

# Anuario de Filosofía de la Música

2020, páginas 3-25

---

Avelino Alonso  
Universidad de Oviedo

## Sobre la Partitura y su ubicación ontológica

### Resumen:

Hablaremos de la partitura como un estroma que *se sitúa* en el campo de relaciones al que denominamos *fenómeno musical*. El fenómeno musical es el acontecer de diversos estromas en un espacio-tiempo antrópico. Así, a lo largo del escrito intentaremos *situar* a la partitura en este campo fenoménico actuando a modo de topógrafos.

**Palabras clave:** fenómeno musical, estroma, potencia (*dynamis*), realidad transitable, obra de arte musical sustantiva, segregación, *mirum*, la verdad en la obra musical.

### Abstract

We are going to talk about the score as a stroma that is located in the field of relationships that we call a musical phenomenon. The *musical phenomenon* is the event of various stromata in an anthropic space-time. In this way, throughout the writing, we are going to try to place the score in this phenomenal field acting as surveyors.

**Keywords:** Edmund, Husserl, musical phenomenon, stroma, power (*dynamis*), passable reality, substantive musical artwork, segregation, *mirum*, the truth in the musical work.

---

## ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

### Coordina

Marié Lavandera Piñero

### Consejo

Aurelio Martínez Seco  
Fernando Torner Feltrer  
Francisco Bueno Camejo  
Gonzalo Devesa Valera  
José Luis Pozo Fajarnés  
Manuel Real Tresgallo  
Raúl Angulo Díaz  
Rufino Salguero Rodríguez

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>  
[anuario@filosofiadela musica.es](mailto:anuario@filosofiadela musica.es)

ISSN 2695-7906  
Depósito legal: AS. 00710-2020

# Sobre la Partitura y su ubicación ontológica

Avelino Alonso  
Universidad de Oviedo

## § 0. Nota previa

Partirá nuestra exposición de una serie de axiomas sobre los cuales iremos edificando nuestro decir. Van a ser cinco los axiomas sobre los que se parte: la obra musical, el fenómeno musical, los estromas, la realidad transitoria y los campos de relaciones. Estos axiomas se presentarán a modo de campo ontológico desde el cual el autor *mira* el asunto a tratar: la partitura.

0.1. Comenzaremos por «lo que está ahí», de lo que existe, de la obra como entidad, usando una definición extensional de *obra (de arte) musical*. De esta manera, consideraremos como tal cualquier conjunto ordenado de material sonoro realizado por el hombre, que contenga identidad propia y pueda considerarse integrada dentro de lo que denominamos «arte».

A nuestro juicio, la idea de «arte» es en sí misma difusa y difícil de apresar, por ello entendemos la idea de arte desde una perspectiva neutra, la definición del término que aporta nuestro diccionario: «Manifestación de la acti-

vidad humana (cosa hecha o producida por un agente) mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros» (Real Academia Española, 2020).

Sobre la distinción de «obra de arte», asumimos la diferenciación entre «cosa» y «obra de arte» que establece Heidegger:

Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: *ἄλλο ἀγορεύει*. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido –llevar algo consigo– es lo que en griego se dice “simbolein”. La obra es símbolo. (Heidegger M. , 2010, p. 10)

Cuando hablamos de «obra de arte musical», asentamos nuestro decir sobre la obra singularizada y concreta. No decimos acerca de «la música», pues solo alcanzamos a entender «la Música» como un todo atributivo, el conjunto de todas las obras de conte-

nido sonoro. Como tal abstracción, no suena, no es un fenómeno musical.

0.2. La obra musical acontece en el seno de un *fenómeno musical*. Pensamos sobre la idea de fenómeno musical, entendiendo a este como un acontecer complejo y concreto en el que participan componentes de diversa índole, girando en torno a sonidos que actúan dotados de un orden antrópico. Esto es: la interpretación de la obra musical en un contexto. Se trata de algo que «está fuera» de la conciencia del humano y ocurre de forma tangible: suena. Existe por tanto algo «hecho» por humanos con sonidos musicales, que es reelaboración de algo sucedido en el pasado (o sea, que habita la memoria) y que acontece en un espacio-tiempo determinado. Es un acontecer, la aparición de un estroma (la obra musical), para situarse en un campo de relaciones.

Un ejemplo de fenómeno musical sería la interpretación de determinada obra en el seno de un concierto de un grupo musical realizado un cierto día, en un lugar definido, ante unos espectadores-escuchantes en actitud apreciativa.

0.3. La obra musical es un *estroma*; un agregado de partes. Siguiendo al Materialismo Filosófico, entendemos por estroma lo siguiente:

El término estroma proviene del griego στρώμα que significa tanto partes del dintorno de una cama (manta, gualdrapa, cobertor) como la misma cama, considerada ahora como unidad morfológica. Los estromas son realidades objetivas que nos remiten, en todo momento, a referenciales corporales con morfología propia, y susceptibles de ser

percibidos, apotéticamente, como fenómenos. (García López, 2017)

La palabra estroma (στρώμα) suele traducirse como capa, estrato, manto, colchón o lecho. Su mismo concepto nos remite a la idea de veladura, ocultación: la capa tapa, el manto oculta lo que cubre... «Estos estromas (tejidos) están dotados de una trama fenoménica “encubridora” que oculta la verdad de la urdimbre, que no es otra para Gustavo Bueno que la Materia Ontológica General» (M.).

Volveremos más adelante sobre la «verdad» de la urdimbre, por ahora pongamos el énfasis en la naturaleza del estroma como unidad morfológica, compuesta por realidades discontinuas, pero codeterminadas. La trama entre éstas se establecería por *symploké*, trabazón<sup>1</sup>. Usamos estroma como sustitutivo de conceptos como ente, sustancia, cosa... y lo hacemos porque aporta tres ideas que consideramos fundamentales: la urdimbre, la transitoriedad y la ocultación.

El estroma «obra de arte musical» estaría integrado por capas. Una de ellas es la partitura, que a su vez es un estroma integrado por las alturas, las duraciones, las relaciones armónicas, las intensidades, los timbres, las voces... Estas capas habitan una trama que se mueve, que no es inmutable; su misma urdimbre es generadora de mutaciones. Este conglomerado estromático habita en el tiempo, en una realidad que transita, que no está quieta.

0.4. Entendemos por *realidad transitoria* (y también transitible) aquella que es resultante de la trabazón e interconexión entre estromas y que tiene a la mudanza, a partir del intercambio de información,

1. En *El Sofista*, Platón introduce en el campo filosófico el concepto de *symploké* (Platón, 1985). Como es sabido, el nombre real del filósofo era Aristocles, Platón era un apodo que le dieron cuando de joven practicaba lucha en el gimnasio; quiere decir «espaldas anchas». La trabazón entre los luchadores es una buena ejemplificación del concepto de *symploké*.

como naturaleza. No existe una realidad fija, existen realidades en tránsito y transitables. El fijismo, como artificio tradicionalmente usado por las ciencias para la elaboración de teorías, supone un apartamiento de la realidad; la pérdida del estroma mismo, pues su esencia radica en las trabazones que siempre son dinámicas. Diríamos que el dinamismo está en la realidad disolviéndola para conformarla. Esto se traduce en una sucesión de adaptaciones epocales, las cuales pueden desembocar en exaptaciones<sup>2</sup>. En otras palabras, nuestra realidad consiste en *hacer* en el entorno que habitamos; este *habitar* supone estar en un juego de trabazones, establecidas según *symploké*, que conforman de continuo la misma morfología del campo.

Entendemos por transitoriedad el estar situado en una realidad en la que está presente el δύνάμις, la potencia o dinamismo de la que hablaron Platón y Aristóteles. Se trata de una realidad en tránsito, pero no por ello debe poseer un fin teleológico. Lo que no existe es lo inmutable, lo quieto. En palabras de José Antonio Méndez:

Asistimos al fin de la realidad como referente último de lo que hay (en el doble sentido de conjunto o totalidad que engloba y unifica todas las “cosas” reales o significado que postula la realidad –irrefragabilidad– última del “haber”): lo real sustantivo se transforma en adjetivo. Realidad no significa ultimidad, sino transitoriedad, etapa intermedia, facticidad. Y no sería una etapa en el camino hacia una “ultrarrealidad” (análoga o dialéctica), que absorbería o referiría ese “todavía no” como “verdadero en su escala”: no hay sentido en este sentido, no hay orden con esta secuencia. (Méndez, 2012, p. 151)

2. Utilizamos el concepto en la línea usada por de Gould y Lewontin para criticar el adaptacionismo evolutivo (Lewontin, 1979). Siguiendo esta línea, entendemos el comportamiento musical como una exaptación de una ritmicidad primigenia orientada hacia la coordinación grupal. Idea esta, la del fenómeno musical como exaptación, en la que deberemos ahondar en posteriores estudios.

No hay un fin o finalidad, hacia la que transite lo que hay. Hay *dynamis* originada por la relación.

Como decimos, esta realidad también es transitable. El observador se mueve, enfoca desde distintos lugares para su mirar, y en el mismo tránsito de su mirar modifica la lectura de los estromas.

0.5. El estroma está en un *Campo de Relaciones*, es arrojado a él; es lo que llamamos acontecer. Cuando nacemos, aparecemos en un mundo que no hemos elegido y del que lo desconocemos todo. Familia, lugar época... es un entorno que nos fue dado, podría haber sido otro. Una vez en él, estamos obligados a relacionarnos, a entenderlo, a buscarle sentido. Esta búsqueda de sentido, de comprensión, se realiza mediante el intercambio de información, mediante la relación. A este entorno es a lo que denominamos campo de relaciones.

