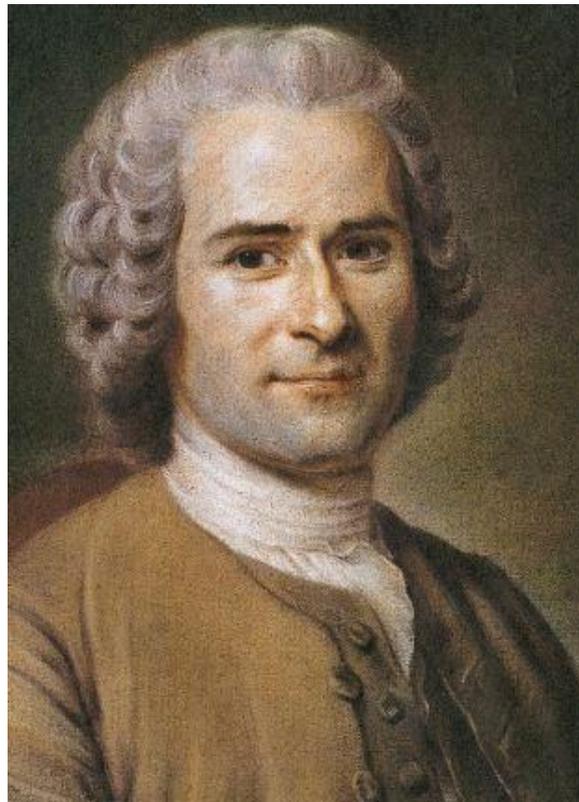




Universidad de Valladolid
Grado en Filosofía

Trabajo de Fin de Grado



Música, razón y emoción
en la filosofía de Jean-Jacques Rousseau

Alumno: Mario Blanco Tascón

Tutores del trabajo: Fernando Calderón Quindós
Sixto J. Castro Rodríguez

*Si se destruyesen todas las quimeras,
con ellas perderíamos una infinidad de placeres reales.*

Le Nouveau Dédale, J-J Rousseau.

Índice

Capítulo I: El fenómeno musical	1
- La música en la vida de Jean-Jacques Rousseau	1
- La <i>Querelle des Bouffons</i>	4
Capítulo II: A la búsqueda del sujeto	11
- Armonía, melodía e imitación de la naturaleza	11
- Lenguas cantables; acento y pasión	14
- Las dos verdades	17
- Hacer y sentir	20
- Paralelismos musicales	24
Capítulo III: Un eterno y grácil bucle	29
- El camino de la razón	29
- Libertad de expresión	33
- Soledad y sociedad	38
Bibliografía	43

Capítulo I

El fenómeno musical

La música en la vida de Jean-Jacques Rousseau

La cuestión musical en la filosofía de Jean-Jacques Rousseau, lejos de ser un asunto aledaño y auxiliar, es, en esencia, el reflejo de la comprensión que el filósofo ginebrino posee del hombre natural y de sus pasiones, así como del decadente abuso de racionalidad del que adolece el hombre civil de su época. No podría ser de otro modo, dada su inclinación natural hacia este arte. Desde muy joven se sintió atraído por él y no abandonará su práctica hasta el final de sus días. Así pues, estando la música constantemente presente en la vida de Rousseau, nuestra tarea a lo largo de este escrito consistirá en perfilar los conceptos de hombre y de naturaleza presentes en la filosofía del ginebrino, tomando la música como guía para adentrarnos en su pensamiento.

Esta inclinación por el arte de los sonidos queda atestiguada por el propio Rousseau en varios de sus escritos. Destacaremos en nuestro trabajo dos pasajes de la vida del filósofo, a modo de puerta de entrada a este amplísimo tema de estudio. El primero, sus comienzos en el ámbito de la música; el segundo, su decisión de ganarse la vida como copista de partituras. Analicemos cada uno de ellos.

En 1729, siguiendo la voluntad de Françoise-Louise de Warens¹, Jean-Jacques Rousseau ingresa en el seminario de Annecy con la intención de hacerse sacerdote. Tan solo lleva un libro de música consigo. Mme. de Warens le había dado algunas lecciones musicales, pero el joven Jean-Jacques no conoce con profundidad la totalidad de los símbolos existentes en música. Así pues, durante su estancia en el seminario dedicará su ocio a instruirse por sí mismo en el aprendizaje de alguna de las melodías del librito. Con esta sencilla y resuelta aseveración nos da cuenta el futuro filósofo de la razón principal de dicho aprendizaje: “[...] Tenía tal pasión por este arte que quise probar a ejercitarme solo”². De forma tan pulcra y segura nos confiesa el ginebrino esta “pasión” suya por la música. No hay titubeos ni aspectos que aclarar; no está influenciado por la voluntad de nadie ajeno a sí mismo. Desde lo más profundo de su corazón crece una pasión que le impele a acercarse a la ciencia de los sonidos, la cual, con los años, se convertirá dentro de su sistema del mundo en la ciencia de las pasiones.

Pasan unos pocos meses y el joven Rousseau es devuelto a casa de mamá, a causa de sus malos resultados académicos en el seminario. Pronto se le busca una nueva salida

¹ Françoise-Louise de Warens fue la bienhechora de Rousseau entre 1728 y 1742. Rousseau se refiere a ella en sus *Confesiones* con el apelativo de “Mamá”.

² Rousseau, *Las confesiones*, Madrid, Alianza, 2008, p.157.

como estudiante de música, bajo la mano de Jacques-Louis-Nicolas Le Maître, maestro de música de la catedral de Saint-Pierre de Ginebra por aquel entonces. Estas son las palabras con las que nuestro autor se refiere a este episodio de su vida: “Es fácil imaginar que la vida de la capilla, siempre cantarina y alegre, con los músicos y los niños de coro, me agradaba más que la del seminario con los padres de san Lázaro. [...] Ese intervalo es uno de esos en que he vivido en mayor calma y que he recordado con mayor placer. En las situaciones diversas en que me he encontrado, algunas han estado marcadas por tal sentimiento de bienestar que, al recordarlas, me siento afectado como si aún las viviera. [...] Todo en los recuerdos de esa época de felicidad e inocencia vuelve a menudo a mi memoria para encantarme y entristecerme”³. No resulta excesivamente complicado imaginarse al filósofo, pasados ya los 50 años, entregado por completo a la embriaguez del recuerdo de aquellos días de inocentes deleites juveniles. Su desafortunado destino lo había alejado demasiado de aquellos placeres, y tan solo en la forma del recuerdo podían estos afectar de nuevo a su espíritu, si bien el contraste entre el recuerdo y la realidad presente no podía sino hacerle entristecer.

De este primer pasaje de acercamiento al tema musical debemos extraer dos cosas. La primera: ha de quedar clara esa pasión que Rousseau sentía hacia este arte y que le empujó a querer instruirse en él. Y la segunda: el concepto de felicidad que de dicho pasaje se deduce, pues entiende esta no como ausencia de dolor ni como gozo pleno, sino como ausencia de movimiento en el alma, esto es, como tranquilidad de espíritu. Ahondemos un poco en este punto.

Rousseau, que como él mismo declara, “había nacido para amar la independencia”⁴, parece sorprendido de sí mismo cuando recuerda ese período de formación musical bajo las enseñanzas de M. La Maître, ya que en su alocada e inquieta cabeza juvenil no apareció ni una sola vez la idea de escapar de la escuela de música sacra para correr alguna aventura con la que colmar su espíritu rebelde. Ajeno a cuanto pudiera estar esperándole fuera, su corazón ansiaba permanecer en el presente, nutriéndose de su propio deleite por aquel noble arte y no deseando nada más que prolongarlo en el tiempo, con el fin de no preocuparse por los días venideros. Pues bien, lejos de ser esta idea de felicidad una simple reflexión con la que rellenar las páginas de sus *Confesiones*, Rousseau volverá más tarde a ella, en el “Quinto paseo” de *Las ensoñaciones del paseante solitario*. En él nos habla de la felicidad de sus últimos días, cuando, alejado ya de la civilización, se recluye en su soledad para dedicarse a la otra de sus pasiones: la botánica. Con estas palabras habla nuestro filósofo de esa felicidad encontrada en plena soledad de espíritu: “¿Y cómo se puede llamar felicidad a un estado fugaz que nos deja además el corazón inquieto y vacío, que nos hace añorar alguna cosa anterior, o desear alguna futura? Pero si es un estado en el que el alma encuentra un asiento lo suficientemente sólido para descansar toda entera y reunir allí todo su ser, sin tener necesidad de recordar el pasado ni de saltar sobre el porvenir; en el que el tiempo no sea nada para ella, [...] sin más sentimiento de privación ni goce, de placer ni pena,

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

de deseo ni temor que el de nuestra existencia, y que este sentimiento solo pueda colmarla toda entera..., mientras tal estado dure, quien se encuentre en él puede llamarse feliz.”⁵

De modo que, si bien en el momento de escritura de *Las confesiones* no se puede decir que Rousseau fuera feliz, según su propia definición (pues su deleite dependía del recuerdo de los días pasados), no es menos cierto que el joven Jean-Jacques, contenido y materia de dicho recuerdo, sí lo era, en tanto que su alma no se nutría sino de su propia sustancia. Y si bien resulta complicado imaginar a ese joven, con apenas 17 primaveras, siendo consciente de esa alegría obtenida por medio de la calma de espíritu, no por ello dicha felicidad fue menos real. En definitiva, por cerrar este primer episodio de la vida del filósofo ginebrino, debemos concluir que hay dos conceptos clave con los que debemos relacionar el término de “música”, si queremos entender el papel que esta jugó en la vida y el pensamiento de nuestro filósofo: pasión y felicidad.

Pasemos ahora al segundo de los pasajes. Para ello deberemos avanzar algunos años en la vida del filósofo. A finales de 1750, Rousseau cae gravemente enfermo y queda postrado en cama varios meses. Por aquel entonces se encontraba ocupado haciendo de cajero para M. de Francueil⁶, hombre de buena familia y recaudador general de finanzas. Su estado de salud es tan delicado que los médicos no le auguran más que medio año de vida. Así pues, en tal estado y sin otro entretenimiento que la actividad de su intelecto, nuestro filósofo empieza a cuestionarse sus propios pasos, y elabora una completa refundición de su sistema de valores, desdeñando para siempre la búsqueda de la fama en las altas esferas sociales y abrazando la pobreza material, en tanto que vehículo para alcanzar la calma de espíritu, o lo que es lo mismo, la felicidad. Estas son las palabras con las que él mismo se refiere a aquel momento: “Renuncié para siempre a cualquier proyecto de fortuna y de ascenso. Decidido a pasar en la independencia y la pobreza el poco tiempo que me quedaba por vivir, apliqué todas las fuerzas de mi alma en romper las cadenas de la opinión, y a hacer animosamente cuanto me parecía bien, sin preocuparme para nada del juicio de los hombres. [...] En la independencia en que quería vivir, había que subsistir sin embargo. Imaginé para ello un medio muy sencillo: copiar música a tanto la página. Si alguna ocupación más sólida hubiera cubierto ese objetivo, lo habría hecho; pero como esa habilidad era de mi gusto y la única que, sin sujeción personal, podía darme el pan todos los días, a ella me atuve. [...] Creí salir ganando mucho con esa elección, y me he arrepentido tan poco que solo he abandonado ese oficio a la fuerza y para reanudarlo tan pronto como podía.”⁷

Busca Rousseau alejarse de los juicios de los hombres y de nuevo se vuelve hacia la música; busca la tranquilidad de su espíritu como único medio para alcanzar la felicidad en sus últimos días y decide regresar a esa dicha que le proporciona la actividad musical. Vemos pues que, lejos de suponer este arte un simple entretenimiento para él, configura, más bien, parte esencial de su existencia misma. Durante largo tiempo

⁵ Rousseau, *Las ensañaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza, 2016, p. 124.

⁶ Louis Claude Dupin de Francueil fue un importante financiero francés nacido en 1715. Murió en 1786.

⁷ Rousseau, *Las confesiones*, p. 448-449.

mantuvo este trabajo de copista de música⁸, y su dedicación a este arte no se limitó al ámbito de dicha ocupación. A lo largo de toda su vida Rousseau escribió varios textos de índole musical, como la *Disertación sobre la música moderna* (1743), el *Diccionario de música* (1767), o el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1781), por citar unos pocos ejemplos. Además, tomó partida en una controvertida y apasionada batalla intelectual de su época, conocida como *Querelle des Bouffons*, o en castellano, “Querrela de los Bufones”, la cual enfrentó la belleza lírica de la música italiana con las innovaciones armónicas de la música francesa. Pronto nos adentraremos en ella.

Por último, no podemos dar cierre a este prefacio sin antes decir que Rousseau no solo fue un copista y un teórico musical, sino que, a su vez, trabajó este arte desde dentro, componiendo obras tales como *Les muses galantes* (1743), *Le Devin du village* (1752), o *Les consolations des misère de ma vie* (1781), obra póstuma que recopila las composiciones musicales que nuestro filósofo creaba en su cotidianidad, a modo de esparcimiento, y cuyo título (asignado por sus editores y albaceas testamentarios⁹), hace referencia al supuesto descanso que experimentaba Rousseau al dedicarse por entero a la tarea compositiva, como si, enajenado de la vida, se transportara a una nueva dimensión, en la que le esperaban las recompensas a todos los males que había sufrido. De nuevo, aparece vinculado esencialmente con la música el descanso, la calma, la tranquilidad de espíritu, la ensoñación (en tanto que enajenación transitoria de lo real-particular); en consecuencia, esa nueva dimensión no puede sino recibir el título de felicidad.

¿Qué esconde, pues, esta ciencia de los sonidos, este arte sonoro, con cuyo ejercicio encuentra el hombre esa felicidad tan plena que se hunde y clava en lo más hondo de su existencia misma? Esta será la pregunta central que vertebrará este trabajo y a la que, poco a poco, trataremos de dar respuesta, fondeando en el material teórico-musical que nos legó este filósofo.

La *Querelle des Bouffons*

Nos situamos en el año 1752. Ciudad: París. Una *troupe*¹⁰ de bufones representa en la capital francesa una ópera bufa¹¹ titulada *La serva padrona*¹², obra del compositor

⁸ Exactamente, hasta 1777, un año antes de su muerte.

⁹ Entre los que debemos señalar a René-Louis de Girardin, Pierre-Alexandre DuPeyrou y Paul-Claude Moulto.

¹⁰ Compañía de cómicos.

¹¹ Subgénero operístico de temática cómica y, generalmente, realista. Su origen procede de los *intermezzi* (o intermedios) que se representaban en los entreactos de las óperas serias. Solían estar escritas en lengua vernácula, para acercar más el espectáculo al público, compuesto en su mayoría por el pueblo llano.

¹² Estrenada en Nápoles el 5 de septiembre de 1746, narra la historia de una criada demasiado arrogante que consigue engañar a su amo para que se case con ella y, así, convertirse en la patrona de la casa.

italiano Giovanni Battista Pergolesi¹³. La obra es aclamada por gran parte del público, mientras que resulta rechazada y abucheada por la otra. Se inicia así una batalla intelectual acerca del rumbo que ha de tomar la música de los espectáculos operísticos, conocida como *Querelle des Bouffons*. Por un lado se encontrarán los defensores del espectáculo tradicional melodramático francés, quienes darán primacía a la armonía frente a la melodía, de modo tal que subordinarán la música al texto poético, asumiendo que esta no ha de ser sino un acompañamiento agradable. En el otro extremo se situarán los defensores de la música italiana, quienes ensalzarán como virtud esencial de la música las bellezas del *bel canto*, defendiendo la espontaneidad y la autonomía del lenguaje musical frente a la rigidez del texto escrito. Imbuido por un fuerte carácter racionalista de corte pitagórico-cartesiano, Jean-Philippe Rameau¹⁴ será celebrado como máximo representante de la tradición francesa por el bando antibufonista. Por el otro lado, nuestro filósofo defenderá la causa del sector bufonista, ensalzando los valores de la música italiana y criticando duramente la francesa, llegando incluso a afirmar que: “[...] Los franceses no tienen música ni pueden tenerla; o, de tenerla algún día, tanto peor sería para ellos”¹⁵. Sin embargo, esta *querelle* no supuso más que la puesta a punto de una trifulca anterior que se había mantenido acerca del melodrama francés y el melodrama italiano. En consecuencia, deberemos ahondar un poco en la historia de la música para saber con exactitud cuál es la postura que defiende Rousseau, qué hay de original en ella y qué fue heredado por su parte de pensadores anteriores.

