

*Carmen Pardo Salgado**

En el destierro del arte

Resumen

En los años 30 del siglo XX, mientras las primeras vanguardias artísticas recorren Europa, María Zambrano y Martin Heidegger denuncian la pérdida del lugar del arte. El arte, para Zambrano, ya no da a ver, sólo se ve como arte. Por ello, perdió la tierra, está desterrado. Para Heidegger, por su parte, muchas de las obras de arte del siglo XX no pueden establecer un mundo y producir la tierra.

En ese destierro del arte nos situaremos para interrogar el papel de la música en el pensamiento de ambos filósofos.

Palabras clave: música, escucha, arte, filosofía

Abstract

During the 3rd and 4th decades of the 20th century, while Europe was playing host to early artistic avant-garde ideas, María Zambrano and Martin Heidegger complained about art's loss of position. For Zambrano, art had lost its connection with the earth while Heidegger thought 20c art couldn't establish a world and to produce the earth. This article is about 'art in exile' and what these philosophers thought about the role of music during this period.

Keywords: Music, Listen, Art, Philosophy

*Sentado ante una mesa repleta
de papeles hojeas un libro mientras te llegan
los sonidos de algún instrumento de teclado.*

*Sentado ante una mesa repleta
de papeles hojeas un libro mientras te llegan
las notas de lo que parece un clave.*

*Sentado ante una mesa repleta
de papeles hojeas un libro mientras te llega la
Fuga n.º 2 de "El clave bien temperado" de
Johann Sebastian Bach.*

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2011

Fecha de aceptación: 27 de junio de 2011

* Universidad de Girona (pardoc@telefonica.net)

I¿De qué modo se escucha en cada caso? Para Martin Heidegger es claro. Si lo escuchado sólo fuera la onda sonora que viene a golpear nuestro tímpano, no podríamos escuchar nunca una fuga de Bach. El ejemplo del sordo Beethoven le sirve para ilustrar su posición pues; este músico, se nos dice, siguió oyendo a pesar de su sordera e incluso se aventura Heidegger, quizá escuchara más que antes. En consecuencia, piensa el filósofo, somos nosotros los que escuchamos, y no el oído.¹

Ciertamente, escuchar es algo que no compete sólo al oído, pero no estamos tan seguros de que el ejemplo de Beethoven sea el más adecuado en este caso. Desde niño el músico había prestado su oído a los sonidos que salían de su piano y había seguido con interés sus clases de composición con maestros como Haydn. Antes de guardar en su memoria las múltiples combinaciones sonoras que le permiten seguir haciendo música, el oído de Beethoven vibraba con las ondas sonoras. No sólo el oído escucha, sin embargo, ese nosotros del que habla el filósofo también depende del tipo de atención a la escucha que quiera prestarse.

Las formas en que cada uno sea capaz de declinar ese “nosotros” en relación a los sonidos, las notas, o la música que llega, marcarán el compás de su escucha.

Si la figura del filósofo encarnara una forma concreta de esa declinación entonces, la pregunta por la escucha alcanzaría una complejidad si cabe mayor. Interrogar la escucha del filósofo supondría, a su vez, preguntar por los modos en que el curso del pensamiento se precipita en una estructura sólida denominada filosofía. A este proceder sólo escaparon algunas

formas del discurrir, como la de Heráclito o la de Friedrich Nietzsche, ambos buenos oyentes.²

Desde Parménides la filosofía recoge esa antigua tradición que afirma que saber es ver. Más tarde, cuando la noción de saber se fue lentamente diluyendo, es el pensar el que ocupa su lugar: pensar es seguir un método para ver clara y distintamente. Las declinaciones de ese “nosotros” que puede ser el filósofo se orientó hacia la mirada, como Nietzsche ya denunciara en *El nacimiento de la tragedia en el origen de la música*. A partir de ahí, Michel Foucault pudo insistir en que hablar no es ver y, poco a poco, podemos añadir que pensar no sólo es ver.