Los campos de relaciones se componen a partir de la inclusión de estromas, es por tanto algo dado previamente al arrojamiento de un nuevo estroma. Todo lo que existe está en un campo de relaciones. Son el entorno en el que los estromas intercambian información. Los campos de relaciones son transitorios, podríamos decir que su naturaleza es estar-siendo. El sentido del tránsito está en el mismo intercambio y se agota en él, o sea no hay un sentido, un fin último, salvo el propio del presente hacer, que no puede aspirar a perpetuarse.

En este sentido, no hay un campo de relaciones, hay muchos interconectados entre sí de forma propia e indeterminada. La relación entre los campos es determinada en el mismo hacer. Por ejemplo, mi campo de relaciones (ciudadano de Gijón, una ciudad situada en

el norte de España) tiene unos intercambios de información que podemos calificar como muy débiles con el de un esquimal de Groenlandia (posiblemente mi comportamiento como consumidor en una economía de mercado esté acabando con su ecosistema).

Cada campo de relaciones se establece a partir de un centro o nodo del que emanan flujos de información. En el ejemplo anterior, yo mismo y un esquimal eran los nodos. Estos nodos no tienen que resultar fijados necesariamente como antrópicos; una obra de arte, como el *David* de Michelangelo Buonarroti, o cualquier otro ente –por ejemplo, la computación cuántica– pueden abrir un campo de relaciones.

Los estromas acontecen, son, en un campo de relaciones; nada existe aislado. Existir es interconexión. Este es el ámbito (el espacio-tiempo) en el que interactúan –se relacionan– los diversos estromas en una realidad transitoria. Los estromas pueden ser compartidos por diversos campos, y también pueden desaparecer en su misma mutabilidad y en la consustancial al campo.

En lo que sigue, el fenómeno musical será tratado como un campo de relaciones en el que acontece la obra musical y la partitura como un estroma integrado en esta.

## § 1. Sobre la Partitura

Nuestro diccionario define el término «partitura» como: «Texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan (sustantivo femenino proveniente del italiano *partitura*)». (Real Academia Española, 2020). La partitura sería un documento, bien directamente manuscrito o impreso mediante un sistema mecánico, hecho por el humano utilizando un sistema de signos determinado, al que denominamos notación

musical, que salvaguarda del olvido una determinada obra musical mediante la referencia a una interpretación pasada, que se considera su origen.

«A menos que los sonidos sean recordados por el hombre, estos perecen, porque no pueden ponerse por escrito». (Isidoro, 560-636, Libro III, p. 445)

Esto escribía San Isidoro de Sevilla siglos antes de que hiciese su aparición la partitura. Preservar a la obra del olvido (la gran muerte) es el fin de la partitura, porque los sonidos perecen, se los lleva el viento; el comportamiento musical es efímero, un puro tránsito. Por ello, la partitura es una forma de escritura. La escritura es un sistema de representación gráfica mediante signos dibujados sobre un soporte. Es un sistema antrópico, propio de los humanos, y su fin es preservar del olvido a la información contenida. Complementa de forma eficiente, en tanto es capaz de llegar a un mayor número de receptores, al anterior sistema de transmisión de información: la oralidad, del cual emana.

Sobre el sistema de preservación de la información sonora que denominamos «notación musical» y que se plasma de forma gráfica en la partitura, podemos afirmar:

- Sólo se ha desarrollado un sistema de escritura musical: el de la civilización occidental.
- La notación musical es (en el presente) de implantación universal.
- Toda obra musical puede ser escrita usando nuestra notación actual, pero no es necesaria su notación (el hecho de ser escrita en una partitura) para que la obra musical acontezca.

Epocalmente, el origen de la notación musical está concatenada con la aparición de la polifonía. Parece evidente la existencia de conexiones, aunque (aún) no podamos dilucidar su naturaleza. Podemos afirmar que las formas musicales polifónicas son imposibles de desplegar sin el uso de un sistema de notación musical; sin escritura musical no habría polifonía.

Esta forma de preservación del olvido contiene una característica esencial: la *segregación* (la misma etimología de la palabra «partitura» contiene esta idea). «Partitura» proviene del término italiano *partitura*, derivado de *partiri* (dividir), en clara referencia al conjunto de partes en que se ha dividido la obra musical para ser escrita. En primera instancia, la partitura implica división (independencia) entre lo que se dice (el texto) y lo que suena (lo propiamente musical). La escritura musical se limita a sonidos no lingüísticos. El texto, que puede acompañarlos, se escribe en otra capa y utilizando otro tipo de notación, la escritura alfabética.

La partitura no solamente separa texto y música, también disocia a esta en parámetros: altura, intensidad, ritmo (tiempo) y timbre. Implica, prácticamente desde su aparición, un nivel de análisis (disgregación en partes) muy profundo del fenómeno sonoro. Esta segregación en parámetros se escala en el tiempo. El primer parámetro segregado, junto con el texto, son las alturas (neumas); le sigue en el tiempo los timbres (diferentes voces); luego las duraciones (figuras). La adición de las intensidades se realiza a partir de la independencia de la música instrumental y va ligado a esta, en tanto y cuanto la música fundada en el canto lleva aparejadas las intensidades en la misma prosodia del texto. La plasmación en la partitura de la estructura paramétrica –segregativa– de las músicas se establece en su historicidad.

### 1.1. Evolución histórica

Los orígenes de nuestra notación musical no son muy lejanos, es en el siglo IX cuando aparecen sobre el texto unos signos que parecen indicar un sentido melódico, unas alturas y giros en la entonación de las sílabas: son los neumas (término que deriva del griego *πνεῦμα*, transliterado al románico como *pneuma* y simplificada en español como *neuma*, cuyo significado es espíritu, sople, o respiración). Estos neumas indican las inflexiones melódicas, el número de notas que se cantan con una misma sílaba; si la línea melódica sube, baja o bien repite el tono anterior.

La grafía de estos neumas asemeja el movimiento de la mano del director cuando indica a los intérpretes la cantinela a cantar (gestos quironómicos) y parecen estar derivados de puntos de inflexión, o acento, ligados al sople. El canto se fundamenta sobre el aire que emite el ejecutante por medio de su aparato fonador, el sople. Esta es la base del fraseo, el aire acumulado y dispuesto a ser emitido por medio del diafragma. La quironimia, como no podía ser de otra forma, se asienta sobre él, sobre los dibujos que despliega el sople al transitar por las notas musicales sucesivas. Se trata de signos mnemotécnicos, que servían para recordar el perfil de la melodía y sus giros; melodía que se habría aprendido previamente de forma oral. El ritmo no estaba especificado. Esta notación se denomina adiestemática (sin pentagrama, con los signos musicales en «campo abierto») y no es una notación musical en sentido estricto, sino más bien unas grafías a modo de recordatorio, ya que las melodías no podían ser descifradas si no se conocían previamente.

Quedémonos con una idea de lo antedicho: la notación musical tiene su



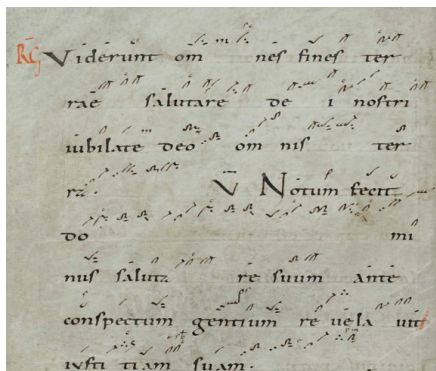


Figura 1. Códice de Saint Gall, códex 359, p 40 (fechado entre 922 y 925) <sup>3</sup>

manadero en los gestos de la mano del director, en la quironimia. (Figura 1)

Poco a poco, los neumas aparecen acompañados de líneas que definen con mayor precisión sus alturas. La incorporación de la primera línea data del siglo XI y aparece en el manuscrito de un gradual sobre *Viderunt omnes*, sobre la cual se colocaba la nota *La*. En otros manuscritos, al inicio de esta línea se empezó a colocar la inicial de la nota que en ella se situaba: generalmente *Fa* o *Do*, lo que supone el origen de las actuales claves.

En el primer cuarto del siglo XI, un monje, nacido en la Toscana y de nombre Guido de Arezzo, escribió un tratado nominado *Micrologus de disciplina artis musicae*. En dicho tratado proponía un sistema para dar nombre a las notas musicales (la base de nuestra solmisación, llamando a las notas *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si*, a partir de las sílabas iniciales de cada estrofa en un himno a San Juan) y un tetragrama (cuatro líneas), sobre el cual se colocarían los neumas para indicar de forma precisa su altura. Guido de Arezzo había advertido la dificultad que tenían los cantores para aprender los cantos y supuso que su sistema les ayudaría en la tarea.

Viajó a Roma con un antifonario escrito de esta guisa e inmediatamente el papa Gregorio VII (1073-1085) comprendió la transcendencia que contenía. Tenemos en ese tiempo un sistema de notación con cuatro líneas (tetragrama) mediante las cuales se indica la altura de las notas musicales.

Este embrionario sistema resultó una herramienta de gran utilidad para la Reforma Gregoriana en su empeño por unificar la liturgia en el ámbito de influencia del papado. La Reforma Gregoriana pudo ser real al apoyarse en este método de escritura musical que posibilitaba que las diócesis dispusieran de cantorales unificados; esta era la vía para la unificación del culto y su centralización.