Al igual que cada bando de la Querella de los Bufones personificará sus ideales en la figura de dos celebridades —Rameau y Rousseau—, la polémica levantada a finales del siglo XVII en torno al melodrama francés y al melodrama italiano también contará con sus propios protagonistas: Raguenet y Lecerf. François Raguenet, fue un abate francés nacido en 1660 interesado por la literatura y la música. Viajó a Roma en 1698 y allí descubrió el melodrama italiano. Como consecuencia, escribió su obra *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*¹⁶. En ella su autor concluía que la música puede ser considerada desde una doble perspectiva. Atendiendo al punto de vista de la razón, los melodramas franceses se muestran superiores a los italianos, en tanto que sus obras están mejor escritas, respetando las reglas clásicas de unidad de tiempo, de acción y de lugar, y dotando a la historia de un rigor y una coherencia de la que carecen los melodramas italianos. No obstante, y he aquí el punto clave en la visión de Raguenet, atendiendo al punto de vista del gusto, la victoria cae del lado italiano debido a que sus obras, si bien más incoherentes, disfrutaban de un colorido

¹³ Giovanni Battista Draghi, más conocido con el sobrenombre de “Pergolesi”, fue un afamado compositor y violinista italiano. Nació en 1710 y murió en 1736, mas a pesar de su corta vida su producción musical fue realmente notable, amén de decisiva en lo que respecta a la evolución de la música posterior a sus días.

¹⁴ Compositor y teórico musical francés, abanderado de la tradición francesa y famoso por su tendencia al racionalismo dentro del ámbito musical. Nació en 1683 y murió en 1764.

¹⁵ Rousseau, “Carta sobre la música francesa” en *Jean-Jacques Rousseau. Escritos sobre música*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 216.

¹⁶ En castellano, *Cotejo entre italianos y franceses en lo que respecta a música y a óperas*. Fue publicada originalmente en el año 1702.

inexistente en las composiciones francesas, a causa de su rica musicalidad. Así pues, se da un valor autónomo al componente musical de los melodramas, ensalzándolo como esencial para el disfrute del oído y el goce del placer de la belleza. El *bel canto* italiano será defendido, si bien en contra de los derechos de la razón, a favor de los del gusto. No obstante, la posición de Ragueuet no será totalmente revolucionaria y seguirá considerando la música como mera sierva de la palabra, en tanto que los sonidos no son capaces de decir nada a la razón, sino tan solo de embellecer placenteramente los textos poéticos.

En contraposición, nos encontramos con la figura de Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville (Señor de Fresneuse), más conocido como Lecerf de La Viéville. Magistrado y musicólogo, Lecerf fue un gran apasionado de las obras de Lully (paladín de la tradición melodramática francesa) y se opuso en rotundo a los planteamientos de Ragueuet. En su obra *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*¹⁷ (1704), Lecerf defiende un conservadurismo moderado, según el cual, la música ha de seguir siempre, y de forma inapelable, dos principios claros: naturalidad y sencillez. Criticará duramente cualquier tipo de embellecimiento superfluo en la música, llegando incluso a compararlo con la imagen de una vieja ramera que, queriendo gustar a todo el mundo, no cesa de brindar sonrisas y melindres, pero que carece de corazón, alma y sinceridad. En definitiva, Lecerf censura la música italiana y su novedoso *bel canto* por considerarlo un artificio bárbaro que aleja el espíritu del paradigma de racionalidad al que este debe aspirar, sumergiéndolo en la confusión de los sentidos, los cuales ciertamente quedan deslumbrados por el efecto de ese bello canto ornamentado, pero no consiguen comunicar nada al alma del hombre.

Varias veces ha surgido a nuestro paso el concepto de *bel canto*. Investiguemos sus características con el fin de poner un poco de luz sobre este punto de la polémica. El *bel canto* fue una técnica vocal desarrollada en Italia a finales del siglo XVII y se caracterizaba por una rica ornamentación, con rapidísimos trinos y coloraturas, y una extrema brillantez en los agudos y los sobreagudos. Su objetivo era embellecer la melodía basándose en el virtuosismo del cantante, quien debía desarrollar una gran técnica vocal para controlar al máximo la respiración, de modo tal que consiguiera ejecutar grandes *legatos* melódicos¹⁸ con los que dar sentido musical a toda una frase. Si bien este *bel canto* cautivó a Ragueuet, al mismo tiempo horrorizó a Lecerf. Para este último, toda esa ornamentación no hacía más que sobrecargar la música, hasta el punto de alejarse de su cometido: fortalecer el significado de las palabras y servir de refuerzo expresivo. Todo ese adorno no era natural (pues se alejaba mucho de la declamación y el recitado habitual propio de los melodramas) y, desde luego, no era nada simple. En consecuencia, se alejaba del ideal de todo arte bello: la imitación de la naturaleza. Naturaleza es, para Lecerf, sinónimo de razón, y esta se identifica con la claridad y la sencillez. En consecuencia, la monotonía en la práctica musical queda legitimada y será

¹⁷ En castellano: *Comparación entre la música italiana y la música francesa*.

¹⁸ Un *legato* melódico se produce cuando varias notas sucesivas son ejecutadas con un mismo golpe de voz, o lo que es lo mismo, cuando no hay necesidad de coger aire entre medias de dichas notas.

valorada positivamente por este pensador. Desde el bando italianizante se criticará fuertemente este punto, y se despreciará la monotonía por ser la causante de la creación de obras aburridas para el oído y estériles para el alma. Por su parte los franceses se defenderán de esta crítica alegando que los constantes ornamentos con los que los compositores italianos edulcoran sus obras no son sino puro artificio que aleja la música de ese ideal de imitación de la naturaleza. No obstante, Lecerf no abogará por una austeridad total, sino que hablará del “justo medio”. La música no puede quedar desnuda de todo adorno, ya que estos la hacen más amena —si bien la alejan de los estrictos márgenes de la razón—, aunque tampoco debe el compositor excederse en su uso, pues esto la convierte en una actividad superflua, que adula los sentidos mientras adorne el raciocinio. Para hallar dicho “justo medio” no habrá mejor juez que el buen gusto, el cual, en opinión de Lecerf, abunda poco entre los músicos italianos. En consecuencia, su defensa de la razón y de sus principios lo conducirá a preferir una música monótona pero racional antes que otra más placentera pero pasional. Por el contrario, Ragueneau, si bien acepta junto con su contrincante que la música ha de ser sierva de la palabra, prefiere perder el ideal racional en el terreno del arte antes que la emoción y el placer en el de la música.

Con estos precedentes sobrevino en el París de mediados del siglo XVIII la *Querelle des Bouffons*. Una vez más, italianos contra franceses discutirán sobre cuál de las dos naciones posee la mejor música. En este punto entra en juego la figura de Jean-Philippe Rameau. Personaje polémico y controvertido, le llegó la fama como teórico antes que como compositor, pues primeramente sus obras musicales fueron rechazadas por los mismos franceses que décadas más tarde lo aclamarán fervientemente. Sus composiciones fueron entendidas de forma confusa, ya que estaban cargadas de racionalidad, pero carecían de naturalidad y simpleza —atributos indispensables en la música francesa a partir de Lecerf—, y se alejaban demasiado del bello recitativo propio de Lully. Estas fueron las palabras que Jean-Benjamin de La Borde dedicó a la música de este compositor en su *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780): “[La música de Rameau es] un ruido horrible, un estrépito tal, que deja aturrida a la gente”¹⁹.

Por su parte, Rameau, conocedor de la fama de teórico que le precedía, trató de mejorar su imagen de cara al público francés escribiendo el siguiente encabezamiento en el libreto de su famosísima ópera *Les Indes galantes* (1736): “Admirador siempre de la bella declamación y del bello canto que reinan en el recitativo de Lully, procuro imitarlo, no como un servil copista, sino tomando como modelo, como él ya hiciera, la bella y sencilla naturaleza”²⁰. Poco a poco el público se fue acercando a este compositor, hasta tal punto que, llegada la querrela entre bufonistas y antibufonistas, Rameau era ya el portaestandarte y defensor —como anteriormente lo había sido Lully— de la tradición francesa.

¹⁹ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2013, p. 211.

²⁰ *Ibid.*, p. 212.

La gran innovación de Rameau, transmitida a través de sus obras teóricas, fue su sistema armónico. Asumiendo determinados planteamientos pitagóricos según los cuales la música está basada en proporciones numéricas, estudió el fenómeno sonoro desde un perfil físico-matemático. Su objetivo no era en absoluto poco noble, ya que trató de dignificar la música buscando en ella principios inviolables, eternos, existentes en la naturaleza de la misma y con los cuales se pudiera dotar de racionalidad a la práctica musical en general y la tarea compositiva en particular. De este modo, Rameau arremete fuertemente contra todos aquellos filósofos de su tiempo que consideraban la música un arte menor, en tanto que tan solo suponía un deleite para los sentidos y estaba desprovista de fundamentos racionales.

Pero, ¿dónde encontrar estos principios inamovibles? Si bien es cierto que existían reglas para la composición de las melodías²¹, dichas reglas eran sacrificadas con gusto por los compositores, con el fin de crear un mayor placer sensorial. Así pues, todo son arenas movedizas en el ámbito melódico y ningún principio eterno e inmutable puede hallarse en él —por no hablar de que la melodía, al tener que ajustarse a las lenguas de los distintos países, cambia de carácter de una nación a otra. Consiguientemente, fue en el ámbito armónico donde Rameau incidió en sus investigaciones.

Si bien no tiene cabida aquí una exposición pormenorizada de los cálculos de los que Rameau se sirvió, sí debemos dejar claros algunos puntos fundamentales de su teoría, con el fin de entender la causa de sus trifulcas intelectuales con Rousseau. El principio racional e inamovible que Rameau halló en este ámbito toma como base un concepto esencial: los armónicos. Los armónicos son sonidos accesorios que, a causa del principio de resonancia de los cuerpos sonoros, acompañan a un sonido cualquiera, otorgándole su timbre característico. Es decir, cuando, por ejemplo, se hace vibrar una cuerda, esta emite un sonido, el cual es designado con el nombre de “fundamental”; pero a su vez (a causa de la variación de frecuencia en la vibración de dicha cuerda), genera otros cuantos sonidos más agudos y mucho menos perceptibles, que —y he aquí el punto clave sobre el que se cimentará toda la teoría armónica rameauniana—, guardan una relación interválica proporcional —y, por ende, mensurable— con respecto al sonido fundamental. Rameau comprobó que con los cinco primeros armónicos que se generaban al hacer vibrar una cuerda determinada se establecía un acorde perfecto mayor²². Esta idea ya había sido defendida anteriormente por otros pensadores, pero la diferencia clave con respecto a sus antecesores fue que Rameau erigió sobre dicho acorde perfecto mayor todo el edificio de la armonía moderna, estableciéndolo así como el fundamento racional sobre el que se asentaba la música entera, ya que, a fin de cuentas, este estaba contenido en todas y cada una de las notas reconocibles por el oído humano.

²¹ Como, por ejemplo, la regla que obliga a resolver la nota sensible de una tonalidad cualquiera conduciéndola inexorablemente a la nota tónica cada vez que aparece; o aquella otra que exige colocar los trinos cadenciales en la penúltima nota de una melodía.

²² Un acorde perfecto mayor es aquel que está formado por un intervalo de tercera mayor y otro de quinta justa con respecto a la nota fundamental.

Tras hallar este principio eterno de la naturaleza de los sonidos, derivó el resto de intervalos existentes a partir de aquellos otros contenidos en el susodicho acorde, así como las leyes de la modulación —que permiten al músico cambiar de una tonalidad a otra dentro de una misma obra de forma agradable al oído. Así, por ejemplo, extrajo los intervalos de cuarta y sexta a raíz de las inversiones de los intervalos de quinta y tercera, respectivamente²³. De este modo, la música, entendida desde este prisma puramente armónico, suponía, a ojos de Rameau, una fiel representación de la naturaleza en sí misma, del orden divino y universal que cohesionaba el mundo. Consiguientemente, esta dejaba de ser un lujo inocente y exclusivamente dirigido a los sentidos y quedaba dignificada por medio de la razón, la cual era capaz de leer en la música a la propia naturaleza en su esencia más íntima. Para Rameau, razón y emoción quedan equiparadas en el ámbito musical, en tanto que si bien esta es capaz de suscitar nos violentas pasiones, esto se debe a su inteligibilidad, es decir, a su carácter racional.

Desde un punto de vista filosófico, el elemento más relevante que integra la teoría de Rameau es su concepción de la naturaleza, pues la entiende como un conjunto de estructuras matemáticas que dan consistencia a todo lo real. Estructuras que, por supuesto, son inteligibles para la razón humana, y que ponen al hombre ante el conocimiento del mundo. En conclusión, al igual que la pintura imita la naturaleza en su apariencia exterior, la música, a su vez, será expresión del orden interno de dicha naturaleza, en tanto que su armonía nos sitúa ante la contemplación del verdadero conocimiento; y precisamente por eso es capaz de conmovernos, despertando nuestros afectos y pasiones e incidiendo en nuestra alma. Razón y emoción, pues, son movidos conjuntamente gracias a la música en la teoría de Rameau.

²³ Dentro de la teoría de los intervalos se entiende por inversión a la operación según la cual la nota más grave del intervalo se sube una octava. De este modo, si tomamos las notas *Do* y *Mi* conseguimos un intervalo de tercera; mas si lo invertimos obtendremos el intervalo *Mi - Do*, el cual ya no es una tercera sino una sexta.

Capítulo II

A la búsqueda del sujeto

Armonía, melodía e imitación de la naturaleza

Pasemos ahora al pensamiento de Rousseau. El filósofo ginebrino se acercará a la música desde planteamientos y premisas completamente opuestos a los de Rameau, lo cual generará una disputa constante entre ellos. Si bien esa intención de revalorizar el componente musical en las óperas fue común a ambos, cada uno abordó el problema desde lenguajes distintos e incluso contrarios entre sí. Mientras Rameau hablaba de encontrar el principio racional que fundamentara la música de una vez y para siempre, Rousseau, en cambio, defenderá el lenguaje musical como el idioma idóneo para la expresión de las emociones; mientras Rameau daba primacía a la armonía —por ser esta la máxima expresión del orden divino universal—, Rousseau, por su lado, privilegiará la melodía —por ser ella la única capaz de despertar naturalmente las emociones en los hombres sensibles. Como se puede ver, el diálogo entre ambos (si es que se puede llegar a hablar de semejante cosa) no pudo ser sino una confrontación constante, una batalla sin cuartel en la que, si bien la música era la superficie visible, por debajo subyacían dos imágenes del hombre y de la naturaleza completamente distintas.

Es en su estancia en Venecia²⁴ donde Rousseau se pone por primera vez en contacto con la música italiana. Así lo relata en sus *Confesiones*: “Yo había llevado de París el prejuicio que ese país tiene contra la música italiana, pero había recibido de la naturaleza esa sensibilidad de tacto frente a la que los prejuicios no se sostienen. Pronto sentí por esa música la pasión que inspira a quienes están hechos para juzgarla. [...] Me entusiasmé de tal forma con la ópera que, aburrido de charlar, comer y jugar en los palcos cuando solo habría querido escuchar, con frecuencia me alejaba de mis acompañantes para irme a otro lado. Completamente solo y encerrado en mi palco, pese a la duración del espectáculo me entregaba al placer de disfrutarlo a mis anchas y hasta el final”²⁵.

Siguiendo los planteamientos de Ragueuet, Rousseau apelará a la belleza del *bel canto* como efusión del corazón, y gustará de la música italiana en tanto que esta se muestra mucho más espontánea, más melodiosa, más sencilla y, en definitiva, más natural que la francesa. Consecuentemente, la música propia de la tradición francesa resultará a sus oídos un espectáculo incomprensible y confuso, cargado de artificiosidad y raciocinio vacuo, que, si acaso dice algo a la mente, resulta indiferente al corazón. Del mismo modo, el contrapunto, la música instrumental y las texturas fugadas —presentes en

²⁴ Rousseau llegó a Venecia para ocupar el puesto de secretario de la embajada francesa en septiembre de 1743, y abandonó dicho cargo, así como la ciudad, en agosto de 1744

²⁵ Rousseau, *Las confesiones*, p. 389.

muchas de las composiciones de Rameau— no serán sino ruido para el filósofo ginebrino. Hasta aquí el gusto de Rousseau no se aleja apenas en nada de lo que anteriormente había sentenciado Ragueuet, ni tampoco del gusto de la gran mayoría de los enciclopedistas, quienes defendieron la facción bufonista en contra de la tradición operística francesa. Para nuestro filósofo la música italiana resulta superior por su manera de hablar al alma del hombre, por su forma de emocionar a través del embellecimiento melódico y por su carácter directo e incluso a veces ingenuo, que seduce a quien lo escucha y lo envuelve en el placer de entregarse a semejante belleza. En la ópera francesa se respira un aire muy distinto, cargado de monotonía y de armonías complejas que apenas consiguen acercarse al disfrute que ocasiona su competidor, y que, si por un lado se aproximan al paradigma de la racionalidad, por el otro están desatendiendo el componente emocional —inherente a la propia expresión artística— de forma *quasi* criminal.

