

HINDRICHS, Gunnar (2020). *La autonomía del sonido. Una filosofía de la música*. Traducción de Pedro García-Baró Huarte. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gunnar Hindrichs ha escrito diversas obras como *Das Absolute und das Subjekt. Untersuchungen zum Verhältnis von Metaphysik* (2011), *Philosophie der Revolution* (2017) y *Zur kritischen Theorie* (2020). La reciente traducción publicada por la editorial Sígueme es la versión castellana de *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, escrito en 2014. El libro está estructurado en prólogo, introducción, seis capítulos y dos índices (nombres y materias).

El prólogo explicita la intención del autor: proponer una ontología de la música, que no es producto de la razón teórica ni práctica, sino de la razón estética. Se establece que la obra de arte es el referente central de esta ontología. El ente estético obra de arte musical va a ser desplegado en una serie de categorías y conceptos elementales.

La introducción comienza con una interpretación de la famosa frase de Sócrates sobre la filosofía como “la mayor de las músicas” (*Fedón* 61a). Desde allí surgen una serie de consideraciones: la relación entre filosofía y música en cuanto ambas tienen por referente lo bello, el trasfondo pitagórico —con la mención de la música de las esferas— que implica un embelesamiento por la verdad y, finalmente, una forma de vida marcada por la religión. Esas ideas propias del pensar antiguo son puestas en contrapunto con las ideas modernas de la filosofía de la música y el pensamiento actual que han perdido aquel orden unitario de la Antigüedad. El pensamiento moderno se caracteriza por la diferenciación de las razones en teórica, práctica y estética, expuestas paradigmáticamente en las tres críticas kantianas. Estos distintos ámbitos tienen sus propios procedimientos y contenidos, responden a ámbitos diferentes del ente.

La música deja de ser una figura teórica que lo abarca todo, para configurarse dentro del ámbito de la razón estética. La concepción clásica observaba a la obra de arte dentro del orden general del cosmos y sometida a sus leyes, pero la modernidad estableció la autonomía de la obra, que obedece a sus propias leyes. El concepto de obra musical, surgido en el siglo XVI, se convierte en el eje sobre el que el autor desarrolla su teoría como principio de la música europea en tanto tipo ideal (concepto tomado de M. Weber). La obra es articulada en su constitución espiritual, esto es, racional, en tanto organizada en un sistema de notas que le otorgan sentido. La filosofía de la música debe esforzarse por hallar la constitución fundamental del ente que objetiva las relaciones estéticamente determinadas entre los sonidos. Se convierte así en ontología de la obra de arte musical. El autor revisa críticamente las posiciones de varios estudiosos analíticos de la ontología musical que no establecen un punto de vista propiamente estético.

El capítulo primero titulado “El material musical” inicia el análisis de la ontología de la obra musical. Destaquemos la forma de escritura de los capítulos: están estructurados en párrafos. Hindrichs comienza por establecer las cualidades propias de la obra musical. Una primera es que está hecha. Esto lo lleva a analizar la concepción aristotélica sobre producción (*poiesis*) y acción (*praxis*) y la lectura de Tomás de Aquino, vinculadas mediante el concepto de trabajo que la tradición hegeliano-marxista entiende como objetivación. De aquí surge que las obras de arte requieren de un material en tanto son productos del trabajo. El material musical, primera característica ontológica de la obra,

es un material receptivo al espíritu. Si bien tiene ya una preformación, a la vez necesita del trabajo elaborativo que lo realice. El autor aborda luego la tesis de Adorno sobre la tendencia del material musical. La realización de una obra tiene lugar dentro de un espacio de posibilidades históricas, en las cuales el material padece un estrechamiento y/o ensanchamiento, vinculado a su vez a la continuidad-discontinuidad en el trabajo compositivo. Aparecen aquí otras dos ideas de Adorno. Una implica comprender el material como espíritu sedimentado, subjetividad objetivada o razón objetivada, de modo que resulta una tangente entre música y sociedad. La segunda idea es la de forma material: un trabajo sobre el material. De este modo, el concepto de material musical —señal distintiva de las vanguardias que fue luego ridiculizado por la posmodernidad— queda establecido como la primera caracterización ontológica de la obra de arte musical.