La cuestión se limitaba ya a escribir pergaminos y llevarlos a los centros de culto, todos cantarían la misma melodía. La evolución de la partitura sirvió para la unificación del culto y para el incremento del poder papal. El poder político propicia que la escritura se imponga a la oralidad, y esta relación también redundaba en el desarrollo de la partitura a su mejoramiento como sistema de preservación.

El otro parámetro esencial de lo musical, el ritmo (las duraciones relativas

3. El *Cantatorium* de Saint Gall es el manuscrito completo más antiguo que conservamos con notación neumática. Su facsímil se puede consultar en la siguiente dirección web: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0359/3>

de las notas), se venía configurando en el siglo XI a partir de los modos rítmicos desplegados con maestría por la Escuela de Notre Dame. Va a ser *Franco de Colonia* (siglo XIII), en su tratado *Ars Cantus Mensurabilis*, el que normalice las duraciones de las notas en cuatro magnitudes (figuras): *Duplex Longa, Longa, breve y semibreve*.

Si los neumas iniciales eran meros grafos, situados sobre las sílabas del texto, indicadores de la entonación aproximada de la voz, según avanza el proceso de conformación de la notación musical, los sonidos van relegando al texto, cuyo contenido semántico se oscurece. Lo que suena se independiza de lo que se dice por la vía de los melismas. Esto alcanza su exponente más diáfano en las composiciones a cuatro voces de la *Escuela de Notre Dame* (casos como *Sederunt Principes* o *Viderunt Omnes*), en los que las sílabas del texto están tan disgregadas entre largos melismas que su papel se limita a la coloratura tímbrica de los sonidos.

Podemos afirmar que hasta el siglo XI, en concreto hasta la reforma gregoriana, no existe notación musical en sentido estricto. Las músicas, hasta este momento, se transmitían fundamentalmente por vía oral, por transmisión maestro-alumno. Estamos todavía en un entorno presidido por la oralidad, en el que la palabra era lo que se quería transmitir, el objeto del canto; un contexto epocal en el que no existía necesidad de escribir la música, de preservarla del olvido. Esto parece indicar que la lectura cantada de los textos<sup>4</sup> seguía unas normas de uso común, simples y continuadoras de la tradición. El recuer-

do auditivo era la vía de transmisión. Solamente puede aparecer la necesidad de utilizar signos cuando la estructura melódica cambia, se complica y, por ello, hace más difícil la memorización.

A lo largo de la Alta Edad Media, el Latin clásico se transforma hasta desembocar en las lenguas romances. Ello conlleva que los textos religiosos pierdan inteligibilidad para el pueblo y también para el que los canta. Esto da lugar a la extensión del «jubileo», de la inclusión de melismas sobre las sílabas del texto –que, a su vez, lo oscurece, lo hace aún más incomprensible–. Lo musical (el sonar, la palabra entonada) se emancipa del texto (el decir, la palabra articulada) y reivindica la necesidad de ser escrito<sup>5</sup>.

Recordemos lo escrito por Agustín de Hipona:

Con todo, sin embargo, cuando recuerdo mis propias lágrimas, las que derramé al son de los cantos de la asamblea eclesial en los albores de mi fe recobrada, y ahora el propio hecho en sí de que me conmuevo no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando con voz transparente y convenientísima “modulación” se cantan, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre. Y así fluctúo entre el peligro de su placer y la experiencia de su salubridad... Sin embargo, cuando me acaece que me conmueve más abiertamente el canto que la cosa que se canta, confieso que cometo un pecado digno de castigo y entonces preferiría no oír al que canta; ¡he aquí en qué punto estoy! (Agustín, *Confesiones*, 1979, X,30-50)

4. En su origen, el canto es una forma de decir. Es un artificio para proyectar la voz hasta un auditorio amplio. Si hablo, me escuchan determinadas personas; si canto, me escuchan muchas más. Ahora diríamos que cantar es una manera de amplificar la voz.

5. El ejemplo más extremo de este descoyuntamiento entre el decir y el cantar lo encontramos en *Sederunt Principes*, el organum del *Magister Perotinus Magnus* (siglo XIII) en la que el texto va en la voz del bajo, un pedal silábico, con notas de larguísima duración, de forma que el decir se diluye entre los floreos de las otras tres voces (capas).



En las lenguas clásicas griega y latina, la acentuación de las sílabas era tonal no intensiva, distinguiéndose entre acento agudo, grave o circunflejo. Las vocales se dividían en largas y breves. La prosodia clásica suponía una forma de decir que ahora denominaríamos como «cantarina». El mismo texto contenía una idea melódica, un discurrir en alturas de lo que se dice.

Así pues, en la Alta Edad Media, estos componentes musicales del lenguaje se habían ido perdiendo y sustituyendo por los actuales acentos intensivos. Esta evolución del lenguaje parece conducir a la necesidad de recordar la entonación perdida la cual da lugar al desarrollo de la notación musical. Mientras cada sílaba iba ligada a una sola nota, de forma que lo esencial en la entonación iría ligado al texto, a su ritmo métrico y a la colocación de sus acentos y pausas, la escritura podía limitarse al texto, pues era lo primordial y el que gobernaba el devenir de lo demás; la entonación se daba por supuesta, por transmitida oralmente en el seno de una tradición (una relación directa maestro-alumno). Va a ser la pérdida de la fonología del lenguaje y el uso de los melismas, el gusto por el «jubileo», los que conllevarán la necesidad de anotar los sonidos musicales.

Según se desarrolla la notación musical, ocurre otro cambio significativo en la comprensión del arte sonoro. La Música, «el arte de las musas», entendida como geometría aplicada –y por ello considerada como parte del *Quadrivium*– es reemplazada paulatinamente por una teoría basada en la técnica y orientada hacia la práctica musical, hacia la «obra en sí» y hacia la conformación de la partitura como texto. Los anónimos *Musica Enchirididis* (s. XI-XII) [París, BnF lat.7211], y *Scolica enchirididis*, el tratado *Ars cantus mensurabilis* (s. XIII) [París, BnF

lat.11267] de Franco de Colonia, o el *Ars cantus mensurabilis* (s. XIII) [París, BnF lat.11267] de Hyeronimus de Moravia, constituyen ejemplos de este nuevo enfoque de la teoría musical.

La música especulativa, entendida como alta filosofía, pierde relevancia en favor de la música práctica. Cuanto más se desarrolla la «partitura», aquella concepción de la música que había inspirado a Platón cuando escribió el conocido párrafo del Fedón pasa a un segundo plano.

Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: «Sócrates, haz música y aplícate a ello!» Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. (Platón, Fedón, 1989, 61a)

La filosofía como la más alta música entraba ya en la niebla del olvido. De la *episteme* (ἐπιστήμη) se transitaba a la *techné* (τέχνη). La misma aparición y desarrollo de la notación musical parece operar como polo atractor de esta tendencia. Los teóricos centran su decir en el cómo y la manera de trasladar lo escrito a sonidos y en cómo afinar el signo para que se corresponda mejor con aquello a tañer.

Enrico Fubini, en *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX* (1991), lo resume con estas palabras:

Se diría que, para Platón, belleza y sabiduría se enlazan estrechamente hasta identificarse por completo la una con la otra en el nivel más elevado; justamente en la música. [...] La meditación sobre esta música abstraída de la sonoridad

(que no se oye) es un filosofar y, tal vez, el más alto grado del filosofar... la más alta forma de conocimiento, en cuanto el alma del mundo está constituida conforme a las mismas relaciones y leyes de la armonía musical [...] Hasta el siglo XII se produce un alejamiento muy marcado entre la evolución real de la música y las lucubraciones de los teóricos. Muy raramente se afrontan planteamientos estéticos verdaderamente positivos (pp. 60 y 103).

Algo está cambiando. Se trata de un cambio profundo que afecta al conjunto de capas del estroma «sociedad»: en el siglo XII aparece un arte nuevo, el gótico; los pensadores discuten sobre fe y razón al tiempo que emergen embrionarias universidades; la monarquía se presenta como garante de la nueva burguesía que levanta las nuevas ciudades en oposición al señorío feudal... En lo musical acontecen dos fenómenos singulares y de enorme trascendencia: surge la polifonía y se conforma la partitura. La notación musical convertía el comportamiento musical en texto y lo hacía a partir de la disgregación de sus partes, de la segregación de sus parámetros fundamentales: la altura (frecuencia de los sonidos) y la duración (siempre duración relativa expresada en quebrados sencillos). Estas dos coordenadas están en la base de la física acústica y del tratamiento informático de las ondas sonoras. En otras palabras: situaba lo sonoro como un fenómeno ondulatorio y, como tal, mensurable. Por esta vía, enfatizaba la Música Mundana ante la Celestial.