No obstante, sería erróneo hacer a Rousseau heredero total de los planteamientos de Ragueuet. No hay que olvidar que sus estudios musicales incluyeron la lectura de los tratados armónicos de Rameau²⁶, y que, por consiguiente, aunque rechace la manera en la que este compositor entenderá y moverá la música en sus piezas, sí aceptará determinados ingredientes de su teoría armónica, así como algunos artificios intelectuales²⁷. Baste con citar un brevísimo fragmento del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: “Un sonido lleva consigo todos los sonidos armónicos concomitantes en las relaciones de fuerza y de intervalo que deben tener entre sí para dar la armonía más perfecta de ese mismo sonido”²⁸. Esta frase podría firmarla el propio Rameau como parte de su *Traité de l’harmonie*. Así pues, vemos que Rousseau acepta la teoría armónica que planteaba su contrincante, al menos en lo que respecta a la génesis de los sonidos y de los armónicos. La diferencia estribará en el diferente papel que cada uno de ellos atribuirá a esos armónicos.

La teoría armónica rameauniana pretendía ser una expresión de ese supuesto orden fundamental que cohesiona y da sentido al mundo. En resumidas cuentas, al hallar Rameau dentro de cada nota las relaciones que la atan a todos los demás sonidos, definiendo así las consonancias y las disonancias —y otorgando al mismo tiempo un fundamento racional al sistema tonal tradicional—, creyó haber encontrado la recreación sonora de un orden divino²⁹. Por eso su música se centró en la claridad armónica, en detrimento, claro está, de la expresión melódica. En sus composiciones los acordes casi siempre se presentarán completos —esto es, con la tercera y la quinta

²⁶ El *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* fue publicado por primera vez en el año 1722.

²⁷ En la teoría de Rameau, el modo menor (característico por incluir un intervalo de tercera menor con respecto a la nota fundamental de la tonalidad) es derivado del modo mayor, a través de una ingeniosa argumentación basada en los *armónicos inferiores*. De forma análoga, en la notación musical que Rousseau expondrá ante la Academia de las Ciencias de París, planteará que el modo menor sea representado con la cifra 6, en lugar de utilizar el 1 —como ocurre en el modo mayor—, de modo tal que se exprese cómo el modo menor deriva de su relativo mayor.

²⁸ Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 92.

²⁹ En sus últimos escritos Rameau revistió la teoría sobre los armónicos con tintes religiosos e incluso místicos.

acompañando a la nota fundamental— y el texto cantado apenas tendrá importancia para él, pues, si bien las palabras son necesarias (en tanto que narran la acción representada por los actores), la verdadera imitación compete a la música, y más concretamente, a su parte armónica.

Rousseau, en cambio, encomendará la función de imitación de la naturaleza a la melodía, alegando que solo ella es capaz de imitar los giros, acentos e inflexiones de las voces humanas. Para él la armonía se alejará demasiado de la naturaleza, y solo podrá ser portadora de bellezas eruditas y estériles, pero nunca de pasiones que conmuevan al corazón. Para defender su postura, criticará duramente algunos puntos clave de la argumentación de Rameau, tales como el postulado de los armónicos inferiores o la elección del acorde perfecto mayor como base de toda la armonía. Con respecto al primer punto: Rameau se vio obligado a recurrir a una experiencia supuestamente real para argumentar la existencia del modo menor en la naturaleza, según la cual, al hacer vibrar una cuerda y emitir esta un sonido fundamental, se conseguía transmitir dicha vibración a otras cuerdas afinadas más graves, emitiendo estas últimas los armónicos característicos del modo menor³⁰. Sin embargo, la experiencia es falsa, ya que, como bien señala Rousseau en su *Diccionario de música*, “las cuerdas afinadas más graves del sonido fundamental no vibran íntegramente con dicho sonido fundamental, sino que se dividen para producir únicamente el unísono”³¹. Es decir, que no producen los armónicos que se requieren para la génesis de dicho modo menor. No obstante, quizás el argumento más fuerte en contra de las tesis de Rameau se encuentre en el segundo de los puntos enunciados anteriormente. Ciertamente es que con los cinco primeros armónicos que resuenan al hacer vibrar una cuerda se genera el acorde perfecto mayor, sin embargo, la variación de frecuencia en la vibración produce más de cinco armónicos, algunos de los cuales no pertenecen a dicho acorde. Así, por ejemplo, si tomamos una cuerda afinada en *Do*, el séptimo armónico será un *Si* bemol, el noveno será un *Re*, el decimoprimer será un *Fa* sostenido, el decimotercero será un *La*, el decimocuarto será otro *Si* bemol y el decimoquinto será un *Si* natural. Todos esos armónicos generan sonidos que, como señalábamos, no pertenecen al acorde perfecto mayor y sin embargo también forman parte de esa supuesta estructura divina de cohesión universal. Entonces, ¿es realmente natural la elección de esos cinco primeros armónicos como fundamento eterno de la música? La respuesta de Rousseau es rotunda: no. Las supuestas reglas de la naturaleza de las que Rameau extraerá su teoría armónica no serán para Rousseau otra cosa más que las reglas que él mismo (Rameau) habrá de inventarse para justificar el principio del arte musical en el que este basó su música: a saber, que la armonía es el fundamento de la música y la melodía, consiguientemente, deriva de ella.

Para el filósofo ginebrino la música entendida desde esa perspectiva armónica deja de integrarse dentro de las bellas artes para pasar a formar parte de las ciencias naturales, las cuales hablan al entendimiento pero nunca al corazón. La naturaleza estática y eterna

³⁰ A saber, una tercera, una sexta y una séptima menores con respecto al sonido fundamental de la tonalidad.

³¹ Rousseau, “Armonía”, en *Diccionario de música*, Madrid, Akal, 2007, p. 87.

que Rameau trata de imitar con su música resulta totalmente disparatada para Rousseau. La naturaleza que las bellas artes en general, y la música en particular, deben imitar será entendida de forma dinámica por nuestro filósofo, y tendrá que ver más con el impacto del mundo sobre el hombre que con la búsqueda de la racionalidad eterna del cosmos. En este sentido, Rousseau se muestra como un claro precursor del pensamiento romántico posterior, cargado de un fuerte componente subjetivista y humanista, que choca frontalmente con las pretensiones racionalistas de sus contemporáneos. Si bien este papel de padre del Romanticismo ya ha sido destacado en numerosas ocasiones por muchos pensadores posteriores, esto ha sido sobre todo por el interés que Rousseau muestra en la contemplación de la naturaleza y en la exaltación del paisaje; pero pocos han sido los que se han fijado en su música.

Lenguas cantables; acento y pasión

Así pues, como decíamos, la perspectiva armónica resultará infructuosa a la hora de imitar esa naturaleza dinámica, y será en la vivacidad melódica donde Rousseau pretenda reproducir las pasiones de los hombres. Para ello, centrará parte de su investigación en hallar aquellas cualidades capaces de otorgar a las diferentes lenguas una mayor disposición a ser cantadas. Según su *Carta sobre la música francesa*, una lengua adecuada para la música ha de reunir en sí las siguientes características: debe ser dulce, sonora, armoniosa y acentuada.

Con respecto al primer punto, que una lengua sea dulce, significa que el encuentro entre sus consonantes no ha de ser frecuente (al contrario de lo que ocurre en el alemán o el francés), haciendo así sus articulaciones poco rudas y, consiguientemente, suavizando su pronunciación de modo tal que al oírse, su sonido no sea sino una caricia para el oído. Al mismo tiempo, el que sea sonora tiene que ver con que sus vocales sean brillantes y no nasales, así como con que esté desprovista de aquellos diptongos que hagan dificultosa su pronunciación. Con respecto a la tercera cualidad, el término empleado por Rousseau puede resultar algo confuso. Por un lado, la armonía de una lengua tiene que ver con el número, con la proporción, es decir, con que su prosodia guarde dentro de sí un cierto ritmo que dé vida al discurso recitado, de modo tal que la adición de los sonidos al texto no sea forzada, sino, por el contrario, natural. Por otro lado, que una lengua sea armoniosa también tiene que ver con su capacidad para hacerse dulce o fuerte en virtud de la imagen que ha de imitar. En este sentido, armonioso se vuelve sinónimo de pintoresco, en tanto que con las palabras se pueden “pintar” las emociones de los hombres. Consiguientemente, una lengua armoniosa ha de poder ser suave cuando tiene que representar emociones agradables, tales como la alegría, el sosiego, o la misericordia. Sin embargo, a su vez, ha de poder volverse ruda cuando tenga que imitar la cólera, la ira, la sed de venganza, y todas aquellas pasiones que sacuden el alma y la mantienen en un estado de excitación alejado de la tranquilidad habitual.

En último lugar nos queda hablar de la acentuación. Este concepto aparece en muchos de los escritos de Rousseau, debido a su gran importancia, pues supone el punto de articulación entre sus ideas musicales y sus teorías acerca de la naturaleza del hombre y de la relación entre razón y emoción. El acento no solo será entendido como un aumento en la intensidad de un sonido determinado, sino que, en un sentido más profundo, enraizará con el grito del hombre natural que, encontrándose en la necesidad de expresar sus pasiones morales, se ve obligado a transmitir las por medio de diferentes sonidos vocales más o menos articulados. En este sentido, el acento tendría que ver con el énfasis empleado por el primitivo hablante en la búsqueda de la transmisión de sus afectos; a su vez, con los sentimientos que le obligan a hablar y que busca comunicar a su oyente; y por último, tendría que ver también con las inflexiones y modulaciones que realiza con su aparato fonador para conseguir dicho objetivo.

Consiguientemente, la noción de acento nos retrotrae a una primera realidad de común origen entre la palabra y la música, o lo que es lo mismo, a una realidad que aúna en sí dos ámbitos distintos. Por el lado de la palabra, el acento satisface la necesidad de referir a las cosas, esto es, la necesidad de señalar y acotar algo por medio de una expresión oral (ya sean objetos externos, o, como es el caso, emociones internas); por el lado de la música, el acento hace hincapié en el modo en que se realiza dicha referencia, la cual debe ser, sin duda alguna, cadenciada y melodiosa. Ese primer grito del hombre en estado de naturaleza no es, por lo tanto, equivalente al habla actual, ya que si bien las lenguas de nuestros días son eficaces a la hora de transmitir ideas, se muestran muy limitadas cuando se intenta comunicar emociones con ellas. Así pues, esa primera voz quejosa, poco articulada y ruda desgarrará el alma de todo hombre que la escuche, mientras que pocos serán los que queden conmovidos al oír el quejido de un igual si este se expresa por medio de las lenguas actuales.

Llegados a este punto —y para clarificar aún más la importancia que posee la noción de acento en el sistema rousseauiano— debemos señalar que Rousseau distingue, como mínimo, tres tipos de acentos. En primer lugar, es innegable que las actuales lenguas poseen un cierto tipo de acentuación, ya que dentro de una misma palabra no todas las sílabas son pronunciadas con la misma intensidad, sino que algunas de ellas son reforzadas con un mayor énfasis. Nuestro filósofo se referirá a este acento con la denominación de acento gramatical. A su vez, también hablará de un segundo tipo de acento, al que dará el nombre de acento lógico o racional, y que tendrá que ver con la conexión de las ideas y las proposiciones que conforman un mismo discurso. En resumidas cuentas, se refiere aquí al acento que se le da a determinadas sentencias presentes en un texto, y que, fundamentalmente, vienen marcadas por los signos de puntuación, los cuales conducen la lectura del discurso y enfatizan determinadas oraciones frente a otras. Si el texto está bien construido, dichas oraciones acentuadas parecerán llegar a la mente del lector de una forma natural y fluida, otorgando al discurso cierto aire de verosimilitud. Por último, Rousseau distinguirá un tercer tipo de acento: el acento patético u oratorio. Este será el acento propiamente musical, el cual será descrito como aquel acento que “utilizando diversas inflexiones de la voz, una

mayor o menor elevación del tono, o un hablar más o menos vivo o lento, expresa los sentimientos que agitan al que habla, comunicándoselos al que escucha”³². Consiguientemente, una correcta expresión melódica será aquella cuyos acentos despierten en nosotros las emociones que al autor quiere transmitirnos.

En este sentido, esa imagen del universo que defenderá Rousseau —en la que el hombre goza de un lugar privilegiado y todos los demás elementos de la Creación giran en torno a él—, será traducida por acentos, o lo que es lo mismo, por gritos, suspiros y, en fin, voces con las que cada individuo expresará los sentimientos que en él causan los objetos del mundo. Conviene destacar que esos “objetos”, lejos de limitarse al ámbito físico de la existencia, pueden ser nociones abstractas como el paso del tiempo, la muerte, o la propia vida. De este modo, en lo que se refiere al ideario estético propio de la Ilustración, Rousseau se configura como un verdadero revolucionario, en tanto que, lejos de atribuirle a la música un papel de mero esparcimiento o lujo inocente dentro del mapa de las artes imitativas, la entenderá como el vehículo de expresión más potente y profundo de los que posee el hombre actual, dado su poder emotivo y su capacidad para suscitar en los hombres sensibles las mayores pasiones. Si bien la pintura puede presentarnos la imagen exterior de un riachuelo, la música podrá hacernos oír su murmullo: si bien la poesía puede relatarnos los encantos del amor, la música podrá hacerlos revivir en nuestro corazón; si bien la escultura puede representar la concentración de un hombre como David antes de enfrentarse al gigante Goliat, la música podrá hablarnos de sus zozobras internas, de sus miedos y su valentía al encarar la contienda si más arma que su honda. ¿Cómo imitar el murmullo del agua, las pasiones del amor o la valentía de un hombre en el campo de batalla? Todas esas imágenes o conceptos contienen un componente de dinamismo, de movimiento y, por consiguiente, de cambio. Y he ahí una de las grandes novedades de Rousseau. Cuando sus compatriotas y camaradas buscaban asentar al mundo sobre los cimientos de la razón, esperando encontrar un camino fiable y seguro —y, en este sentido, estático— por el que la humanidad pudiera progresar, él ensalzará las bondades de ese hombre natural movido por sus pasiones morales, que siente primero y razona después. En tanto que tal, toda expresión de dicha pasión será entendida por nuestro filósofo como un fiel retrato de la condición humana, y así, de igual modo que un lienzo puede retratar el aspecto exterior de una persona, a su vez una buena aria de ópera puede diseccionar el alma de un hombre y presentarla al público en toda su belleza y excelsitud.

El acento, por tanto, gozará de una posición privilegiada en el terreno de las artes imitativas por su carácter vivo, espontáneo y su fidelidad a la hora de retratar al hombre apasionado. En resumidas cuentas, el acento será el reflejo de la voz del hombre natural, quien afectado por el mundo, lo padece, lo siente, y lo comunica según este sentir. Acento y pasión quedan, por tanto, vinculados esencialmente de modo tal que sin pasión no habría acento y sin acento esa pasión quedaría sin voz para ser comunicada. Así pues, si bien estos términos no pueden ser entendidos como sinónimos en sentido estricto, sí podemos concluir que ambos se implican mutuamente, de modo que siempre

³² Rousseau, “Acento”, *ibíd.*, p. 60.

que aparezca uno de ellos debemos suponer la presencia del otro, aunque de forma latente.

