

MÚSICA, LENGUAJE Y LITERATURA

Andrew Bowie

El lenguaje y la música

La comprensión de la música en la filosofía alemana posterior a Kant no puede separarse de la percepción que esa filosofía tiene del lenguaje. La relación que se establece entre la música y el lenguaje, ya sea porque se la considere un lenguaje o porque se piense que revela lo que el lenguaje no puede revelar, constituyen un indicador importante de los diversos modos en que la estética de ese período se vincula a la verdad. La música puede considerarse como un medio de articulación deficiente o como un medio privilegiado. Este nexo es fundamental para la historia filosófica de la subjetividad.

Foucault afirmaba que a comienzos del siglo XIX se produjo un importante cambio en las actitudes hacia el lenguaje. Consideraba que ello marcaba el umbral entre el «Clasicismo», en el que palabras y representaciones se entrecruzaban, y la modernidad, donde el lenguaje deja de estar ligado a la representación. El argumento de Foucault se orienta hacia la evolución de la literatura que conducirá a la «poésie pure», y a la posibilidad de que «a veces el lenguaje pueda surgir por sí mismo en un acto de escritura que no se designa sino a sí mismo»¹, en lugar de ser representación de un con-

¹ Foucault, *The Order of Things*, Londres, 1970, p. 304.

cepto o de un modo. En su forma de contar la historia omite cualquier mención de Schleiermacher (o de Humboldt). Sus ejemplos son Grimm, Bopp y, curiosamente, como veremos, Friedrich Schlegel.

Foucault considera que el surgimiento de la filología y el intento de convertir la lingüística en una ciencia son inseparables del surgimiento de la «literatura»: «la Literatura es la impugnación de la filología (de la que no obstante es el alma gemela: conduce al lenguaje nuevamente desde la gramática hasta el poder desnudo del habla)»². Es un argumento dialéctico: la «Literatura» nace gracias al surgimiento de su opuesto, es decir, una ciencia del lenguaje. Foucault prosigue analizando la obra de Mallarmé en relación con este punto, asignando al lenguaje, como suele, los atributos de la subjetividad:

A la pregunta de Nietzsche «¿Quién habla?», Mallarmé contesta, y vuelve constantemente sobre esta contestación, que lo que habla es, en su soledad, en su frágil vibración, en su nulidad, la propia palabra, no el significado de la palabra, sino su ser enigmático y precario³.

Esta observación puede conducirnos a un enfoque más convincente del cambio de estatus del lenguaje que el que ofrece el propio Foucault. La noción de la palabra sin significado está cerca de la idea de la nota musical.

Levi-Strauss habla de la musicalidad como un «lenguaje sin significado», y Novalis y Schopenhauer consideran la música un «lenguaje universal», que de alguna forma supera la falta de una lengua verbal general. Foucault se centra en el aspecto de la reflexión sobre el lenguaje que encaja con su tesis sobre el surgimiento de una nueva «episteme»: el hecho de que el propio lenguaje se convierte en un objeto para la ciencia. La constitución del lenguaje como objeto de la ciencia origina para

² *Ibid.*, p. 300.

³ *Ibid.*, p. 305.

Andrew Bowie es catedrático de Filosofía Europea en Anglia Polytechnia University, Cambridge. Su *Estética y subjetividad* se publicará próximamente en Visor.

Foucault un opuesto dialéctico, la Literatura, que por consiguiente no es un objeto de la ciencia. Sin embargo, desde Hamann en adelante es evidente que en la *teoría* de la época, y especialmente en Schleiermacher, también surge una visión del lenguaje muy diferente. Según esta visión teórica es imposible que el lenguaje sea plenamente transparente para sí mismo. No existe un «lenguaje general». La separación de una forma concreta de lenguaje como «literatura», por consiguiente, no puede inscribirse plenamente en la teoría: lo «literario» es un potencial del lenguaje mismo, debido a la función siempre presente de la productividad individual y a lo que Schleiermacher denomina lo «musical». El fenómeno que quiero examinar es la evolución de la idea de autonomía literaria en la filosofía alemana tal como se produce en relación a la música. Las implicaciones de esta evolución no sólo son importantes para la estética, sino también para otras cuestiones de la filosofía contemporánea.

La música es un asunto que Foucault, al igual que Heidegger, apenas trata de forma seria, aunque en realidad le interesaba mucho. No se trata de un fenómeno aislado: la música es una disciplina tan exigente que con frecuencia hace que aquellos de sus devotos que carecen de formación no quieran entrar en debates sobre ella. El hecho de que quienes la practican sean a menudo tan notoriamente ineptos para iluminar a los demás, excepto en el ámbito de la interpretación, indica ya cuál es aquí el problema principal. Teorizar sobre música está plagado de dificultades que conducen inmediatamente a cuestiones que están más allá del objeto inicial de la teoría. Una gran parte de la filosofía moderna, y en particular una gran parte de la filosofía post-estructuralista, posee una conexión de fondo con la música que en muy pocos casos se ha explorado de forma adecuada. También merece recordarse la importancia de la música para la concepción del lenguaje de Wittgenstein. La música es omitida en muchas exposiciones de la filosofía y de la teoría estética, especialmente por parte de los marxistas, y con las notables excepciones en este siglo de Adorno y Ernst Bloch. A un cierto nivel tal vez esto se deba a que, como afirmaba Thomas Mann, la música es «políticamente sospechosa». Su carácter no representativo conduce fácilmente a su descalificación, entendiéndola como un lujo emocional que no alcanza la seriedad del verdadero pensamiento y de la práctica. Un fragmento algo cuestionable de Freud (¿no tienen gramática las «lenguas primitivas»?) indica por qué el lenguaje de la música suscita esta desconfianza:

Todos los medios lingüísticos con los que se expresan las más sutiles relaciones de pensamiento, las conjunciones y las preposiciones, los cambios de las declinaciones y la conjunción, fallan, porque faltan los medios para representarlos; como en una lengua primitiva sin gramática, donde sólo se expresa la materia prima del pensamiento⁴.

En realidad, Freud no se refiere a la música sino a los sueños. La aplicabilidad de esta descripción a la música sin palabras indica lo importante que puede ser la música para entender la subjetividad que no puede reducirse a reflexión conceptual. La «vía regia al inconsciente» parece ser, curiosamente, un fenómeno estético clave.

La música posee una extraña dualidad. Por una parte, la base de la música occidental, la división de la escala diatónica, se relaciona con el fundamento de la moderna visión científica del mundo, la matemática. Por otra parte, el significado de la música, por lo menos en el siglo XVIII, suele considerarse ligado a las emociones. La producción y la recepción de la música implican la participación del Entendimiento, y la apertura de la música a la invasión de las nuevas tecnologías deja esto patente, al igual que la importancia de las reglas musicales. La música también implica la participación del sujeto individual, tanto desde el punto de vista emocional como desde el intelectual. El carácter no representativo de la música, por supuesto, se presta a su uso indiscriminado en unión a prácticas no estéticas, como la publicidad. Por otra parte, este carácter no representativo hace que la música pueda resistir las apropiaciones de tipo comercial o de cualquier otro tipo. El problema que la música plantea para el pensamiento conceptual la convierte en una interesante piedra de toque para algunas de las cuestiones principales de la teoría estética.

Pensadores alemanes claves del siglo XIX llegaron a ver la música como la forma más alta de arte. Para que esto ocurriese era necesario que se hubiese producido un cambio sustancial en la visión dominante de la música. El significado de ese cambio tiene resonancias filosóficas que todavía estamos sintiendo. Por razones relacionadas tanto con la evolución de la música como con la evolución de la filosofía, la música que no va acompañada de un texto, o que no acompaña a un texto, con frecuencia viene a considerarse más importante que la música con letra.

⁴ Freud, *Studienausgabe*, vol. 1, *op. cit.*, p. 452.

De la unión entre música y lenguaje, donde el lenguaje es el socio veterano, resulta una separación con la que el socio joven se independiza y ya no está obligado a representar lo que expresa un texto. Esto ocurre a la vez que un acercamiento a las concepciones no representativas del lenguaje. Lo que resulta de ello es un potencial cambio fundamental en la idea de la verdad. Si se supone que la verdad es inherente a la palabra, está claro que cualquier cosa que sugiera que la palabra ya no es adecuada para expresar la verdad tiene que tener para la filosofía un poder devastador. Si la música sin palabras es superior a la música con palabras, entonces la música parece poder usurpar la función de la palabra como lugar de la verdad.

Hegel y la música: lo decible y lo indecible

Es importante acudir primero a Hegel, quien considera la música como una forma deficiente de articulación de la verdad, antes de pasar a otros pensadores que empiezan a asignar a la música un sorprendente papel de primer orden, como los primeros románticos, Schopenhauer y Nietzsche. La diferencia entre Hegel y los demás con relación a la música también puede interpretarse como la diferencia entre dos importantes aspectos de la modernidad. La incapacidad de evitar que se vuelva demasiado absoluta esta distinción en la modernidad, según la cual Hegel estaría de parte de la razón y los demás de parte de la irracionalidad, ha conducido a muchos malentendidos en la valoración de la filosofía alemana del siglo XIX, especialmente en *El asalto a la razón* de Lukács. Al mismo tiempo, las recientes reapropiaciones de Nietzsche por parte del post-estructuralismo indican poca conciencia de la necesidad de hacer algo más que limitarse a invertir las prioridades de Lukács, atribuyendo a Nietzsche las «virtudes» de las que Hegel carecía. El antagonismo entre marxistas y post-estructuralistas no es, en gran medida, sino un reflejo directo de las tensiones entre Hegel y algunos aspectos del romanticismo que culminan en Nietzsche. Ninguna facción ha salido demasiado bien parada del debate. Ha llegado el momento de volver a realizar una nueva valoración de la tradición en su totalidad.

