Bach and Schweitzer Year 2000». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 31-37.
- Hegel, G. W. F. (1970): «Vorlesungen über die Ästhetik I», en *Werke in zwanzig Bänden*, vol. XIII. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1935): «Hölderlin und das Wesen der Dichtung» (actualmente accesible en edición de 1989, *Heidegger Studies*, 5, 5-22).
- Heidegger, M. (1947): *Über den Humanismus*. Fráncfort del Meno: Klostermann.
- Heidegger, M. (1957): *Identität und Differenz*. Pfullingen: Neske.
- Herrera Guevara, A. (1999): «¿Hermenéutica sin consenso?». En L. Álvarez (ed.): *Hermenéutica y acción. Crisis de la modernidad y nuevos caminos de la metafísica*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 33-59.
- Herrera Guevara, A. (2000): *La ética en la espiral de la modernidad*. Gijón: VTP.
- Hofstadter, D. R. (1979): *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. Nueva York: Basic Books.
- Horkheimer, M. y T. W. Adorno (1969): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fráncfort del Meno: S. Fischer.

- Jiménez Losantos, F. (1993): *La dictadura silenciosa. Mecanismos totalitarios en nuestra democracia*. Madrid: Temas de Hoy.
- Kajanová, Y. (2002): «Johann Sebastian Bach and The Modern Jazz Quartet — A Desire for Sonic Sensualism or Seriousness». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 253-260.
- Kedourie, É. (1960): *Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Kircher, A. (1650): *Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelleti (actualmente accesible en edición de 1970, Hildesheim: G. Olms).
- Kirk, G. S., J. E. Raven y M. Schofield (1987): *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos.
- Koselleck, R. y H.-G. Gadamer (1997): *Historia y hermenéutica*, trad. de F. Oncina. Paidós: Barcelona.
- Kosík, K. (1963): *Dialektika konkrétního (Studie o problematice člověka a světa)*. Praga: ČSAV (citado según la edición alemana de 1986, *Die Dialektik des Konkreten: eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- Kripke, S. A. (1982): *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*. Oxford: Blackwell.
- Krishnamacharya, E. (1999): *La saggezza di Pitagora*. Foggia: Bastogi.
- Kristeva, J. (1988): *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- Kuhn, T. S. (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Labriola, A. (1902): *Del materialismo storico: dilucidazione preliminare* (segunda edición con un apéndice). Roma: E. Loescher.
- Lanceros, P. (2000): *Verdades frágiles*. San Sebastián: Oria.
- Lang, P. H. (1941): *Music in Western Civilization*. Nueva York: Norton.
- Laplace, P. S. (1799-1825): *Traité de mécanique céleste*. Paris: J.-B.-M. Duprat (actualmente accesible en edición de 1967, Bruselas: Culture et civilisation).
- Lasserre, F. (1954): *De la musique*. Lausana: Graf Verlag.
- Latour, B. (1993): *Nunca hemos sido modernos*, trad. de P. Arribas y F. Conde. Madrid: Debate.
- Leibniz, G. W. (1712): «Epístola 154 Ad Goldbuch». En *Epistolae ad diversos* (actualmente accesible en [y citado según] la edición de 1906 por E. Cassirer, *Philosophische Werke*, vol II. Leipzig: F. Meiner).
- Lévy-Strauss, C. (1955): *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- Lister, I. (ed.) (1974): *Deschooling: a Reader*. Londres-Nueva York: Cambridge University Press.
- Lovelock, J. E. (1979): *Gaia, a New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford University Press.
- Lukács, G. (1923): *Geschichte und Klassenbewußtsein* (actualmente accesible en edición de 1968, *Werke*, 2. Darmstadt: H. Luchterhand).
- MacIntyre, A. (1981): *After Virtue: a Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- MacIntyre, A. (1984): «Is Patriotism a Virtue?», Lindley Lecture at the University of Kansas (actualmente accesible en edición de 1995 por R. Beiner, *Theorizing Citizenship*. Albany: State University of New York Press, 209-228).
- M\_dry, A. (2002): «Affektenlehre in the Works of J. S. Bach and C. P. E. Bach». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 113-121.