No obstante, quedaría una objeción que solventar. Si acento y pasión son conceptos que quedan entrelazados en el sistema rousseauiano, ¿cómo es posible que la música pueda hacer hablar a la naturaleza? La naturaleza no posee sentimiento alguno, sino que es causa de ellos en el alma del hombre. Luego, ¿cómo es capaz de imitar la música las voces de un amanecer en la montaña, o el cantar de un valle cubierto por la niebla? En este punto, el esquema del ginebrino —que sitúa al hombre en el centro de todo el universo—, se ve obligado a girar sobre sí mismo, y autoproclamarse, ya que, en consecuencia con lo expuesto anteriormente, la naturaleza tan solo puede hablar si esta impacta y afecta a algún individuo. Dicho de otro modo, para que la naturaleza goce de voz propia ha de ser la causa de alguna emoción en el hombre; deberá conmover su corazón, o quizás zarandearlo con violencia, pero ante todo deberá dejar una impresión en él, ante la cual este responderá con sus pasiones.

Esta objeción, que podría parecer baladí en este punto del texto, nos trae a colación otro problema estético característico del siglo de las luces: la discusión entre la música puramente instrumental o aquella otra acompañada de un texto poético y voces cantadas. Por los escritos autobiográficos que Rousseau nos legó, parece bastante claro que gustaba más de la música que incluía voz, que de aquella otra carente de palabra. No obstante, no se encuentran en sus textos musicales críticas severas contra la música pura.

Las dos verdades

Llegados a este punto quizá sea interesante detenernos en el camino y ojear todo lo que hemos expuesto a lo largo de estas páginas con el fin de perfilar mejor el sistema filosófico de Rousseau. Concluíamos el epígrafe anterior aseverando que es presumible que Rousseau prefiriese la música con voz y texto antes que la música instrumental.

Tradicionalmente la música instrumental está vinculada a un pensamiento de corte cartesiano, según el cual, la esencia de dicho arte radicaría en la semejanza de este con el paradigma de racionalidad que postuló este filósofo, en el que el edificio del conocimiento era construido sobre una verdad sólida e indubitable, cuya certeza era comunicada a cada nuevo peldaño del gigantesco edificio del conocimiento. Se construye así un sistema en el que cada elemento está en íntima relación con el todo, pues —en un grado de complejidad mayor o menor— todos ellos derivan lógicamente de ese principio verdadero, siendo así que ningún componente de la realidad escaparía de las redes de dicho sistema.

A su vez, la música, muy unida desde sus orígenes a la noción de número —tanto en el ámbito del ritmo como en el de la armonía y la melodía— se presta fácilmente a ser

comprendida desde una perspectiva pitagórica, en tanto en cuanto los sonidos que escuchamos en una pieza cualquiera serían expresión de los números que componen el cosmos, de la armonía universal y, por consiguiente, del orden divino. Así pues, la ciencia de los sonidos queda transformada en la ciencia de los números; números que el hombre puede manipular a su arbitrio y con los que es capaz de construir un discurso sonoro inteligible a la razón humana. En consecuencia, una mayor complejidad en la elaboración de las composiciones será entendida como síntoma de un mayor raciocinio, y por ende, como expresión de una verdad mayor, en tanto que más completa. A esta vía pitagórico-cartesiana se sumaron Rameau y otros muchos compositores, quienes siguiendo las reglas de la razón, esparcían a lo largo de sus sinfonías largos pasajes de texturas fugadas, con varias voces —distintas entre sí— sonando al mismo tiempo y generando una gran muralla sonora que emocionaba poco pero hacía razonar mucho, y en la que cada pequeña célula musical estaba en constante relación con la composición en su totalidad.

Desde esta perspectiva pitagórico-cartesiana, predominante a lo largo del siglo XVIII, se impondrá una noción de verdad asentada sobre un sólido concepto de razón, capaz de unificar todo aquello que el mundo fáctico muestra como múltiple ante nuestros ojos, y de dotar de sentido al universo en su totalidad. No obstante, si bien la racionalidad que presidió el siglo de las luces estuvo muy influenciada por el pensamiento cartesiano, a su vez, lo superó. En los sistemas de conocimiento del siglo anterior el camino seguido en la obtención del saber se basaba en la deducción. En primer lugar se establecían los principios generales eternos e infalibles, y después se derivaban todas las consecuencias lógicas que dichos principios contenían dentro de sí de forma implícita. En contraposición, el método epistemológico empleado en la época ilustrada seguía el camino inverso, pues partiendo de lo fáctico —es decir, del hecho empírico recogido a través de la experiencia y la observación—, se intentaban alcanzar esos principios generales capaces de dotar de sentido racional el comportamiento de lo real. No obstante, para poder validar dicho método debían darse por supuesto determinadas premisas que no son expuestas de forma explícita, pero sin las cuales difícilmente se puede hablar de verdad o certeza en la búsqueda del conocimiento. En primer lugar, se debe presuponer la existencia de una estructura interna en el material de la experiencia; estructura que de por sí ha de ser capaz de dar coherencia y unidad a la totalidad de lo real. En segundo lugar, y en consonancia con lo anterior, debemos asumir que la mente humana es capaz de penetrar en la realidad hasta hallar esa supuesta estructura interior, la cual, a su vez, es completamente inteligible por nuestra razón. Explicado en palabras de Ernst Cassirer: “[...] Lo que se busca, y lo que se presupone como consistencia inquebrantable, es el orden y legalidad absolutos de lo real; esta legalidad significa que lo fáctico, en cuanto tal, no es *mero* material, no es una masa inconexa de singularidades, sino que muestra en sí una forma que la penetra y domina. Esta forma se nos da en su determinabilidad *matemática*, en su figuración y articulación según número

y medida. [...] El camino nos lleva, por lo tanto, no de los conceptos y principios a los fenómenos, sino al revés”³³.

Desde este nuevo prisma se puede comprender mejor la noción de razón que defendieron los pensadores ilustrados, pues con dicho término no solo se referían a las facultades intelectivas del hombre, sino que, al mismo tiempo, indicaban una suerte de vinculación metafísica entre dichas facultades y la naturaleza entera. Se impone, pues, un concepto de verdad aferrado a la experiencia del mundo exterior y vinculado al proceso inductivo como método de obtención de conocimientos.

Sin embargo, esta verdad racional —y, en cierto sentido, rígida— no será la verdad del hombre de la que nos hablará Rousseau, pues su *factum* será mucho más subjetivo. La filosofía de la naturaleza que se desarrolló durante esta época quiso mirar primero a los hechos para, a partir de ellos, concluir principios y leyes generales. Sin embargo, la diferencia fundamental del filósofo ginebrino radicará en la diferente significación que otorgará al concepto de “hechos”. Para la gran mayoría de filósofos esos hechos concernían al mundo exterior, es decir, a los objetos ajenos al observador. En cambio, en la filosofía de Rousseau se percibe un giro hacia la subjetividad, pues los objetos no se situarán en un plano separado del observador, sino que serán concebidos como hechos en tanto en cuanto afecten los sentidos del hombre y, de este modo, generen unos ciertos sentimientos en él. Así pues, previa a la razón —capaz de unificar y articular los objetos de la experiencia—, nos encontramos con que la experiencia misma solo tiene cabida bajo la forma de la sensación, y por lo tanto, dicha sensación ha de gozar de una primacía epistemológica y metafísica en lo concerniente a la naturaleza del hombre. Consecuentemente, en la noción de verdad que se extraerá de la filosofía rousseauiana —cuya primera etapa también será la observación de los hechos— estos (los hechos) cobrarán pleno significado en la medida en que refieran a su afectación sobre el hombre. En este sentido, la verdad quedaría entrelazada a las emociones y pasiones humanas, otorgándose así a la razón un papel secundario, jerárquicamente hablando, en la construcción del edificio del conocimiento. Su misión consistirá en ensamblar todo el material proveniente de la observación —y, por ende, de la emoción—, de tal modo que se constituya un todo cohesionado. La razón queda, pues, desprovista de todo su poder de penetración sobre lo real, siendo simplemente una suerte de argamasa con la que unir diferentes experiencias. En conclusión, debemos aseverar que el saber del hombre tiene su fuente en la naturaleza —en tanto que esta nos evoca las emociones con las que comienza nuestra sapiencia—, pero que, a su vez, no puede ser clasificado de natural debido al artificio que resulta del ejercicio de la razón humana.

Finalmente, dos son las verdades, cada una de las cuales hace referencia a una comprensión distinta de la naturaleza humana. En la primera veíamos cómo la razón quedaba comprendida como la piedra angular que permitía vincular el hombre y el

³³ Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 21 - 22. (Las palabras en cursiva son del propio Cassirer).

cosmos, consiguiéndose así una imagen estática de ambos. En la segunda, de corte más subjetivo, el lazo entre el hombre y la naturaleza se hallaba en la emoción que esta última inspira en el primero, generándose, por el contrario, una noción dinámica, tanto del propio hombre como del universo. Poco importa, pues, observar el ciclo eterno de los astros si no somos capaces de dejarnos embaucar por la belleza de un amanecer o la majestuosidad del cielo estrellado en las noches claras del verano. En su mirada al mundo el hombre no ha de buscar el conocimiento —en el sentido racional cartesiano de la palabra—, sino que, como si de un espejo se tratara, ha de buscarse a sí, reconociéndose en sus propias pasiones y vislumbrando en ellas a la propia naturaleza, en tanto que causa primigenia de las mismas.

Hacer y sentir

Desde esta perspectiva, Rousseau se sitúa en la línea de pensamiento de Giambattista Vico, quien, oponiéndose al pensamiento cartesiano imperante en su época (y del cual él mismo había sido un ferviente defensor años atrás) planteó un nuevo modelo de conocimiento, en el que el hombre primero siente y luego razona, y en cuyo seno la noción de “lo verdadero” equivale a la de “lo hecho”. Veamos un poco de la filosofía de Vico a fin de perfilar mejor los contornos e ideas principales del sistema de pensamiento rousseauiano.

En su obra *La antiquísima sabiduría de los italianos* (1710), Vico estudia la etimología de determinados conceptos clave propios de la metafísica así como de la teología, buscando en ellos una suerte de semilla de conocimiento pretérita, vehículo del saber popular de las sociedades más antiguas, desde la que construir su sistema de pensamiento. En primer lugar, y centrándonos en aquellos aspectos de la filosofía de Vico que conciernen al propósito de este trabajo, hay que establecer un primer paralelismo entre sus ideas y las de Rousseau en lo relativo a la concepción dinámica del mundo y, más concretamente, del hombre. Como ya señalábamos antes, Rousseau considerará al hombre desde una perspectiva puramente dinámica, en constante cambio. Esto es debido a que pone el acento en su parte pasional, la cual es siempre voluble. De modo semejante, Vico aseverará lo siguiente: “[...] Los hombres tienen un principio interno de movimiento (el ánimo, sin duda) que se mueve libremente”³⁴. Se refiere aquí a la voluntad del hombre, a su albedrío y su libertad de acción, que hacen diferir al hombre del resto de seres de la naturaleza. En los animales la causa de su movimiento se encuentra fuera de ellos —es decir, en los objetos externos—, y por tanto, sus pasos no son marcados por ellos mismos. En cambio, el hombre es dueño de su voluntad y es en ella donde se aloja el origen de su propio andar. Consiguientemente, el hombre se torna en la fuente de todo su hacer, y por extensión, de toda su verdad, siendo esta un

³⁴ Vico, *La antiquísima sabiduría de los italianos*, en *Obras. Oraciones inaugurales. La antiquísima sabiduría de los italianos*, Madrid, Anthropos, 2002, p. 171.

resultado de su libre arbitrio. Esta nueva idea acerca de la verdad muestra, en comunión con el sistema rousseauiano, a un ser humano en constante movimiento, que requiere de su propio hacer para alcanzar la única verdad a la que puede aspirar. Desde esta nueva perspectiva la disciplina histórica se instituirá como la única capaz de arrojar luz sobre la verdad humana. Por el contrario, la física, y en general el estudio de los seres quedará, pues, fuera del ámbito del conocimiento verdadero, en tanto que el resto de criaturas naturales no han sido fabricadas por el hombre, sino que son obra de Dios. En conclusión, para Vico la verdad se forja dinámicamente, debido a la vinculación de esta con el libre albedrío del hombre y su hacer, o lo que es lo mismo, con el andar de la humanidad a lo largo de la historia.

Tanto Vico como Rousseau entendieron al hombre como un ser en movimiento. Y no solo eso sino que además ambos coincidieron en señalar que en la naturaleza humana se da primero el sentido y luego la razón. En su obra *Ciencia nueva*, exclama Vico lo siguiente acerca de las facultades cognoscitivas del hombre: “[...] La mente humana no entiende cosa alguna de la cual no le hayan dado antes los sentidos algún motivo [...] Sin embargo, [la mente] usa el intelecto cuando, de lo que se siente, recoge algo que no cae bajo los sentidos”³⁵. Establece aquí Vico un continuo entre sentido e intelecto, según el cual, este último no puede darse sin la participación del primero, y, del mismo modo, el primero, por sí solo, no es apto para producir todo el conocimiento del que es capaz el hombre. De manera similar explica Rousseau en el prefacio de su segundo *Discurso* cómo el sentir es anterior al razonar en la naturaleza humana: “[...] Meditando sobre las primeras y más elementales operaciones del alma humana, creo advertir en ella dos principios anteriores a la razón, uno de los cuales nos interesa vivamente en nuestro bienestar y nuestra conservación, y el otro nos inspira una repugnancia natural a ver perecer o sufrir a cualquier otro ser sensible y principalmente a nuestros semejantes”³⁶. Los dos comparten, pues, una imagen del hombre en la que la sensibilidad goza de una primacía metafísica frente a la razón.

No obstante, es importante señalar los puntos discordantes entre ambos pensadores, ya que tanto en el ámbito de la verdad, como en el de la estructura cognoscitiva del hombre, sus sistemas presentan fuertes diferencias. Comencemos por el último punto. Aunque ambos filósofos relegaran a la razón a un segundo plano en la obtención del conocimiento, no parecen compartir la misma noción de sentido. Vico emplea esta palabra acercándola a la esfera de la sensibilidad exterior, es decir, de la captación de los objetos externos. Así, en las obras de este autor nos encontramos ejemplos como: “De este parecer de los antiguos filósofos de Italia nos queda un íntegro vestigio en las palabras *olere* y *olfacere*, pues se dice que las cosas ‘exhalan olores’, y que el animal ‘percibe los olores’, porque el animal hace el olor con el olfato”³⁷. En cambio Rousseau se refiere más a la sensibilidad interior que a la exterior, de modo que, la primacía que otorga a la facultad sintiente del hombre tiene que ver más con el ensalzamiento de las

³⁵ Vico, *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 174.

³⁶ Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Gredos, 2011, p. 131.

³⁷ Vico, *La antiquísima sabiduría...*, p. 177.

pasiones frente a la frialdad de la razón que con la manera en la que se generan las sensaciones de los objetos externos. Así de claro muestra el ginebrino su parecer: “[...] Quien quiera filosofar sobre la fuerza de las sensaciones que empiece por separar de las impresiones puramente sensuales las impresiones intelectuales y morales que recibimos por el camino de los sentidos, pero de las que son solo causas ocasionales”³⁸. De este modo, nuestro filósofo pone el acento, no tanto en las sensaciones que sobre nosotros causan los objetos externos, sino más bien en las pasiones o impresiones morales, cuyo verdadero origen se halla en el interior del alma humana. Una vez más vemos que el hombre queda fijado como el centro orbital de todo el sistema rousseauiano.

Rousseau se refiere en numerosas ocasiones a la sensación de dolor (ya sea físico o moral) que alerta al hombre de posibles peligros y le ayuda en la tarea de mantenerse con vida. De esta manera, por ejemplo, encontramos también en el prefacio del segundo *Discurso* una defensa de los animales en tanto en cuanto están dotados de este tipo de sensibilidad: “[...] Mientras no resista [el hombre] al interior impulso de la conmiseración, jamás hará daño a otro hombre, ni siquiera a ningún ser sintiente, salvo en el caso legítimo en que, hallándose en juego su propia conservación, se vea obligado a darse la preferencia a sí mismo. [...] Está claro que los animales, desprovistos de luces y de libertad, no pueden reconocer esta ley; mas como se asimilan en algo a nuestra naturaleza por la sensibilidad de que están dotados, fácil es colegir que deben participar también del derecho natural”³⁹. De este modo, aún situando Vico el sentido por delante de la razón, sus planteamientos se encuentran lejos del subjetivismo al que tenderá el ginebrino, ya que incluso siendo la sensibilidad particular y distinta en cada individuo, en su sistema se presupone una suerte de coincidencia entre todos los hombres a la hora de captar un mismo objeto. Rousseau en cambio, tenderá con mayor contundencia al individualismo, en la medida en que, si bien es plausible suponer una forma más o menos compartida de captación de la realidad, resulta mucho más complicado imaginar una correspondencia entre las pasiones de los hombres. A modo de ejemplo, ante la contemplación de las ruinas de los antiguos templos griegos, la gran mayoría de los espectadores —si no todos— coincidirán en el color, textura y demás cualidades físicas de los objetos observados; mas no por ello es posible deducir que todos se sentirán de igual manera. Unos cuantos se sorprenderán ante las imponentes columnas que levantaron unas manos más agrestes que las nuestras; otros, se emocionarán por pisar el mismo suelo sobre el que pasaron, tiempo atrás, tantas y tantas personas, ya fueran célebres o anónimas; algunos, inspirados por la ruda piedra que ha logrado sobrevivir al paso de los siglos, quedarán paralizados, entretenidos con preguntas que la humanidad lleva cargando sobre sus hombros desde los albores de los tiempos, mientras que para otros (seguramente los menos) semejante paisaje no excitará en su corazón emoción alguna. Por último, unos pocos, especialmente capacitados para entregarse al éxtasis de las pasiones violentas, sentirán al mismo tiempo todo lo anterior. Su sorpresa les emocionará, les paralizará, y les evocará grandes cuestiones, cuya respuesta está al alcance de muy pocos.