Para situar la opinión de Hegel sobre la música en un contexto apropiado tenemos que examinar más de cerca el cambio que en aquella época se produce en la forma de entender la música. Carl Dahlhaus analiza este cambio en *Die Idee der absoluten Musik* (La idea de la música absoluta). A finales del siglo XVIII, la idea de que la música acompañada de un texto vocal era una forma superior va perdiendo

aceptación progresivamente, y «la música instrumental sin conceptos, precisamente a causa (y no a pesar) de su falta de conceptos, es elevada a la categoría de lenguaje superior al verbal»⁵. El nuevo concepto de la música tiene raíces platónicas. Anteriormente la música consistía en Harmonia, Rhythmos y Logos:

Por Harmonia se entendían las relaciones reguladas y racionales de las notas inscritas en un sistema, por Rhythmos el orden temporal de la música... y por Logos el lenguaje como expresión de la razón humana⁶.

Algunos compositores, como Haydn, ya habían empezado a minar este concepto en la práctica mucho antes de que el distanciamiento fuera captado por la teoría.

La necesidad del Logos, ya sea en forma de texto litúrgico o de letra de una sanción, sigue siendo básica en la concepción de Hegel. Aunque evidentemente le gustaba la música, no la consideraba particularmente importante, especialmente por su necesaria subordinación a las palabras. Sus observaciones en la *Estética*, si bien son esclarecedoras por sí mismas, tal vez sean aún más notables por su manera de encarnar una visión de la música que desempeña un papel importante en gran parte de la teoría estética posterior, especialmente en la tradición marxista. La descripción que de la música hace Hegel no está lejos de la noción de Foucault del «acto de escribir que no se designa sino a sí mismo». Sin embargo, saca las conclusiones opuestas acerca del valor de dicho acto. En la sección de la *Estética* dedicada a la «Música independiente», música sin palabras, Hegel afirma:

La interiorización subjetiva constituye el principio de la música. Pero la parte más interna del yo concreto es la subjetividad como tal, que no está determinada por ningún contenido estable, y por esta razón no está obligada a moverse en una u otra dirección, sino que más bien reposa en una libertad sin cadenas únicamente en sí misma (Ä II, p. 320).

La estructura del argumento ya debería resultarnos conocida a través de la *Lógica*: «la subjetividad como tal» es análoga al Ser que sólo

⁵ Ed. Carl Dahlhaus y Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, Munich y Kassel, 1978, p. 179.

⁶ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Munich y Kassel, 1978, p. 14.

llega hasta sí mismo a través de su opuesto: la Nada. Sólo cuando el Ser se articula en el concepto se alcanza a sí mismo como Absoluto. Para Hegel la subjetividad sólo puede realizarse a través de la objetividad, como dejaba claro la estructura de la reflexión. La música también necesita a su opuesto: si su principio es la «interiorización subjetiva», entonces debe ser exteriorizada. La nota expresa un determinado nivel de la sustancia, el *Geist*, que luego es trascendido en formas más altas. Sin embargo, ¿agota la exteriorización lo que el sujeto pueda ser, o lo que la música es? Vuelven a aparecer los problemas de la reflexión, tan insignificantes en Hegel.

Para Hegel la «música puramente musical» tiene que liberarse de la «determinación del mundo». La música instrumental, sin palabras, sólo resultará atractiva, según afirma, para el experto. El experto disfrutará de la música instrumental porque comparará la música que escucha con las «reglas y leyes con las que está familiarizado» (*Ä II*, p. 322), no para identificar una innovación, sino más bien para someter la música al concepto. En Hegel no tiene sentido que la música pueda ser capaz de «decir» lo que no puede decir ningún otro medio de articulación. El experto intentará encontrar en ella «ideas más distintas y un contenido más familiar».

A este respecto, la música se convierte para él en algo simbólico, pero cuando intenta captar el significado se enfrenta a problemas desconcertantes que en seguida pasan y que no siempre se prestan a ser descifrados, y que de hecho se prestan, en cambio, a las interpretaciones más diversas (*ibidem*).

Así pues, la música implica las mismas cuestiones que Schleiermacher ve en la hermenéutica, que también se ocupa de una variedad potencialmente infinita de interpretaciones. El impulso de la filosofía de Hegel se dirige hacia una mayor determinación del Ser por parte de la reflexión.

El hecho de que Hegel desconfíe de la música deriva precisamente de la indeterminación de ésta, de su incapacidad para prestarse a una interpretación no ambigua. Las objeciones de Adorno ante la eliminación hegeliana de lo «no-idéntico» en el arte derivan en gran medida precisamente de la incapacidad de Hegel para ver en el problema que la comprensión de la música plantea algo más que una carencia por parte de ésta.

Para Hegel la nota musical evoca la idea de Mallarmé de la «frágil vibración» de la palabra: es «una expresión que precisamente por el

hecho de ser exterioridad inmediatamente vuelve a desaparecer» (Ästhetik, vols. 1 y 2 [Ä I, II], ed. Bassenge, Berlin, Weimar, 1965; Ä II, p. 262). El cuerpo que vibra para producir la nota se niega en su estado estático, pero también regresa a él una vez que la nota ha pasado. Por consiguiente, al igual que otras formas de arte, pero en mayor medida, la música se caracteriza por la transitoriedad. Además el contenido de la música es limitado:

Es cierto que también posee contenido, sin embargo no es un contenido en el sentido de las artes visuales o de la literatura; porque precisamente lo que le falta es configurarse objetivamente [*Sichausgestalten*], ya sea en formas de apariencias externas reales o en la objetividad de intuiciones o ideas espirituales (Ä II, p. 261).

Así pues, la música carece de la vinculación con el mundo-objeto o con el mundo de las ideas que la haría determinable. Esta es la tarea de la ciencia de la música. La música no puede alcanzar el nivel de conceptualidad que deriva de la interacción de sujeto y objeto, y se queda en el nivel meramente «subjetivo». Hegel hace el mismo comentario contra la ironía romántica, como veremos más adelante. Mientras las artes plásticas «toman las formas de un mundo vasto y múltiple de objetos en sí mismos», la nota es «completamente abstracta» (Ä II, p. 261). Merece la pena señalar aquí que esto evoca curiosamente las objeciones que Schelling y Feuerbach hacían al final de la *Lógica*, donde como afirmaba Schelling la Idea «ya no necesita más volver a hacerse real de forma diferente a como ya lo es» (*Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling, I, vols. 1-10; II, vols. 1-4, Suttgart, 1856-61; I/10, pp. 152-569). La música y la metafísica guardan una relación más estrecha de lo que solemos creer.

Para Hegel el texto que acompaña a la música o al que la música acompaña «transmite ciertas ideas, y por tanto arranca a la conciencia de ese elemento más onírico que es el sentimiento sin ideas» (Ä II, p. 310). No permite que nuestros sentimientos se vean afectados al azar de la misma manera que supuestamente nos afectaría la música puramente instrumental. A un cierto nivel esto tiene sentido, obviamente, si consideramos que el texto hace que la música verse sobre aquello sobre lo que versa el texto. Hegel insiste en que la música tiene que mantener su propia autonomía, y no estar allí simplemente al servicio de un contenido dictado por el texto. Sin embargo, básicamente considera que la forma más alta de verdad sólo es posible mediante la articulación de

ideas conceptuales. La música nunca puede alcanzar ese estatus más alto, porque es una expresión de «sentimiento» (*Empfindung*). El «sentimiento» no separa el sujeto que intuye del objeto de la intuición, como hacemos en el pensamiento conceptual cuando definimos los atributos de un objeto: al igual que un sueño, ocurre únicamente dentro del sujeto, y no entra en una estructura de reflexión que pueda darle validez objetiva.

La valoración que Hegel hace del «sentimiento» es coherente con su desconfianza filosófica respecto al romanticismo. El sentimiento, *Gefühl*, era el término técnico que Fichte, Novalis y Schleiermacher utilizaban para indicar la espontaneidad prerreflexiva del yo. Para Hegel implica una suposición no reflexionada que debe ser superada para que la filosofía pueda basarse en la Idea. No obstante, el intento de Hegel de establecer su sistema de esta manera suscitó los notorios problemas de la reflexividad o reflexión, a los que volvemos a referirnos más abajo. Para Novalis, en cambio, el sentimiento no podía articularse de forma reflexiva porque «el sentimiento no puede sentirse a sí mismo» (*FS*, p. 114). El sentimiento no se puede representar en sí mismo porque es anterior a la reflexión. Constituye la propia base de la posibilidad de la filosofía, y sin embargo no se puede representar.

La idea de que un medio no representativo, la música, pueda ser más apropiado para «representar» la irreductibilidad de la autoconciencia a la reflexión se le ocurre a más de un pensador en este período. Lo tentador de esta idea deriva también del hecho de que la música de la época ya había desarrollado antes de Hegel (como demuestra incluso el propio hecho de que Hegel pudiera utilizarla en la *Lógica*), el tipo de estructura dinámica y abarcadora que Hegel exige al pensamiento puro. Sin embargo, la música es una forma no representativa cuyos conceptos nunca pueden captarse plenamente: esto se vinculará en ocasiones a la idea de que la libre autoconciencia no puede entenderse en términos objetivos. La desconfianza hacia la representación filosófica que deriva de los nuevos enfoques de la música en este período no debería desparecerse con ligereza. Podría decirse que han vuelto a aparecer de otra forma en la filosofía contemporánea, como veremos en el próximo apartado.

La atribución de un serio peso filosófico a la música en tiempos de Hegel nace también de la aparente proximidad de la música a la naturaleza. Hegel relaciona la música con las expresiones «primitivas», como el canto de un pájaro o los gritos sin palabras. Schleiermacher postula el estatus ambiguo de la música frente al sonido natural y al habla: «por-

que ni la expresión de una sensación momentánea mediante un sonido inarticulado natural, ni las formas de hablar que se acercan a la canción son música, sino únicamente una transición hacia ella» [Schleiermacher, *Verlesungen über die Ästhetik*, ed. Lommatzsch, Berlín, Nueva York, 1974 [Ä], II, p. 369]. Es fundamental señalar que la música sólo se produce cuando existe una autoconciencia que la *juzga* diferente de otros tipos de articulación. La cuestión es cómo debe entenderse esa autoconciencia.