- Mahrenholz, J. C. (2002): «Johann Sebastian Bach's *B Minor Mass* and the Ecumenical Movement». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 191-204.
- Marquard, O. (1989): *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn: Schöningh.
- Marrou, H. J. (1948): *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. París: Editions du Seuil.
- McDaniel, A. y M. Hammond (1997): *Antiqua Medicina. From Homer to Vesalius*. Historical Collections of the Health Sciences Library: University of Virginia Health System, <http://www.med.virginia.edu/hs-library/historical/antiqua/stexta.htm>
- Melero de la Torre, M. C. (2001): «Liberalismo, participación política y pertenencia cultural». *Isegoría*, 24 (junio), 189-198.
- Melzer, A. (2003): «La actualidad de una filosofía humanista del sur en A. Ortiz-Osés, C. Thiebaut y F. J. Martín. Puntos de referencia para una identidad territorial e histórica». *Revista de Hispanismo Filosófico*, 8, 39-59.
- Mianowski, J. (2002): «The Curse of Interpretation — Alternative Interpretations of Ancient Music». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 219-223.
- Mikoletzky, H. L. (1966): *Historia de la Cultura*, trad. de F. Payarols. Barcelona: Labor.
- Minazzi, F. (2001): «Kant e il diritto a la felicità». En R. Ansani y M. Villoni (eds.): *Il concetto di felicità nel pensiero filosofico*, Ferrara: TLA Editrice, 195-220.
- Montaigne, M. de (1595): *Essais* (actualmente accesible en y citado según la edición de 1972 por P. Michel, París: Librairie Général Française).
- Murray, P. y P. Wilson (2004): *Music and the Muses — The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (1871): «Sócrates y la tragedia griega». En *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*, ed. y trad. de V. Serrano. Madrid: Biblioteca Nueva, 149-190.
- Núñez, J. (1992): «Notas al Primer Libro de Samuel». En *La Biblia*. Madrid: La Casa de la Biblia, 342-378.
- Oñate, T. (1987): «Al final de la modernidad». *Meta. Revista de Filosofía*, 1 (enero), 145-165.
- Oñate, T. (1998a): «Pierre Aubenque: proximidad y distancia del Aristóteles dialéctico». En Á. Álvarez (ed.), *En torno a Aristóteles*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 67-115.
- Oñate, T. (1998b): «El criticismo aristotélico en el siglo XX: hacia un cambio de paradigma». *Logos*, 1, 251-269.
- Oñate, T. (2001): *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*. Madrid: Dykinson.
- Oñate, T. (2004): *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Madrid: Dykinson.
- Ortega y Gasset, J. (1923): *El tema de nuestro tiempo; El ocaso de las revoluciones; El sentido histórico de la teoría de Einstein*. Madrid: Calpe (actualmente accesible en edición de 1983, *Obras Completas*, vol. III, Madrid: Alianza, 143-203).
- Ortega y Gasset, J. (1935): *Historia como sistema*. Madrid: Revista de Occidente (actualmente accesible en edición de 1983, *Obras Completas*, vol. VI, Madrid: Alianza, 13-50).
- Ortega y Gasset, J. (1941): «Apuntes sobre el pensamiento, su teurgia y su demiurgia». En J. Ortega y Gasset (1983): *Obras Completas*, V, Madrid: Alianza, 517-547.
- Ortiz-Osés, A. (1995): *Visiones del mundo*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Ortiz-Osés, A. (2003): *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos.
- Osolobě, P. (2002): «Understanding Complexity with Johann Sebastian Bach». En J. Fukač, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 43-48.
- Pabón, J. M. y E. Echaury (1963): *Diccionario griego-español*. Barcelona: Spes.
- Pappe, S. (1996): «Una práctica historiográfica reciente: comentario crítico». *Tiempo y escritura*, 0 (julio). <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye0/old/esp-11m.html>
- Pareyson, L. (1964): *L'estetica di Schelling*. Turín: Giappichelli.
- Peñalver, P. (2003): «Vuelta de tuerca en el litigio de la metafísica». En J. González y E. Trias (eds.): *Cuestiones metafísicas*. Madrid: Trotta, 181-224.