³⁸ Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, p. 97.

³⁹ Rousseau, *Discurso sobre el origen...*, p. 132.

Así, pues, ¿qué se esconde bajo esta diferencia sobre la noción de sensibilidad? Ni más ni menos que una determinada concepción de la sociedad. Vico destina el objeto de sus estudios a entender la evolución de los pueblos a lo largo de la historia de la humanidad, e incluso define su “Ciencia nueva” como una “teología civil razonada de la providencia divina”⁴⁰. En definitiva, su trabajo tiene como principio y fin la sociedad misma, pues a ella estudia y para ella está escrita. En cambio, Rousseau, si bien estudió y analizó la sociedad de su época, no trata dicho concepto con la misma benevolencia que Vico. Para el ginebrino, la sociedad encadena al hombre, le obliga a ocuparse de tareas que le separan de sus inclinaciones naturales, adormece sus pasiones y agudiza su raciocinio, alejándolo de su origen natural y revistiéndole de artificiosidad. La soledad en cambio, depura las pasiones y nos hace comprender cuáles son naturales y cuáles proceden de la avaricia, la codicia y la maldad que instaura la sociedad en nosotros. Dicho de otro modo, la noción de sensibilidad de Vico persigue un objetivo claro: ser útil para el progreso de las naciones, y es por eso que busca lo que de común hay en todos los hombres, aun en aquel ámbito que compete exclusivamente a las facultades de cada individuo en particular. Por su parte, Rousseau, entenderá la sensibilidad como el elemento diferenciador de cada hombre, como la esencia más íntima de cada individuo, y en este sentido, sensibilidad equivaldrá a individualidad.

Abordemos el otro punto que poseen en común estos pensadores y veamos qué diferencia sustancial se esconde tras él. Como ya veíamos, ambos comparten una noción dinámica tanto de la condición humana como de la verdad que el hombre puede alcanzar. No obstante, existe una diferencia de matiz en este dinamismo. El hombre de Vico, vinculado a la sociedad y a los asuntos civiles, construye su verdad haciendo. De este modo, el hombre social queda orientado simultáneamente a dos frentes: por un lado, está de cara al pasado, en tanto que estudioso de la historia de las naciones pretéritas a la suya; por el otro, se encuentra mirando incesantemente al futuro, en la medida en que con su hacer se construye el progreso de su propia nación. Consecuentemente, el dinamismo del hombre y de su verdad se traslada al ámbito social, donde, en busca de lo útil, las distintas naciones construyen nuevas verdades con el paso del tiempo, en busca de un constante progreso (regido, claro está, por los dictados de la divina providencia). El dinamismo de Rousseau, en contraposición, se encuentra afinado en el presente. Destinando sus escritos a la humanidad entera, y con ello a cada hombre en particular, Rousseau no pretende lograr con ellos el progreso de las naciones, sino el despliegue de las emociones de todos los hombres. La verdad del hombre rousseauiano no equivale al hacer, sino al sentir; su mirada no ve más allá de las fronteras del tiempo y su corazón está a la espera de un nuevo objeto de adoración, de un nuevo paisaje con el que conmoverse o de otro recitativo operístico con el que entusiasmarse de placer hasta transportarse a un nuevo mundo.

En resumen, dos son los puntos en los que hayamos cierto paralelismo entre las tesis del Vico y las de Rousseau. El primero, que la capacidad sensible del hombre precede a la razón en el proceso cognoscitivo de la realidad. El segundo, que la verdad, producto del

⁴⁰ Vico, *Ciencia nueva*, p. 165.

hombre, es, al igual que él, dinámica. Pero a su vez en dichos puntos en común encontramos diferencias importantes que pueden servirnos para entender mejor las posturas de cada uno de ellos. Con respecto a la primera idea, la sensibilidad de la que hablará Vico será, sobre todo, la sensibilidad externa, común a todos los hombres y encargada de la captación de los objetos del mundo exterior por parte de los sentidos. Rousseau, en cambio, hablará de la sensibilidad interior, vinculada a las pasiones de cada individuo particular. En relación al segundo punto, la verdad equivalente al hacer que defiende Vico se contrapondrá a la verdad sintiente que abanderará nuestro filósofo. En el fondo de estas diferencias radica un diferente objeto de estudio. Vico pone el acento en el orden civil, y en este sentido, en el estudio de la historia de las naciones. Rousseau —quien también mostrará un cierto interés por los asuntos de la ciudad, pues no olvidemos que es el autor de *El contrato social*—, no obstante, focalizará sus investigaciones y empleará mayores esfuerzos intelectuales en el estudio de la naturaleza del hombre y, en particular, de sus pasiones.

Paralelismos musicales

Hace tiempo que la música ha dejado de estar presente en nuestro discurso. Recuperémosla. Pero en esta ocasión estableciendo paralelismos entre ella y aquellas otras ideas del pensamiento rousseauiano que hemos alcanzado a lo largo del texto y que se alejan del ámbito musical, a saber, que el hombre está situado el centro del cosmos —en tanto que el mundo exterior es tomado en consideración en la medida en que impacta sensiblemente a este—, que la sensibilidad ha de primar naturalmente sobre la razón y, por último, que dicha sensibilidad (vinculada a las emociones) es dinámica.

Comenzábamos por la diferente concepción del universo que presentaban Rameau y Rousseau. El primero entendía el cosmos de manera ordenada, bajo la forma de diversas estructuras matemáticas que, entrelazadas entre sí, daban cohesión y armonía a elementos distintos. Por eso sus teorías y composiciones buscarán la primacía armónica, haciendo derivar de ella la melodía. En cambio, la naturaleza no será nada para el ginebrino, a menos que esta impacte sobre el hombre. El ser humano queda, pues, situado en el centro del universo, y solo es en él donde se da el espectáculo de la naturaleza. Más allá de la importancia que en relación con esta idea daba el ginebrino a la melodía frente a la armonía —en respuesta a las tesis de su competidor—, añadamos una nueva idea musical que sea reflejo de esta cosmovisión. La entrada “gusto” del *Diccionario de música* rousseauiano parece suministrar un buen ejemplo de ello. En ella Rousseau afirma lo siguiente: “Cada hombre posee un *gusto* particular, mediante el cual otorga a las cosas que llama bellas y convenientes, un orden que pertenece solo a él”⁴¹. Cada hombre, entonces, se torna un nuevo mundo, un nuevo orden de estructuración de lo real, y por consiguiente, cada individuo particular supone un nuevo

⁴¹ Rousseau, “Gusto”, en *Diccionario de música*, p. 232.

centro sobre el que entender el universo entero. De nuevo vemos cómo Rousseau supo ver más allá de los ideales de su época y adelantar varias ideas que serán desarrolladas en el Romanticismo.

Anteriormente hablábamos de la primacía del sentimiento frente a la razón, y en este sentido, apuntábamos la confrontación que supuso este esquema del hombre frente a aquel otro heredado de los grandes pensadores del siglo XVII, en el que la razón constituía el principio de todo el conocimiento. A este respecto, un buen ejemplo musical de la primacía de los sentidos frente a la razón sea quizás la tabla de acordes que presentará Rousseau, en la que nos encontramos con varios acordes que, debido al recurso de las inversiones, constan de los mismos sonidos, mas no son clasificados de la misma manera. Adentrémonos un poco en este punto. Los acordes, formados por la superposición de varias notas que suenan simultáneamente a una distancia interválica de tercera, pueden entenderse de muchas maneras. Así, por ejemplo, si nosotros construimos un acorde de séptima comenzando desde la nota *La*, obtendremos un conjunto sonoro formado por las siguientes notas: *La* (como nota fundamental del acorde), *Do* (situado a distancia de tercera desde la nota fundamental), *Mi* (la quinta del acorde) y por último *Sol* (la séptima comenzando desde el sonido fundamental). No obstante, si bien en su origen los acordes se construyen en base a esa superposición de terceras⁴², lo cierto es que en el uso práctico se da pie a la inserción de otro tipo de acordes formados de otras maneras. Así, por ejemplo, existe el acorde de sexta añadida, que se forma sobre un acorde de triada (es decir, formado por tres notas), al que se le añade un cuarto sonido situado a un intervalo de sexta con respecto a la nota fundamental. De este modo, si tomamos esta vez como fundamental la nota *Do*, obtendremos un acorde formado por los sonidos *Do*, *Mi*, *Sol* y *La*, pues esta última es la nota situada a distancia de sexta desde el *Do*. Este tipo de acordes, que no están formados íntegramente por notas que se encuentran a distancia de terceras entre sí, son muy recurridos en las composiciones y permiten dotar a la obra de nuevos colores con los que embellecer y amenizar largos pasajes de modulaciones armónicas.

Pues bien, hay que añadir que los acordes, a su vez, tienen inversiones. Las inversiones no son más que las diferentes formas en las que pueden encontrarse los sonidos que conforman un mismo acorde. Es decir, siguiendo con el ejemplo anterior, el acorde de séptima del que hablábamos antes no tiene que aparecer siempre con la fundamental en el bajo (esto es, en la voz más grave), sino que dicho puesto lo pueden ocupar la tercera (el *Do*), la quinta (el *Mi*) e incluso la séptima (el *Sol*). En caso de que la nota del bajo sea la tercera del acorde, se dice que está en primera inversión; si en el bajo nos encontramos con la quinta, estaremos en segunda inversión; y en caso de los acordes de cuatro notas —o sea, tanto el de séptima como el de sexta añadida—, si nos encontramos con ese cuarto sonido en el bajo, diremos que el acorde se encuentra en tercera inversión. De este modo, pueden darse casos bastante curiosos, en los que dos acordes distintos, tales como el de séptima y el de sexta añadida, sean racionalmente indiferenciables el uno del otro, dado que sus notas son las mismas. Pues un acorde de

⁴² Pues del mismo modo que *Do* es la tercera desde *La*, *Mi* lo es del *Do* y *Sol* lo es del *Mi*.

séptima desde la nota *La* en estado fundamental tendría exactamente los mismos sonidos —dispuestos en el mismo orden— que un acorde de sexta añadida que comience desde *Do* en tercera inversión⁴³.

Y es aquí donde Rousseau hace valer la sensibilidad por encima de la razón. Dado que la tercera inversión de un acorde de sexta añadida es idéntica al estado fundamental de un acorde de séptima, Rameau rechaza dentro de su sistema la existencia del primer acorde en beneficio del segundo. En cambio, el ginebrino considera esta decisión equivocada, pues siguiendo ese mismo razonamiento, todas y cada una de las inversiones en que puede encontrarse un acorde de sexta añadida son intercambiables por alguna inversión del acorde de séptima, debido a que ambos están formados por las mismas notas. Así pues, ¿qué conduce a Rousseau a rechazar esta simplificación racional? Ni más ni menos que la sensibilidad de su oído. En la práctica musical, un acorde, tomado de forma aislada, no puede decirnos nada acerca de su carácter, y toda su fuerza expresiva no procede tanto de sí mismo como de las relaciones que lo unen con el resto de acordes, y que le definen en tanto en cuanto lo diferencian del resto de sonoridades. Siguiendo esta idea, un acorde, aunque pueda entenderse racionalmente de muchas maneras, pocas veces será comprendido ambiguamente por los sentidos, que le percibirán con un determinado carácter, con una energía concreta, y, en definitiva, con una personalidad única. Es por ello que, a la hora de presentar su tabla de acordes, y tras explicar este caso concreto de los acordes de séptima y de sexta añadida, Rousseau alega que: “Adjunto por doquier el término *añadido* para distinguir este *acorde* y sus inversiones de las producciones similares provenientes del *acorde* de séptima. El señor Rameau no admite esta última inversión de séptima añadida⁴⁴, porque forma un *acorde* de séptima, y porque dicho acorde de séptima se encuentra en estado fundamental. Esta razón nos parece poco sólida. Tampoco habría que admitir entonces la *gran sexta*⁴⁵ como una inversión, ya que, en los propios principios del señor Rameau, este mismo *acorde* aparece con frecuencia en estado fundamental. Con todo, la práctica de los más grandes, y la suya misma, desmienten tal exclusión que pretende establecer”⁴⁶.

La sensibilidad es, pues, situada en un puesto de preferencia frente a la aridez de la razón, la cual, si bien aporta cierta ayuda a la hora de comprender mejor el mundo armónico, no es menos cierto que empobrece sus efectos sensoriales, haciendo pasar dos acordes distintos por el mismo. Nótese también que entre los argumentos de los que se sirve el ginebrino se encuentra también la alusión a la práctica musical. Rousseau pretende con ello establecer de forma rotunda la separación entre sensibilidad y razón, o mejor dicho, entre lo efímero y lo eterno. Esta separación es negada por los escritos teóricos de Rameau, al menos en lo que al ámbito musical respecta, en tanto que la sensibilidad ha de reconocer en las piezas las relaciones armónicas que tan solo la razón puede comprender con profundidad. No hay separación clara, pues, entre ambos conceptos en el sistema rameauiano, dado que ambas se encaminan a un mismo fin: la

⁴³ Las notas estarían en el siguiente orden: *La, Do, Mi* y *Sol*.

⁴⁴ Se refiere aquí Rousseau a la tercera inversión de un acorde de sexta añadida.

⁴⁵ Se refiere a la segunda inversión de un acorde de séptima.

⁴⁶ Rousseau, “Acorde”, *ibíd.*, p. 71.

contemplación de la estructura universal de toda la Creación. En contraposición, Rousseau se aproxima a una perspectiva mucho más estrecha, vinculada al presente, al aquí y al ahora, al hacer y al sentir. Frente a lo eterno del cosmos, nuestro filósofo defiende lo efímero de la condición humana. Así, la prioridad de la sensibilidad frente a la razón no significa otra cosa más que el establecimiento de un marco de comprensión del mundo donde los términos absolutos carecen de validez y pasan a subordinarse a la verdad relativa del hombre.

Por último, decíamos que esa sensibilidad que caracteriza al hombre es dinámica, pues ofrece una imagen cambiante del mismo. Así, en la medida en que las pasiones que nos afectan son volubles tanto en su contenido como en su intensidad, resulta de ello una imagen de nosotros mismos muy alejada de aquel ideal del hombre racional que parece transmitirnos la época ilustrada. La traducción musical de este pensamiento en el sistema rousseauiano tendrá que ver con la preferencia por la melodía frente a la armonía. Si bien, a su vez, esto tiene mucho que ver con el punto anterior (en tanto en cuanto la melodía parece representar mucho mejor el gusto por la sensibilidad, mientras que la armonía está más cercana a la racionalidad), no es menos cierto que dicho gusto por las líneas melódicas se basa, en gran parte, en el carácter cambiante que se le puede conferir a una sucesión de notas. Por su parte, la armonía, resultado de la superposición de diversas notas que suenan simultáneamente, apenas es capaz de expresar convenientemente pasajes en que se presenten de forma rápida pasiones muy distintas e incluso contrarias entre sí. El ejemplo más claro lo encontramos en la noción de *modulación*. En teoría musical, modular no quiere decir otra cosa más que pasar de una tonalidad a otra dentro de una misma pieza. Las reglas de la práctica musical, que tanto transgreden los músicos italianos y que tan bien siguen los franceses, establecen que una modulación ha de prepararse convenientemente, buscando para ello acordes comunes a ambas tonalidades⁴⁷ y presentándolos paulatinamente, de modo tal que la modulación se produzca de la forma más relajada posible para el oído. Consiguientemente, un pasaje modulante suele abarcar unos cuantos compases de la partitura, lo cual ralentiza el avance de la narración y, por tanto, hace imposible representar fielmente aquellas partes en las que han de contraponerse de forma rauda varias pasiones contrarias entre sí.

