

# Música, símbolo y filosofía: entrevista a Eugenio Trías

José Manuel Martínez Pulet

## Resumen

José Manuel Martínez Pulet entrevista al filósofo Eugenio Trías sobre su pensamiento estético.

## Abstract

José Manuel Martínez Pulet interviews the philosopher Eugenio Trías about his aesthetical thinking.

No sería una exageración decir que usted es el creador más original de la filosofía española de los últimos treinta años. Su inquietud intelectual le ha llevado a interesarse por los más diversos ámbitos de la reflexión filosófica: ontología, ética, estética, filosofía política, filosofía de la religión, teoría del conocimiento... Pero dado que este número de *Diálogo Filosófico* gira en torno a los problemas de la estética contemporánea, pienso que lo mejor sería que nos enseñáramos en lo que se pueda, y si le parece bien, a esta disciplina.

1.- Usted acaba de publicar un libro en el que cruza la reflexión sobre la música y la filosofía, o en el que tiende un arco bidireccional entre música y filosofía. El libro en cuestión se titula *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Esa reflexión sobre la música toma la forma de una sucesión de ensayos dedicados a los grandes compositores de la música occidental: Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mahler, R. Strauss, Schönberg... ¿Cuál es la naturaleza de cada uno de estos ensayos? ¿Qué es lo que quiere articular en cada uno de ellos?

RESPUESTA: Son ensayos autónomos, pero que adquieren todo su sentido si se leen en conexión con los demás. Yo aconsejo la lectura ordenada que propongo. Pero están escritos para que el lector lea los ensayos como quiera, seguidos, a salto, o seleccionando los que más puedan interesarle. Además, un magnífico Índice Onomástico, creado por la propia editorial —a la que hay que felicitar por su labor extraordinaria en esta difícil edición de mi libro— facilita la consulta de autores, piezas musicales y obras literarias o filosóficas de todo tipo. Cada ensayo es, en realidad, un microcosmos, o como di-

go al comienzo del libro «un libro en miniatura». Me parece estupendo que muchos de estos ensayos dejen en el lector la sensación de que podría desarrollarse más y más; por eso el lector se ve abocado a leer el ensayo siguiente. Y lo cierto es que muchos aspectos de tal o cual compositor se desarrollan también en ensayos antecedentes o consecuentes. Las reflexiones sobre el Schönberg atonal y expresionista se encuentran en el ensayo dedicado a Richard Strauss. La referencia a piezas instrumentales de Bach, como la chacona para violín sólo, en el ensayo dedicado a Brahms. En este sentido creo que el libro responde a un criterio muy unitario, a la vez que en él me entrego cada vez a la propuesta musical de un compositor determinado.

2.- El libro se inicia, a modo de obertura, con un ensayo sobre Claudio Monteverdi y culmina, tras un apasionante periplo de 23 capítulos, con la figura de Iannis Xenakis. ¿Por qué comienza con Monteverdi? ¿No tiene que decir nada de la música polifónica o de la música medieval?

RESPUESTA: Me impuse como frontera 1600. La razón es la siguiente: quería trazar un recorrido de cuatro siglos. Me parecía además que el tránsito del renacimiento maduro al barroco con Monteverdi era un buen comienzo. También me convencí de ello por el carácter de reflexión sobre la Música (y su leyenda y mito órfico) que tenía ese ensayo sobre Monteverdi. Como usted dice, comentando mi apreciación en el prólogo del libro, este ensayo interviene como Gran Obertura. Es la mejor entrada posible en los demás ensayos. Dejo, pues, para un segundo libro filosófico-musical que estoy llevando a cabo la excursión apasionante por lo que antecede de Monteverdi. En ese libro que preparo, y que voy realizando desde que terminé *El canto de las sirenas*, me propongo cubrir diez siglos de música (y no sólo cuatro). Espero tener fuerza, incentivo y salud para poderlo sacar adelante.