- Pérez Pueyo, Á. (1999): «El lugar de la música en la cultura contemporánea». *Revista Domingo*, 10, 20-29.
- Perniola, M. y G. Vattimo (1990): «Arte e illusione». En G. Vattimo, *Filosofía al presente*. Milán: Garzanti, 54-67.
- Popper, K. R. (1945): *The Open Society and Its Enemies*. Londres: Routledge & Sons.
- Popper, K. R. (1957): *The Poverty of Historicism*. Boston: Beacon Press.
- Putnam, H. (1999): *El pragmatismo. Un debate abierto*, trad. de R. Rosaspini. Barcelona: Gedisa.
- Quintana Paz, M. Á. (1998a): «Alaska, Heidegger y los Pegamoides. En torno a la movida madrileña, en tono culturalista». En V. del Río García (ed.), *Cortao*. Salamanca: El Gallo, 100-135.
- Quintana Paz, M. Á. (1998b). «Una discusión sobre la didáctica de la filosofía y sus repercusiones». En L. Trup (ed.), *Najnovšie tendencie vo vzdelávaní učitel'ov moderných jazykov*. Bratislava: PHARE- Univerzity Komenského, 117-129.
- Quintana Paz, M. Á. (1999): «Una tercera vía: el antirrelativismo de Vattimo, Feyerabend y Rorty». *Laguna*, número extraordinario 1999, 193-204.
- Quintana Paz, M. Á. (2000a): «Hermenéutica, modernidad y nacionalismo». En M. Giusti (ed.), *La filosofía del siglo XX: Balance y perspectivas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 309-323.
- Quintana Paz, M. Á. (2000b): «La hermenéutica se pone en acción». *Revista de Occidente*, 235 (diciembre), 131-138.
- Quintana Paz, M. Á. (2001a): «¿Qué lugar ocupa la filosofía en el conjunto de las Humanidades?». *Diálogo filosófico*, 49 (enero-abril), 75-92.
- Quintana Paz, M. Á. (2001b): «Entre la razón contaminada y (el dogma de) la inmaculada razón». *Leviatán*, 83 (primavera), 121-127.
- Quintana Paz, M. Á. (2001c): «¿Qué idea de "nación" cabe defender desde el pensamiento hermenéutico?». *Laguna*, 8, 145-158.
- Quintana Paz, M. Á. (2001d): «El esquivo anhelo de evitar toda opresión». *Utopía y praxis latinoamericana*, 12 (marzo), 83-89.
- Quintana Paz, M. Á. (2001e): «La tradición como traición. Seis paradojas». En Á. Carril y Á. B. Espina Barrio (eds.): *Tradición. Cien respuestas a una pregunta*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 177-178.
- Quintana Paz, M. Á. (2002): «Dos problemas del universalismo ético, y una solución». En Q. Racionero y P. Pereda (eds.): *Pensar la comunidad*. Madrid: Dykinson, 223-253.
- Quintana Paz, M. Á. (2003a): «¿Instiga la hermenéutica de Gadamer el autoritarismo o más bien nos dota de acicates antiautoritarios?». En J. J. Acero, J. A. Nicolás, J. A. Pérez Tapias, L. Sáez y J. F. Zúñiga (eds.): *Materiales del Congreso Internacional sobre Herme-*

- néutica Filosófica «El legado de Gadamer»*. Granada: Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada, 237-245.
- Quintana Paz, M. Á. (2003b): ««Alguien nos ha metido un loco en nuestro equipo». O de lo que tienen que ver las ciencias con las filosofías y las Humanidades». En AA.VV.: *Humanismo para el siglo XXI. Congreso Internacional*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Quintana Paz, M. Á. (2003c): «Ethos de la escisión, la Historia, lo humano». En AA.VV.: *Humanismo para el siglo XXI. Congreso Internacional* Bilbao: Universidad de Deusto.
- Quintana Paz, M. Á. (2003d): «Los dioses han cambiado (de modo que todo lo demás ya podría cambiar)». *Azafea*, 5, 237-259.
- Quintana Paz, M. Á. (2004a): *Normatividad, interpretación y praxis*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Quintana Paz, M. Á. (2004b): «Entimemas y la tortuga de Carroll, o el problema de cómo llegar a ser determinados por reglas racionales». En AA. VV.: *¿Qué cultura?* Madrid: Fundación Santa María, 145-159.