A este respecto, en su *Lettre sur la musique française* Rousseau analiza un pasaje de una ópera de Lully, exponiendo punto por punto los motivos por los cuales la sinfonía⁴⁸ se muestra completamente ineficaz a la hora de proporcionar una expresión enérgica y fidedigna de las pasiones que se presentan en el texto. Se trata de la ópera *Armida*, en la cual hay un pasaje cuyo texto está plagado de arrebatos pasionales, contradicciones y zozobras que el músico, en opinión de Rousseau, no ha sabido expresar con la orquesta. Dicho pasaje se encuentra en el segundo acto, quinta escena, y en él la protagonista (Armida) se dispone a apuñalar el corazón de su enemigo (Reinaldo) mientras este

⁴⁷ Es decir, acordes que, incluyendo el mismo conjunto de notas, estén presentes en ambas tonalidades.

⁴⁸ Se emplea aquí el término "sinfonía" para hacer referencia a la parte instrumental de una composición y no para designar un género compositivo determinado.

duerme, cuando, en el último momento, la compasión se apodera de ella y la impide llevar a cabo su venganza. El texto poético se encuentra plagado de matices emocionales, de choques, de arrebatos y sinsentidos. Verso tras verso Armida intenta acabar con su oponente pero su corazón la obliga a detener el brazo, con el puñal en alto y el corazón desbocado. La escena no podría ser más pasional.

La música, si bien es correcta desde el punto de vista teórico, se aleja demasiado de la potencia emocional a la que supuestamente acompaña, creando una mezcla que apenas conmueve y que tan solo es comprensible para los eruditos, capaces de advertir en el pasaje las modulaciones académicas a las que han acostumbrado a sus oídos. Así da cuenta Rousseau de dicho pasaje: “La heroína acaba adorando al que quería degollar al principio. El músico acaba en *mi*, tal como había empezado, sin haberse dejado en ningún momento los acordes más próximos a la tonalidad principal, sin haber puesto ni una sola vez en la declamación de la actriz la menor inflexión extraordinaria que diera fe de la agitación de su alma, sin haber dado la menor expresión a la armonía”⁴⁹.

Este pasaje fue defendido por Rameau como un “ejemplo de modulación exacta y muy bien ligada”⁵⁰. Lo que demanda Rousseau es una mayor espontaneidad, una mayor fuerza expresiva, una mayor ligereza que permita recorrer más ágilmente todo el abanico de emociones que se suceden en el alma del personaje. En resumidas cuentas, el ginebrino demanda una mayor naturalidad a la hora de representar el dinamismo de las pasiones humanas. Dinamismo que la rigidez de las reglas de modulación impide que sea expresado convenientemente. No hay pasión en la armonía, ni emoción alguna en los movimientos del bajo; tan solo la melodía es capaz de arrancar de nuestra alma las más violentas pasiones, y, precisamente, melodía es de lo que carece este pasaje de Lully, al igual que toda la música francesa en general.

En su preferencia por la melodía Rousseau recurre en varias ocasiones al ejemplo de las escalas griegas, por las cuales se regía la música en la antigüedad. En ellas cree ver la materialización de ese origen común entre música y palabra, donde el lenguaje servía menos para razonar que para expresar las emociones de los hombres. La melodía permite introducir inflexiones más ágilmente, obteniéndose así mayor versatilidad a la hora de representar emociones contrarias o vivarachas. Además, sus acentos permiten transmitir mejor dichas emociones y, así, contagiarlas con mayor facilidad al corazón del oyente. Las escalas griegas se convierten, pues, en el prototipo a imitar si queremos recuperar esa voz de la naturaleza de la que es capaz todo hombre sensible y según la cual toda emoción no es representable si no es con el auxilio del canto, del acento patético, de las inflexiones de la voz avanzando de intervalo en intervalo.

En resumidas cuentas, para captar la esencia dinámica del hombre y poder representar de forma fiel la totalidad de sus pasiones, es necesario recurrir a la melodía y situar esta en un lugar privilegiado frente a la armonía en las composiciones.

⁴⁹ Rousseau, “Carta sobre la música francesa” ..., p. 210.

⁵⁰ *Ibíd.*

Capítulo III

*Un eterno y grácil bucle*⁵¹

El camino de la razón

Esta preferencia por la melodía, así como la constante defensa de las escalas griegas, esconde en sí una nueva idea que hasta ahora no habíamos enunciado explícitamente en este escrito.

Rousseau convierte en objeto de veneración las escalas musicales de la Antigua Grecia porque cree encontrar en ellas un retazo de la perdida voz del hombre natural, donde toda expresión oral no se realizaba sino a través del canto, y en la que las únicas ideas dignas de ser expresadas eran las pasiones humanas.

El desarrollo de las artes y las ciencias elevó a la razón hasta un puesto dominante, desde el que, si bien permitió el progreso de las sociedades, también condujo a un empobrecimiento de las costumbres. Estas ideas son explicadas minuciosamente por Rousseau a lo largo de su primer *Discurso*, con el que comenzó su fama dentro de la sociedad parisina. En su opinión, los progresos de la razón hicieron mermar la virtud y la fortaleza de espíritu de modo tal que los hombres fueron poco a poco alejándose del camino que les había sido marcado por la naturaleza. A base de raciocinio los hombres pretendieron sustituir la emoción que con el paso del tiempo perdían. La lengua se hizo monótona, pues ya no necesitaba ser viva como las pasiones, sino ser clara como el intelecto. La elocuencia vino a sustituir la pureza de las emociones y los hombres adoptaron refinados modales de cortesía con los que disfrazaron sus vicios y maldades. Como puede suponerse, cuanto más aumentaba sus dominios la razón, más se veía afectada la lengua de los hombres, y lo que antes no eran sino largos pasajes cantados con los que emocionar al amigo mostrando la propia alma desnuda, ahora se convertían en fastidiosos discursos con los que abarrotar la mente de los allegados. Así hace mención de ello en el *Discurso sobre las ciencias y las artes*: “No más amistades sinceras; no más estimación auténtica; no más confianza bien fundada. Las sospechas, las sombras, los temores, la frialdad, la reserva, el odio, la traición se ocultarán siempre tras ese velo uniforme y pérfido de cortesía, tras esa urbanidad tan ponderada que debemos a las luces de nuestro siglo. [...] Nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras ciencias y nuestras artes se han acercado a la perfección”⁵².

De modo semejante, en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* habla de la degeneración de la música griega a raíz de la llegada de la polifonía, la armonía tonal, el contrapunto y demás artilugios racionales, los cuales son denominados por el ginebrino

⁵¹ Este capítulo debe su título a la obra *Gödel, Escher y Bach: un eterno y grácil bucle*, de Douglas Hofstadter.

⁵² Rousseau, *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Madrid, Gredos, 2011, pp. 14 - 15.

como una “invención gótica”⁵³. La falta de sensibilidad hace de los hombres frías máquinas lógicas, meros cascarones vacíos desprovistos de toda impresión moral e incapaces de entender los movimientos de su propia alma sin recurrir a la materialización de la misma, tal y como ocurre con el postulado de la glándula pineal cartesiana. Para encontrar verdaderamente el poder significativo de los sonidos es necesario que estos sean entendidos no como simples objetos de la experiencia —que afectan a nuestros nervios y generan una amplia colección de sensaciones físicas—, sino que han de interpretarse desde una perspectiva moral, concerniente a las pasiones humanas, al dinamismo del alma y a la relación de cada individuo no con su entorno físico, sino social. A este respecto asevera Rousseau que: “Los colores y los sonidos pueden mucho como representaciones y signos, pero no como simples objetos de los sentidos. [...] Los cantos mismos que no son más que agradables y no dicen nada cansan incluso; porque no es tanto el oído el que lleva el placer al corazón como el corazón el que lo lleva al oído”⁵⁴. Siguiendo el camino de la razón los hombres se han despojado de aquello que los hacía verdaderamente humanos, y, dejando a un lado el sentir, se entregaron al pensar, perfeccionando sus artes y ciencias, pero perdiendo la pureza de sus costumbres y la nobleza de su corazón.

En este sentido Rousseau hace un comentario en el segundo prefacio de *La nueva Eloísa* que muestra de forma clara cómo la elocuencia ha venido a suplir la falta de fuerza pasional: “Solo en sociedad se aprende a hablar con energía. Primero, porque siempre hay que decir más y mejor que los demás, y luego porque a fuerza de afirmar a cada momento lo que no se cree, de expresar sentimientos que no se tienen, se busca dar a lo que se dice un tono de persuasión que supla la carente persuasión interior. ¿Creéis que las personas realmente apasionadas poseen esa manera de hablar viva, fuerte, llena de colorido, que admiramos en dramas y novelas? No; la pasión, colmada de sí misma, se expresa con más abundancia que fuerza; ni siquiera piensa en persuadir; ni se le ocurre que pueda dudarse de ella. Cuando dice lo que siente, no es tanto por exponerlo a los demás como para aliviarse”⁵⁵. La elocuencia, pues, tuvo que venir a compensar la pérdida de pasión, del mismo modo que, en el terreno musical, los avances armónicos y las texturas fugadas y contrapuntísticas, intentaron suplir la carencia de fuerza expresiva. Sin imágenes apasionadas, sin corazones henchidos por la emoción ante la contemplación del espectáculo de la naturaleza, la música perdió el acento que le es propio y tuvo que complicarse, hacerse confusa, con la intención de crear una suerte de espejismo con el que aturdir nuestros sentidos, ejercitar la razón y adormecer nuestras pasiones.

No obstante, a pesar de ser Rousseau un precursor del Romanticismo y situar las pasiones humanas en el centro de toda su cosmovisión, seguirá empleando el término *naturaleza* de forma ambivalente, pues con él no pretende referirse únicamente a la naturaleza del género humano, sino que también trata de poner de manifiesto la

⁵³ Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁵ Rousseau, *La nueva Eloísa*, Madrid, Akal, 2013, p. 123.

vinculación del hombre con el universo. En resumidas cuentas, si bien la cosmovisión pitagórico-racionalista que defendía Rameau le resulta ridícula, sin embargo, él también hablará de un orden de las cosas, una especie de disposición divina de cada elemento del mundo. La naturaleza es, pues, una grandiosa armonía, cuyos engranajes no son cognoscibles en términos matemáticos, sino emocionales. Todo está en orden y concierto dentro de ella, y su contemplación no puede sino inflamar nuestro espíritu. A aquel que observa el recorrer de las estrellas noche tras noche y ve a cada una de ellas situarse en el mismo lugar; a aquel que cada día se despierta con los silbidos de los pájaros y se acuesta con el murmullo de los grillos; a aquel que siembra la tierra y contempla su crecimiento, obteniendo de ella el alimento y la semilla con la que repetir el proceso; a todos ellos, prosigo, el orden del mundo les resulta evidente, no a su intelecto sino a sus corazones, que se alimentan de la tranquila felicidad en la que queda su ánimo frente a semejantes visiones. En este sentido, el propio Rousseau escribe esto en su *Emilio*: “En el corazón del hombre es donde reside la vida del espectáculo de la naturaleza, y para verlo es preciso sentirlo. El niño distingue los objetos, pero no puede conocer las relaciones que los estrechan ni oír la dulce armonía de su concierto. Se requiere una experiencia que todavía no ha adquirido, son precisos afectos que no ha experimentado para sentir la impresión que resulta de todas esas impresiones juntas. [...] ¿Qué clase de emoción le ha de proporcionar el gorjeo de los pajarillos si todavía desconoce los acentos del deleite y del amor?”⁵⁶.

El hombre sigue siendo la piedra angular sobre la que se asienta toda su comprensión del universo, mas este ha de comprender y contener en sí mismo esas relaciones que cohesionan cada elemento de la naturaleza. Es por esto que el subjetivismo del ginebrino no cae en el solipsismo radical. El hombre —y más concretamente, sus pasiones— son la única base posible desde la que comprender el universo, pero dicho universo no está a merced de su voluntad, es decir, no puede ser ordenado según el gusto de los hombres, sino que, conteniéndolo en sí mismos, estos han de comprender cuál es su lugar en él. Como si de un todo armónico se tratara, hombres y naturaleza han de encajar recíprocamente, ya que los primeros, siendo hijos de esta, tienen la posibilidad de desoír sus mandatos, y alejarse del camino que ella nos ha marcado de antemano. Así, ese orden divino al que nos referíamos antes supone la convivencia en armonía de elementos distintos; elementos que, perteneciendo cada uno a dos ámbitos diferentes (al del hombre o al de la naturaleza) pueden formar un todo enlazado y con sentido. Empezamos ya aquí a divisar ese eterno bucle.

Esa es la verdadera armonía para Rousseau. Carente de números y de razón (en el sentido lógico cartesiano), el universo encaja cuando los hombres, con su dinamismo y cambio constante, son capaces de alcanzar el lugar que les es propio. Esta cosmovisión, ajena ya al subjetivismo primero, se muestra estática, en tanto que no encierra contradicción alguna dentro de sí.

⁵⁶ Rousseau, *Emilio o de la educación*, Madrid, Gredos, 2011, p. 174.

Pues bien, esta idea de orden divino, también encuentra su expresión en los planteamientos musicales de Rousseau. Nos referimos aquí a la noción de *unidad de melodía*, con la que el ginebrino trata de explicar cómo diversas voces distintas pueden inducir conjuntamente a la creación de una única melodía. En su *Diccionario de música*, dedica algo más de dos páginas a explicar este peculiar concepto, que no se encuentra teorizado en ningún otro tratado musical, y que, tal y como declara él mismo, no parece haber sido advertido por ningún otro pensador —lo cual no quiere decir que dicho concepto no exista o carezca de efectos sobre la práctica musical.

Rousseau, buscador incesante de la voz propia del hombre, se pregunta cómo es posible que en las piezas musicales polifónicas las distintas voces no entren en conflicto unas con otras. Si, por un lado, cada una lleva a cabo una melodía distinta, entonces la atención del oyente se confunde y se diluye a medida que avanza la armonía y se genera en él una sensación cuya energía resulta placentera en un comienzo, pero que pronto resulta árida y monótona. Por el contrario, si en pos de la buena comprensión de las notas, todas las voces marchan al unísono cantando la misma melodía, entonces apenas se podría afirmar, propiamente, que hay más de una voz. ¿Cómo aunar entonces la pluralidad de las voces con la necesidad de establecer entre ellas una melodía común? Este es el escollo que la unidad de melodía trata de solventar. En lo que respecta al ámbito musical la unidad de melodía viene a decir que es posible hacer convivir distintas voces siempre y cuando del desarrollo de todas ellas se distinga una única melodía, de modo tal que cada una contribuya a la creación del todo ocupando el lugar que le corresponde. De nuevo, reaparece la imagen de un todo ordenado que resulta de la participación de varios elementos distintos e independientes entre sí, y, que en este sentido, debemos catalogar como armónico. Así pues, la armonía que busca Rousseau no consiste en el buen discurrir de los acordes, sino en conseguir que cada parte individual contribuya al todo.

He aquí uno de los puntos clave en el sistema rousseauiano. El hombre, pese a estar situado en el centro del cosmos —en tanto que es en la impresión subjetiva que el mundo exterior deja en él donde radica su verdadera naturaleza como ser sintiente—, es a su vez una pequeña parte del inmenso espectáculo del mundo. Siguiendo su propia naturaleza, (esto es, sus pasiones) el hombre queda inmerso en una doble vía; contemplado con los ojos de su propia existencia individual cada ser humano se configura como el centro del mundo, y no tiene nada salvo sus pasiones, que lo definen frente a los demás y lo hacen ser quien es⁵⁷; mas si hemos de mirar con los ojos de la naturaleza, las pasiones de este, que por un lado lo definen e individualizan, por el otro lo integran en un plan común a toda la Creación, en un orden divino de estructuración universal que no tiene que ver con las matemáticas ni los números sino con la belleza.