¿Cuál podía ser el dios de los pitagóricos?  
¿Lo había, acaso? No el dios declarado en idea, sino la potencia primera que inspira, es decir, lo sagrado, el fondo sagrado que a veces, tantas, aun dentro de una misma religión separa a los hombres. Lo sagrado, esa especie de

placenta de donde cada especie de alma se alimenta y nutre, aun sin saberlo. [...] Sin duda alguna que el dios de los pitagóricos, si hubieran llegado a pensarlo como logro de su malograda filosofía, hubiese sido un dios temporal. Mas, como la idea de Dios, el Dios del pensamiento es la revelación intelectual del fondo sagrado de donde se ha partido, tendremos que es al Tiempo primario, al Tiempo sagrado a quien los pitagóricos debieron de sentirse apegados. De él debieron partir: de lo numerable y de la realidad que se despliega sucesivamente, devorando. Del viejo Cronos de las teogonías. (Zambrano, 1973, pp. 82 y 85)

Zambrano nos advierte: hay una línea de pensamiento que sale derrotada. Es aquella que había elegido piedra basal el arte sonoro, o, lo que es lo mismo, el arte del tiempo. Ganan los que fijan la realidad para ser capaces de analizarla, aun desoyendo que al fijarla deja de existir; deja de ser realidad porque pierde su naturaleza transitoria. Esa línea de pensamiento derrotada (según Zambrano) es la pitagórica, la que centraba su atención en el fluir sonoro.

Aparece un nuevo enfoque sobre el arte sonoro: la «música a los ojos». Ahora disponemos de un objeto estable que puede ser apreciado con los ojos y analizado con el intelecto. El logos avanza en su pugna con la *melopea*. El comportamiento musical ya no es solamente un puro vivenciar, también puede ser razón racionante.

El siguiente paso se empieza a barruntar en la Baja Edad Media. Las obras –mejor las partituras– empiezan a tener *título y autor*. Hasta ese tiempo sólo podíamos hablar de una autoría mítica (el Rey David, Apolo, Orfeo...), o bien de músicos afamados (Terpandro, Pericleto, Ántipo, Didimo...). En cambio, el autor que ahora firma su obra –lo que hoy denominamos composi-

tor- aparece con la partitura. Si en la oralidad se cantaba por «fandangos», en la época de la partitura se hace sonar *La Danza de la Molinera*, que es un fandango incluido en el cuadro primero del ballet *El Sombrero de Tres Picos* compuesto por Manuel de Falla.

Si hasta ese tiempo las obras musicales carecían de título, de nombre, de forma que se identificaban por las primeras palabras de su texto, la partitura da nombre a la obra. Se singulariza e identifica la obra musical dándole un cierre a lo que antes era una nebulosa genérica. Un ejemplo de lo que estamos describiendo lo podemos encontrar en los *Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela* de Alonso de Mudarra. Este era un afamado virtuoso de la vihuela, que en 1546 publicó en tablatura lo que él llevaba una vida tocando a la vihuela; y dio a sus obras nombres sugerentes como *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.

A modo de recapitulación decimos que sobre el origen de la partitura sabemos el cuándo, su lugar epocal; sabemos que su desarrollo está ligado al poder; sabemos que aparece en el tiempo vinculada a la polifonía, que ambas dos se necesitan y desarrollan conjuntamente; sabemos que irrumpe basada en la segregación de partes, en un análisis fino (muy similar al que dio origen a la escritura alfabética con su segregación entre consonantes y vocales) del que se decanta la consideración de la altura y la duración como los dos ejes de coordenadas generadoras del núcleo de la esencia de lo musical; barruntamos que hay una trabazón entre ella y la autonomía del sonar frente al decir (el texto); así como que hay relación entre la partitura y el hecho de que el pensamiento sobre las músicas abandone lo estelar (la «música de las estrellas»), la consideración de la música como una vía hacia la más alta filo-

sofía) y se recoja en un hacer (la música práctica) orillando la especulación musical. A ello le sigue que la partitura dota a la obra musical de título y autor, a modo de cierre singularizador, dotándole de nombre. Con la partitura, juntamente con ella, el comportamiento musical cambia; entra en nuevos campos de relaciones.

El arte sonoro se recoge, mira hacia sí mismo buscando autonomía. Y esa autonomía empieza por dotarse de un sistema de escritura propio, a entrar en el campo del texto como un texto nuevo, independiente de la palabra en tanto se nutre de un sistema propio de signos. Pasemos a hablar de este sistema.

## § 2. La Partitura como un estroma

La partitura, entendida como un estroma de naturaleza transitoria, puede ser apreciada desde diferentes enfoques o miradores.

En un primer enfoque, podemos entender la partitura como un objeto, o conjunto de objetos, de índole material (perteneciente a lo que Gustavo Bueno sitúa en  $M_1$  dentro de la materia ontológica especial). La partitura es una cosa, un papel (tablilla, papiro o pergamino) garabateado con signos realizados manualmente (o bien con una máquina), mediante un punzón o pluma, o cualquier otro medio mecánico. Pero aspira a no ser una mera cosa. Diríamos que se trata de un ente, o mejor, de un estroma (entendiendo este en el sentido antes expresado) que opera en un campo de relaciones y, como tal, no puede quedar reducido a un objeto inanimado, sino a entrar en el transitar que origina estas relaciones.

Para así considerarla, tenemos en cuenta dos cuestiones. La primera, es que la partitura no suena. Considerada como un estroma aislado, no constituye ningún tipo de fenómeno musi-

cal, es puro silencio. La «música para los ojos» es un oxímoron. La segunda, es su naturaleza apotética y antrópica. Existe fuera del humano. No es operativa una partitura cuya entidad sea exenta de soporte material (papel, pantalla de computador...), que solo exista en la mente del sujeto. La partitura es un objeto material hecho por el humano. Este objeto material parte de un fondo vacío sobre el cual se disponen signos que responden a un código. Es antrópica: hecha por humanos, para ser descifrada por humanos. Está destinada a ser leída por un humano y solamente una parte muy pequeña de estos es capaz de interpretar el código, pues previamente tuvo que acceder a él, desvelarlo, aprenderlo. Por ello nunca ha perdido su carácter esotérico, limitado a iniciados. Para quien no conoce el código, la partitura es un mero objeto estético<sup>6</sup>.

En un segundo enfoque, apreciamos que la partitura es un conjunto formado por capas, unas situadas ya en la partida (los ejes de coordenadas alturas-duración), mientras otras se van agregando en su historicidad. Diríamos que la partitura mana con un cuerpo esencial que se va conformando según el curso de su devenir. Estas capas se presentan como disjuntas y codeterminadas. Entre estas partes, capas, se establece una trabazón, una *symploké*, que las dota de sentido. Así, podemos entender la partitura como un estroma, que a su vez se trabará con otros estromas dando lugar a lo que hemos dado en llamar *fenómeno musical*. La manera más evidente de visualizar esta estructura en capas se presenta cuando la partitura contiene

distintas voces y las sitúa gráficamente en planos horizontales dispuestos uno sobre otro. Es lo que llamamos polifonía (muchas voces). La estructura en capas es común a la partitura y a la polifonía como forma musical (al menos eso parece barruntar el flujo epocal), es lo que comparten y sobre lo que se estructuran. Y la polifonía supone un cambio de paradigma en la visión del mundo. Ya no hay un Uno al cual todos sirven (en el campo musical hablaríamos de texto amplificado por la voz cantada), no hay una única voz, hay muchas voces. El Uno platónico<sup>7</sup> se resquebraja.

Esta naturaleza estromática, de partes trabadas entre sí, está presente en el resto de los estromas que componen el fenómeno musical. La armonía acordal se basa en la superposición de quintas, la serie armónica en la duplicación de frecuencias, la consonancia en la justa ubicación en capas relacionadas aritméticamente, la afinación en la situación justa en relación con los sonidos pasado y presentes...

Esta conformación estromática no solo está presente en lo interno a la obra musical, sino también en el resto de estromas que interactúan en su campo de relaciones. El *Sederunt Principes* que sonó el 26 de diciembre de 1199 en la *Catedral de Notre Dame*, lo hizo formando parte de una ceremonia, la misa en conmemoración de San Esteban. Era el gradual de esa misa, en la que los ciudadanos de la naciente capital del reino de Francia se congregaban en torno a su obispo para consolidar un nuevo orden social, el que promovían conjuntamente burguesía y monarquía. Estromas sobre estromas (misa, ciudadanía, nueva arquitectura, polifo-

6. Consultar al respecto la exposición «*El Giro Notacional*», presentada en el MUSAC, desde el 26 de enero al 15 de septiembre de 2019.

7. Hacemos referencia a los Primeros principios (el uno y la dupla), que serían la base de las *Grapha Dogmata*, las lecciones no escritas de Platón. Por lo demás, inspiradoras del monismo judeo-cristiano. Quizá la mejor explicación de estos «Primeros Principios» pueda encontrarse en *El Banquete* (Platón, 1988, 211a, b)

nía...) interconectando en un campo de relaciones. En todo caso se trata de elementos disjuntos, situados en relación de *symploké*, en el marco de estructuras simples y definidas, que los codeterminan y dan sentido (*harmonia*).

Un tercer enfoque parte de apreciar que lo originario de la partitura, su manadero, está en la manualidad, en las operaciones de las manos. La primitiva notación neumática se inspira en el movimiento de las manos del director de coro. Es la denominada quironimia utilizada para sincronizar el canto de los coristas en el canto llano. El gesto está en el origen del signo (lo que aquí decimos podría situarse en  $M_2$  en el seno de las divisiones de la materia ontológico especial). Esta gestualidad originaria conduce al desarrollo de los parámetros (llamémosles, mejor, ejes de coordenadas) esenciales en el mapeado musical, los constituyentes del núcleo generador de la esencia de la música. Como ya hemos dicho, la partitura incorpora dos: la altura, y el tiempo (el ritmo). El tercer eje, la intensidad o amplitud, está en la mano del director de coro, en la quironimia que hace uso de la gestualidad para incorporar los matices a la obra musical. Tenemos pues ya presentados los tres ejes de coordenadas que constituirán el núcleo de la esencia de la música<sup>8</sup>; ejes que utiliza la acústica –como parte de la física que estudia el sonido– al considerar lo sonoro como un fenómeno ondulatorio disgregable en frecuencias, amplitudes y tiempo; y también programas informáticos de reconocimiento de obras musicales, como el *Shazam*. La escritura musical

se asienta sobre estos tres ejes, representándolos mediante el pentagrama, las figuras y, más tarde, los matices.