- Quintana Paz, M. Á. (2004c): «Cómo no ser ni universalistas ni relativistas». En I. Murillo (ed.): *Filosofía práctica y persona humana*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca-Ediciones Diálogo Filosófico, 149-167.
- Quintana Paz, M. Á. (2004d): «Lo que podemos aprender de Unamuno los filósofos hermenéuticos sobre el nacionalismo». *Cuadernos salmantinos de filosofía*, vol. 31, 107-133.
- Quintana Paz, M. Á. (2004e): «Gianni Vattimo». En A. Ortiz-Osés y P. Lanceros (eds.): *Diccionario de hermenéutica*, 4ª ed. (revisada y ampliada). Bilbao: Universidad de Deusto, 543-545.
- Quintana Paz, M. Á. y J. Vergés Gifra (2002): «Diálogo sobre tres modelos de definición de la barbarie y lo civilizado en la filosofía política actual». *Estudios filosóficos*, vol. 51, n. 147 (mayo-agosto), 195-221.
- Racionero, Q. (1988): «Theoretische und politische Vernunft bei Leibniz». En A. Heinekamp (ed.): *Akten des Internationalen V Leibniz-Kongress*. Hannover: Studia Leibnitiana, 1002-1036.
- Racionero, Q. (1991): «Heidegger urbanizado. (Notas para una crítica de la hermenéutica)». *Revista de Filosofía*, vol. IV, n. 5, 65-131.
- Racionero, Q. (1999): «No después, sino distinto. Notas para un debate sobre ciencia moderna y postmoderna». *Revista de Filosofía*, vol. XII, n. 21, 113-155.
- Racionero, Q. (2000): «La resistible ascensión de Alan Sokal. (Reflexiones en torno a la responsabilidad comunicativa, el relativismo epistemológico y la postmodernidad)». *Éndoxa*, 12, 423-483.
- RAE [Real Academia Española] (1992): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- RAE [Real Academia Española] (2001): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe (accesible también, junto con la relación de las adiciones y enmiendas posteriores a la fecha de edición aprobadas por la RAE, en la página en red de la Real Academia Española, <http://www.rae.es>).
- Rameau, J. P. (1722): *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels*. París: J. B. C. Ballard (actualmente accesible en edición facsimilar de 1984, Madrid: Arte Tripharia).
- Ramirez, M. T. (1998): «Ciencia y hermenéutica según Gadamer». *Revista de Filosofía del Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana*, 97 (mayo-agosto). [http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/filosofia/92/sec\\_2.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/filosofia/92/sec_2.html)
- Ramos, M. E. (2002): «Soto, Otero y Gego: Un legado a las ideas de arte en el nuevo milenio», en *Venezuela Analítica*, <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/3893079.asp>

- Ricoeur, P. (1965): *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Editions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1981): ««Logique herméneutique?»». En G. Fløistad (ed.): *Contemporary Philosophy. A New Survey*, vol. I. La Haya: M. Nijhoff, 179-223.
- Ricoeur, P. (1983-85): *Temps et récit*. Paris: Editions du Seuil.
- Rivera, V. S. (2000): «Traditionem prosequi aude!». En M. Giusti (ed.), *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 467-475.
- Robertson, A. y D. Stevens (eds.) (1972): *Historia General de la Música*, vol. I, trad. de A. Froufe. Madrid: Istmo.
- Rodríguez, R. (1982): *Hunger of Meaning: The Education of Richard Rodriguez [sic]*. Boston: David R. Godine.
- Rohner, A. (1913): «Das Schöpfungsproblem bei Moses Maimonides, Albertus Magnus und Thomas von Aquin». *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters*, XI/5.
- Rousseau, J. J. (1781): *Essai sur l'origine des langues* (actualmente accesible en edición de 1969-1995 por B. Gagnebin y M. Raymond, *Oeuvres complètes*, vol. 5. Paris: Gallimard).
- Rorty, R. (1983): «Postmodern Bourgeois Liberalism». *The Journal of Philosophy*, 80, 583-589 (actualmente accesible en edición de 1991, *Objectivity, Relativism, and Truth: Philosophical Papers, 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 197-202).