Para escuchar una fuga de Bach es preciso, concluía Heidegger, que nosotros escuchemos. Pero, ¿cuál es el nosotros que Heidegger construye en su oído? ¿de qué está hecho el nosotros de María Zambrano? El alcance de estas preguntas excede con mucho no sólo lo que puede caber en estas páginas sino también lo que puede explicar quien escribe estas líneas y sabe tan sólo que ese nosotros puede llevar una vida. Pero pensamos que tal vez una buena vía sea interrogar el modo en que ambos filósofos plantean la pérdida del lugar del arte entendiéndolo como una fisura que se produce, al mismo tiempo, en el nosotros que escucha o mira. *El origen de la obra de arte* de Heidegger y *Nostalgia de la tierra* (1933) y *La destrucción de las formas* (1941) de Zambrano, enuncian de modo particular esa pérdida en la época de entreguerras.

II. Por esos años, en el ámbito musical, Arnold Schoenberg había iniciado su periodo dodecafónico y antes, en 1908, había llevado a cabo la suspensión de las funciones tonales con su *Segundo Quatuor* op. 10. En Barcelona se

¹ Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, Frankfurt, 1997, GA 10, p. 70.

² Heráclito es además un pensador de inspiración pitagórica para Zambrano, pertenece a aquellos que no se sienten obligados a crear un método. Estos pensadores, afirma Zambrano, “acufian aforismos, frases musicales, [...]”, en Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 86.

celebraba en 1936 el XIV Festival Sociedad Internacional de Música Contemporánea y se interpretaba, entre otras obras, el *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg, bajo la dirección de Hermann Scherchen y con Louis Krasner como solista. De esta obra dará cuenta Zambrano en *El hombre y lo divino*. Hasta entonces, la música no había sido objeto de un interés particular.³

Pero, ¿cómo se produce la pérdida del lugar del arte y qué significa para la filósofa malagueña? Si nos acercamos a los dos pequeños textos de Zambrano citados anteriormente, encontramos la afirmación de que el arte ya no da a ver, perdió la tierra y, en consecuencia, está desterrado. Este destierro es el resultado, para Zambrano, de la destrucción de las formas, que se evidencia, particularmente, en las artes plásticas, a las que añade la poesía. La destrucción de las formas no responde, para la filósofa, a una necesidad estética sino que es el síntoma de una problemática de índole expresiva. El origen de la expresión, su necesidad y manifestación es lo que está en causa en esa destrucción. La pérdida del lugar del arte tiene entonces como primera causa, esta destrucción de las formas que denota un problema que se sitúa en el origen de la expresión. Esta destrucción se hace patente también en el modo en que algunos artistas intentan volver al realismo y al neoclasicismo, como sería el caso de Ravel y Stravinsky, ambos citados por Zambrano.

La pintura de inicios del siglo XX se presenta para la filósofa como opacidad, únicamente es capaz de exhibir la materia. Esto es así porque, con la destrucción de las formas, el arte sólo deja aparecer los elementos, manifestando con ello la materia del arte. En *Nostalgia de la Tierra* escribe:

*La materia ha sido paradójicamente el nombre de la desilusión. Paradójicamente, porque sólo pretendía dar el nombre de una realidad, de un modo del ser, más tarde del único modo del ser. Pero en realidad, la materia era el nombre de la desilusión, era el residuo real, el precipitado que dejaba el mundo al ser disuelto por la conciencia.*⁴

La materia es ese precipitado que ya no da a ver y muestra la resistencia de la Tierra a ser deglutida por la conciencia. La destrucción de las formas en la pintura es un ejemplo de esta resistencia. El mundo es polarizado por el arte entre lo que ella denomina, por un lado, como materia de la razón y, por otro, como fantasma de los sentidos. El mundo sensible se halla interiorizado y disgregado o polarizado, según sus propios términos, en sensación y razón. Esto lleva a pensar que, en períodos artísticos anteriores, sensación y razón se hallaban unidas. En este sentido, se podría afirmar que el arte realista o las formas clásicas de la música mantenían estos polos unificados. La interiorización del mundo sensible de la que habla Zambrano es pues de un signo distinto al que se producía en el arte anterior. El problema respecto al arte del siglo XX no es entonces sólo la interiorización del mundo sensible, sino una interiorización de un mundo que ha perdido las cualidades de su espacio. En el arte anterior, las cosas tenían un peso, una gravedad, mientras que el arte de los primeros decenios de siglo ilustra, para Zambrano, la pérdida de gravedad y alude a un espacio sin peso. Por ello, el arte está desterrado.⁵

Los fantasmas de la sensación aparecen, para Zambrano, en el impresionismo mientras que la materia de la razón se manifiesta en el cubismo. Si pensáramos ahora en la música y apli-

³ Para situar el contexto europeo y particularmente el musical en torno a María Zambrano, véase el excelente libro de Joaquina Labajo, *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 2011.