En Hegel el *Geist*, el proceso universal de pensamiento en que mi conciencia debe trascenderse para poder conocerse, transforma los sonidos naturales en la forma más alta, la música, de la misma manera que convierte la naturaleza representada por un cuadro o una escena natural en algo que está más allá de lo que sería la contemplación de la misma escena sin la mediación del arte. La música, como concepto que revela la verdad más alta de la inmediatez sensible, tiene que llevar los «sentimientos a determinadas relaciones con las notas» y «sacar a la expresión natural de su estado salvaje y tosco, y moderarlo» (Ä II, p. 273). Es evidente el potencial de represión de este proceso: lo que se resiste a la articulación en la determinación no merece el concepto. Sin embargo, ¿qué hace con ello la filosofía, además de intentar sugerir la necesidad de superarlo? El hecho de que Hegel rechace el «sentimiento» indica ya el problema, cuya respuesta creen ver algunos pensadores de la época en el arte, y en especial en la música. Hegel consideraba que la ciencia del arte, que articula la verdad conceptual contenida en la apariencia sensorial del arte, se había convertido en la forma más alta de verdad. Esta visión del arte ya fue cuestionada en tiempos de Hegel. En el siguiente fragmento, extraído de la famosa reseña de E. T. A. Hoffman de 1810 sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven, llaman la atención las diferencias respecto del concepto de Hegel:

La música abre un reino desconocido para el hombre; un mundo que no tiene nada en común con el mundo exterior de los sentidos que nos rodea, y en el que [Beethoven] deja atrás todos los sentimientos que pueden determinarse mediante conceptos, para entregarse a lo indecible⁷.

En cierto sentido, Hegel y Hoffman comparten una misma desconfianza frente al «mundo exterior de los sentidos». Sin embargo, sus

⁷ *Musik zur Sprache gebracht*, p. 197.

razones son muy diferentes. Para Hegel la verdad de la música es eminentemente decible en forma de filosofía. Al tratar de la palabra «yo», Hegel sostenía que lo «Indecible», la emoción, el sentimiento, no son lo más excelente, lo más verdadero, sino más bien lo más insignificante, lo más falso» (*Enzyklopäide der philosophischen Wissenschaften [E]*, ed. Nicolin, Pöggeler, Hamburgo, 1959; p. 56). Para Hoffman la música puede articular lo «indecible», que *no* puede representarse mediante conceptos o mediante el lenguaje verbal.

La valoración que de la música hacen Hoffman, aunque no es sistemática, está relacionada con la noción romántica de «sentimiento». La cuestión no es que la música «represente» sentimientos que de lo contrario serían ignorados por el pensamiento analítico: el aspecto fundamental es lo «indecible». No se trata siempre de una forma mística de evitar el «esfuerzo del concepto» de Hegel, sino que tiene que ver con la percepción de que la vida de mi autoconciencia individual no puede reducirse a su conceptualización. No debemos olvidar que Hoffman no siente un entusiasmo ingenuo por la música: es a la vez un compositor de talento y un musicólogo más que competente, como revela su reseña de la sinfonía de Beethoven. Hoffman convierte la música en un medio para acceder a otros aspectos de la autoconciencia debido a su forma de ver las limitaciones del pensamiento conceptual.

El *Geist* de Hegel se articula en una serie ascendente que culmina en la filosofía. La articulación conceptual, una etapa superior a la de la música, depende del lenguaje. Sin embargo, la conexión entre lenguaje y música suscita importantes problemas para Hegel. Es interesante notar que él mismo, de hecho, describe la música de una forma que los pensadores estructuralistas y post-estructuralistas considerarían apropiada para el lenguaje verbal:

Las notas constituyen en sí mismas una totalidad de diferencias que pueden dividirse y combinarse en los más variados tipos de consonancias directas, oposiciones esenciales, contradicciones y mediaciones (*ibidem*).

El concepto de totalidad en que cada elemento es el opuesto de sí mismo ya estaba implícito en las analogías con la música de la *Lógica*.

Considerando que tanto el sonido como la escritura, los medios con que se produce la articulación musical y lingüística, son ambos necesarios para la comprensión, la cuestión es cómo debe entenderlos la filosofía. Schleiermacher ya había demostrado que las palabras y los con-

ceptos no son simétricos: los conceptos dependen de las palabras, y no existen conceptos independientes de la articulación lingüística. Saussure, aplicando al lenguaje ideas que ya están en el idealismo, sugería que no eran las palabras las que seguían a las ideas y las representaban, sino todo lo contrario. Las propias ideas dependen de la articulación diferencial del material del significante, independientemente de que éste esté constituido por signos materiales u ondas de sonido en movimiento. La propia materia no es importante para la constitución del significado: lo que cuenta son las *relaciones* entre los elementos, no lo que es cada elemento concreto. Puesto que el significado es independiente de la forma específica de existencia del significante no es «substancial», y parece basarse en la «nada», la *diferencia* entre significantes. Hay que señalar, por cierto, que, a diferencia de sus seguidores más recientes, el propio Saussure no creía que esto obviara la necesidad de pensar en la conciencia para la que los significantes significan algo⁸.

La visión estructuralista de la diferencialidad derivada de Saussure se convierte en una manera de cuestionar la división metafísica entre la idea y su manifestación en el lenguaje. El cuestionamiento de esta división es fundamental tanto para el post-estructuralismo como para la filosofía analítica. También el pensamiento idealista tiene que rechazar esta división. Si existiera una división absoluta entre lo sensorial y lo inteligible volveríamos a los problemas que hicieron a este pensamiento distanciarse de Kant. La versión de Schelling de esta cuestión marca el camino, hacia el cuestionamiento contemporáneo de la metafísica. Lo mismo puede decirse en buena medida de Schleiermacher. Sus reflexiones sobre el lenguaje prestaban gran atención a la música.

Si para Hegel el contenido determinado de la *música*, en tanto que opuesto al contenido del texto que la acompaña, está tan cerca del lenguaje como sugiere en su visión de la música con letra, entonces la relación de los conceptos con el lenguaje y del lenguaje con la música tiene que ser más compleja de lo que él supone. Los elementos lingüísticos sólo pueden tener significado dentro de un contexto. Claramente, algo parecido se aplica a la música: las notas sólo adquieren «significado» en contextos musicales. Los contextos musicales no son totalmente diferentes de los lingüísticos, como ya mostró Schleiermacher: tanto el lenguaje verbal como la música necesitan una articulación diferencial de su soporte material. la cuestión es si podemos establecer una distinción

⁸ Ver Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt, 1984, p. 360.

absoluta entre el lenguaje verbal, como medio de la verdad, y la música. Actualmente la distinción suele plantearse en el nivel del uso, como implicaba la noción de lenguaje de Schleiermacher: utilizamos el lenguaje y la música de forma diferente. Hegel, sin embargo, tenía que hacer una afirmación mucho más enfática.

Las dificultades que presenta considerar el lenguaje verbal a la manera de Hegel ya las sugerían, por un lado, las observaciones de Hamann sobre la falta de un «lenguaje filosófico general», y, por otro, la hermenéutica de Schleiermacher, que planteaba la necesidad de considerar las dimensiones del funcionamiento del lenguaje que se resisten a la articulación conceptual. No considera estas dimensiones como añadidos contingentes, sino como partes constituyentes del lenguaje. Por consiguiente, la atención que Schleiermacher presta a lo «musical», al lenguaje como sonido y como transición dinámica basada en el movimiento de la autoconciencia inmediata que no puede ser objetivado por la reflexión filosófica, tiene una enorme importancia filosófica.

La dificultad que entrañaba el modo como Hegel trataba el significante «yo» en la *Enciclopedia* era que la estructura de la reflexión no podía proporcionar un criterio de identidad para el yo. Como indica Derrida (y en esta etapa de su argumentación se acerca a las críticas de la reflexión que se producen desde Fichte en adelante), el espejo lingüístico en que me reflejo, el significante «yo», depende a su vez de la diferencia o *différance* para su propia «identidad». Esto hace que tanto el yo como el significante sean inestables. Desde esta perspectiva, cuando Hegel describe la música como una «totalidad de diferencias» hace que sea más difícil distinguirla del lenguaje de lo que él mismo se da cuenta. El propio lenguaje se basa en la diferencia, en relaciones de movimiento entre los elementos, y por consiguiente tiende a suscitar cuestiones que aparecen también en la comprensión de la música. El problema central aquí es lo que la deconstrucción, en la estela de Heidegger, denomina la «metafísica de la presencia». Podemos ver a qué se refiere el término examinando la concepción del lenguaje que Hegel presenta en la *Fenomenología*.

Hegel describe el lenguaje como

la existencia del Geist. Es autoconciencia que es *para otros*, que está inmediatamente *presente como tal* y como *tal* es general. Es el yo que se separa de sí mismo, que como puro yo = yo se hace objetivo para sí mismo, se recibe a sí mismo en esta objetividad = a *este yo*, puesto que fluye directamente junto con los otros y es la

autoconciencia de aquéllos (*Phänomenologie des Geistes [PG]*, ed. Moldaner, Michel, Francfort, 1970; pp. 478-9).

El lenguaje es un momento de la autoarticulación de la substancia: el *Geist* no sería *Geist* sin él, pero el lenguaje no sería comunicación con los demás sin la estructura total del *Geist* de la que forma parte. En la *PG* la «sustancia viviente es... el Ser, que en realidad es *sujeto* o, lo que es lo mismo, es en realidad sólo en la medida en que es el movimiento de autopostulación o la mediación del yo que se convierte en otro para sí mismo» (*PG*, p. 23). Ninguna palabra puede expresar la substancia por sí misma, pero la substancia se convierte a sí misma, a través del proceso de autorreflexión, en el *otro* del lenguaje. En Hegel, por tanto, el lenguaje es parte inherente de la totalidad en movimiento del *Geist*, el proceso de mediación entre sujeto y objeto. La superioridad del lenguaje frente a la música se basa en el hecho de que la música carece de la «objetividad de las intuiciones e ideas espirituales»: la música permanece indeterminada, mientras que el lenguaje supuestamente no. El lenguaje y el *Geist* reflejan mutuamente su presencia.