Una cuarta mirada se centraría en que la partitura es, en esencia, inmutable e invariable. Aspira a ser eterna. Desde esta invariancia, preserva la identidad de la obra musical por mediación del binomio Título-Autor, que actúa a modo de candado que cierra la obra ante perturbaciones externas. Pero, como buen estroma, la partitura «está» en una realidad en tránsito, no puede permanecer ajena a su entorno. La perduración de la invariancia supone un ímprobo y dinámico esfuerzo (no en vano se pugna con el segundo principio de la termodinámica).

La partitura es la llave que abre la obra en un fenómeno musical. Como tal campo de relaciones, posee naturaleza dinámica. La partitura siempre fracasa en su esfuerzo por la invariancia, no hay dos fenómenos musicales iguales (solo cabría hablar de tales invariancias en la repetición de dos grabaciones en entorno iguales, lo cual es imposible porque el entorno está en cambio continuo).

Por mediación de una quinta mirada intuimos que la partitura abre el acceso a la verdad<sup>9</sup> de la obra musical al actuar como guarda y custodia de su identidad. Ella porta esta identidad y la incrusta en el fenómeno musical. Es su aportación. Por identidad entendemos aquella cualidad o conjunto de cualidades que diferencian un estroma de los demás. Es un predicado con naturaleza diferencial. Por ello, no tiene porqué ser esencial a la funcionalidad del estroma (por ejemplo:

8. Cuando hablamos de la esencia de la música lo hacemos dentro del marco trazado por Gustavo Bueno con su teoría de la esencia dentro del materialismo filosófico. La esencia constaría de un núcleo (los tres ejes de coordenadas), que conformaría un cuerpo (el fenómeno musical), que evolucionaría siguiendo un curso. Se trataría de una esencia en tránsito, no de un ente inmutable.

9. Utilizamos en este punto las ideas desplegadas por Martin Heidegger cuando habla de la diosa *alétheia* (ἀλήθεια), en referencia al Poema de Parménides (M. Heidegger, *Parménides*, 2005)



la tartamudez del pianista) si bien la identidad abre la verdad de la obra; diríamos que ambas dos habitan en lugares próximos y se relacionan.

Para que la partitura abra el acceso a la verdad de la obra musical, esta debe situarse en un campo de relaciones. Allí, la partitura identifica y conecta (establece trabazones) a la obra con anteriores apariciones (bien propias o semejantes), trayéndola al presente. Situar es establecer posiciones y relaciones, colocar en un eje dinámico de coordenadas que se entifica en un estroma a su vez relacionado con otros en lo que venimos nominando como campo de relaciones.

Nuestro sexto enfoque nos lleva a afirmar que la partitura está-siendo mientras mantiene un difícil equilibrio ante el tránsito. Su afán por la inmutabilidad le otorga un sesgo sagrado, la sitúa en las proximidades de aquellas cosas que están ajenas al tiempo (las que Gustavo Bueno sitúa en  $M_3$  dentro de la materia ontológico especial), la remite a ello convirtiéndola en «objeto sagrado». En su carácter de «llave», que da acceso a la verdad de la obra, radica su aura de «objeto sagrado», en tanto preserva del devenir. Esto se refuerza en su naturaleza de código solo al alcance de iniciados. Lo sagrado es lo que no cambia, lo eterno, el asidero del que siempre nos podemos fiar o siempre debemos temer. Lo sagrado se intuye, nunca se manifiesta plenamente desvelado; aun cuando acontece, se mantiene difuso, velado. Su decir es oscuro, habla mediante signos<sup>10</sup>. Lo sagrado es la sirena varada en un campo de relaciones. La partitura es lo estático en una realidad en tránsito, en tanto «raro» se aproxima a lo numinoso.

Y ello nos abre un séptimo enfoque: arroja lo numinoso a nuestro campo de

relaciones (como no podía ser de otro modo, nuestro decir también ocurre en un campo de relaciones). La idea de lo sagrado que estamos manejando y su diferencia con lo divino queda expresada en este texto de María Zambrano.

La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que, al hombre se le oculta es él mismo. [...] Los dioses han sido, pueden haber sido inventados, pero no la matriz de donde han surgido un día, no ese fondo último de la realidad, que ha sido pensado después, y traducido en el mundo del pensamiento como *ens realis-simus*. La suma realidad de la cual emana el carácter de todo lo que es real. (Zambrano, 1973, p. 32)

Lo sagrado es lo ancestral, lo primigenio, lo que «está ahí y siempre ha estado» (lo denominamos *Cronos, Arché, Moira, Physis, Chreón...*). Ante ello somos impotentes, está por encima de nuestra voluntad, de nuestra capacidad de actuar. Lo divino es el parapeto que ha desarrollado el humano para defenderse de lo inexorable, de lo numinoso. Lo sagrado es también el *mysterium tremendum y fascinans* del que habla Rudolph Otto (Otto, 1965), lo que asombra y sorprende, lo deinótico.

Lo sagrado empapa la obra y aflora en la partitura. Walter Benjamin atisba esta presencia cuando incorpora la idea de «aura»: «¿Qué es propiamente el aura? Un entresijo muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.» (Benjamin, 2003, p. 47).

Un horizonte que continuamente se aleja, al tiempo que marca el límite. Lo sagrado, también lo aurático, es indecible, inexpresable, lo que está más allá;

10. Recordemos al Yahveh del monte Sinaí que responde a la pregunta de Moisés con la conocida frase: *Yo seré el que seré* (*yod-hei-vav-hei*, יהוה).



aquello que queda cuando despojamos todo lo que podemos analizar; aquello que queda al margen del decir y, sin embargo, intuimos que es lo únicamente importante. Lo sagrado no habita solamente en la partitura, en la interpretación se hace también presente; aflora cuando la obra acontece. Platón, como no acertaba con la manera de expresarlo, lo denomina posesión divina (*manía teléstica*).

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que no esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia, Mientras no posea este don le es imposible al hombre poetizar y profetizar. (Platón, *Ión*, 1982, 534 c)

El poeta, el músico, solo puede poetizar cuando está poseído, cuando es un demente que actúa de forma incontrolada e ilógica. Es lo que denominamos trance, abandono, «salir fuera». Cuando la obra se abre, cuando los dioses se apoderan del poeta, la partitura está ahí para cerrar la herida, para restaurar el orden; la identidad de la obra misma que es ultrajada. Y aquí se nos presenta la eterna tensión que late en el interno del fenómeno musical; dos mundos en pugna: por un lado el delirio, la *manía teléstica*, por otro el ansia por el orden, el equilibrio; el devenir contra lo inmutable.

Octava mirada: la ocultación a desvelar. La partitura es el mapa donde viene indicado el itinerario por el que debe transitar el fenómeno musical. Ese transitar consiste en un continuo irrumpir para desvelarse desde la ocultación. El desvelamiento, la aparición, se asienta sobre la ocultación (cada nota tiene sentido en relación con las precedentes, que se han ausentado cuando esta aparece). La partitura se ocupa del sentido, de la ordenación de estos apareceres y

ocultamientos. Es su garante. La partitura es un itinerario jiteado con signos, cuyo fin es la repetición, la eternidad del tránsito. La partitura busca el equilibrio. Su fin es tornar inmutable lo mutable y por ello fracasa, pues solo puede aspirar a conseguir que la obra acontezca «parecida» en cada nueva interpretación.

Hay un noveno enfoque o mirada, es el del autor. Hemos insistido en el hecho de que con la aparición de la partitura aparece en la historia la autoría, si bien este hecho tiene varias derivadas. La primera nos habla del autor: la partitura le hace aparecer y este desde ella reivindica su estatuto. Esto significa que pretende huir de la caída en el olvido y, al tiempo, quiere poner en valor su identidad. Obra y autor se necesitan mutuamente. Ejemplo de ello es la obra musical clasificada como BWV 1004 del catálogo de Johann Sebastian Bach. Todo el mundo la conoce como *Chacona para Violín Solo de Bach*. Ese es su nombre, y el nombre, desde la antigüedad egipcia, es el preservador del olvido, de la «gran muerte» mediante la identidad. La obra musical deja de ser colectiva. La escritura (la partitura en nuestro caso) confiere estatuto al compositor; es el arma para imponer su obra frente al continuo devenir a que la somete el intérprete. Es la mítica confrontación entre Mnemea y Aoidé; las musas de la memoria y la interpretación, una escribe, la otra canta. Confrontación en la que ahora se hace presente Meletea, la diosa de la creación, de la autoría. El autor es desde la partitura, esta es la que le otorga su estatuto ontológico.