⁴ Zambrano, M., "Nostalgia de la Tierra" en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 16. La referencia a Ravel y Stravinsky se encuentra en "La destrucción de las formas", *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 25.

⁵ Cfr. Zambrano M., "Nostalgia de la tierra", ed. cit., p. 18.

cáramos la polarización que señala Zambrano, enseguida estaríamos tentados de alinear los fantasmas de la sensación con la música de Debussy, que fue calificada de impresionista, y la materia de la razón con la propuesta del dodecafonismo de la segunda escuela de Viena. Pero, si observamos con más atención, veremos que esta distinción es excesivamente generalista. En ambas músicas, aunque pueda hablarse de predominio de la sensación o de la razón, hay un deseo de unificación de ambos aspectos que se traduce, por ejemplo, en la problemática de la forma en la música dodecafónica. En ambas músicas se produce una emergencia del material sonoro que tiene por objeto desligarse del corsé de la tonalidad y ambas comparten la búsqueda de otro campo de juego para establecer las relaciones entre los sonidos.

III. Para Zambrano el impresionismo y el cubismo representan la encrucijada del arte moderno y muestran que el arte sólo es ya expresión de lo inexpresable, una máscara. Si para Zambrano forjar un rostro es el resultado de haberse decidido a ser hombre entonces, la imposibilidad de forjarlo y la consiguiente aparición de la máscara suponen la pérdida del saber sobre lo humano. La máscara denota que el hombre no sabe ya lo que significa, justamente, ser hombre. La vuelta de la máscara en el arte implica el regreso a un pasado remoto, antes de que el arte pudiera forjar un rostro. Con la reaparición de la máscara, el arte sólo se ve como arte; es un arte desterrado que no cumple la función de equilibrio y apaciguamiento que, al parecer de Zambrano, el arte había mantenido durante siglos.

En el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo nos encontramos, según Zambrano, con ritmo y sonido sin *logos*. Estos movimientos engendran formas “sin espacio vital”, formas en las que no puede habitar el hombre. Por ello el arte se ha convertido en asesinato.⁶

Esta desazón es la que se respiraba asimismo en *La deshumanización del arte* (1925), de su maestro Ortega y Gasset. Allí el filósofo explicaba que, con las cosas representadas en un cuadro tradicional se podría convivir ilusoriamente, mientras que con las representadas en los cuadros nuevos esta convivencia ilusoria era imposible. Con los nuevos objetos no era posible tratar humanamente. Pero no sólo es la pintura la que exhibe su deshumanización, también la música lo hace aunque el resultado encuentra en el filósofo otra valoración:

Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. [...] Wagner inyecta en el Tristán su adulterio con la Wesendonk y no nos deja otro remedio, si queremos complacernos en su obra, que volvernos durante un par de horas vagamente adúlteros. [...] De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama. [...] Era forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla en una ejemplar objetivación. Esta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto. [...] Debussy deshumanizó la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro.⁷

Ortega reclama la distancia para con la música, elogiando la objetivación que supone para él la obra de Debussy. El tratar humanamente con los objetos exhibidos por el arte cobra con la música un valor distinto. Si con la pintura la deshumanización impide esa convivencia ilusoria, con la música será la deshumanización la que permita una escucha en la que el oyente puede ser el sujeto de su escucha sin ser arrastrado, como ocurría con una buena parte de la música del romanticismo alemán.

También para Zambrano el romanticismo será el movimiento que encarna el momento anterior al destierro del arte, a la destrucción de las formas. Durante el romanticismo lo humano ha crecido hasta el punto de pre-

⁶ Zambrano M., “Nostalgia de la tierra”, ed. cit., p. 16 y “La destrucción de las formas”, ed. cit., pp. 34 y 36-37.