3.- La selección que usted ha realizado es muy significativa, porque todos son, en su época y ambiente cultural, radicalmente innovadores en relación a la música. Además no divide el texto en diferentes «partes»: la música tonal, el período de transición, el pleno siglo XX y las vanguardias. ¿De qué comprensión parte usted de la música como arte capaz de aunar al mismo tiempo las propuestas de un Beethoven y un Cage, por ejemplo?

RESPUESTA: Me interesa sugerir al lector la gran comunidad que existe entre los músicos a pesar de sus diferencias de época y contexto. Hace unos días tuvo lugar la presentación del libro en Barce-

lona, y un excelente pianista, Miquel Villalba, fue capaz de interpretar varias piezas que son relevantes en mi libro, y que yo iba introduciendo: el Tema y Variaciones compuesto por Robert Schumann cuando se hallaba recluido en el sanatorio mental (la única pieza que compuso entonces), «Al aire libre» y el *Allegro bárbaro* de Bela Bartók, la primera sonata para piano de Pierre Boulez y el Adagio de la Sonata Hammerklavier, opus 106, de Beethoven. El espectador advirtió con claridad la comunidad de emoción y sentido que piezas tan diferentes producían. Yo he querido destacar que la música es siempre la música (y perdóneme la tautología): ayer, hoy, y lo será mañana. Y que entre el *Orfeo* de Monteverdi y el *Hades* de Iannis Xenakis existe una comunidad sorprendente.

4.- Una de las tesis más interesantes del libro, pero que viene defendiendo desde ese texto innovador que fue *Lógica del límite*, es que existe un *logos* musical, no reductible al *logos* pensar-decir. ¿En qué medida cabría hablar de *logos* en el ámbito del sonido y cómo entendería usted ese *logos* musical? ¿Es por ello por lo que defiende una idea de música como gnosis sensorial?

RESPUESTA: Al principio quise escribir un libro titulado *Pensar la música*. Pero me equivocaba. Sugería que yo –como filósofo– añadía a la música lo que esta no poseía. ¡Es la música misma la que piensa! ¡Es la música la que promueve, en el caso de los grandes compositores, *ideas musicales*! Así e me fue consolidando la tesis fuerte del libro: la música no es puro placer, como creía Kant. Ni es tan sólo expresión de emociones, como pensaba Hegel. ¡Es pensamiento, y expresión de pensamiento: *lógos*! Luego es una grave insuficiencia la ecuación de la filosofía del pasado siglo: pensamiento=lenguaje. Y no sólo del giro lingüístico (desde todos los parámetros en que se produjo: lógico-lingüístico, existencial, hermenéutico, o relativo a los juegos de lenguaje). Ese prejuicio que hermana en exclusiva pensar y decir, pensar y *lógos* verbal-lingüístico tiene en Parménides y en Aristóteles su precedente. Por eso remonto hacia tradiciones siempre esquivadas y olvidadas: las pitagóricas, Platón. Ellas son las que iluminan mi propuesta. Y por esa razón me he visto abocado a concluir el libro con un amplio y ambicioso ensayo sobre Platón.

5.- Usted propone repensar la noción de símbolo, que normalmente cabalga sobre el presupuesto de la imagen o el icono, para poder hacer referencia al ámbito temporal. ¿Podría hablarse, pues, de simbolismo musical?

RESPUESTA: En el prólogo hago referencia a la necesidad de plantear críticamente esta cuestión. Lo cierto es que –de un modo espontáneo y no pensado– se piensa siempre en imágenes y símbolos (M. Eliade, Gombrich), en lo imaginario y lo simbólico (J. Lacan), en icono-símbolos (Peirce), en la imaginación simbólica (siempre referida a imágenes), en la naturaleza simbólica de la arquitectura (Hegel). Quizás por esa razón se tiene tanto reparo en usar esa noción de símbolo, convenientemente adaptada, a la música, que es arte del movimiento y del tiempo. Pero en ella todo es simbólico: las alturas, los timbres (y los instrumentos), la dinámica, la intensidad, la estereofonía. Y es que el símbolo añade al valor cognitivo de algo su potencia emotiva. Es algo más radical que el signo.