La determinación del lenguaje se ve ya socavada por el hecho de que el lenguaje siempre genera un exceso de significación, que no se presta a una reducción definitiva a la conceptualidad; de aquí que Schleiermacher insista en la tarea infinita de la interpretación, que no tiene un *telos*, un cumplimiento garantizado. Según Hegel, para que el *Geist* alcance la más alta conceptualidad, como sostenía en la *Estética*, tiene que superar lo sensorial, lo finito, incluido el lenguaje finito. Sin embargo, podría argumentarse que existe una manera en que la «música absoluta» puede hacer esto con más eficacia que el lenguaje tal como Hegel lo concibe. La música, al igual que el lenguaje verbal, es una forma de articulación sensible, pero se puede ver en ella una forma más pura de articulación por el hecho de que en la música las articulaciones, a la vez que generan placer, pueden escapar al tipo de sobredeterminación inherente a los lenguajes verbales, aun los más abstractos. El deseo de expresar la filosofía en términos puramente matemáticos nace del intento de superar este problema. El siguiente fragmento de *El alma y las formas* de Lukács, de 1910, que formula un objetivo afín a la metafísica idealista, sugiere una idea análoga de la música. El objetivo sería:

llegar allí donde todo se vuelve necesario porque todo expresa la esencia del hombre, nada más que eso, completamente y sin resi-

duos, donde todo se vuelve simbólico, donde todo, como en la música, es sólo lo que significa y sólo significa lo que es⁹.

Aquí Lukács ve en la música el medio mejor capacitado para articular los principios más altos. Puesto que en ella las relaciones son autosuficientes, la música no está encadenada de la misma manera que otras formas de articulación filosófica. El lenguaje de la filosofía genera un exceso que es ajeno a este objetivo supremo de autotransparencia total. El «exceso» en la significación musical puede considerarse esencial en la música, cuyas necesidades son, a un determinado nivel, únicamente suyas. De esta forma, se puede decir que en la música la superación de la división entre libertad y necesidad se vuelve asequible sensorial pero no conceptualmente. Tanto Hegel como Kant creen que la música es, de hecho, un juego de formas vacío, porque carece de un contenido determinado. Por otro lado, puesto que la significación de la música no puede determinarse en términos objetivos, apunta a una noción de subjetividad que no puede reducirse a su reflexión en la objetividad.

El principal problema de Hegel es que se apoya en este tipo de identificación reflexiva para basar su concepto del lenguaje. Hegel tiene que presuponer el autorreconocimiento del *Geist* en el *otro* del lenguaje. Nada en el pensamiento puede garantizar que el sistema verbal de signos diferenciales refleje realmente la verdad del pensamiento, a menos que esto se presuponga ya de antemano. El problema es el que identificaron Schelling y Feuerbach en relación con la Idea: para Hegel el *Geist* y el lenguaje ya tienen el *telos* de su identidad en sí mismos, lo que significa que en última instancia no existe nada indecible. Sin embargo, la diferencialidad del lenguaje significa, como veremos, que su propio fundamento es indecible. Hegel afirma, en una versión clásica de la «metafísica de la presencia», que el *Geist*, al haberse objetivado en el *otro* del lenguaje, vuelve a sí mismo dándose así cuenta de que el lenguaje era el *otro* de sí mismo. Pero, como hemos visto repetidamente, el *Geist* ya tiene que estar familiarizado consigo mismo para que pueda ocurrir tal re-conocimiento. El medio con el que el *Geist* se articula a sí mismo no puede proporcionarle a la vez un criterio para identificarse. La conexión entre este problema y la música ha vuelto a ser explorada en la deconstrucción.

⁹ Georg Lukács, *Soul and Form*, tr. Anna Bostock, Londres, 1971, p. 23.

La presencia de la música

En su ensayo sobre Derrida, «The Rethoric of Blindness» (La retórica de la ceguera), Paul De Man escribe la «metafísica de la presencia» como «una tradición que define en su totalidad [*sic*] el pensamiento occidental: la concepción de toda negatividad (no ser) como ausencia, y por tanto la posibilidad de una apropiación o reapropiación del ser (en forma de verdad, autenticidad, naturaleza, etc.) como presencia»¹⁰. En Hegel la presencia de la conciencia ante sí misma depende del *otro*: tanto el significante como otra conciencia. Se supone que la «presencia» está garantizada por la estructura de la reflexión, por el reconocimiento del otro como otro de uno mismo. De Man piensa, como Derrida, que esta concepción puede deconstruirse. Irónicamente, la totalización del «pensamiento occidental» de De Man se deconstruye a sí misma cuando en el mismo ensayo considera que Rousseau revoca esta noción de la presencia en ciertos aspectos de su concepción de la música. De Man también nos hace recordar, sin darse cuenta, que ciertos elementos de la tradición que hemos estado considerando no pensaban en la «presencia» simplemente en términos del modelo de la reflexión de la conciencia.

De Man demuestra que en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* Rousseau era consciente de la naturaleza diferencial de la música y de su relación con el lenguaje: «con notable anticipación, Rousseau describe la música como un sistema puro de relaciones que no depende en ningún punto de las afirmaciones sustantivas de la presencia, ya sea como sensaciones o como conciencia»¹¹. Supuestamente, lo que hace que un signo musical sea un signo no es ni su repetibilidad ni su referencia a un «estado de conciencia»:

La música no imita, dado que su referente es la negación de su propia substancia, el sonido. Rousseau declara esto en una frase notable... «Una de las principales ventajas del músico es que puede pintar cosas que no podríamos oír, mientras que para el pintor es imposible representar cosas que no podemos ver; y la mayor proeza de un arte que opera únicamente a través del movimiento es ser capaz de transmitir mediante éste la propia imagen de la quietud» (traducción de Rousseau adaptada)¹².

¹⁰ Paul De Man, *Blindness and Insight Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, segunda edición revisada, Londres, 1983, p. 114.

¹¹ *Ibid.*, p. 128.

¹² *Ibid.*, p. 130.

Contra la interpretación de Rousseau que hace Derrida en *De la gramatología*, De Man quiere convertir la conexión que establece Rousseau entre música y lenguaje en una forma de deconstruir la «metafísica de la presencia»:

Al igual que la música, el lenguaje es un sistema diacrónico, de relaciones... Las características estructurales del lenguaje son exactamente las mismas que se atribuyen a la música: el engañoso sincronismo de la percepción visual, que crea una falsa ilusión de presencia, debe reemplazarse por una sucesión de momentos discontinuos¹³.

Aunque De Man pueda discrepar de Derrida en su lectura de Rousseau, su argumento es discrepar igual que el de Derrida respecto de la deconstrucción de la presencia, y esto da pie al mismo problema.

Los ataques a la presencia de De Man y Derrida son estimulantes porque se apartan de la idea de que el proceso de la transformación del significado pueda llegar nunca a su fin. La música es especialmente idónea para sugerir esto debido a su inherente temporalidad, porque no es representativa y porque, como afirmaba Hegel, es: «capaz... de las más diversas interpretaciones». De Man dice a propósito de la concepción de Rousseau del signo musical:

la estructura musical obedece a un principio completamente diferente al de las estructuras que reposan sobre un signo «pleno», independientemente de si el signo en cuestión se refiere a la sensación o a un estado de conciencia. Al no basarse en nada substancial [en el sentido de aquello que garantizaría que se trata de un signo mediante su trascendencia de la temporalidad; A. B.] el signo musical nunca puede tener la seguridad de existir. Nunca puede ser idéntico a sí mismo o a futuras repeticiones de sí mismo... las identidades de la física no cuentan para el modo de ser de un signo que, por definición, no se ve afectado por atributos sensibles¹⁴.

De Man asimila este argumento a una noción de autonomía estética basada en el carácter no representativo de la música, que le permite ser

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 128-9.

puramente relacional. Dicha noción de autonomía se transferirá también a la pintura y a otras formas de arte, y Schlegel la aplica a la «literatura». La relación entre música y lenguaje significa que «lo que aquí llamamos lenguaje... es completamente diferente de un medio instrumental de comunicación»¹⁵, porque es pura diferencialidad. El arte viene a estar constituido por una falta de «plenitud»: es lo opuesto a la metafísica substancialista. El argumento es afín a la idea de Foucault del «acto de escribir que no se designa sino a sí mismo». En muchos sentidos es una versión negativa de lo sublime de Kant, y una inversión de la idea romántica de la música derivada de aquél. En lugar de que la independencia de lo sensorial apunte a lo suprasensible no representable, ahora apunta a final de la «presencia», al final de la metafísica.

Por consiguiente, en este argumento la metafísica depende del lenguaje como medio instrumental de comunicación, que es otra versión de la idea de Heidegger de la metafísica como subjetivación del Ser. El paso de De Man más allá de dicha subjetivación le conduce a una visión del arte y del lenguaje en que ambos son inexplicables en términos de una subjetividad constitutiva. No obstante, la manera que tiene De Man de argumentar la negación de la «presencia» plantea serios problemas, que sugieren otras posibilidades de teorizar el tema del lenguaje, la música y la autoconciencia.

El problema inicial es simple: ¿qué criterio tiene De Man para hablar de «música»? Aunque sólo sea mínimamente, tiene que existir, entre diferentes ejemplos, de esta forma de articulación, alguna identidad que permita considerarlos a todos como *signos musicales*. Esto es así incluso aunque la música y el lenguaje se asimilen totalmente una a otro en tanto que «sistemas de relaciones puros». La propia noción de *significación* no puede ser simplemente el resultado de la diferencialidad de la materia inerte del significante: tiene que existir ese algo para lo que existe la significación. El movimiento de la diferencia tiene que serle accesible a algo que siga siendo *lo mismo*, para que pueda darse tal diferencia. El hecho es que este tipo de identificación requiere una noción de autoconciencia que no se base en la reflexión. En el argumento de De Man la música se caracteriza por el signo que es la negación del signo «pleno»: un signo pleno, es de suponer, funciona igual que el lenguaje en Hegel, como la presencia de lo infinito en lo infinito

que, segunda edición revisada, Londres, 1983, p. 114.

¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

en tanto que *otro* de sí mismo. En la música, supuestamente, el signo está vacío. Sin embargo, ¿es esta realmente una forma convincente de enfocar la música, o incluso el lenguaje?