⁷ Ortega y Gasset, J., “La deshumanización del arte”, *Obras Completas*, T. III, pp. 365 y 368-371.

sentarse, para Zambrano, completamente sin máscara y la expresión bordea el lugar que le conducirá a lo inefable. Sin embargo, si atendemos a la música romántica y concretamente a la música absoluta, considerada como es sabido como expresión de lo inefable, observamos que la destrucción de las formas se había iniciado. Como los músicos románticos percibieron, la introducción del poema de Schiller en la *No-vena* Sinfonía de Beethoven, supuso el límite de la forma sinfónica. A partir de aquí, la atención al timbre y a las posibilidades de la armonía, cuestionan la posibilidad de crear una forma reconocible para el oído en el sentido clásico. La importancia de las repeticiones en las obras de Schubert, pero también los nocturnos de Chopin, la melodía infinita de Wagner o la aparición de la música programática, muestran por doquier la destrucción de las formas musicales y anuncian la disolución del sistema tonal.

La música de Debussy tal vez fuera un arte desterrado para Zambrano pero, como explicará años después en *El hombre y lo divino*, la música propiamente pertenecería a otra categoría, pues es la más inhumana de las artes. La música no permite habitar humanamente la Tierra porque surge del infierno, es música órfica y, en tanto arte temporal, deja sentir el padecer del tiempo. La música está hecha de tiempo y número y así la reconocen los pitagóricos. El pitagorismo se encuentra, según la filósofa, del lado de la ausencia de las cosas, de la falta de gravedad que ligaría el hombre a la Tierra. La música compartiría esa ausencia de gravedad. Y de entre todas las músicas, la música atonal es, para Zambrano, una música gimiente pues históricamente nace de los gemidos de Tristán e Isolda. La música atonal sería una música infernal.⁸

IV. Heidegger expone la pérdida del lugar del arte en *El origen de la obra de arte* partiendo del presupuesto hegeliano de la muerte del arte. Desde el inicio del texto se afirma que el arte no es más que una palabra sin correspondencia con lo real. Esta ausencia de correspondencia con lo real bien podría evocar la imposibilidad de convivir con la obra, siquiera ilusoriamente en Ortega, o la aparición de la máscara en Zambrano. En el caso de Heidegger, para quien la pregunta por el origen del arte es la pregunta por su esencia, se añade que es justamente el modo en que el hombre vive el arte aquél que informa sobre su esencia. Pero este vivir el arte que antaño recibía el nombre de estética –percepción sensible–, bien podría ser la causa, para el filósofo, de esa lenta muerte del arte.⁹ El hombre del siglo XX es así un ser cuya vivencia del arte radica en el consumo del arte mismo; es un hombre estético. Un ejemplo es para Heidegger el modo en que los cuartetos de Beethoven “yacen amontonados en los almacenes de las editoriales igual que las patatas en los sótanos de las casas”.¹⁰ Beethoven es un objeto de consumo y, en tanto tal, su obra es banalizada.

Las obras de arte son vividas como cosas. Pero, ¿qué significa el término cosa? En su tercera interpretación Heidegger, después de haber acudido a la concepción habitual según la cual la cosa es la unidad de la multiplicidad de aquello que se ofrece a los sentidos, propone un ejemplo que nos emplaza de nuevo ante el hecho de que somos nosotros los que escuchamos y no el oído:

*Cuando se nos aparecen las cosas
nunca percibimos en primer lugar y propiamente
dicho un cúmulo de sensaciones, tal como*

⁸ Zambrano M., *El hombre y lo divino*, ed. cit., p. 110. La referencia a *Tristan e Isolda* (1865), drama musical en tres actos de Richard Wagner, compuesta mientras leía *El mundo como voluntad y representación de Schopenhauer*, supone, por su recurso extremo al cromatismo, el límite de la tonalidad y el punto de partida de la música moderna, particularmente de Schoenberg y su escuela.

⁹ Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt, 1977, GA 5. En adelante se utilizará para esta obra la versión castellana de H. Cortés y A. Leite publicada en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, Epílogo, p. 68.

¹⁰ Cfr. “El origen de la obra de arte (1935/36)” en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 13. El film *Ludwig van* del compositor Mauricio Kagel realizado como homenaje a Beethoven en el 200 aniversario de su nacimiento también da que pensar a este respecto.