- Rorty, R. (1989): *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Rubert de Ventós, X. (1987): *El laberinto de la hispanidad*. Barcelona: Planeta.
- Ryan, W. F. y C. B. Schmitt (eds.) (1982): *Pseudo-Aristotle, the Secret of Secrets: Sources and Influences*. London: Warburg Institute, University of London.
- Sachs, C. (1943): *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. Nueva York: Norton.
- Sacristán, M. (1967): «Al pie del Sinaí romántico». *Destino* (actualmente accesible en edición de 1984, *Panfletos y materiales*, vol. II. Barcelona: Icaria Ediciones, 338-350).
- Said, Edward (1979): *Orientalism*. Nueva York: Vintage.
- Sansonetti, G. (1988): *Il pensiero di Gadamer*. Brescia: Morcelliana.
- Schuller, G. (1968): *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Nueva York: Oxford University Press.
- Severino, E. (1982): *Essenza del nichilismo*. Milán: Adelphi.
- Slovák, J. (2002): «What Counts More: Rules or Intuition?». En J. Fukáč, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 38-42.
- Small, C. (1980): *Music, Society, Education*. Londres: John Calder Publishers.
- Stránská, L. (2002): «Jean Sébastien Bach, une figure incontournable dans les arts plastiques: la fugue telle qu'elle est perçue par les plasticiens au vingtième siècle». En J. Fukáč, A. Mizerová y V. Strakoš (eds.): *Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society*. Brno: Compostela Group of Universities, 261-294.
- Striggio, A. Jr. (1609): *L'Orfeo. Favola in musica da Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'anno 1607 & nuovamente data in luce*. Venecia: Ricciardo Amadino (actualmente accesible en y citada según la edición de 1987, Hamburgo: Polydor International).
- Thiebaut, C. (1999): *De la tolerancia*. Madrid: Visor.
- Thomas, L. (1983): *Late Night Thoughts on Listening to Mahler's Ninth Symphony*. Oxford: Oxford University Press.
- Turco, D. (2001): «Il testo filosofico nell'ermeneutica». *Mondo 3*, Homepage di Domenico Turco: Anzwers Your Free Home. <http://www.anzwers.org/trade/mondo3/filosofia/sag-gistica/testofilosofico.html>

- Valdecantos, A. (1996): «El sujeto construido». En M. Cruz (ed.): *Tiempo de Subjetividad*. Barcelona: Paidós, 199-220.
- Valverde, J. M. (2000): *Historia de las mentalidades*. Madrid: Trotta.
- Vasconcelos, J. (1921): *Pitágoras: una teoría del ritmo*. México: México Moderno.
- Vattimo, G. (1981): «La crisi dell'umanismo». *Theoria*, 1 (actualmente accesible en la edición de 1985, *La fine della modernità*. Milán: Garzanti, 39-56).
- Vattimo, G. (1982): «Schopenhauer nostro contemporaneo». *La Stampa*, 23-9-82, 3 (actualmente accesible en [y citado según] la edición de 1988, *Le mezze verità*. Turín: La Stampa, 61-64).
- Vattimo, G. (1984): «La filosofía del mattino». *Aut aut*, 202, 4-14 (actualmente accesible en [y citado según] la edición de 1985, «Nichilismo e postmoderno in filosofia», *La fine della modernità*. Milán: Garzanti, 172-189).
- Vattimo, G. (1985a): *Introduzione a Nietzsche*. Roma-Bari: Laterza.
- Vattimo, G. (1985b): «Dall'essere come futuro alla verità como fundamento». En G. Galli (ed.), *Interpretazione e cambiamento*. Turín: Marietti (actualmente accesible en edición de 1989, *Etica dell'interpretazione*. Turín: Rosenberg & Sellier, 110-122).
- Vattimo, G. (1986): «Il disincanto e il dileguarsi». *Micromega*, 1 (actualmente accesible en edición de 1989, *Etica dell'interpretazione*. Turín: Rosenberg & Sellier, 123-134).