Su potencia de simbolización supone siempre una escisión (parte simbolizante/parte simbolizada), que en el acto simbólico (o lanzamiento de las dos mitades partidas) queda suturada. Es, pues, la reconciliación de algo escindido y roto. Su contrario es la potencia *diabólica*, que también está siempre presente en la música. Recuerdese el célebre *diabolus in musica* medieval, un tritono de quinta disminuida que es usado por muchos compositores antiguos y modernos (J. S. Bach, Verdi, etcétera).

6.- En *Lógica del límite*, usted propone un sistema de las artes como génesis del mundo significado. Allí define a la música y a la arquitectura, esas dos artes normalmente marginadas en las reflexiones sobre el arte, como artes fronterizas, a diferencia de la literatura o la pintura, a las que usted caracteriza como artes apofánticas. ¿Qué es lo que para usted une a la música y a la arquitectura como artes de la frontera? Y en el caso de la música, ¿habría alguna relación entre su naturaleza fronteriza y la ambigüedad o la duplicidad que cabe descubrir en ella, y sobre la que usted insiste reiteradamente a lo largo del libro?

RESPUESTA: Hablo de vínculos entre arquitectura y música en el ensayo sobre Xenakis. En él retomo la idea que plasmé en la primera parte de *Lógica del límite*. En cierto modo la arquitectura y la música se asemejan en lo siguiente: la arquitectura recrea, una vez creado el mundo, el recinto matricial de nuestra vida primera (intrauterina). Y la música posee también en ese recinto matricial su arqueología. La primera percepción del embrión es la acústica; también la primera diferenciación entre lo que se acepta y se rechaza. Esta idea está insinuada en el libro en varios momentos. Tengo interés en desarrollarla.

Las artes fronterizas se llaman así –en *Lógica del límite*– porque significan la mediación –liminar y limítrofe– entre la Matriz y el Cos-

mos. Insisto en que todos hemos vivido dos vidas: la primera, antes de nacer al mundo; antes del *ser-en-el-mundo*; fue la vida intrauterina, de la que no guardamos recuerdo consciente; la segunda nace con la ruptura del cordón umbilical.

Queda pendiente entonces la cuestión de si no puede postularse una «tercera edad»: una vida después de la vida. Pero la filosofía únicamente puede plantear esa posibilidad: en ello radica su límite.

7.- La tesis más provocadora del libro, por lo menos para nuestra resabiada postmodernidad, es, a mi modo de ver, la propuesta del *giro musical* como camino de futuro a la filosofía contemporánea, y que cuestiona desde su raíz el llamado *giro lingüístico* (en la célebre expresión de R. Rorty) de la filosofía del siglo XX. ¿Cuál es la arqueología lógico-ontológica de este giro lingüístico contemporáneo?

RESPUESTA: En el libro explico esto: Parménides descubre la Verdad del Ser, y apuntala la identidad del ser con el pensamiento (y con su expresión lingüística). La unión de pensamiento y lenguaje no es una invención del siglo XX. Está presente en Aristóteles, y desde él irradia por toda la tradición filosófica hasta llegar a Hegel, a Wittgenstein y a Heidegger. En nuestro siglo se radicaliza esta ecuación en la medida misma en que se explora el continente lingüístico desde muy diversos puntos de vista (lógico-sintáctico, pragmático, estructural, semiótico, semiológico, existencial o hermenéutico).

Pero con todo ello queda arrinconada la vía abierta por la primera filosofía presocrática: la que halla en la tradición pitagórica su mejor expresión, y que alcanza su apogeo en Platón, sobre todo en el Platón último (*Filebo*, *Timeo*, *Leyes*, *Epínomis*) y más aun en el llamado «Platón esotérico», al que presto tanta atención en mi ensayo sobre Platón con el que se clausura mi libro. Por esta razón ese «giro musical» que propongo constituye una «deconstrucción» mucho más radical y honda de la que propone Jacques Derrida, quien olvidó lamentablemente la música, y en particular ese grandísimo evento de los siglos IX y siguientes en Occidente que es la escritura musical, fraguada en monasterios centroeuropeos, suizos, franceses, alemanes.