*pretende este concepto, por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor, el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. Las cosas están mucho más próximas a nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta.*¹¹

En esta interpretación Heidegger se sitúa de hecho en un segundo momento, el que corresponde al conocimiento de las cosas, obviando con ello el paso por la sensibilidad. Por ello puede afirmar que las cosas están más próximas que cualquier sensación. El filósofo distingue entre el motor del Mercedes y el del Adler porque los conoce previamente, del mismo modo que escucha el ruido de un portazo en su casa. Pero una experiencia tan sencilla, como el quedarse solo en casa de noche por primera vez y empezar a escuchar ruidos cuyo origen se desconoce e inquietan, no es contemplada en este ejemplo. Esta escucha en la que la cosa no se hace presente es para Heidegger una escucha abstracta pues para él supone hacer abstracción de la cosa. El filósofo se sitúa con sus ejemplos en las causas del sonido y no en el sonido mismo y con ello hará oídos sordos a una gran parte de las propuestas de la música del siglo XX.

A partir de ese ejemplo Heidegger pasa a establecer que lo que ofrece consistencia a una cosa es el nexo que la materia establece con la forma. Con ello ha pasado a afirmar el carácter

de cosa de la obra de arte. Sin embargo y como es sabido, es precisamente ese nexo aristotélico el que Heidegger pone bajo sospecha. Para el filósofo alemán la distinción entre materia y forma no es adecuada para expresar lo que los griegos entendían por arte y se restringe su significado al considerar el arte como producción de cosas bellas. A ello se suma que al hacer del esquema materia-forma una generalización se pierde lo propio del arte.¹²

El entramado materia-forma responde, como indica Heidegger, a la utilidad. El filósofo procede entonces a centrarse en la noción de utensilio, intentando escapar a cualquier teoría filosófica que prescriba su contenido. Para ello, parte del ejemplo de un par de botas de campesino y, concretamente, de un cuadro de Van Gogh que reproduce esas botas, aunque Heidegger no especifica el cuadro del que se trata. A través de la contemplación del cuadro de Van Gogh el filósofo pretende saber cuál es el ser-utensilio del utensilio. En esas botas gastadas él ve los días de fatiga en el campo; el temor por asegurarse el pan... El utensilio es el medio a través del que pasa la vida de aquél que porta las botas:

*Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.*¹³

El ser-utensilio del utensilio afirma encontrarlo Heidegger al dejar que la obra de Van Gogh hable, lo que transforma al cuadro en la apertura que deja entrever la verdad del utensilio. Como explica Otto Pöggeler, el arte deja

¹¹ Heidegger M., "El origen de la obra de arte", ed. cit., p. 19

¹² Para un panorama general acerca de esta cuestión ver Olasagasti, M., "Introducción a Heidegger", Madrid, *Revista de Occidente*, 1967. Justamente la disolución del nexo materia-forma es lo que venía apuntándose en la nueva música con la emergencia de la materia sonora y la dificultad para gestar una forma en el sentido clásico. Esta problemática, sentida desde la segunda escuela de Viena, encuentra su resolución con la obra indeterminada de John Cage donde la ruptura del nexo aristotélico es evidente. Heidegger, sin embargo, no presta atención a estas propuestas que de modo tan contundente estaban llevando a cabo también una crítica a la metafísica que la propia música contenía.

¹³ Heidegger, M., "El origen de la obra de arte", ed. cit., p. 27. Las cursivas pertenecen al texto.

que acontezca la verdad para Heidegger, poniéndola en obra, al tiempo que permite pensar la conjunción de mundo y tierra. Trazar esta conjunción obliga a preguntarse con Heidegger “cuál es el lugar propio de una obra”. La respuesta aparece a partir del ejemplo de un templo griego que se eleva en un valle rocoso. Del mismo modo que la pintura de Van Gogh habla, el templo griego en su alzarse hace visible aquello que sirve de abrigo al ser humano: la tierra. La tierra es aquello que acoge. Pero el templo abre también un mundo que vuelve a situarse sobre la tierra. Por ello, para Heidegger, la obra levanta un mundo y crea la tierra, “permite a la tierra ser tierra”.¹⁴

V. A pesar de esta respuesta, la pregunta sigue resonando cuando se piensa en el lugar de las obras del arte del siglo XX. En referencia a dos obras de Igor Stravinsky, la *Sinfonía de los salmos*, para coro y orquesta (1930) y *Persefone* (1934), melodrama en tres partes para recitador, tenor, coro y orquesta, sobre un texto de André Gide, Heidegger se pregunta por qué estas obras no son capaces de fundar el lugar al que pertenecen. Estas obras no permiten para el filósofo que la tierra sea tierra y no pueden abrir un mundo. Y esto, como explica el filósofo, no atañe solamente a Stravinsky sino a la determinación del destino del arte, para él, del pensar y del poetizar.¹⁵