- Vattimo, G. (1988a): «Etica della comunicazione o etica dell'interpretazione?» *Aut aut*, 225 (actualmente accesible en la edición de 1989, *Etica dell'interpretazione*. Turín: Rosenberg & Sellier, 135-147).
- Vattimo, G. (1988b): «Dialettica e differenza». En *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*. Milán: Garzanti, 173-202.
- Vattimo, G. (1989a): «Introduzione». En A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Milán: Mondadori, XI-XXXIV.
- Vattimo, G. (1989b): «La verità dell'ermeneutica». En G. Vattimo (ed.), *Filosofia '88*. Roma-Bari: Laterza, 227-249.
- Vattimo, G. (1989c): «Dall'utopia all'eterotopia». En *La società trasparente*. Milán: Garzanti, 84-100.
- Vattimo, G. (1990): «Prefacio a la edición española». En *La sociedad transparente*, trad. de T. Oñate. Barcelona: Paidós, 67-71.
- Vattimo, G. (1992): «Ricostruzione della razionalità». En G. Vattimo (ed.), *Filosofia '91*. Roma-Bari: Laterza, 89-103.
- Vattimo, G. (1994): *Oltre l'interpretazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Vattimo, G. (1996): «La huella de la huella», trad. de M. Raiola (del italiano al francés) y de M. Mansour (del francés al castellano). *Fractal*, 4 (primer semestre).
- Vattimo, G. (1997): «La huella de la huella». En J. Derrida y G. Vattimo (eds.): *La religión*, trad. de E. Benítez. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Vattimo, G. (2000): «Il padre della filosofia ermeneutica entra venerdì nel suo secondo secolo: ecco che cosa ci ha insegnato». *La Stampa*, 9-2-00, 3.
- Verlaine, P. (1884): «L'Art poétique». En *Jadis et naguère*. París: L. Vanier (actualmente accesible en la edición de 1955, *Oeuvres poétiques complètes*, vol. II. París: Vialletay).
- Wallace, R. (2004): «Damon of Oa: a music theorist ostracized?». En P. Murray y P. Wilson (2004): *Music and the Muses — The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 249-267.
- Warning, R. (1989) (ed.): *Estética de la recepción*, trad. de R. Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.



- Watts, A. (1962): *The Way of Zen*. Harmondsworth: Pelican Books.
- Weber, S. (1976): «Aesthetic Experience and Self-Reflection as Emancipatory Processes: Two Complementary Aspects of Critical Theory». En J. O'Neill (ed.): *On Critical Theory*. Nueva York: Seabury Press.
- Wellmer, A. (1991): «Ludwig Wittgenstein über die Schwierigkeiten einer Rezeption seiner Philosophie und ihre Stellung zur Philosophie Adornos». En B. F. McGuinness (ed.): *„Der Löwe spricht... und wir können ihn nicht verstehen»*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 138-148.
- Wilde, O. (1891): «The Critic as Artist» (actualmente accesible en [y citado según] la edición de 1913, *Intentions*. Londres: Methuen & Co., 93-217).
- Wilson, P. (2004): «Athenian Strings». En P. Murray y P. Wilson (2004): *Music and the Muses — The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 269-306.
- Wittgenstein, L. (1953): *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1967): *Zettel*. Berkeley: University of California Press.
- Wittgenstein, L. (1976): *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of the Mathematics, Cambridge 1939*. Hassocks: Harvester Press.
- Wittgenstein, L. (1978): *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik / Remarks on the Foundations of Mathematics*, 3ª edición. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1980): *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie / Remarks on the Philosophy of Psychology*. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1997): *Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932 / 1936-1937* (ed. de Ilse Somavilla). Innsbruck: Haymon-Verlag.
- Zamora, J. A. (1998): «Cristianismo y Filosofía Contemporánea ante Auschwitz». En I. Murillo (ed.): *Filosofía contemporánea y Cristianismo: Dios, Hombre y Praxis*. Madrid: Diálogo Filosófico, 81-111.
- Zarlino, G. (1558): *Istituzioni harmoniche*. Venecia: [Francesco Senese??] (actualmente accesible en la edición de 1966, Ridgewood: Gregg Press).
- Zeraschi, H. (1956): «Bach und der Okulist Taylor». *Bach Jahrbuch*, 43, 52-64.