El segundo capítulo se dedica al sonido musical. En la reflexión sobre el ente obra de arte musical encontramos dos puntos de vista: la pregunta sobre el “qué” (la forma) y el “de qué” (el material), estrechamente vinculados. Este capítulo indaga sobre las categorías de la forma material. La pregunta por el qué es la obra de arte musical tiene una primera respuesta: es algo que suena. El sonido musical queda establecido como primera categoría. Entonces, debe analizarse qué designa un sonido y qué lo califica de musical. Hindrichs se detiene en diversas discusiones modernas-contemporáneas sobre el sonido musical y extramusical —la música concreta, los estudios de P. Schaeffer, los futuristas italianos, la música electrónica, la música formal de I. Xenakis y J. Cage—. Señala dos aspectos que constituyen al sonido musical: puede diferenciarse y puede ser reconocido. Critica las concepciones que no mantienen la autonomía del sonido musical (Strawson, Evans, Scruton),

en tanto establecen la diferenciación entre lo musical y lo no musical desde consideraciones extramusicales. La razón estética procede de otro modo: caracteriza el sonido musical exponiendo su sentido propio, es decir, lo entiende en su autonomía. Entonces, una primera caracterización lo define como ente audible identificable procedente de un sistema de notas que configura su sistema de reglas autónomo. Desarrolla luego los tipos de sonido musical de acuerdo a Lachenmann: sonidos de cadencia, de color, de fluctuación, de textura y de estructura, en contraposición al tradicional esquema de melodía, armonía y ritmo. Estos cinco tipos configuran la fisonomía del sonido.

El tercer capítulo estudia el tiempo musical en tanto los diferentes tipos de sonidos representan diversos ordenamientos temporales. El autor revisa la habitual descripción de la música como arte temporal, ya formulada por Lessing y Leibniz. Su particular condición temporal llevó a Leonardo da Vinci a cuestionar el carácter de obra de la música en tanto efímera. Hindrichs recurre a Schelling a fin de establecer el concepto de tiempo como inherente a la música misma. No se trata de que la música se despliega en el tiempo, sino que es configuradora de tiempo y de este modo permanece en su ser. La necesidad propia del orden de sucesiones en la música es una necesidad estética. Una primera caracterización del sistema de reglas autónomas de la obra musical indica que se trata de un sistema para la configuración del tiempo, de modo que es necesario desplegar la categoría de tiempo musical: una medición musical del tiempo en tanto la música tiene el tiempo dentro de sí. Se destacan tres formas de medición temporal en música: *mensura* (duración de las notas), *tactus* (compás) y *tempo* (movimiento, aire, por ej.: *andante*, *allegro*, etc.). Esta característica de no ser mensurable sino de contener dentro de sí el tiempo, propia del

tiempo musical, es analizada desde la noción de magnitud intensiva de Kant. Esto significa que es una unidad que conlleva un fluir de una continuidad gradual en su aproximación infinita a la propia negación. Entendido así cumple el rol de razón suficiente desde la cual devienen otras magnitudes extensivas: notas, compases y tempos. El autor analiza luego las formas históricas que ha tomado la medida musical: entendida como proceso en devenir en la música entre los siglos XVI-comienzos del XX, como imagen de la eternidad en la música medieval y, finalmente, como forma momento en la música desde 1950 —inversión del devenir—. Al tener al tiempo en sí, la música es libertad frente al dominio del tiempo.

El cuarto capítulo trata sobre el espacio musical. Esta categoría se introduce en función de los argumentos de Hauptmann, quien la considera necesaria pues el tiempo no permite articular la noción de unidad simultánea de la obra, un orden de coexistencias, rasgo que hace a la definición del espacio en cuanto tal según Leibniz. Por otra parte, esta categoría resulta necesaria para la identificación del sonido musical. En tanto cumple estos dos requisitos el espacio musical configura la segunda caracterización del sistema de reglas de la ontología musical. El espacio musical no es un espacio —extramusical— en el que la música suena, sino que se refiere al espacio que ella tiene en sí y es, del mismo modo que el tiempo musical, una magnitud intensiva que genera magnitudes extensivas. Las relaciones entre notas se valen de una noción espacial: el intervalo. El espacio es fundamental en las conceptualizaciones de Schönberg y el serialismo, pero desde la Edad Media tiene un lugar destacado en la reflexión musical en Aureliano de Reome, en el anónimo *Musica Enchiriadis*, en Guido de Arezzo. Hindrichs analiza las tres dimensiones del espacio: anchura (yuxtaposición de

sonidos y direccionalidad), altura (superposición de sonidos) y profundidad (sonidos en su anteposición). Añade luego las diagonales en el espacio, que abundan, por ejemplo, en el contrapunto, y la densidad, es decir, si el espacio está más lleno o más vacío.