8.- Usted señala en algún lugar que podría hablarse del nacimiento de la filosofía en el espíritu de la música. Ahora bien, salvo honrosas excepciones esa rememoración de la música queda en la filosofía ocultada. Ese silencio de la filosofía en relación a la música es llamativo en el siglo XX, si exceptuamos, claro está, a Adorno, Levi-Strauss o Jankelevitch. ¿Por qué, según usted, se produce este silencio de la filosofía ante el fenómeno sonoro en el siglo XX?

RESPUESTA: Creo que la música encierra un gran enigma. Con razón decía Levi-Strauss en su magnífica Obertura a *Lo crudo y lo cocido* que quizás el día en que se pueda descubrir el misterio de la música se habrá alcanzado el núcleo mismo de todas las ciencias humanas, o de la antropología.

Los filósofos, con frecuencia, se encuentran con la música en su juventud, pero luego la abandonan: así le sucedió a Agustín de Hipona y a Descartes. Ambos escriben sendos tratados de música en su juventud. Yo creo en cambio que sólo al final de la vida tiene sentido hablar de algo tan extraordinariamente complejo y enigmático como la música.

Ésta tiene para todo filósofo que se precie algo de piedra filosofal, o de Santo Grial. La *Queste* del enigma de la música es, quizás, la más preciosa tarea que puede reservársele a un filósofo. Por mi parte quiero consagrar a ello todo el tiempo y dedicación que un tema de tal magnitud requiere. Al lado del misterio de la música otros enigmas filosóficos que he intentado esclarecer, como la religión, o la propia propuesta de una *filosofía del límite*, me parecen sencillos.

9.- ¿Cómo justifica o argumenta usted esa necesidad de girarse desde el ámbito lingüístico de la significación a la materialidad más radical del sonido sobre la que se construye todo discurso musical? ¿Por qué el sonido puede resultar de interés filosófico?

RESPUESTA: Hay razones biológicas que avalan la especificidad de la música: ya he insinuado su naturaleza primeriza en la gestación del embrión humano. Podría decirse, con evidente exageración, que si la voz del padre abre el cauce a la existencia lingüística, la voz materna, filtrada a través del líquido amniótico, y también en los primeros períodos de la lactancia, anticipa la existencia musical. Lo misterioso estriba en que esa voz posee su propia «lógica». Y yo insisto mucho en ello. No es sólo imaginable y concebible en términos de afecto y emoción. Hay en la música pensamiento. Existe el pensamiento musical. En toda gran música hay lo que Kant llamaba «ideas estéticas». En algunas piezas memorables de forma muy eminente (pienso en el Arte de la Fuga de J. S. Bach, o en su Ofrenda Musical).

10.- Es necesario, pues, un giro de la filosofía a la música como ámbito señalado de reflexión. Usted reencuentra su filosofía del límite en los textos del propio Platón, hasta el punto que señala que quizás la filosofía sea, desde su comienzo, filosofía del límite. En ese paso atrás hacia la protología, usted redescubre la centralidad de la

musica para la tradición pitagórica que recrea Platón. Esa musica era, para los pitagóricos, la música de las esferas, y para nada tenía que ver con la música sensible, a la que veían inferior por cuanto se albergaba en ella lo irracional (la célebre coma pitagórica, o la imposibilidad numérica del cuarto de tono). Sin embargo, usted se dirige a la música real en búsqueda de esa sabiduría buscada. ¿En qué fundamenta ese giro en relación a la comprensión pitagórica de la música? Dicho de otra manera, ¿por qué sin embargo referirse a la música real, y no a la música de las esferas, o música intelectual, como en el caso de los pitagóricos?