Según Pausanias (Pausanias, 1796), Meletea, Mnemea y Aedea, eran las tres musas que formaban el retrato completo del arte poético en el panteón tracio. Meletea es la musa del pensamiento, de las ideas y la imaginación, encargada de ir formando en su mente los primeros esbozos de

la idea creativa. De ella nacerá toda obra artística. Mnemea (la memoria) primero recuerda y luego deja fijado por escrito lo que su hermana Meletea ha parido. Al fin, Aedeo lo canta, lo interpreta. La obra es la resultante de un proceso, un transitar. Los griegos pensaban que, una vez creada, la obra muere, cae en el olvido, siendo necesaria su resurrección por medio de la interpretación, y ello sólo era posible si había sido fijada en la memoria. El arte poético compone un estroma fluente con partes disjuntas en busca de trabazón. Un estroma que aspira al retorno. En otras palabras, la *symploké* entre la composición y la interpretación corresponde a la partitura. Para los griegos, el arte poético transitaba por el esbozo, la plasmación y la ejecución; tres fases (simbolizadas en musas) para el acontecer de la obra, que necesariamente debían trabarse.

Pero hay una segunda derivada de esta novena mirada que nos retrotrae a la que habíamos situado en cuarto lugar. La acción principal que realiza el binomio título-autor sobre el estroma «obra de arte musical» es identificarla, cerrarla. Al hacerlo, la segrega de todo lo demás, incluido su autor. Siguiendo con nuestro ejemplo, la obra es *Chacona para Violín Solo de Bach*, el nombre del autor es solo un adjetivo en la nominación de la obra. La obra cobra identidad al margen del resto de componentes de su estroma (autoría, instrumentación, fluir melódico, estructura armónica,...). Hay un punto en el devenir del curso de la esencia de la obra, en el que ésta se disocia del resto y adquiere entidad singular. Hasta ese momento, coincidente con la dotación del binomio sustantivador (título-autor), la obra es un ente amorfo subsumido en un fenómeno musical. Siguiendo con el ejemplo anterior, cantar por fandangos en un patio andaluz no es lo mismo que interpretar

la *Danza de la Molinera* de Manuel de Falla, aunque ambos dos sean fandangos; lo primero carece de identidad fuera de la ceremonia –fenómeno musical– en la que está inserto. La obra se sustantiviza mediante segregación, lo que no implica que se aísle, que no se mantenga inmersa en un campo de relaciones (nada hay fuera del mundo, nada permanece aislado de su campo de relaciones), pero lo hace desde un estatuto distinto. Dotada de título y autor, la obra ya es un *ente sustantivo*, y esta sustantividad de la obra tiene que ver con la partitura, con la inclusión de este nuevo estroma en el cuerpo de la esencia de la obra. Es lo que supo ver muy atinadamente Gustavo Bueno con su idea de arte sustantivo:

La sustancia es un invariante pero que solo cobra realidad, cuando hay lugar a ello, en el proceso mismo de las transformaciones... Las sustancias, según esto, aunque hayan sido producidas por el hombre, cuando logran segregar al sujeto operatorio alcanzan la independencia o autonomía respecto de los mismos sujetos o demiurgos que las han producido. Estas sustancias fabricadas por el hombre (un barco, una sinfonía, un molino, un cepo) entran en una trama de relaciones e interacciones que se mantienen por encima de la voluntad de los autores, a la manera como un libro ya publicado tiene un curso objetivo que es relativamente o absolutamente independiente de su autor: *Habent sua fata libelli* (los libros tienen sus hados propios). (Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico...* s.v. «Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo...»)

La obra de arte musical, en el proceso transformativo propio de su transitar, llega a un punto, caracterizado por dotarse de nombre (el binomio título-autor) en el que se segrega de su contexto (con ello también de su autor) y se torna obra de arte sustantivo. La

partitura es un momento clave en ese transitar transformativo.

Nos resta una décima y última mirada. Esa obra de arte sustantiva, que ya no remite a un tiempo pretérito, ni a un lugar y ni siquiera a determinadas personas, ha adquirido su estatuto por donación de la partitura la cual puede entenderse como esencialmente *potencia*. Platón define las cosas que son (las sitúa ontológicamente) con las siguientes palabras:

Digo que existe realmente todo aquello que posee una cierta potencia ya sea de actuar sobre cualquier otra cosa natural, ya sea de padecer, aunque sea en grado mínimo y a causa de algo infinitamente débil. Incluso si esto ocurre una sola vez. Sostengo entonces esta fórmula para definir a las cosas que son: no son otra cosa que potencia. (Platón, *El Sofista*, 1985, 247d)

El ser de las cosas no es otra cosa que potencia, dinamismo. Potencia como sinónimo de la existencia (capacidad de ser). Platón utiliza el término δύνάμις (*dynamis*) –que generalmente se traduce por ser capaz, poder, potencia, poderío, fuerza física, vigor...; aunque su correcta traducción sea controvertida pues el término griego contiene un sentido activo y otro pasivo– como el paso de la potencia al acto<sup>11</sup>. Podríamos traducirlo como dinamismo, en tanto y cuanto refleja la naturaleza transitoria de la realidad, pero teniendo en cuenta que la palabra griega también expresa autoridad, capacidad de acción, lo que

nos remite a un cierto «poder sagrado» (que encierra un componente inexplicable). La partitura será la potencia que hace posible que una obra musical sea, se des-oculte, abandone el olvido y recobre su entidad. El «ser» de la partitura se desvela en el «estar-siendo» de la interpretación.

### § 3. La Partitura como parte del fenómeno musical

La partitura «está ahí» para ser interpretada. Una partitura sin intérpretes es un papel con signos, una mera cosa. La partitura necesariamente debe integrarse en un fenómeno musical para desvelar su *ser*, para pasar de la potencia al acto, manifestar su *dynamis*. Cuando se interpreta, se torna acontecer que abre un campo de relaciones. La interpretación, como acontecer, es la trabazón entre lo naciente (lo nuevo, lo creado) y lo recordado (lo heredado, lo que ya fue). La interpretación es un enfrentamiento, una tensión entre partes.

Y este enfrentamiento tiene su campo. El fenómeno musical es el campo de relaciones del acontecer de la obra, Es el despliegue, en un espacio-tiempo antrópico determinado, de la obra musical<sup>12</sup>, el lugar donde hace su presencia. Cuando decimos esto estamos usando el termino acontecer en el sentido de Claude Romano:

Nada es más familiar para nosotros que lo que viene así a turbar el orden fijo de las cosas, para introducir allí el “movimiento”: lo que llamamos torpemente y a falta de algo mejor “acontecimiento”, ¿no es simplemente un cambio que sobreviene en el ordenamiento de las cosas –aquello

11. Aristóteles, en el libro 5, cap. 12 de la *Metafísica*, utiliza el término δύνάμις cuando escribe:

Se llama potencia al principio del movimiento o del cambio que se da en otro (ἡ μὲν οὖν ὄλως ἀρχὴ μεταβολῆς ἢ κινήσεως λέγεται δύναμις), o bien (en lo mismo que es cambiado, pero) en tanto que otro: por ejemplo, el arte de edificar es una potencia que no se da en lo que es edificado, mientras que el arte de curar, siendo potencia, puede darse en el que es curado, pero no en tanto que es curado. (Aristóteles, *Metafísica*, 1994, p.15).

12. La grabación sonora disloca la naturaleza presencial del fenómeno musical. En este sentido, supone la innovación más profunda de las acaecidas en los comportamientos musicales y, como tal, exige un estudio detenido.

que los griegos llamaban *cósmos*–, que modifica este orden sin por ello transformarlo, y que se produce siempre, por consiguiente, en el horizonte del mundo?. (Romano, 2007, p. 116).

Haciendo uso de nuevo de nuestro modelo topográfico de indagación, tendríamos una primera mirada, la que parte del carácter antrópico, propio y exclusivo de los humanos, del fenómeno musical. De hecho, nos encontramos con dificultades para encajarlo en la Teoría Evolutiva. Ya Darwin se había enfrentado a la contradicción que parece contener la universalidad del comportamiento musical y su aparente inutilidad para la selección natural: «Como ni el disfrute de la música ni la capacidad para producir notas musicales son facultades que tengan la menor utilidad para el hombre [...] deben catalogarse entre las más misteriosas con las que está dotado». (Darwin, 2009, p. 425)

Nosotros pensamos que es necesario aceptar que, para encajarlo en la evolución humana, el comportamiento musical es una *exaptación de la ritmicidad primigenia*. Por *exaptación* entendemos el concepto utilizado en las ciencias biológicas por el cual una estructura de un organismo que evoluciona originalmente como un rasgo que provee adaptación a unas determinadas condiciones, y una vez que ya está consolidado (generalmente, varios millones de años después) comienza a ser utilizado y perfeccionado en pos de una nueva finalidad, en ocasiones no relacionada en absoluto con su «propósito» original. Sería también necesario conjugar la idea biológica de *exaptación* con la de *diamórfosis*, presentada por Gustavo Bueno para explicar la evolución de las formas artísticas:

La *diamórfosis* implica (supuesto un campo de origen, la morfología de cuyos

miembros habría de explicarse a partir de morfologías dadas en su entorno) una trituración, fragmentación, despiece o descomposición del campo de origen en partes formales suyas (no meramente materiales) y una recomposición, a partir de esas partes formales, que pudiera dar lugar a la aparición de morfologías nuevas, indeducibles de los campos exteriores y, por tanto, “inmanentes” al propio proceso. (Pelayo García, *Diccionario filosófico*, s.v. «Anamórfosis (diaméricas y metaméricas) / Diamórfosis»)

La postura bípeda de los antropoides supone la elevación del centro de gravedad, lo que lleva aparejado un problema de equilibrio dinámico para la especie. Al homínido le cuesta trabajo mantenerse sobre dos extremidades al desplazarse (ahora diríamos que nos es la postura más ergonómica). Una manera de atajar el problema consiste en distribuir los apoyos sobre cada pie de manera rítmica, de forma que el centro de gravedad oscile levemente de forma periódica desplazando el peso sobre cada una de las extremidades en lo que llamamos equilibrio.