Esta determinación es la que, para Heidegger, falta en el arte al haber renunciado a su esencia. Desde esta consideración, el filósofo encara la propuesta wagneriana de la obra de arte total. Critica a Richard Wagner por haber hecho de la música el elemento principal de la ópera, en vez de haberla limitado a ser un medio para mostrar el drama. La preponderancia

de la música en la obra de arte total es sinónimo, para el filósofo, del dominio del sentimiento y la pasión, lo que conduce al triunfo de la vivencia. Siguiendo al Nietzsche crítico de Wagner, Heidegger destaca la superficialidad en la que a su juicio se mueve la música al convertirse en un arte de los efectos. Nada más alejado de la determinación necesaria al destino del arte:

*Aquí se expresa inequívocamente lo esencial de la concepción de la obra de arte global: la disolución de todo lo fijo en lo fluidamente dúctil, lo receptor de impresiones, lo que flota y se difumina; lo inmensurado, sin ley, sin límite, sin claridad ni determinación, la noche sin medida del puro sumergirse. Dicho con otras palabras: el arte ha de volver a convertirse de nuevo en algo absolutamente necesitado. Pero lo absoluto se experimenta ahora sólo ya como lo puro indeterminado, como la completa disolución en el puro sentimiento, el oscilar que se sumerge en la nada.*¹⁶

La terminología que se utiliza para caracterizar el proceder de Wagner, pone de manifiesto el peligro que supone hacer de la música el elemento predominante del drama musical. La música se caracteriza por su capacidad de diluir, difuminar los límites y medidas. La música de Wagner hace flotar y sumergirse en la nada, convirtiendo a lo absoluto en lo indeterminado. Heidegger extrae esta terminología en parte del mismo Wagner, de la caracterización que el músico da de la orquesta en su escrito *La obra de arte del futuro*.¹⁷ Allí, el sentimiento infinito y universal encuentra en la orquesta su base. Pero en Wagner ese sentimiento es el que permite transcender el sentimiento individual del intérprete para alcanzar la plenitud suprema. En la posición heidegger-

¹⁴ Cfr. Pöggeler, O., *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza, 1986, p. 227 y Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, ed. cit., pp. 34-38.

¹⁵ Heidegger, M., *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA 13, p. 181.

¹⁶ Heidegger, M., *Nietzsche*, “La voluntad de poder como arte”, “Seis hechos fundamentales de la historia de la estética”, GA 6.1, pp. 84-90.

¹⁷ Wagner, R., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2.ª ed., 1887, p. 157.

riana, en cambio, no se contempla que la música pueda producir esa transcendencia que conduce a la plenitud sino que sumerge en la nada.

El predominio de la música en el arte significa entonces el dominio del sentimiento y, por ende, la valoración del arte a través del sentimiento, lo que es para el filósofo un signo de la actitud estética respecto al arte en su totalidad. Esta actitud, que va unida a la importancia de la vivencia, supone para Heidegger una respuesta a la pobreza de la existencia que es consecuencia de la técnica, la economía y la industria. La misma propuesta de la obra de arte total es considerada desde esta perspectiva por el filósofo como un fusionarse de las artes que muestra la tendencia a una unificación cuantitativa.

La actitud estética que la música representa en su más alto grado a través del sentimiento, implica una consideración de lo musical que la sitúa en el ámbito de lo irracional y, en consecuencia, como carente de razón y de pensamiento. Para Heidegger parece que toda música es ajena al pensamiento. En el discurso pronunciado sobre el compositor Conradin Kreutzer con motivo de la conmemoración del 175 aniversario del nacimiento del músico, el filósofo, jugando con el término conmemoración (*Gedenkfeier*), afirma que un acto tal exige en consecuencia el pensar. Sin embargo para él la música no piensa ni parece que le dé que pensar pues termina afirmando:

Lo que caracteriza a la música ¿no es que nos “hable” solamente haciéndose escuchar, y sin necesidad del lenguaje ordinario, que es el de las palabras? Se afirma esto en efecto. Y sin embargo la cuestión permanece: celebrar una fiesta con música vocal e instrumental, ¿es celebrar una fiesta en la que se piensa?