Al igual que en las sinfonías cada voz ha de fortalecer la energía de la melodía global, el hombre, a su vez, con su mirada enfocada hacia el cosmos infinito y su alma acentuada

⁵⁷ Desde esta perspectiva vemos de nuevo la importancia que tiene la noción de “gusto” del *Diccionario de música*, en la que veíamos cómo cada hombre construía su propio mundo y se erigía rey del mismo.

por las pasiones de su corazón, ha de contribuir a la melodía de la naturaleza. La pasión resulta, simultáneamente, razón de individualización y de integración. Individualiza a los hombres, y los hace distintos, hasta tal punto que el sentir de uno puede resultar incomprensible para otro; de igual manera, los integra en un orden que es superior a ellos mismos, y cuya contemplación enardece su espíritu, agita su corazón y tranquiliza su alma. Aunque aquí parezca percibirse una contradicción, en realidad, no existe ninguna. La belleza de este orden cohesionador y omniabarcador excita las emociones de los hombres, las enciende y aviva, como si un fuego que brotara del interior de ellos mismos inflamara todas sus pasiones e hinchiera su ánimo; pero, al salir el hombre de su perspectiva individual y subjetiva, y comprenderse a sí —con sus sentimientos por bandera— dentro de un orden mayor, su alma queda tranquila, pues encuentra sentido a su propia existencia y no anhela ningún objeto de deseo externo a ella, siendo así que es su propia sustancia la que lo nutre y mantiene. En otras palabras, es en el propio existir, (y no en el “existir para...”) donde el hombre se reconoce a sí mismo, primero como sujeto concreto y después como elemento perteneciente al todo; primero como agitación pasional y luego como tranquilidad de espíritu; primero como una melodía única, y después como una voz más dentro de la sinfonía del mundo. En consecuencia, hemos alcanzado ya ese *eterno y grácil bucle* en el que, siendo las pasiones de cada individuo la puerta de acceso con la que abrirse al mundo, son, a su vez, voces distintas que han de encajar en la creación de la melodía universal. La unidad de melodía refleja, pues, el papel que las emociones de cada sujeto desempeñan con respecto a la naturaleza, entendida esta de forma global.

Libertad de expresión

Comenzábamos este escrito dando una definición del concepto de felicidad que encajara con aquella que nos encontramos en los escritos autobiográficos de Rousseau, y concluíamos que la auténtica felicidad consistía en la tranquilidad de espíritu. Para hallar la felicidad es necesario poseer un alma cuyo objeto de deseo no sea externo, sino que tan solo requiera de sí misma, que “se nutra de su propia sustancia”, en palabras del filósofo. Hemos visto que este tipo de concepción la posee el hombre de sí mismo cuando, saliendo de los márgenes de su individualidad, se contempla con los ojos de la naturaleza. Desde esta perspectiva, cada individuo —dinámico en su más íntima esencia por las pasiones que lo afectan y conmueven— deja de contemplarse como diferente al resto de hombres, para entenderse a sí mismo como integrante del género humano, y por ende, de toda la naturaleza. Es entonces cuando su alma se vuelve tranquila y las pasiones que arrebatan su corazón pierden su fuerza individualizadora. Cada sujeto, proyectando sobre toda la especie las pasiones que él mismo posee, se vuelve semejante a todos los demás hombres, y entendiendo que todos ellos son capaces de sentir lo mismo que él, no requiere de nada más que de su propia existencia, pues esta goza ahora de un sentido pleno, en tanto que su alma —al haberse identificado con la de todos los

hombres— no precisa de nada exterior a ella. Este es el amor que en numerosas ocasiones Rousseau afirma sentir por la humanidad. De este modo se inician sus *Ensoñaciones*: “Heme aquí pues, solo en la tierra, sin más hermano, prójimo, amigo ni compañía que yo mismo. El más sociable y más amante de los humanos ha sido proscrito por un acuerdo unánime”⁵⁸. Si bien es cierto que en el momento de redacción de las *Ensoñaciones* la paranoia y la manía persecutoria eran dueñas casi por completo del pensar del ginebrino, no lo es menos que en el fondo de su corazón aún reposaba el amor por los hombres. Del mismo modo, en el prefacio de las *Confesiones* asegura que destina dicha obra a la humanidad, y que en ella se va a encontrar el primer retrato fiel de un hombre. Opinamos que el objetivo fundamental que perseguía el ginebrino al redactar esta obra no era sino el de mostrar a todos los hombres que en nuestras pasiones es posible identificarnos los unos con los otros, que nuestras virtudes y bajezas son compartidas, y que en ellas somos capaces de entender al otro de la misma forma en que nos entendemos a nosotros mismos.

Pero aún queda una cuestión por resolver, ¿cómo es posible alcanzar esa perspectiva global, en la que salimos de nosotros mismos y nos comprendemos como integrantes de todo el género humano y, en última instancia, de toda la naturaleza? En nuestra opinión este paso de lo subjetivo a lo global solo puede realizarse mediante la expresión. Es en la expresión de los sentimientos donde estos se templan y donde somos capaces de identificarnos con toda la humanidad. Las pasiones, por sí solas tan solo nos hablan de nosotros mismos y, consiguientemente, nos limitan a la esfera de nuestra subjetividad, alejándonos del resto de los hombres y dirigiendo nuestra mirada únicamente hacia nosotros mismos. En cambio, la expresión de dichas pasiones supone la puerta de acceso a ese ámbito infinito en el que cada uno de nosotros es capaz de concebir a la humanidad del mismo modo en que concibe su propia persona. En la expresión se pintan las pasiones del hombre particular pero se alcanza la humanidad común que cada uno de ellos guarda en su corazón. Con estas sencillas palabras da cuenta Rousseau de ese impulso por comunicar innato al hombre y que lo impele a sacar fuera de sí sus emociones y arrebatos: “Tan pronto como un hombre fue reconocido por otro como ser sintiente, pensante y semejante a él, el deseo o la necesidad de comunicar sus sentimientos y sus pensamientos le hizo buscar los medios para ello”⁵⁹. Deseo o necesidad, Rousseau no sabe, o, más bien, no quiere explicarnos cuál es su visión de esta propensión a la expresión de las emociones. Quizás la naturaleza haya sembrado en cada individuo la necesidad de ese deseo.

De forma semejante, el filósofo alemán Johann Gottfried von Herder, algo más joven que Rousseau⁶⁰, asume esta misma idea y la plasma en su *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, donde asevera lo siguiente: “Fue, por así decirlo, una última impresión maternal de la mano creadora de la naturaleza la que dio a todos los seres del mundo esta ley: <<No sientas para ti solo, sino que tu sentimiento suene>>. Y como esta última

⁵⁸ Rousseau, *Las ensoñaciones...*, p.47.

⁵⁹ Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, p.23.

⁶⁰ Johann Gottfried von Herder, fue un filósofo, teólogo y crítico literario alemán que vivió entre 1744 y 1803.

impresión creadora fue peculiar a todos los de una misma especie, la ley resultó bendición: «Sea tu sensación peculiar de tu especie y que la perciban todos compartiéndola como uno solo». No se le dé más vueltas”⁶¹. Aunque Herder y Rousseau no coincidirán a la hora de establecer el origen del lenguaje —pues el primero considerará que este es fruto de las capacidades reflexivas del hombre, mientras que el último hablará de lenguas primitivas pertenecientes a sociedades más rudas y con menos raciocinio— ambos comparten esa idea según la cual el habla exterior es connatural al género humano. A este respecto, podemos rescatar la última frase de ese fragmento ya citado de *La nueva Eloísa*, según el cual, cuando un hombre comunica sus emociones, “no es tanto por exponerlo a los demás como para aliviarse”. Con la exteriorización de las pasiones el hombre se alivia, se purifica; siendo él mismo sale de sí, y se identifica con el resto de las gentes. Así pues, si la expresión consigue calmar el espíritu y apaciguar las violentas aguas del mar de las pasiones, eso quiere decir que resulta fundamental para alcanzar la felicidad, pues solo a su través será posible mantener nuestra alma ajena a todo objeto exterior, y por ende, sentirla común a la del resto de hombres. Consecuentemente, volviéndonos hacia nuestras pasiones subjetivas encontramos lo que de común hay en el género humano. Esa verdad —entendida como sentir— de la que hablábamos antes queda incompleta si no es seguida por la expresión, la cual cada hombre necesariamente desea.

Llegados a este punto se observa ya con nitidez esa especie de bucle que Rousseau situó en la base metafísica de todo hombre. Desde el ámbito de lo finito todo sujeto no es sino la suma de sus pasiones; pero desde la perspectiva del todo infinito, todos ellos están dotados de la misma voz. Esa voz, que no procede de ningún hombre en particular sino que tiene su origen en la misma naturaleza, es la que intentó potenciar el ginebrino a lo largo de toda su obra. Su amor por los hombres le obligó a rechazar los avances de la sociedad en la que vivía, para, con ello, buscar aquello que pudiera unirlos, que pudiera hacerlos comprender la profunda raigambre metafísica que los vincula a unos con otros.

Es fácil suponer que esta noción de expresión —que resulta clave para la comprensión del hombre— posea, a su vez, una traducción en sus planteamientos musicales. Y efectivamente, así es. Nos referimos aquí al sistema de notación musical que presentó Rousseau ante la Academia de las Ciencias de París en agosto de 1742 y que, posteriormente, daría a conocer al público en su *Disertación sobre la música moderna*, así como en su *Diccionario de música*. No entraremos aquí en los detalles más minuciosos de dicho sistema, pero sí que explicaremos algunas de sus características generales, a fin de comprender mejor por qué esta notación es idónea para la expresión que busca establecer nuestro filósofo.

La idea que plantea Rousseau es establecer un nuevo inventario de signos con los que poder anotar música. En su opinión, los signos utilizados (tales como el pentagrama, las negras, las corcheas, las redondas, los silencios, etc.) son demasiados y poco intuitivos. Por ello consideró oportuno sustituir las notas musicales por números, cada uno de los

⁶¹ Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, Madrid, Gredos, 2015, p. 6.

cuales representaba una nota distinta de la escala de cualquier tonalidad —eso sí, siempre tomando como referencia el modo mayor. Si, por ejemplo, la pieza musical estaba en la tonalidad de *Do* mayor, la cifra 1 representará la nota *Do*, el 2 representará el *Re*, el 3 representará el *Mi*, y así sucesivamente. Todas esas notas estarán situadas sobre una línea que las cruce, tal que así:

$$\text{—}1\ 2\ 3\ 5\ 2\ 1\ 4\ 3\ 2\ \text{—}$$

En caso de que en el transcurso de la melodía se sobrepasara el ámbito de la octava (ya fuera superior o inferiormente), la cifra correspondiente a la nota que excede ese ámbito se colocaría por encima o por debajo de la línea, dependiendo de si la susodicha nota está en la octava superior o en la inferior, respectivamente:

$$\begin{array}{c} 1 \\ \text{—}1\ 3\ 5\ 7\ \text{—}7\ 5\ 3\ \text{—}1 \\ 7 \end{array}$$

De modo semejante, para indicar la existencia de un silencio se empleará el número 0, cuyo significado, intuitivamente, resulta similar a la idea de silencio en música.

Por último, falta indicar cómo ha de expresarse la duración de cada sonido. Para ello Rousseau recurrirá al uso de comas, con las que indicará los diferentes pulsos, así como de barras verticales para separar los distintos compases. Además, tan solo diferenciará dos tipos de ritmos, aquellos que constan de dos pulsos y aquellos otros de tres pulsos, y en cada pieza señalará el tipo de compás con la cifra correspondiente situándola al comienzo de la partitura. Así, por ejemplo, si nos encontramos con:

$$2\ \text{—}1, 3\ | 2, 4\ | 3, 2\ 3\ | 1\ \text{—}$$

Querría decir que nos hallamos ante un fragmento de cuatro compases de duración, cada uno de los cuales consta de dos pulsos. Si nos fijamos atentamente, en el segundo pulso del tercer compás podemos observar dos cifras, o lo que es lo mismo, dos notas, cosa que no ocurre en el resto de pulsos; esto quiere decir que en dicho pulso han de interpretarse dos sonidos diferentes pero de la misma duración, es decir, que hay que subdividir ese pulso en dos partes iguales, y entonar cada una de esas dos notas en cada parte⁶².

De forma análoga, establecerá también los símbolos con los que reemplazar los sostenidos y los bemoles, así como aquellos otros con los que indicar la repetición de una determinada sección de la partitura. En conclusión, debemos admitir que, ciertamente, el sistema de notación rousseauniano simplifica y agiliza la escritura musical. Sin embargo, adolece de un gran defecto, del cual el propio Rousseau era plenamente consciente: apenas es útil para expresar música para instrumentos polifónicos. A lo largo de toda la *Disertación sobre la música moderna* Rousseau tan solo aplica su sistema a dos instrumentos, el clavecín y la voz humana. Si bien es cierto

⁶² El fragmento melódico reflejado en este último ejemplo está inspirado en un pasaje de la ópera de Rousseau *Le devin du village*.

que el clave es un instrumento polifónico, la predilección del ginebrino por la melodía frente a la armonía hizo que solo tuviera en cuenta su función melódica (generalmente interpretada con la mano derecha) reduciendo la parte acompañante (o sea, a la mano izquierda) a un simple bajo con el que hacer una mínima referencia a los acordes de la pieza. Siendo así, ¿cómo expresar mediante estas cifras un acorde entero?, ¿cómo expresar la simultaneidad de más de tres sonidos, los cuales pueden distar varias octavas entre sí? Resulta extremadamente difícil representar con los artilugios que propone Rousseau el transcurso de varias voces melódicas que se desarrollen al mismo tiempo, pues, ¿cómo representar las diferencias rítmicas existentes entre ellas?

Por estas y otras razones la Academia de las Ciencias rechazó el proyecto de Rousseau, mas en nuestra opinión resulta cuanto menos extraño que él mismo no se percatara de esas deficiencias. Quizás resulta más plausible suponer que sí conocía las carencias de su sistema, pero que dichas carencias no eran sino ventajas para él. Teniendo como objetivo el advenimiento de una nueva música, alejada del estéril efectismo racional y delimitada al ámbito puramente melódico, ¿qué problema hay en caso de no poder representar acordes completos? A fin de cuentas no serán necesarios. Sostenemos, pues, que la idea de Rousseau no consistía simplemente en la creación de una nueva notación musical, sino que con ella pretendía refundir la música de su tiempo, y por ende, recuperar la perdida voz natural del propio hombre. En resumidas cuentas, nuestro filósofo trató de devolver al hombre la expresión que le es innata, y sin la cual cada sujeto no puede escapar de la esfera de su individualidad, de su amor propio, de sus deseos de imponerse sobre el resto de voluntades. Con la apariencia de un sencillo sistema de notación musical el ginebrino pretendía recuperar ese estado natural en que voz y palabra eran una y la misma cosa, y donde para comunicar los sentimientos era necesario valerse del canto, de la acentuación patética y de la energía de unas pasiones que emanaban directamente de lo más hondo de nuestras almas.

Concebido de este modo, el hombre tan solo ejerce su libertad en el momento de la expresión. Esclavo de sus pasiones, es incapaz de liberarse de ellas si se limita a contemplarse desde y a sí mismo; a su vez, ubicado en un lugar determinado dentro del orden divino del mundo parece claro que tampoco puede ser calificado como libre. Queda, pues, el momento de la expresión, del alivio, de la purificación; queda, pues, el instante en que el hombre traspasa los límites de su subjetividad y accede a la contemplación del orden del mundo. Es precisamente en ese tránsito donde radica la verdadera libertad del hombre; entre el sentir y el contemplar. En cada uno de los dos extremos el hombre no puede decirse plenamente libre, mas en el paso de uno a otro, sí. Debido a ello es la expresión de la emoción aquello que permite al hombre ejercer su libertad y, como tal, esta se convierte en esencial para su vida. La felicidad y la propia voz de los hombres dependen, por lo tanto, de esa expresión; y en la expresión, a su vez, concurre una doble vertiente, ya que, por un lado, ella posibilita la libertad de la especie humana, pero al mismo tiempo, dicha expresión tan solo puede realizarse bajo unas condiciones de libertad. La sociedad, siguiendo los dictámenes de la razón, obligó a los hombres a mentir, a ocultar sus verdaderos pensamientos, a traicionar, a falsear sus

emociones y, por último, a dar vigor literario a aquello que carecía de fuerza emocional. Es en pos del progreso racional por lo que el hombre se ha visto malogrado a sí mismo y se lamenta constantemente de su propia existencia. Así de crudo lo pinta el propio Rousseau en el segundo *Discurso*: “[...] Quisiera que alguien me explicara qué clase de miseria puede ser la de un hombre libre que tiene en paz el alma y en perfecta salud el cuerpo. Yo pregunto: ¿Cuál de las dos, la vida civil o la vida natural, es la más dada a hacerse insoportable a los que de ella disfrutan? No vemos casi en torno nuestro más que gente que se lamenta de su existencia; hay hasta quienes se privan de ella, y apenas si basta la conjunción de las leyes divina y humana para poner fin a este desorden. Yo pregunto si se ha oído decir alguna vez que a un salvaje en libertad se le haya pasado siquiera por las mientes quejarse de la vida y darse muerte”⁶³.