La etimología de la palabra ritmo proviene del griego *ῥυθμός* (fluencia). Platón, en las *Leyes* lo define como «movimiento ordenado». O con otras palabras: la ritmicidad en el desplazamiento. Esa ritmicidad conlleva diversas ventajas evolutivas<sup>13</sup>. El comportamiento musical puede ser entendido como una *exaptación* de la ritmicidad primigenia de los antropoides. Esta ritmicidad primigenia evolucionaría independiente de su finalidad primera, dando lugar a comportamientos alejados de su origen e incorporando al cuerpo de su esencia toda una serie de añadidos, parte de los cuales van conformando lo que denominamos el fenómeno musical.

13. Este tema está tratado extensamente en «La ritmicidad y el comportamiento musical en la evolución humana» (Alonso, 2019).

Un segundo enfoque nos lleva a que el fenómeno musical, que acontece en un lugar y un momento determinado, se despliega en un espacio-tiempo histórico. El espacio del fenómeno musical es el lugar geográfico donde se desarrolla, su localización. Es el «dónde tiene lugar» si seguimos los predicados del ser que presenta Aristóteles en su Libro de las *Categorías*. En esa localización, la obra musical se emite al aire (para el receptor es un fenómeno apotético), o en un cuerpo en el que pueda transmitirse (el sonido necesita un medio en el que las ondas mecánicas se propaguen; no ocurre así en el vacío). El sonido en el aire viaja, transita, reverbera, choca, se atenúa, refuerza o mengua determinadas cualidades. Se modifica. El receptor debe recibirlo, desvelarlo e interpretarlo (nuestro cerebro interpreta las ondas eléctricas que percibe en el oído, que previamente recibió ondas mecánicas, vibraciones). Por ello, el receptor es un sujeto operatorio, que debe poseer la técnica adecuada para proceder a la desvelación. El receptor percibe por medio de sus sentidos el fenómeno musical y se involucra en él en función de su capacidad, de su potencia, adquirida en su experiencia (transitar vivencial). El atrapamiento del receptor, su vivenciar propio del acontecer, depende de su propia potencia (la potencia no es un *a priori*, algo dado, es algo que el sujeto produce, que tiene que conseguir por medio de la *paideia*).

El tiempo es la respuesta al «cuándo tiene lugar», otro predicado del ser para Aristóteles. Pero no hablamos de un tiempo aislado, atrapado, sino que está en la historia (tal y como nos diría Ortega y Gasset). Es un tiempo transitorio y situado en un campo de relaciones, de interacciones que lo condenan al devenir. En nuestro caso, tiempo implica historicidad y transitoriedad, o sea nos remite a lo vivenciado y al presente en tránsito.

Potencia (δύναμις) y tiempo están íntimamente ligados.

Una tercera mirada nos lleva a considerar que el fenómeno musical, como campo de relaciones, es un conjunto de estromas que pueden conformar un rito, una ceremonia. De hecho, toda ceremonia incluye varios fenómenos musicales. El rito es una secuencia de acciones de repetición invariante por parte de una comunidad y que están vinculados a los mitos y creencias. El diccionario de la RAE lo define como «el conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas». La idea de rito está ligada a la de orden (la palabra proviene de la raíz indoeuropea \*ar- presente en aritmética, arte u orden), a la de normativa que se sigue en el seno de una ritmicidad en su búsqueda del equilibrio. El rito es ritmo aplicado a la existencia. Ambos dos son términos confluyentes, ligados: «Esta existencia aurática de la obra de arte no llega a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: el valor único e insustituible de la obra de arte auténtica tiene siempre su fundamento en el ritual» (Benjamin, 2003, p. 49).

Ritmo, rito y obra de arte parecen ir unidos desde un principio como si el arte tuviera su localización en esa ceremonia del equilibrio que es el rito. Como tal rito, se trata de un espacio-tiempo antrópico en el que hay disposición para la manifestación de lo sagrado. Mejor, para el embridamiento de lo sagrado en tanto deinótico; porque el ritmo busca el equilibrio, el orden; o sea la huida del caos, de lo primigenio informe, de lo sagrado en tanto *mysterium tremendum*.

La obra de arte musical precisa ser situada, necesita estar en una localización para estar siendo. Cuando así ocurre acontece la obra como tal.

¿Cuál es el lugar propio de una obra? El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella



misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí... Ser-obra significa abrir un mundo. (M. Heidegger, 1996, p. 31).

Pero no avancemos tan rápido. Lo que a nosotros ahora interesa es establecer las conexiones entre equilibrio, localización, rito y sagrado, en tanto conceptos que están en el campo de relaciones donde va a acontecer el fenómeno musical. Por ahora tenemos el equilibrio como necesidad primigenia que nos remite a la idea de orden; tenemos un lugar para el acontecer; tenemos lo sagrado como horizonte o presencia esquivada; y, al fin, el rito como aglutinador.

Necesitamos un cuarto enfoque que parta de considerar el fenómeno musical como un discurso. Y no nos cabe duda de que se trata de un sistema comunicativo, aunque tengamos serias dificultades para explicar (traducir en palabras, traerlo al logos) que nos dice. No es un lenguaje, pues su semántica es ambigua. Lo expresa atinadamente Gardamer en este párrafo: «La obra de arte no refiere algo, no remite como un signo a un significado, sino que se representa en su propio ser, de modo que el espectador es instado a demorarse en ella». (Gardamer, 2020, p. 10)

Lo que la obra comunica es ella misma y lo hace en el lugar donde se abre. Al abrirse nos atrapa. Lo propio del fenómeno musical es capturarnos, sumirnos en su discurrir. Es pura oralidad, el reino del *logos* de Heráclito. «Sabio es que quienes oyen, no a mí, sino al logos, coincidan en que todo es uno» (Gaos, 1941). O bien, en la traducción de García Calvo del mismo fragmento: «Justo es, no a mí, sino al acuerdo prestado oído, que estén concordes: inteligente es una sola cosa, saberlas todas» (Calvo, 2017). A lo que a nosotros ahora ocupa, Heráclito

usa la palabra «oír». Al logos se le escucha para dejarse atrapar por su son. Ahora bien, el término *dógmato*, que generalmente se traduce como *logos* o razón, García Calvo lo interpreta como «acuerdo prestado oído», una forma de razón común, la conformación de una *doxa* (opinión) por parte de la comunidad. Oír lo común, sumirnos en la onda colectiva, ser atrapados por la melopea del canto.

Traigamos de nuevo a la partitura para realizar desde ella una quinta mirada. La partitura tiene por objeto preservar la esencia. En el seno de un fenómeno musical la obra pretende abandonar el olvido, revivir, y para ello precisa de la partitura. Y este revivir es regenerativo (la nueva semilla que germina) y ansía renovación, savia nueva. La obra aborrece la repetición clónica, quiere vivenciar en un nuevo espacio-tiempo. Aquí se manifiesta la tensión entre partitura y obra. Pugna, trabazón, que tiene lugar en el seno del fenómeno musical y es parte esencial del mismo. Confrontación dialéctica en el más puro estilo hegeliano, o más bien la trabazón entre mundo y tierra, que da pie a la apertura de lo ente –la obra– que habla Heidegger. Fruto de esa tensión acontece la verdad: «La verdad es el combate primigenio en el que se disputa, en cada caso de una manera, en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente». (Heidegger, 2010, p. 44)

La partitura es «el guardián de la identidad de la obra», el mapa que guía por lo que la obra está-siendo. La que aporta la potencia (*δύναμις*) a la obra. Al ser interpretada, la partitura sabe que la identidad de la obra va a ser ultrajada, va a ser recreada y, como tal, nunca va a reaparecer en su contenido original. La palabra interpretar procede del latín *interpretari*, compuesta a su vez de dos términos el prefijo *inter-* (entre) y el radical *pret* (traficar, comprar y vender), el cual interviene en palabras



como precio, precioso, apreciar..., es un derivado de *interpres*, *interpretis*, que originariamente significaba intermediario en un negocio de compraventa, negociador, y su raíz *pret-* significaba mercadear, comprar y vender. De su misma raíz es la palabra *pretium* (precio, valor) de donde se deriva apreciar. Cuando se ejecuta la interpretación se abre el mercadeo, la negociación en torno a la apreciación de la obra.

De la pugna entre lo naciente y lo recordado va a salir mellada, con cicatrices. Antes hemos dicho que la partitura abre el acceso a la verdad de la obra musical al actuar como guarda y custodia de su identidad. Como tal lo que hace es incrustar esa identidad en el fenómeno musical. Es su aportación y en ella está el acceso a la apertura de la obra.

Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad... En la obra la que obra es la verdad, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas labriegas, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal -suponiendo que revelen algo-, sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con lo ente en su totalidad. Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la pareja de botas y cuanto menos adornada y más pura a parezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente. Así es como se descubre el ser que se encubre a sí mismo. La luz así configurada dispone la brillante aparición del ser en la obra. La brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento. (Heidegger, 1996, p. 40)

Cuando la obra se interpreta en un fenómeno musical (imaginemos la *Chacona para Violín Solo* de J. S. Bach, inter-

pretada por determinado violinista, en una prestigiosa sala de conciertos una lluviosa tarde de otoño), desvela una verdad. Y la verdad es el tema, el problema de la filosofía de lo actual. Una verdad atacada, vilipendiada y en continua puesta en duda. Una verdad difusa, velada. Si aceptamos que la verdad se manifiesta en la obra de arte, aceptaremos que la Estética es la rama de la filosofía que hoy puede ser más fecunda. La partitura en lo actual, acosada por la presencia fundamental de lo efímero y transitorio en la creatividad del presente, es un exponente de ello. Pero esto debe quedar para posteriores estudios.

Abramos un sexto enfoque: el *mirum*. Para los griegos la esencia del saber (*episteme*) radicaba en la visión, en el *mirum*. El mirar apreciativo es el camino hacia el desvelamiento. *Alétheia* como sacar de lo oscuro a lo a-sombreado. Nacemos en un mundo -campo de relaciones- que se nos presenta oculto (es el «gran enigma» del que habla Ortega). Necesitamos desvelarlo. Existir es desvelar y lo hacemos mediante el *mirum*. En el desvelamiento nos encontramos con estromas compuestos por capas y tramas, los cuales a su vez se tejen y destejen con otros estromas también complejos. En su interrelación sus capas se urden y tapan, se solapan, se relacionan y se ocultan por la misma acción de la trabazón de la urdimbre. En el tejer y destejer se origina el desvelamiento, también la ocultación. Este juego en torno a la verdad está en la esencia misma de la obra de arte, en su curso y en su cuerpo. Y precisamente en su transitoriedad. Mediante el *mirum*, la mirada apreciativa, la obra de arte desvela su estar-siendo, presenta ante nuestros ojos su verdad.

La partitura abre el campo a la verdad de la obra, la dispone a que sea desvelada. No es necesaria la adecuación a la identidad, que trae la partitura, para

que esa verdad se desvele. El *mirum* conduce a la *alétheia* en el sentido no corrompido de un discurso categórico vacío; no es trata de una simple mecánica, de la mera concordancia o adecuación entre el signo y el gesto, sino el mostrarse mismo del estar-siendo. Recordemos lo expresado por Gustavo Bueno:

Llamaremos materialismo, en sentido ontológico-general, a todo tipo de concepciones que partiendo de la inmersión de los materiales mundanos en la Materia ontológico-general ( $M_i \subset M$ ), defienden la regresión real de la Idea de materia y, por tanto, la tesis de que la Materia ontológico-general no puede considerarse reducida a las materialidades cósmicas ( $M \not\subset M_i$ ). (Pelayo García, *Diccionario filosófico*, s.v. «Materia en sentido ontológico-general (M)»)

Es el límite como conformador-reductor del campo. Es la mirada que se agota. El límite también es horizonte, la frontera que está-ahí y siempre en la lejanía. La *dýnamis*, que incorpora al campo la partitura, hace que se añada lo creativo, la mutación a lo que está aconteciendo. En la sede de esa creatividad está la acción de alejar el límite (es necesario traspasar la frontera, aunque solo valga para descubrir otra). Aedeae trae a su lado a Meletea y ambas tejen, urden un nuevo estroma. La partitura no cierra la obra, la dispone al desvelamiento, la dinamiza, colabora en la apertura de su verdad. Toda partitura debe ser interpretada y, al mostrar la obra en un fenómeno musical, participa en la desocultación de la verdad que en ella habita. Cada interpretación, cada nueva lectura de la partitura, es un desvelamiento.

#### § 4. Concluyendo

Tenemos al humano dotado de un comportamiento musical que suponemos como una exaptación de la ritmicidad.

Este se manifiesta en ritos y ceremoniales destinados a conexas la comunidad. En ellos está el germen de la obra musical. A estos rituales ceremoniales los denominamos fenómenos musical y son aquellos espacio-tiempo donde el comportamiento musical acontece.

El canto es una forma de amplificar la voz, de proyectar a lo lejos la palabra. A lo largo de la Edad Media, surge la necesidad de escribir la entonación de los textos sagrados. El método utilizado sigue las pautas del gesto, de la quiromancia. Según se escribe el canto, lo sonoro se segrega del texto, dando lugar a la partitura como estructura en capas, como un estroma de agregados disjuntos pero determinados. Esta segregación parte de la división del núcleo generador de la esencia del comportamiento musical en dos ejes: altura y duración.

El estroma obra de arte musical incrementa su cuerpo con un agregado más, la partitura, que, en su progreso, incorpora la figura del autor y del título, dando lugar al cierre de la obra, que se torna obra de arte sustantivo.

Esa obra de arte musical sustantiva necesita para reaparecer, acontecer, un fenómeno musical que transita en la temporalidad, que va mutando según cambian las partes componentes de su estroma. La mutación se origina a partir de la relación entre las capas, por la misma urdimbre. El fenómeno musical es un campo de relaciones; relaciones cuya base está en la *dýnamis* de sus partes.

Este sería el diseño sucinto y esquemático del estatuto ontológico en el que habita la obra musical y, con ella, la partitura. Por mediación del *mirum*, la mirada (en este caso escucha) apreciativa, la obra se desvela, pone a la luz su verdad. Y lo hace a partir del «cierre» que supone la partitura y que consigue que se sustantive.

Esta es la ubicación ontológica de la partitura<sup>14</sup>.

14. Nuestro decir ha seguido una forma esquemática, usando el axioma como utensilio. También

## Bibliografía

- Agustín, San. (1979). *Confesiones*. Madrid: Católica.
- (s.f.). *Enarraciones a los Salmos*. Recuperado de [https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni\\_salmi/lista.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/lista.htm)
- (2007). *Sobre la Música, seis libros*. Madrid: Gredos.
- Alonso, A. (2019). La ritmicidad y el comportamiento musical en la evolución humana. *EIKASIA*, pp. 99-132.
- Aristóteles. (1875). *Libro de las Categorías*. Madrid: Biblioteca filodófica Medina y Navarro.
- (1994). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*. Mexico: Itaca.
- García Calvo, A. (2017). *Razón Común*. Zamora: Lucina.
- García López, T. (2017). Pinceladas Materialistas. *El Catoblepas* (179), p. 1.
- García Sierra, P. (2019). *Diccionario filológico. Manual de materialismo filosófico*. 2ª ed., versión 4.
- (s.f.). «Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancialidad actualista». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>
- (s.f.). «Emergencia y anamórfosis». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df094.htm>
- (s.f.). «Materia en sentido ontológico-general (M)». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df082.htm>
- Darwin, C. (2009). *El origen del hombre*. Barcelona: Austral.
- Fubini, E. (1991). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gaos, J. (1941). *Antología Filosófica, la filosofía Griega*. México: La Casa de España en México.
- Gardamer, H.. (1960). *La verdad de la obra de arte*. Traducido por María Antonia González Valerio. Recuperado de [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/textos\\_estetica%20recepcion/Trad%20GonzalezValerio\\_La%20verdad%20de%20la%20obra%20de%20arte\\_Gardamer.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica%20recepcion/Trad%20GonzalezValerio_La%20verdad%20de%20la%20obra%20de%20arte_Gardamer.pdf)
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque, el origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- (2005). *Parménides*. Madrid: Akal.
- (2010). *Caminos del Bosque. El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- Isidoro, San. (2004). *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 560-636.
- Gould, S. J. y Lewontin, R. C. (1979). *The spandrels of San Marco and the Panglossian paradigm: A critique of the adaptationist programme*. Londres: Proceedings of the Royal Society.
- Méndez, J. A. (noviembre 2012). Tesis sobre el cambio metaontológico. *EIKASIA*, pp. 147-160.
- Mijares, R. O. (s.f.). Recuperado de <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias23/a23p47arte.html>
- Otto, R. (1965). *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pausanias. (1796). *Descripción de Grecia*. Libro IX, cap. XXIX. Paris: Debarle.
- Platón. (1982). *Íón*. Madrid: Gredos.
- (1985). *El Sofista*. Madrid: Gredos.

hemos usado un caminar en la indagación que cabría calificar como topográfico. Nos hemos situado en otros, miradores desde los que contemplar el campo y mapearlo. Es lo que hemos llamado «enfoques» o «miradas». Cada una de ellas establece una capa, la cual se relaciona –o no– con las demás. De esas relaciones, urdimbres, va naciendo cada vez más completa del estroma que estamos mirando. Desde nuestros miradores vamos componiendo un tejido. Podrían haber sido otros los miradores y entonces la visión habría transcurrido por otros derroteros. Indudablemente lo dicho merece y exige un desarrollo más amplio y prolijo. Queda ello para posteriores trabajos.

- (1988). *El Banquete*. Madrid: Gredos.
- (1989). *Fedón*. Madrid: Gredos.
- Real Academia de la Lengua Española.  
*Diccionario de la Lengua Española*.
- (s.f.). «Arte». Recuperado de <https://dle.rae.es/arte>
- (s.f.). «Partitura». Recuperado de <https://dle.rae.es/partitura>
- Romano, C. (2007). Acontecimiento y mundo. *Persona y sociedad*. (1): 21, pp. 111-137.
- Sendra, J. y Navarro, J. (s.f.). *Análisis acústico de los tipos eclesiales*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.
- Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de cultura económica.