Llegamos aquí a otro resultado de la incapacidad de pensar apropiadamente la autoconciencia. Tanto De Man como Derrida rechazan necesariamente, y en buena medida de la misma manera, el modelo de la conciencia como reflexión. Derrida lo hace de una manera que le conduce a un punto que Manfred Frank califica muy acertadamente de «Nocturno a la manera de Hoffman». En su momento más pesimista, la desesperación de Hoffman con respecto a la reflexión le conduce a la misma preocupación que a Fichte: «¿Y realmente pienso, o simplemente pienso el pensamiento de que pienso?» (*Werke 2*, p. 252); para Hoffman la música puede ofrecer una forma de salir de esta desesperación, porque revela la verdadera vida de la autoconciencia, más allá de la materia muerta de la reflexión¹⁶. Derrida evoca la dependencia de la conciencia respecto de la otredad diferencial e inestable del lenguaje a través de la insólita metáfora de un espejo sin azogue que devolviera el reflejo de una alteridad incontrolable (una típica pesadilla romántica). La metáfora de un *otro* inestable también podría aplicarse a la música en el sentido de signo vacío que exponía De Man. Derrida pasa del espejo a la fantasía paranoide de que «un lenguaje precedía mi presencia ante mí mismo... una frase te estaba esperando a “ti”, te está buscando, te vigila»¹⁷, para describir la relación de la subjetividad con el lenguaje. «Tú» no puedes saber quién eres «tú» porque tienes que rendirte al significante que está esperando.

Sin embargo, el argumento es incoherente: no nos permite entender los hechos más obvios de la autoconciencia. Es verdad que no puedo dar una explicación cognitiva de mi identidad en la misma forma que identifico un objeto, y tal vez no consiga reconocer mis propios motivos. No obstante, no tengo dificultad en ser consciente de que *pienso* que el argumento de Derrida es básicamente absurdo, incluso aunque más tarde resultara que no lo es. No necesito discutir este hecho y soy inafaliblemente consciente de ello mientras escribo esta frase. En su deseo de evitar cualquier idea de que el sujeto pueda estar «autopre-

¹⁶ Ver Charles Lewis: «Kant and E.T.A. Hoffmann: “The Sandman”», en *Ideas and Production*, 1985, pp. 28-43.

¹⁷ En Frank, «Ist Selbstbewusstsein ein Fall von «présence à soi?» «Zur-Meta-Kritik der neuen französischen Metaphysik-Kritik», en Dieter Henrich y Rolf-Peter Horstmann, *Metaphysik nach Kant*, Stuttgart, 1988, pp. 794-811; la referencia es a la p. 809.

sente» Derrida confiere al lenguaje atributo de la autoconciencia, convirtiendo los atributos de la subjetividad en atributos de la objetividad. El lenguaje de Derrida, que espera, busca y vigila, nos sigue dejando con el problema de cómo pueden unas articulaciones diferenciales esperar, buscar y prestar atención, escuchar algo como la música, o pensar algo absurdo. La idea de que éstos puedan ser atributos de una conciencia que no puede teorizarse en términos de reflexión no parece haberse ocurrido, como muestra Frank¹⁸. Cuando De Man ve en la música un medio de deconstruir el «pensamiento occidental en su totalidad», en realidad no hace sino poner de manifiesto lo inadecuado de esta forma de pensar la autoconciencia. No podemos pensar la subjetividad en términos de autopresencia, pero esto no elimina la necesidad de explicar su función en el funcionamiento de los sistemas de articulación.

No es pues inapropiado relacionar la música con el problema de pensar en el lenguaje y en la autoconciencia. Manfred Frank indica que una concepción del lenguaje que se base en la diferencialidad no puede explicar adecuadamente la «musicalidad» del lenguaje en la poesía, que depende del ritmo del lenguaje, partiendo del supuesto de que existen dos dimensiones de lenguaje, la poética y la referencial:

Porque si según Saussure una lengua consiste únicamente en diferencias y si además esas diferencias son indecibles, entonces podemos afirmar, con todo derecho, que lo indecible es el fundamento de lo decible¹⁹.

El significado de la repetición de una palabra en un poema o, para el caso, en cualquier texto, no es inherente a la palabra que se repite, sino más bien a la «transición» indecible de lo mismo a lo diferente y otra vez a lo «mismo», que ahora tiene un significado distinto. Lo que el sujeto hace en el lenguaje es «indecible» porque decir algo depende de aquello que no podría aparecer en la propia articulación. La articulación depende de la diferencia. La diferencia no puede decirse porque ella misma es condición de posibilidad del lenguaje. La otra condición de posibilidad es la subjetividad interpretativa para la que los signos diferenciales significan algo. Ese significado, como vio Schleiermacher, depende también de la individualidad del sujeto.

¹⁸ *Ibid.*, p. 811.

¹⁹ Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, cit., p. 601.

La visión del lenguaje sugerida por Schleiermacher y Frank no es importante sólo para el arte. Apunta a una dimensión de la comunicación que revela aspectos de la subjetividad a los que se presta poca atención en las concepciones del lenguaje predominantes en la modernidad. Oliver Sacks cuenta lo difícil que puede ser reconocer la afasia, hasta el punto de hacer necesaria la utilización de un sintetizador informático de voz, porque el paciente, de lo contrario, utilizaría todo tipo de pistas extraverbales para comprender lo que la otra persona está diciendo: «Con los pacientes más sensibles sólo podíamos estar completamente seguros de su afasia» utilizando este tipo de habla mecánica tosca y artificial...»²⁰. Estos pacientes, desgraciadamente, han perdido algo esencial, pero

algo ha surgido en su lugar, o ha sido enormemente potenciado, de forma que, por lo menos con un enunciado dotado de carga emocional, el significado puede captarse plenamente aun cuando no se capte ninguna de las palabras. En nuestra especie, el *homo loquens*, esto parece casi una inversión del orden normal de las cosas: una inversión y tal vez también una reversión hacia algo más primitivo y elemental.

Pese a su afinidad con ese lado de Rousseau que invoca un estado anterior a la Caída, y que Derrida desenmascara muy atinadamente en *De la gramatología*, Sacks nos sugiere vías por los que el lenguaje en la modernidad puede implicar algo más que la represión primaria, de la que es imposible huir, representada por la inserción en el orden simbólico. De un modo u otro, hacia finales del siglo XVIII esa dimensión del lenguaje que es, como dijo Schleiermacher, «mecanizable», empieza a ser vista con desconfianza por parte de muchos pensadores. El lado mecanizable del lenguaje podría constituir una represión de otras dimensiones vitales de la articulación, potencialmente presentes en el lenguaje y relacionadas con capas más profundas de la autoconciencia. Esas dimensiones suelen asociarse a la música.

En *La prisionera* de Proust el narrador dice lo siguiente al escuchar el sexteto de Vinteuil:

Y de la misma manera que algunas criaturas son el último testimonio superviviente de una forma de vida descartada por la

²⁰ Sacks, *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, Londres, 1986, p. 77.

naturaleza, me pregunto si la música no podría ser el ejemplo único de lo que podrían haber sido los medios de comunicación entre las almas si la invención del lenguaje, la formación de las palabras y el análisis de las ideas no hubiesen intervenido. Es como una posibilidad que se hubiese quedado en nada; la humanidad se ha desarrollado siguiendo otro curso, el del lenguaje hablado y escrito²¹.

De nuevo, lo edénico de estas especulaciones no debería ocultarnos algo: que realmente ha de existir alguna carencia en el lenguaje verbal para que una y otra vez surja de tal manera la noción de otra forma de comunicación. Proust recoge ideas que se originan en el romanticismo alemán (Novalis y otros sopesan la idea de un «lenguaje puramente poético», sin significados concretos, y que, a finales del siglo XIX, conducen a los simbolistas a intentar escribir «poesía absoluta», como medio para renovar un lenguaje que se considera cada vez más inadecuado a la que el poeta desea expresar. Aun si esta disonancia en el sujeto resulta ser insuperable, tan sólo un ansia ingenua de «presencia plena», no por ello deja de ser la fuente de obras enormemente significativas del arte moderno.

La cuestión clave es el surgimiento de la autonomía estética. El hecho es que la idea de una obra de arte autónoma surge merced al nacimiento de la idea de música absoluta. Ambos implican un cambio de atención, que se desplaza de la determinación semántica del lenguaje a la idea de que lo realmente importante es indecible, como sucede ya en Novalis. Desde luego, se trata de un tema complejo, y los vínculos entre el último romanticismo alemán y el nazismo indican que debemos pisar con cuidado por este terreno. La filosofía de los orígenes, que sugiere que existió un tiempo en que las cosas fueron mejores, tiende a olvidar que tal vez las cosas hayan cambiado porque en otros aspectos eran mucho peores. Al mismo tiempo, sería un error ignorar la sensación generalizada de que el precio que se paga por la determinación conceptual en la comunicación es demasiado alto, porque reduce nuestra sensibilidad ante otros aspectos de la comunicación misma. Tanto Sacks como Proust apuntan a una preocupación que ha vuelto a aparecer de diversas maneras a lo largo de toda la modernidad, y que recientemente ha surgido una vez más.

²¹ Marcel Proust, *The Captive. Remembrance of Things Past*, vol. 3, Harmondsworth, 1981, p. 260.

Sospecho que dicha preocupación constituye la raíz social de la sorprendente popularidad que las lecturas deconstruccionistas tuvieron recientemente en los estudios literarios en los EE.UU. Aun considerando el frecuente desatino de sus resultados, constituyen un síntoma de la represión que los individuos perciben en una cultura cuyo funcionamiento depende en tan gran medida de la determinación objetivable del lenguaje. En muchos sentidos este aspecto de la deconstrucción es una reaparición de las preocupaciones del primer romanticismo por los peligros de la potencial tiranía del pensamiento de la Ilustración. podemos apoyar esta afirmación con el hecho de que la mayoría de las bases teóricas de la deconstrucción están presentes en algunas de las interpretaciones del pensamiento romántico.