RESPUESTA: Estoy más cerca de Aristoxeno de Taranto que de la tradición pitagórica, siguiendo en esto a Iannis Xenakis: queda el tema muy claro en mi ensayo sobre el gran compositor griego contemporáneo. Pero de todos modos no debe olvidarse que la tradición muestra a Pitágoras efectuando experimentos materiales con sonidos, primeros escuchados en una herrería, luego reproducidos en forma de experimento físico en su propio gabinete. En todo caso lo que me importa destacar es esa genial comprensión pitagórica del Número como primer principio. Y sobre todo que ese descubrimiento no se hace prioritariamente en el ámbito de la aritmética y la geometría, como suele decirse, sino en el terreno de la música. Desde el descubrimiento del *lógos* musical, o de las razones y proporciones principales de la música (los armónicos), se extrapola esa comprensión del número hacia los dominios matemáticos, hacia la astronomía, y también hacia la llamada «música de las esferas». Pero el experimento, tal como lo relata la leyenda pitagórica, es material, por muy *sui generis* que sea la audición o reminiscencia de la música de las esferas en las leyendas relativas a Pitágoras. Eso es lo que quiero destacar: es la música, no el lenguaje oral, tampoco las matemáticas, lo que descubre ese *lógos* previo al *lógos* lingüístico que entronizará la *ontología* parmenídica, y que Platón rescatará a través de toda su obra, impregnada de un pitagorismo corregido, como en mi ensayo sobre Platón señalo.

11.- Usted siempre se ha remitido a la noción de límite heredada de la modernidad (Kant y Wittgenstein), pero a la que quiere dotar de un significado positivo como espacio de mediación que en esa tradición se pierde. Sin embargo, ahora recupera la noción pitagórica de límite como determinación. ¿Cómo vincula las dos nociones de límite en su filosofía? ¿Es su filosofía además una filosofía de la determinación?

RESPUESTA: Por supuesto que sí. Determinación significa delimitación, definición. ¡Mi filosofía es una filosofía de la Definición! El

área semántica de *Horos* y el de *Péras* no son idénticos; pero poseen importantes y sugestivas conexiones. Mi filosofía es la filosofía misma: la que nace en Grecia con el *Apeiron* y halla su configuración a través de la noción pitagórica de *Péras*. Y es esa filosofía que descubre la dialéctica *Apeiron Péras* la que, así mismo, halla el número semoviente musical (y por extensión el número matemático y cosmológico) como primer principio. Tal es la filosofía que recoge Platón, y a la cual recreo en el ensayo último de mi libro (antes de llevar a cabo una incursión reflexiva sobre Música y Filosofía).

Estamos contruidos (en nuestras almas) con número y proporción musical. Y esa armonía que podemos descubrir en nosotros mismos es congénere con la *Armonia Mundi*. No se olvide que cosmos es un concepto inventado por los pitagóricos. Y que Platón propone el «cuidado de la propia alma» –y a la vez y en el mismo sentido el «cuidado del propio mundo» (*epimelesthai tês kosmou*)–.

12.- Para terminar esta entrevista, ¿cuáles son sus proyectos filosófico-musicales? ¿En qué está trabajando ahora?

RESPUESTA: Desde que terminé *El canto de las sirenas* y decidí el proceso de su publicación he iniciado un nuevo recorrido a través de la música occidental. Lo hago con la misma pauta: me centro en algunos grandes compositores; en un aspecto de su obra. Pero esta vez quiero abordar diez siglos de música occidental (y no tan solo los cuatro últimos, como en *El canto de las sirenas*). Comienzo el libro en el año 1000 aproximadamente. Lo abro con un ensayo sobre los orígenes de la escritura musical y del contrapunto. Y sigo luego con una selección de músicos entre los cuales hay desde luego novedades: algunos son anteriores a Monteverdi, otros no figuraban en *El canto de las sirenas*. Tengo ya completados los ensayos sobre Liszt y Verdi, que ya en el prólogo de *El canto de las sirenas* indiqué que tenía bastante preparados. Así mismo he vuelto sobre músicos ya tratados allí: Beethoven, Bach, Mahler, Bruckner. Tengo terminado un ensayo sobre Josquin Desprez y espero completar otro sobre Orlando de Lasso (o Roland de Lassus). Y tengo la intención de internarme en el siglo XX, y en los albores del XXI: Schönberg, Shostakovich, Ligeti y algunos más.

Marzo de 2008

José Manuel Martínez Pulet  
IES Duque de Rivas  
Rivas (Madrid)