Soledad y sociedad

Con su nuevo sistema de notación el ginebrino legó a la humanidad un lenguaje con el que poder expresar los arrebatos pasionales característicos del corazón humano, para, de este modo, purificarlos, calmarlos e integrarlos en el lugar que les corresponde dentro de la inmensa estructura que supone el mundo, en tanto que creación de la naturaleza. En numerosas ocasiones el filósofo ha demostrado su gran descontento con la sociedad de su época, y en especial con los modales de cortesía de los que tanto se enorgullecen algunos de sus contemporáneos. Pues bien, con su nuevo sistema musical pretende fundar de nuevo al hombre y reconducirlo al sendero natural del que nunca debería haberse salido, alejándolo así de esa razón vacua que no sirve para nada más que para suplir la falta de sensibilidad en el género humano.

La vida plena y feliz resulta, pues, de la colaboración de tres elementos: el sentir, el contemplar y el expresar. Recíprocamente conectados todos con todos, el hombre que no siente es incapaz de expresar nada; a aquel que no expresa le resulta imposible acceder a la esfera de la contemplación; al que no contempla solo le está permitido sentir a medias, pues continuamente se encuentra encerrado en la esfera de su individualidad. ¿Cómo podrá extasiarse el corazón de aquel que jamás se ha dejado sobrecoger por la inmensidad del espectáculo de la naturaleza?, ¿Cómo se verá afectada su alma por los acentos de la pasión, si no se conoce más que desde sí mismo? Es necesario que salga de sí, que se adentre en el orden del cosmos, que conciba al resto de la humanidad del mismo modo en que se concibe a sí y que desde ahí vuelva la mirada hacia su persona. La verá pequeña e incluso ridícula. El mundo funcionaba antes de su llegada y continuará de igual modo tras su partida. Mas esta pequeñez resulta ser el complemento vital para lograr una sensibilidad plena, una sensibilidad que no se agote en los estrechos márgenes de la existencia individual, sino que vuele más allá de ellos.

⁶³ Rousseau, *Discurso sobre el origen...*, p. 160.

Este tipo de sensibilidad brilla por su ausencia en las sociedades civiles modernas. Es por ello que resulta forzoso regresar a un estado más sencillo (e incluso puede que, en ese sentido, más rudo), en el que la vida del hombre transcurra de un modo cercano a la naturaleza, y no negándola. Si bien es cierto que Rousseau considera que en el verdadero estado de naturaleza el hombre primitivo no necesita de sus semejantes para su subsistencia, no lo es menos el hecho de que no sitúa dicho estado natural en ningún momento del pasado histórico, ni lo identifica con ninguna sociedad pretérita. De igual modo, tampoco la sociedad presente ni las posibles sociedades venideras parecen poder equipararse con ese estado de naturaleza. En sus propias palabras: “Pues no es empresa liviana [...] conocer bien un estado que ya no existe, que tal vez nunca ha existido, que probablemente no existirá jamás, y del que no obstante es necesario tener nociones precisas para juzgar bien sobre nuestro estado presente”⁶⁴.

¿Qué grado de verdad se le puede conferir entonces al estado de naturaleza? Siendo así que “tal vez nunca ha existido”, ¿para qué demorarse con tantas y tantas argumentaciones, ensuciar semejante cantidad de papel e invertir largas horas en la explicación del desarrollo de las sociedades desde ese estado primero hasta su apariencia actual? Ciertamente, es tarea confusa entender cuál es la condición de ese estado de naturaleza. Si por un lado no existió en su dimensión fáctica, por el otro sí parece tener una cierta veracidad, en tanto que da soporte a ese sentimiento de piedad común en toda la especie humana, según el cual todos los hombres nacen libres e iguales a ojos de la naturaleza; o mejor dicho, según el cual la desigualdad que pudiera existir entre ellos apenas tendría efectos reseñables. La verdad de este estado de naturaleza no puede ser, por tanto, una verdad empírica, que radique en algún punto del pasado histórico de la humanidad. En otras palabras, no es una verdad entendible en términos de hechos que puedan contrastarse con la experiencia exterior, por lo que, de nuevo, nos vemos obligados a realizar un giro hacia la subjetividad. Se trata, entonces, de una verdad sintiente, situada en forma de poso en lo más hondo de nuestras almas. Ese estado de naturaleza es inmanente a cada sujeto y se encuentra desarrollado en mayor o menor medida en cada uno de ellos. Como bien señala el filósofo, en ese estado primitivo el hombre es libre en tanto que no depende de los demás para su subsistencia, es decir, en la medida en que aún no se le han impuesto las pesadas cadenas de la sociedad⁶⁵. Resulta más que evidente en este punto el paralelismo existente entre esta aproximación a la noción de estado de naturaleza y la definición de felicidad que hemos abordado en varias ocasiones. Si el hombre natural es libre esto es porque no requiere de ningún otro sujeto externo para la consecución de su supervivencia; paralelamente, el alma de ese hombre se siente y reconoce feliz en la medida en que no desea ningún objeto fuera de ella y se contenta con su propia

⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵ “Si solo la mutua dependencia de los hombres y de las necesidades recíprocas que los unen crea los lazos de la servidumbre, es imposible esclavizar a un hombre sin haberle puesto antes en el caso de no poder prescindir de otro; y como tal situación no existe en el estado de naturaleza, todos están en él libres del yugo y no cuenta para nada la ley del más fuerte”. *Ibid.*, p. 169.

existencia. Libertad y felicidad quedan, pues, identificadas bajo la forma de la expresión en el estado de naturaleza.

La razón del hombre civil engendró el amor propio, cruel tirano que intenta llevar su voluntad a todos los rincones posibles. El amor de sí, en cambio, no trata de gobernar sobre los demás, sino que, sin hacer el mal a nadie, procura la supervivencia del propio individuo. Concluimos que no hay en el sistema rousseauiano un deseo premeditado de retorno al pasado, pues, ¿a qué pasado volver? Hay en cambio una intención clara: la de recuperar la verdadera voz del género humano, aquella que es reflejo de las emociones más puras y transparentes de las que este es capaz. El mundo, en su constante armonía, resulta atractivo ante los ojos del hombre; sus colores lo llaman, sus sonidos lo excitan y su inmensidad lo sobrecoge. Y él, en respuesta, no puede por menos que sentir cómo esta atracción despierta en sus adentros sentimientos de toda clase. Por lo tanto, todo sujeto ha de ser capaz de la emoción, ha de poseer una sensibilidad activa y despierta; mas en detrimento de esta sensibilidad la razón se ha erigido como soberana, y debilitando la fuerza de las pasiones, ha implantado un vigor artificial a los arrebatos humanos. El sentir del hombre civil resulta ridículo y poco proporcionado. Mientras las emociones resultan suaves en las sociedades campestres —incluso aquellas que, como el amor, zarandean violentamente el ánimo de arriba abajo—, en la ciudad, donde los hombres mantienen su cuerpo y su mente ocupados en labores mundanas, son descritas y revestidas con toda clase de adornos, con el fin de que la palabra supla ante los ojos del vecino la carencia que demasiado bien conocen los ojos del corazón propio; y es que uno se sabe desdichado, aunque trate de disimularlo. Ya sea por miedo al poder, o siguiendo los modales de cortesía, el hombre de las sociedades modernas está obligado a librar una batalla consigo mismo cuyo único fin es el ocultamiento de las inclinaciones naturales de su alma.

La idea que perseguirá Rousseau consistirá en liberar a toda la humanidad y hacerla dueña de sí misma por medio de un lenguaje que permita extraer al hombre natural que habita en lo más hondo del corazón de cada individuo. Ese lenguaje fue su sistema de notación musical. El ginebrino, en cuyos planteamientos musicales aún encontramos reminiscencias de la teoría de los afectos⁶⁶, quiso hacer de cada sujeto un nuevo músico, y convirtiendo su voz en fuente de la felicidad, asentó en ella la plenitud de su existencia misma. Cada hombre compondrá con el simple expresar de sus emociones la melodía de su vida, y de este modo, sucediéndose uno tras otro en el constante andar del tiempo irán componiendo la sinfonía del mundo. La expresión no consistirá, pues, en un mero ejercicio de transmisión, sino que se instituirá como un momento metafísico de especial importancia en la vida de todo hombre, así como para el conjunto del cosmos.

Sin su voz, sin su lenguaje y sin su expresión la vida del hombre no sería muy distinta a la del resto de animales. Sus afecciones sensitivas le marcarían el camino a seguir, y su

⁶⁶ La teoría de los afectos fue una teoría musical según la cual, a determinadas tonalidades o giros interválicos en la música les sucedían determinadas reacciones emocionales por parte del oyente. De este modo, sería posible establecer una suerte de diccionario musical, en cuyas entradas vendrían las distintas sucesiones de notas y las emociones vinculadas a cada una de ellas.

libre albedrío sería inexistente, encerrando así a cada individuo concreto en su mundo particular. Mas en la voz del hombre, en su grito acentuado, se encuentra la posibilidad de salirse fuera de sí y contemplar la humanidad albergada en su interior. Para que cada individuo sea capaz de identificarse con todo el género humano es necesario que la humanidad toda ya esté contenida en él. Por eso la música se torna de vital importancia, pues en ella se encuentra la única lengua capaz de convertirse en común a toda la humanidad⁶⁷. Pero para llegar a esa música, que no entiende de armonías, sino únicamente de melodías, es necesario el establecimiento de una nueva sociedad; una sociedad que no rechace la naturaleza sino que, por el contrario, la celebre; una sociedad que, alejada de los dictámenes de la razón, no obligue a sus ciudadanos a mentir, ni a traicionar, ni a buscar la fama ni la gloria por encima de todas las cosas; una sociedad, en fin, en la que esté contenida una humanidad apasionada y apasionante, que se deje impactar por el espectáculo del mundo, por la belleza de un amanecer, o por la triste figura de la muerte inexorable.

Pero esa sociedad, ¿cómo ha de formarse? Pues pareciera que en ella se albergara una notable contradicción. Para poder decir certeramente que el hombre es feliz este debe poder procurarse a sí mismo su propia subsistencia y ha de gozar de una expresión libre —a través de la cual poder identificarse con el orden natural del mundo—, mas parece implícito a la propia naturaleza de las expresiones que todas ellas requieren de un oyente, de un otro al que dirigirse. ¿Es entonces necesaria la sociedad?, ¿o quizá deberemos concluir, en contra de lo que nos dice el mismo Rousseau, que el hombre es sociable por naturaleza? Resultará más fácil solventar este problema si hacemos regresar a nuestra mente la imagen de ese eterno bucle —sobre el cual se levanta la naturaleza del hombre— que hemos confeccionado a lo largo de este último capítulo. En primer lugar afirmábamos que el hombre se configuraba como centro gravitacional de todo el cosmos, pues este solo podía ser comprendido por aquel mediante el concurso de sus facultades sensitivas, las cuales no pueden sino proporcionar una imagen subjetiva del mundo. Dicho de otro modo, en un primer grado o nivel de existencia, al no suponer el mundo nada más que un cúmulo de sensaciones en el hombre (tanto físicas como morales), todo cuanto existe de forma externa a él tan solo adquiere importancia en la medida en que afecta a su sensibilidad. Pero, al mismo tiempo, cada hombre —en conjunción con todos los demás y, de este modo, tomados en conjunto en tanto que especie—, es a su vez un elemento más de la legalidad divina y natural que pone orden y concierto en el movimiento del mundo. Consiguientemente, en la propia naturaleza del hombre se halla ya velada esta paradoja. Su existencia únicamente acontece en el plano de la subjetividad y la multiplicidad, pero esta existencia tan solo puede considerarse plena en tanto en cuanto, contemplada desde la perspectiva de la unidad, comprende cuál es su lugar en el orden de las cosas. Esta supuesta paradoja o bucle resulta entonces inseparable de la naturaleza del hombre, y es por ello que se proyecta sobre la cuestión acerca de la sociabilidad humana. A este respecto, rescatemos un fragmento de una de las citas ya expuestas; aquel perteneciente al *Ensayo sobre el*

⁶⁷ En este punto es imposible evitar que venga a nuestra mente la historia bíblica de la torre de Babel (Génesis 11: 1-9), en la que se dice que todos los hombres hablaban una misma lengua.

origen de las lenguas, donde dice que tan pronto como un hombre se reconoció como semejante de otro “el deseo o la necesidad de comunicar sus sentimientos o pensamientos le hizo buscar los medios para ello”⁶⁸. Decíamos que quizás la naturaleza había sembrado en el hombre la necesidad de ese deseo. Mas aquello que el hombre desea puede no ser estrictamente necesario para su subsistencia. Así pues, concluyamos: que el hombre no es sociable por naturaleza, que en su estado natural —esto es, en la verdad más recóndita y pura de su corazón— no necesita de ningún semejante suyo para procurarse su existencia, pero que, a su vez, siente el deseo de expresar sus emociones frente a otros y, con ello, aliviarse del peso de su propio existir. Y la necesidad de ese deseo es lo que concede valor a la expresión en sí, pues de ese modo ella queda al alcance de todos los hombres, dado que todos ellos la buscan incesantemente a lo largo de sus vidas. Se trata, por lo tanto, de una sociabilidad solitaria, en la que cada individuo, en el libre ejercicio de su capacidad expresiva, tiende al contacto con sus semejantes; empero en la medida en que dicha expresión es resultado de la voluntad de cada persona concreta, y con ello, de su libre arbitrio, ningún hombre habrá de requerir del concurso de otro para la preservación de su existencia ni la consecución de la plena felicidad.

Nos preguntábamos en una de las primeras páginas de este trabajo qué es lo que escondía la música en sus adentros que producía una felicidad tan completa en el hombre. Creemos haber alcanzado la respuesta a esta cuestión. La música no es solo un deleite para los oídos, ni tampoco una traducción sonora de supuestas estructuras universales de cuño matemático. La música, entendida como la realización más perfecta de esa expresión metafísica que necesariamente desea todo hombre, es la puerta de acceso al sentimiento más egregio que cabe en el corazón humano: el amor por y para toda la humanidad. Poseyendo cada individuo su propia voz (y por ende ese lenguaje común que no es sino música, con el que contar y cantar las sacudidas de su alma), ese amor por todos los hombres resulta estar ya contenido en él, aunque de una cierta forma velada a los ojos de su espíritu; y es ese lugar interior —único en cada individuo pero compartido por toda la especie— el que hemos de identificar con la noción de hombre natural. Por consiguiente, en sintonía con el lema con el que abríamos este trabajo debemos de concluir que, si se destruyese la quimera del hombre natural perderíamos el placer de amar a la humanidad.

⁶⁸ Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, p. 23.

Bibliografía

- CASSIRER, Ernst (1943). *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FUBINI, Enrico (2013). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial
- HERDER, Johann Gottfried von (2015). *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007). “Carta sobre la música francesa” en Ferrer, A. y Hamerlinck, M. *Jean-Jacques Rousseau. Escritos sobre música*. Colección estética & crítica, tomo 23, Calle, R. de la (director). Valencia: Universitat de València.
- (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal.
- (2011). *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Editorial Gredos.
- (2011). *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Madrid: Editorial Gredos.
- (2007). “Disertación sobre la música moderna” en Ferrer, A. y Hamerlinck, M. *Jean-Jacques Rousseau. Escritos sobre música*. Colección estética & crítica, tomo 23, Calle, R. de la (director). Valencia: Universitat de València.
- (2011). *Emilio o de la educación*. Madrid: Editorial Gredos.
- (1980). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Akal Editor.
- (2013). *La nueva Eloísa*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya).
- (2008). *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2016). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza Editorial.
- VICO, Giambattista (1995). *Ciencia nueva*. Madrid: Editorial Tecnos.
- (2002). *Obras. Oraciones inaugurales. La antiquísima sabiduría de los italianos*. Madrid: Anthropos Editorial.