Como ya se apreciaba en la interpretación que De Man hace de Rousseau, podría sugerirse que existe un «nacimiento de la deconstrucción desde el espíritu de la música», nacimiento que me gustaría examinar aquí en una mínima parte. Con frecuencia la filosofía romántica tiene una forma de ver la música análoga a la visión deconstruccionista de los textos. Para comprender esto es necesaria una revisión de la historia del lenguaje y de la subjetividad en el idealismo y el romanticismo como la que he intentado perfilar. El fenómeno histórico fundamental es el que Dahlhaus presenta en *La idea de la música absoluta*. El florecimiento de la creatividad musical, asociado especialmente a Beethoven, quien dio impulso a la idea de la música absoluta, corre parejo a la elevación de la música a un estatus inconcebible en términos hegelianos. Dicha elevación cambia la percepción del lenguaje de una manera cuyo exponente más coherente es Schleiermacher. En lugar de ver el lenguaje como mero objeto de análisis y ordenación para la ciencia del lenguaje, pasa a primer plano su «otra cara», la de la transición dinámica y la resistencia a un ordenamiento sistemático.

La reflexión infinita y la música

En la sección de la *Estética* dedicada a la «Ironía», Hegel sostiene que la noción de ironía de Friedrich Schlegel deriva de la noción fichteana que tiene Schlegel del yo como principio absoluto de conocimiento que postula al no-yo: «Lo que existe sólo existe a través del yo, y lo que existe a través de mí puede igualmente ser destruido por mí otra vez»; como tal, todo se considera «producido por la subjetividad del yo» (Ä I, p. 72). Deberían estar claros los ecos de sus observaciones sobre la

música: para Hegel la música es limitada por ser subjetividad que «reposa en una libertad sin cadenas, únicamente sobre sí misma». La libertad del ego de Fichte es completamente abstracta. Hegel afirma que en Schlegel esto conduce a la idea de vivir «artísticamente» la propia existencia individual. Todo lo que produzco es únicamente «aparición», carente de la «seriedad» que deriva del compromiso con una realidad social objetiva. Debido a esta falta de seriedad todo lo que produce el sujeto puede igualmente disolverse con la misma facilidad en una ironía que todo lo consume. No hay interés en que la subjetividad se trascienda a sí misma en la objetividad que resultaría del encuentro con otros sujetos. La estructura de este argumento refleja la preocupación de Hegel de que la música no sea capaz de objetivarse ni en forma de objetos determinados ni en forma de ideas. La confusa naturaleza de la música sin texto, que sólo interesa al experto, que la haría «capaz... de las más variadas interpretaciones», también se halla presente en la visión negativa que tiene Hegel de las implicaciones de las nociones de ironía defendidas por los primeros románticos alemanes. A la luz de las distintas versiones contemporáneas de la indeterminación de la interpretación, esto requiere una investigación más profunda.

Hegel es uno de los principales blancos de los ataques contemporáneos a la metafísica moderna. Muchos de los argumentos en contra de Hegel son paralelos a algunos aspectos del pensamiento de Schlegel y Novalis, figuras que mal pueden considerarse representantes de la era «posmoderna» de indeterminación tan solemnemente anunciada por Lyotard y otros. La modernidad es mucho más variada y compleja de lo que admiten sus críticos. Buena parte de la esencia de los argumentos contra Hegel va a dar al contexto de la música: no es coincidencia que uno de los ancestros del post-estructuralismo, Nietzsche, conserve, a pesar de los restantes cambios en su posición filosófica, ciertos aspectos de una visión de la música desarrollada en los comienzos de su carrera y que deriva claramente del idealismo y del romanticismo.

Friedrich Schlegel deja clara la importancia que para él tiene la música en las «Notas literarias» de 1798:

... la belleza (armonía) es la esencia de la música, la más elevada de todas las artes. Es el arte más *general*. Todo arte tiene principios musicales, y cuando está completo se convierte él mismo en música. Esto es cierto incluso en el caso de la filosofía, por supuesto también en poesía [*Poesie*], y tal vez incluso en la vida.

El amor es música –es algo más elevado que el arte (LN, p. 151)²².

Al igual que una gran parte de la obra de los primeros románticos, este fragmento aparentemente lleno de descarada exageración sólo resulta comprensible en relación con otras varias declaraciones sobre el mismo tema. Los primeros románticos yuxtaponen sus posiciones, de forma que no es posible llegar a una declaración general inambigua sobre la cuestión que se trata. Para comprender qué habría que entender por «música» en este contexto (evidentemente más de lo que la mayoría de la gente entendería por este término), tenemos que examinar nuevamente las tendencias filosóficas del primer romanticismo. Novalis consideraba que la música permitía a la mente estar «durante breves momentos en su hogar terrenal», porque somos «excitados *indeterminadamente* por ella».

El mismo hecho de que el pensamiento romántico no insista en la primacía de la determinación conceptual significa que interpretar el significado de tales pensamientos sería como andar sobre la cuerda floja. Se puede leer a Schlegel y a Novalis desde el punto de vista de nuestro argumento central: ofrecen recursos para una visión de la subjetividad que no la reduce a una estructura de reflexión. Sin embargo, a veces también se los puede interpretar en términos de la especie de post-estructuralismo ejemplificada por Derrida y por la interpretación que hace De Man de la visión de la música de Rousseau.

La obra secundaria clave, en este ámbito realmente difícil, sigue siendo *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* de Walter Benjamin, de 1919. Aunque los estudios posteriores han revelado muchas cosas sobre los primeros románticos que Benjamin no podía haber sabido, su enfoque sigue siendo válido en sus líneas básicas. Benjamin, al igual que Hegel, considera a Fichte como *la* figura que se encuentra tras el desarrollo del pensamiento de los primeros románticos. La insistencia de Fichte en la irreductibilidad del sujeto a la objetividad conducía a una exploración potencialmente infinita de qué podía ser o cómo trabaja la conciencia. Para Benjamin una comprensión seria del romanticismo depende de cómo nos enfrentemos a las posibilidades de esa exploración. Benjamin sostiene que Schlegel y Novalis comien-

²² Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1807 (LN)*, ed. Hans Eichner, Francfort, Berlín, Viena, 1980.

zan con aspectos del pensamiento de Fichte, pero luego alcanzan, aunque no siempre de forma coherente, una posición sustancialmente diferente de la de aquél.

Para Benjamin la cuestión central es la de la reflexión. El intento de la subjetividad moderna por captarse a sí misma avanza a la par que la génesis de la teoría estética. Fichte y otros suscitaban el problema de la regresión de la reflexión en el intento de la conciencia por fundamentarse como principio de la filosofía. Con el fin de escapar a esa regresión, en la que el yo que piensa tiene que separarse del yo que es pensado y sin embargo al mismo tiempo tiene que establecer su identidad consigo mismo, Fichte postula una inmediatez de la conciencia que no depende de la reflexión. Benjamin describe este proceso de la siguiente manera:

Así pues Fichte busca y encuentra una actitud mental en que la autoconciencia ya está presente de forma inmediata y no necesita ser convocada primero por una reflexión que, en principio, es infinita²³.

El principio básico de la conciencia es la libre acción, la *Tathandlung*. Esta base de la reflexión no está al alcance de la reflexión, porque es necesaria para que la propia reflexión pueda producirse. Por consiguiente, en términos de Benjamin, permanece inconsciente, y de alguna forma externa a nuestra reflexión. No obstante, Benjamin recela de las nociones de lo inconsciente. Esto le conduce a explorar la idea de que los románticos proponen un concepto diferente de la reflexividad, concepto que no depende de un fundamento inconsciente.

Benjamin considera que la «reflexión infinita» es la idea central del primer romanticismo. Considerar el proceso de reflexión como una infinita regresión *vacía*, de la que la autoconciencia nunca podría nacer porque las series yo pienso, yo pienso, yo..., etc., se suceden hasta el infinito, no es necesariamente, según afirma Benjamin, la única forma de ver la reflexión. Los románticos ven, en el proceso de reflexión, la capacidad potencial para una articulación sin fin, y por tanto como algo «cumplido». Hamann había considerado la reflexión infinita como una celebración de la multiplicidad de la creación de Dios. Para los románticos, según la interpretación de Benjamin, la articulación es su

²³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 1, *op. cit.*, p. 25.

propio fundamento, y no necesita un punto fundacional inmediato desde el que desarrollarse. En esta concepción no existe una «acción» como la que Fichte consideraba origen indispensable del pensamiento, y que el propio pensamiento no puede articular. Benjamin afirma que para los románticos «la reflexión es lógicamente anterior... Sólo con la reflexión surge el pensamiento sobre el que se reflexiona»²⁴. La idea está bastante cerca de Hegel, para quien, como vimos, lo inmediato siempre necesita previamente a lo otro lo ajeno a sí mismo. El pensamiento siempre está ya dividido por la reflexión. (Es más que dudoso que esta interpretación pueda aplicarse al Novalis de los *Fichte Studien*, como indicaba el concepto de «sentimiento».)

Benjamin quiere apuntar hacia la idea romántica (no hegeliana) de que no existe un objetivo final de la articulación más allá de la infinita diversidad del proceso, que conecta la naturaleza, el arte y el lenguaje sin la necesidad de una autopresencia inicial del sujeto en términos del cual sucede. En esto se parece a Hamann, para quien una reducción de la articulación disminuiría la capacidad para celebrar lo divino. Y Hamann consideraba que la música era el lenguaje más antiguo.

A la luz de lo que hemos visto en relación con Hegel y Derrida, no resulta sorprendente que la posición de Benjamin sea semejante a la explicación que Derrida ofrece de la *différance*. Derrida afirma en *Posiciones* que la «différance» no es precedida por la unidad originaria e indivisa»²⁵. El sujeto es secundario frente al movimiento de la *différance*:

El sujeto... depende del sistema de diferencias y del movimiento de la *différance*... no está presente y sobre todo no está presente ante sí mismo antes de la *différance*... sólo se constituye a sí mismo mediante su propia división²⁶.

La noción romántica de «reflexión infinita» puede considerarse, pues, como una versión de la «diferencia absoluta» que no tiene un punto original de identidad a partir del cual organizar o basar el movimiento de diferenciación. Desde este punto de vista, el pensamiento puede crear una cantidad infinita de nuevas reflexiones que no pueden ser «detenidas» por un acto fundacional originario o terminal del pensamiento. Benjamin sostiene que Schlegel y Novalis piensan que «la infi-

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁵ Jacques Derrida, *Posiciones*, París, 1972, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

nidad de las reflexiones es una infinidad cumplida de conexiones [*Zusammenhang*, que significa también «contexto»]: en ella todo [se conecta] supuestamente de una forma infinitamente múltiple²⁷.