El siguiente capítulo se titula “El sentido musical”. Un ente tiene sentido cuando es comprensible tal y como es en su manera de ser. Así, si el qué es de la obra se ha definido como sonido musical constituido por el sistema autónomo de reglas espacio-temporales, el sentido consiste en ser comprensible en la estructura de “algo en cuanto algo”, en lo que el autor toma elementos de Aristóteles. Esto quiere decir, en primer lugar, que los sonidos musicales adoptan una función dentro de la obra. Esta puede caracterizarse por su “ser en otro” (según la expresión escolástica *in alio esse*): el sentido del sonido viene determinado por su relación con otros sonidos y por el entramado relacional en el que se encuentra. Los sonidos resultan de este modo ser consecuentes dentro de la lógica musical. Esta lógica no es una analítica, sino una tópica, en el sentido de que se parece a los argumentos retóricos. La teoría de Riemann entiende los acordes como las funciones de la exposición de una tonalidad y Hindrichs, empleando asimismo otras teorizaciones, presenta esta funcionalidad en términos de armonía tonal a la cadencia. Este desarrollo cadencial genera una resistencia del oyente. Todo esto configura la necesidad estética de los sonidos musicales. Finalmente, desarrolla en este capítulo la relación con los sentidos extramusicales, empleando los cuatro modos de interpretar la Escritura: literal (funcional), alegórico (lo que encomienda creer), tropológico (lo que propone en relación con la existencia práctica) y anagógico (lo que hace esperar).

El sexto y último capítulo aborda el pensamiento musical que da cuenta de la validez

estética de la obra. Esta no es una categoría más de la obra musical, pero depende de la relación entre forma y material. El autor analiza la música como un pensar no conceptual. Con Schönberg, comprende que esto significa, en primer lugar, que el pensamiento es método que conduce del desequilibrio al equilibrio, es la construcción metódica de la tonalidad de una pieza. Recurre a los conceptos de Adorno de coherencia (tensión entre forma y material) y homeostasis (reequilibrio de las tensiones). El pensamiento musical es la operación organizativa llevada a cabo en la obra, posee su ser en la forma material de los sonidos, es la formación de la figura sonora misma. La validez estética responde al ser veritativo en los términos de “se da el caso de que”, pero esto no señala un estado de cosas más allá de sí mismo, sino que la obra de arte musical será la que será en la historia de sus interpretaciones. Este es el ser veritativo de la música. El fundamento de todos los sonidos con sentido recae en un sin sentido. En esto el autor sigue a Adorno en la idea de la música como figura del nombre divino. Aunque la obra de arte esté para sus oyentes, no es solo para ellos, sino que se les escapa y permanece siempre distinta de

la historia de sus interpretaciones. Por tanto, contra Adorno, el ser de la obra musical no es devenir, sino que está en devenir.

El libro en su conjunto es una obra compleja. El autor despliega los conceptos recurriendo a filósofos y a teóricos de la música, entrelazando los razonamientos, aportando ilustraciones de la historia de la música, de modo de facilitar al lector una comprensión de los argumentos. No hemos referido en este comentario la totalidad de conceptos de los que se sirve el autor, dado que son múltiples, sino aquellos que caracterizan de manera general la estructura del texto. Ese doble juego entre pensadores filosóficos y críticos de teoría musical es propio de la filosofía moderna en adelante, claro contrapunto de la referencia socrática a la filosofía como la más grande música recordada en la introducción. El libro muestra cómo filosofía y música, separadas en diversas realizaciones de la razón, van deviniendo interlocutoras.

Laura Carolina Durán
(Instituto de Filología Clásica,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires).

RIVERA, A. y MATEO, E. (eds.) (2020). *Las narrativas del terrorismo. Cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*. Vitoria, Madrid: Fundación Fernando Buesa y Ediciones Catarata.

La palabra “narrar” proviene del latín *narrare*, derivada a su vez del adjetivo *gnarus*: el que conoce¹; por el contrario, el ignorante, término que comparte la misma raíz, sería aquél que no puede o no quiere narrar: el que desconoce porque nunca supo o bien porque ha olvidado. Por ello el

terrorismo —que ha aniquilado personas y silenciado voces— demanda la *narración*, entendida en tres sentidos interconectados: el compromiso moral con las víctimas, para que no se *ignore* el daño infringido; el compromiso con la sociedad, para que no se repita la violencia y no haya más víctimas y victimarios; y, por último, el compromiso intelectual: abordar lo que sucedió, por qué y cómo comprenderlo.

1 *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*, disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?narrar> (última consulta: 18.07.2020).