*Apenas, parece. Por ello los organizadores de esta jornada han inscrito en su programa un “discurso conmemorativo”. Su objeto es ayudarnos a pensar particularmente en el compositor festejado y en su obra.*¹⁸

De este modo, Heidegger impugna la creencia de que la música se basta a sí misma, rechazando con ello su supuesto carácter de inmediatez. La música requiere el discurso verbal para ayudar a pensar pues, en la escucha de la música vocal e instrumental, Heidegger es incapaz de pensar. Se piensa entonces desde el discurso y no desde la música. Con esto se pone en evidencia que el oído sensible no es lo más importante para el filósofo, que es él el que escucha.

Esto se hace si cabe más evidente en su discurso para otra conmemoración, esta vez el 200 aniversario del nacimiento de Mozart, su músico preferido. Aunque en el texto conmemorativo de su paisano Conradin Kreutzer afirmaba que era mejor que el artista quedara detrás de la obra, aquí parte de una carta del propio compositor. En esa carta Mozart escribe su experiencia de las noches agitadas en las que la música se le aparece toda en su conjunto como si se tratara de la visión de una pintura. La experiencia de Mozart plantearía el hecho de escuchar las armonías en simultaneidad, antes de desbrozar las distintas melodías y destacarlas del plano armónico. Ante la experiencia mozartiana, Heidegger concluye que oír es contemplar todo en su conjunto. En ese contemplar se hallaría la unidad oculta que determina la esencia del pensamiento. Por ello, para el filósofo, Mozart es un oyente al que equipara, citando el dístico de Angelus Silesius, con “el tañido del laúd de Dios”.¹⁹

VI. A esta consideración que afirma que escuchar es ver, no podemos por menos que opo-

¹⁸ Citado en Lacoue-Labarthe, P., *Musica Ficta*, París, Christian Bourgois, 1991. Existe traducción castellana en Barcelona, ed. del Serbal, 1994.

¹⁹ Heidegger, M., GA 10, p. 100.

ner este fragmento de una conferencia pronunciada por John Cage:

“un canon es como niños que juegan a seguir al primero .

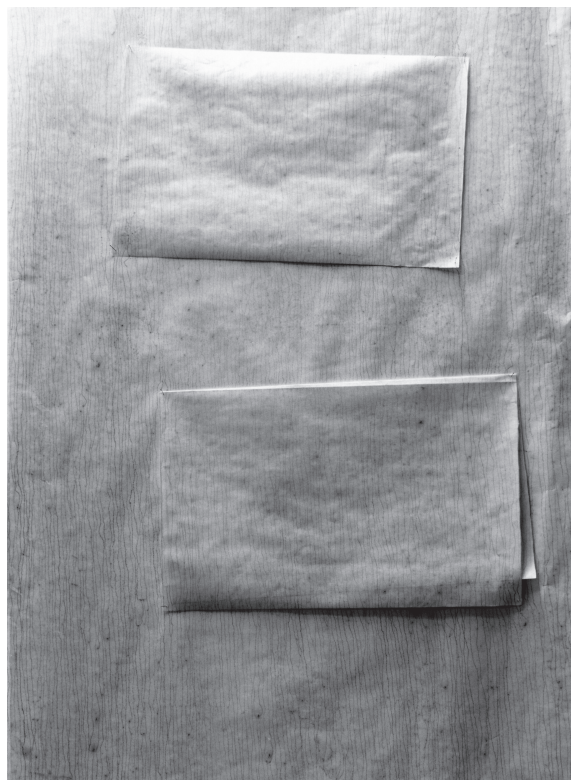
Una fuga es un juego más complicado ; pero puede deshacerse por un solo sonido : por ejemplo, por una sirena de bomberos , o por la bocina de un barco que pasa .

Lo más que puede lograr no importa qué idea musical es mostrar lo inteligente que era el compositor que la tuvo ; y la manera más fácil de averiguar cuál era la idea musical es sumergirte en tal estado de confusión que piensas que un sonido no es algo a escuchar sino más bien algo que mirar ”.²⁰

Sólo queda... decidirse a escuchar.



Fina Padrós. “Vertical 1”. Grafito sobre papel con reserva.
200 × 110 cm



Fina Padrós. “Vertical 2”. Grafito sobre papel con reserva.
200 × 110 cm

²⁰ Cage, J., “Juilliard Lecture”, *A Year from Monday*, Londres-Nueva York, Marion Boyars, 1976 (1968), p. 97.