La noción de *Zusammenhang* es análoga al «texto» de Derrida, en que cada elemento puede tener significado únicamente porque lleva las huellas de otros elementos de un contexto indeterminable. Esto nos recuerda la máxima de Derrida de que «il n'y a pas de hors-texte», siendo el «texto» «condición de posibilidad» de aquello a lo que Derrida se refiere con la encantadora expresión de «efecto de subjetividad». Puesto que siempre estamos ya ubicados en el lenguaje que utilizamos para considerar la subjetividad, en términos de Derrida no puede existir un acceso a la subjetividad que no se encuentre ya dentro del «texto general» necesario para la que la subjetividad pueda existir. Al igual que Derrida rechaza la noción de Heidegger del Ser, porque tendría que poseer el estatus de un «significado trascendental» que está más allá de toda posible articulación y escaparía al «juego de la *différance*» del texto general, los románticos, como observa Benjamin, rechazan las nociones de lo Absoluto de Fichte y de Schelling porque siempre tiene que implicar ya la diferencia. Esta es una forma distinta pero, como expondremos más adelante, problemática de establecer la diferencia entre los conceptos idealista y romántico de la filosofía.

Schlegel examina la cuestión de los fundamentos de la filosofía y afirma:

Para cada concepto y cada prueba podemos volver a pedir un nuevo concepto y una nueva prueba. Por esta razón, la filosofía tiene que empezar por la mitad, como el poema épico, y es imposible presentarla y añadirle las piezas una por una de forma que el Principio se encuentre plenamente fundamentado y explicado por sí mismo desde el comienzo²⁸.

Este argumento niega cualquier condición fundadora a conceptos como el Ser o el Yo de Fichte: nunca pueden fundamentarse de forma estable de manera extralingüística, porque el lenguaje siempre implica la diferencia. Esto sugiere, como hace Derrida, que tal concepto depen-

²⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 1, Francfort, 1980, p. 26.

²⁸ Citado en Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die Frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francfort, 1987, p. 56.

derá siempre de un contrario inestable que le roba toda identidad inherente.

Sin embargo, esta idea de cómo la filosofía romántica ve la reflexión infinita no carece de problemas. Winfried Menninghaus, que vincula su interpretación de los románticos tanto a Derrida como a Benjamin, define la reflexión infinita de la siguiente manera: «se puede decir que el “Ser” global de la reflexión infinita consiste, como totalidad de relación, en el reflejo de todas sus partes: un *continuum* descentrado de centros de reflexión»²⁹. Por desgracia, esto no tiene sentido. Para que algo sea un «centro de reflexión» tiene que existir una periferia que no lo sea. La crítica de la teoría de la reflexión dejaba claro que ese centro ya tenía que ser no-reflexivamente consciente de sí mismo para poder definirse contra su opuesto. Si los centros «descentrados» (?) (en otro lugar Menninghaus habla de que la diferencia se convierte en un «Absoluto [no absoluto]» [!]³⁰) no pueden de ninguna manera ser centros ni tampoco periferias, es imposible incluso utilizar la propia noción de centro: no existiría diferencia entre el centro y la periferia. La interpretación de Menninghaus, y en algunos momentos la de Benjamin, no es más que otra versión del desacreditado modelo de la reflexión de la conciencia, que, en su prisa por escapar a todo fundamento en la subjetividad, termina por no tener forma de explicar los rasgos más obvios de la conciencia y la autoconciencia. Una concepción no reflexiva de la autoconciencia individual, como es la de Schleiermacher, permite perfectamente que la filosofía no se funde a sí misma desde el principio, que es la razón por la que establece una dialéctica que trata de facilitar el intento, que se reconoce infinito pero también socialmente necesario, de superar la diferencia sin reprimir la individualidad.

A pesar de estas objeciones, la versión de Benjamin de la reflexión infinita puede resultar productiva si se le vincula a una teoría de la obra de arte y a una teoría del lenguaje que apuntan a muchas de las cuestiones de la teoría literaria contemporánea. Para ello se considera al arte de forma parecida a como lo hace el *Sistema del idealismo trascendental*; en efecto, a veces se le atribuye un estatus superior al de la filosofía. Pero entonces ¿cómo se vincula la teoría de la reflexión infinita a la obra de arte?

La argumentación tendría algún parentesco con la afirmación de Schelling de que las obras de arte pueden interpretarse infinitamente

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

«como si contuvieran una infinidad de propósitos, por lo que nunca se puede decir si esa infinidad se encontraba en el propio artista o sencillamente en la obra de arte» (I/3, pp. 620-688). La semejanza se basa en cómo las obras de arte se resisten a ser reducidas a objetos de conocimiento, a ser determinadas como objetos por un sujeto. El *Sistema del idealismo trascendental* veía el arte a la manera típica del idealismo, como aquello que combina lo consciente y lo inconsciente, y que por lo tanto implica un momento extático en el que cesa toda reflexión. La identidad de sujeto y objeto está documentada en el arte, que por tanto es el órgano de la filosofía. La filosofía romántica no permite una intuición directa de esa identidad, y en lugar de ello la ve presente únicamente en la sensación de incompletud que sentimos en relación al arte, que siempre apunta a algo más de lo que puede decir. Esto conduce a una reflexión potencialmente infinita y a la introducción de la temporalidad en la comprensión del arte.

Para Schlegel la obra de arte es el medio de reflexión que nunca puede agotarse, por las razones que Novalis aduce para expresar la imposibilidad de representar lo Absoluto. La

obra romántica de literatura [*Dichtart*] está todavía en proceso de devenir; sí, esa es su verdadera esencia, que eternamente sólo puede devenir, nunca puede estar completa. No puede ser agotada por ninguna teoría.

La obra de arte se multiplica «como en una hilera infinita de espejos» (*KSF* 2, p. 115). La dificultad de esto radica en la propia metáfora: si un espejo sólo se refleja en otro espejo no hay nada que ver. En el punto en que el romanticismo se une a la *différance*, donde cada significante sólo se refleja en su contrario incontrolable, los problemas que hemos explorado vuelven a aparecer. Sin embargo, con frecuencia el argumento está más cerca de la explicación que ofrece Schleiermacher de la interpretación y lo «musical». Los «espejos» pueden ser autoconciencias individuales que nunca pueden agotar la obra de arte, pero que también contribuyen a su forma de existencia como entidad dinámica. Esto nos permite comprender por qué las obras de arte más importantes pueden sobrevivir a los variables modos de percibirlos.

La teoría de Schlegel nos es familiar sobre todo en lo relativo al concepto de ironía y a la teoría de la novela. Al discutir la novela, sin embargo, frecuentemente la relaciona con la música. No es posible separarlas completamente. Esto se debe a que Schlegel utiliza la música

para fundamentar la autonomía estética de lo literario. Existe una tendencia en la teoría literaria reciente a dar por sentado que cualquier noción de lo «literario» es inexcusablemente platónica. Cualquier argumento que invoque a la Literatura supuestamente falla a la hora de dar cuenta del hecho de que la literatura es un producto histórico contingente. Sin embargo, es importante poder explicar que el potencial de significado que hay en los textos nunca puede reducirse a la explicación del texto en términos psicológicos, históricos o de otra índole. Esta, creo, es una forma en que la noción de literatura aún puede utilizarse de manera efectiva. Es una versión menos confusa del fenómeno al que se refería Foucault, como vimos al principio del capítulo.

Incluso si, como a menudo se ha argumentado en los últimos tiempos, podemos encontrar los mismos aspectos retóricos y «musicales» del lenguaje en un periódico amarillista como el *Daily Sun* y en Jane Austen, esto no significa que carezca de sentido demostrar cuánto más hay en los textos duraderamente significativos de una cultura que en los periódicos populares. La negación de Schleiermacher a establecer divisiones absolutas en la estética hace esto posible: puede que en el *Sun* de hoy haya algo que resulte un verso estupendo, pero los sonetos de Shakespeare suelen consistir en algo más. Es de esperar que nadie salvo algún historiador lea dentro de cuatrocientos años el *Sun* de hoy.

Derrida subraya lo importante que es el surgimiento de la noción de «literariedad», que considera principalmente un logro del formalismo ruso, para su proyecto de deconstrucción filosófica³¹. Sostiene que la noción de literariedad nos permite evitar reducir los textos a lecturas temáticas, sociológicas, históricas o psicológicas, a la vez que nos fuerza a ver cómo este aspecto de un texto también se halla presente en los textos filosóficos. Sin embargo, es fundamental describir de forma apropiada cómo aparece históricamente esta conciencia de la sobredeterminación del discurso literario, que es producto de las cuestiones que hemos estado considerando aquí.

La teoría de la reflexión infinita guarda una relación compleja con la nueva conciencia de la música y con la música que de hecho surge en esta época en Alemania. Las dos cosas no pueden separarse: sin el aumento de la importancia pública de la música instrumental las teorías que discutimos aquí serían mucho más difíciles de explicar. La génesis de una importante idea filosófica, por lo tanto, está estrechamente rela-

³¹ *Positions*, pp. 93-4.

cionada con la teoría y la práctica estética. (Desde luego, con esto no se pretende negar que las ideas filosóficas no influyan en el arte más significativo, incluida la música.) Schlegel sostiene en los *Fragmentos de Athenäum* que:

Mucha gente encuentra extraño y ridículo que los músicos hablen de los pensamientos que hay en sus composiciones, y con frecuencia vemos que tienen más pensamientos en su música que acerca de ella. Pero quienes sean sensibles a las maravillosas afinidades de todas las artes y las ciencias por lo menos no considerarán la cuestión desde el insulso punto de vista de la denominada naturalidad, según el cual se supone a la música lenguaje del sentimiento sólo, y no juzgarán imposible de suyo que exista cierta tendencia de toda música puramente instrumental hacia la filosofía. ¿Acaso la música puramente instrumental no debe crear un texto por sí misma? ¿Y acaso el tema que hay en ella no se desarrolla, se afirma, se refuta y varía, de la misma manera que el objeto de meditación en una secuencia de ideas filosóficas? (*KSF 2*, p. 155).

La polémica contra la doctrina de que la música no es más que expresión de emociones va acompañada por una ampliación del significado de la música que conduce a una visión totalmente distinta del lenguaje.

Al aspecto del lenguaje que no puede determinarse semánticamente y que también está presente en la música se le otorga una importancia que equivale, por lo menos, a la de la utilidad pragmática del lenguaje. Las facetas referencial y expresiva del lenguaje se consideran igual de importantes. Dada la necesaria relación de la filosofía con el lenguaje, esto significa que la música puede tener por sí misma una «tendencia hacia la filosofía». En otro lugar, Schlegel se refiere a cómo repite Kant las ideas; ve en ello algo que hace sus textos «suficientemente musicales» y habla de la «repetición musical del mismo tema» de Kant. Menninghaus considera que la noción de musicalidad en el lenguaje, donde la repetición crea otras dimensiones de reflexividad, se dirige contra el funcionamiento del lenguaje en términos de significados ya establecidos y referencialidad directa. Esto no significa que, como la postura de Foucault y De Man implicaba el lenguaje se convierta en algo puramente autorreferencial, bajo forma de Literatura, el *otro* dialéctico de la Ciencia del Lenguaje. Aunque resulte extraño, es a Schlegel a quien Foucault veía como uno de los iniciadores de la ciencia de lenguaje de este perí-

odo. La explicación de Foucault separa demasiado la génesis de la noción de autonomía literaria de la práctica estética de la época.

El lenguaje deja de considerarse desde el punto de vista de la representación por razones más relacionadas con otros ámbitos de la estética, en particular con la música. El aspecto «musical» del lenguaje no tiene nada que ver con la representación; lo que articula debe entenderse en términos de la organización diferencial del lenguaje, pero no puede reducirse sencillamente a ello, como hemos visto. Esta dimensión del lenguaje proporciona el impulso para lo que Foucault ve como la separación del lenguaje literario y el «discurso de las ideas». Schlegel afirma a propósito de la novela:

El método de la novela es el mismo que el de la música instrumental. En la novela, los personajes pueden incluso tratarse de forma tan arbitraria como la música trata a su tema (*LN*, p. 146).

En la famosa reseña del *Wilhelm Meister* de Goethe, Schlegel utiliza la analogía entre la novela y la música (como se observa cuando afirma que «el libro segundo empieza repitiendo musicalmente los resultados del primero», o que «esta armonía de disonancias es todavía más bella que la música con la que termina el primer libro») como una forma de fundamentar la autonomía de la obra de arte literaria.

Esta autonomía es en igual medida resultado del cambio en la concepción de la música que hemos estado considerando. La música acompañada de texto ya no es superior, porque el lenguaje como representación ya no puede reivindicar que agota la verdad. En el romanticismo la verdad reside en lo que el lenguaje no puede decir. El cambio en la percepción del carácter no representativo de la música, que hace de ella para Schlegel la forma de arte más alta, se convierte en un modelo para las otras artes. Los conocimientos musicales no agotan el significado generado por sus relaciones internas, su reflexión potencialmente infinita, porque no puede considerarse que representen algo determinado. De igual forma, en lugar de que los personajes y los acontecimientos sean el «propósito final» de la novela, con lo que se consideraría que la novela «representa» un mundo de la misma manera, por ejemplo, que un periódico o un libro de historia, la novela de Goethe es un libro «que sólo podemos aprender a comprender desde sí mismo», una estructura que se refleja internamente a sí misma (*KSF* 2, pp. 159-61). Cualquier parte del texto tendrá un significado distinto según la consideremos en relación con una u otra parte diferente. Alguien podría

querer reflejar el texto en la historia de su tiempo, pero esto no lo agotaría.

La música encarna la idea de una libertad que no puede representarse, pero que a pesar de eso tiene una importancia fundamental. Novalis habla del «espíritu musical de lenguaje» y afirma que:

Si pudiéramos hacer entender a la gente que el lenguaje es como las fórmulas matemáticas –constituyen un mundo en sí mismas– sólo juegan entre ellas, no expresan nada más que su maravillosa naturaleza, y por eso son tan expresivas– por eso el extraño juego de relaciones que hay entre las cosas se refleja en ellas. Sólo gracias a su libertad son miembros de la naturaleza (p. 426).

Esta idea se traslada a una visión de la literatura que se niega a reducir lo literario a cualquier otra forma de conceptualidad. Para Schlegel no puede existir un discurso supremo como el de la filosofía. Si así fuera, el potencial de la reflexión se acabaría.

La modernidad genera la sistemática determinación de un número cada vez mayor de ámbitos de la vida, y a la vez lo contrario, la conciencia de que tal determinación implica un proceso de represión. La estética es el ámbito en que se articula dicha conciencia. La recepción del arte se convierte en una batalla constante entre quienes desean fijar su significado, ya sea mediante la investigación histórica, la atención a la vida del artista, el análisis informático de los textos, etc., y quienes, como los románticos, consideran que tal empresa sería contraria a la verdadera naturaleza del arte, y llaman la atención sobre la capacidad del arte para generar cada vez nuevos significados. Desde este punto de vista, la deconstrucción es otra versión del cuestionamiento romántico de la legitimidad de una Ilustración que considerara que su tarea es ordenar la realidad mediante la razón científica. Sus raíces teóricas se encuentran, sin duda alguna, en algunos aspectos del romanticismo.

El peligro de este aspecto del romanticismo reside en la tendencia a elevar la indeterminación al estatus de suprema virtud. Sin embargo, la preocupación porque se detenga el «juego» de la *différance* tiene que basarse, en algún nivel, en lo que tengan de *significativo* las objeciones a esa detención, a esa clausura. Se trata de una cuestión histórica: en la modernidad tiende a haber cambios en la percepción del arte entre los momentos en que prevalece el deseo de orden y los momentos en que el

orden se considera sofocante. No se trata de una cuestión abstracta: los debates sobre la función del arte frente al fascismo, que con frecuencia llevaron a Walter Benjamin a visiones realmente reduccionistas por razones de responsabilidad política, dejan claro que no existe una respuesta teórica para estos temas. Por consiguiente, en algún momento hay que considerar la «reflexión infinita» en la obra de arte con relación a alguien que esté percibiendo esa obra. Por supuesto, no hace falta dar por sentado que ese sujeto va a proporcionar una base absolutamente transparente y autopresente para el significado. Sin embargo, sin alguna clase de sujeto difícilmente podemos ver cómo cabría siquiera empezar a hablar de problemas de significado. En el caso que nos ocupa, ponderar el significado del cambio histórico que conduce a las concepciones del lenguaje y de la música que hemos estado considerando requiere una *motivación* que no derive de los propios textos. Los textos son inertes hasta que los sujetos se ocupan de ellos.

Una historia de la subjetividad en la modernidad tiene que tener en cuenta los vínculos entre el nacimiento de la idea de la música absoluta y el surgimiento de las ideas radicales sobre el arte y la interpretación que sugiere la noción de reflexión infinita. En el momento en que, como resulta evidente sobre todo en Fichte, la subjetividad se convierte en la principal preocupación de la filosofía, esas dimensiones del sujeto que de otra forma habrían permanecido inarticuladas saltan a primer plano, junto con la intuición, que hemos visto en los románticos, de la ilimitación potencial que esto podría acarrear. La teoría y la práctica de la música son los ámbitos en los que esta intuición se expresa con mayor plenitud.

Conectar este tipo de historia a otras historias de la época implica unos problemas que raramente se han tratado de forma satisfactoria en la «historia de las ideas». Una vez que está claro que mucho de lo que es históricamente importante no se produce en el nivel de la articulación conceptual, la historia de la subjetividad articulada en la teoría estética no puede contarse con medios que den prioridad a la conceptualidad. El aumento de la importancia de la música en el ámbito público de habla alemana a principios del siglo XIX se relaciona con el fracaso a la hora de desarrollar una esfera pública políticamente efectiva. Una gran parte de la energía de la música de Beethoven deriva de su admiración por la revolución francesa, y de su posterior sentido de impotencia política en el período de la Restauración. Rudolf Bahro ha sugerido que la energía política que encontramos a veces en los mejores escritos de Fichte sobre la libertad, y que en otros lugares condujeron a una acción

política directa reprimida en el período de la Restauración, sólo alcanza una articulación real en la música de Beethoven³².

Las cuestiones que hasta ahora hemos considerado en términos filosóficos se convierten aquí en cuestiones políticas. Por una parte, la creciente importancia de la música puede asociarse a la impotencia política y al concomitante desarrollo de «interioridad». Hegel veía en esto al sujeto que se abandona a una libertad abstracta, libertad que nunca va a comprometerse con la esfera política pública. Por otro lado, la música también puede ser un ámbito de articulación que sostenga el potencial de una articulación nueva, resultante de aspectos, en otro caso reprimidos, del desarrollo del sujeto en la modernidad. Además, se trata de un medio que, a diferencia de otras artes de la época, con excepción del teatro, implica una recepción colectiva como la que Schelling consideraba tan esencial en la tragedia griega. Algunos aspectos del pensamiento romántico y de la música de la época indican que en la política de la cultura hay más de lo que pueda teorizarse en un marco hegeliano. El caso de Wagner sacará aún más a la luz, como mostrarán estas tensiones las reacciones que suscite en Nietzsche.

La ruta que puede trazarse desde que cambia la percepción del lenguaje, cambio vinculado a la música, en los comienzos de la modernidad, pasando luego por Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, hasta el post-estructuralismo, debe ser examinado nuevamente desde esta perspectiva. Los debates que ha habido sobre la política de la deconstrucción pueden sacar provecho de este aspecto de la teoría estética. A pesar de las repetidas referencias a la postmodernidad, los debates se están desarrollando en los mismos términos que se establecieron, en gran parte, en los comienzos de la filosofía moderna. Considerando la problemática historia política de este aspecto de la filosofía alemana, es fundamental tener una conciencia histórica de las cuestiones teóricas que en ella han surgido, si no queremos que vuelvan a repetirse viejos errores.

Traducción de Eleanor Leonetti

³² Rudolf Bahro, ... *die nicht mit den Wölfen heulen*, Colonia, Francfort, 1979.