



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**ESCUELA DE POSGRADO**

**LA SÍNTESIS MUSICAL DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU:  
UN ANÁLISIS DE LAS RELACIONES ENTRE NATURALEZA Y MELODÍA  
EN EL PENSAMIENTO ROUSSEAUNIANO**

**Tesis para optar por el grado académico de Magíster en Filosofía presentada por:  
CRISTINA ALAYZA PRAGER**

**Asesor:**

**DR. JULIO DEL VALLE BALLÓN**

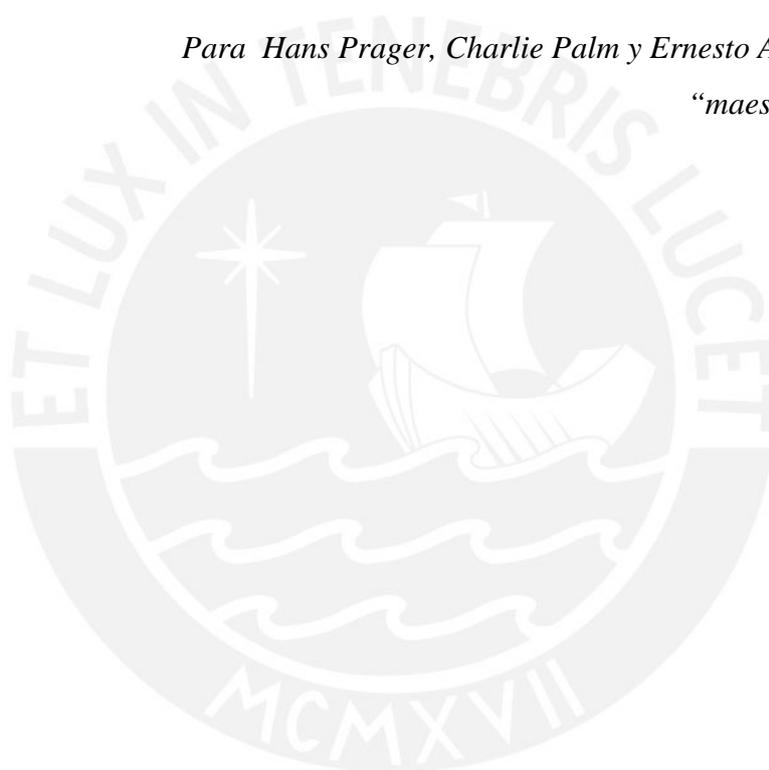
**Jurado:**

**DR. CIRO ALEGRÍA VARONA**

**DRA. KATHIA HANZA BACIGALUPO**

**Lima, febrero de 2013**

*Para Hans Prager, Charlie Palm y Ernesto Alayza Grundy:  
“maestros de virtud”*



Agradezco, en primer lugar, al Dr. Julio del Valle, amigo y asesor de la presente tesis, no solo por su constante apoyo a lo largo de esta investigación, sino por su inmensa (y, a pesar de todo, incommovible) confianza en mí y en este proyecto de tesis, que tuvo un inicio algo incierto y al que le costó tiempo y esfuerzo madurar hasta encontrar una ruta adecuada para aproximarse al problema de la música de una manera mínimamente consistente en términos filosóficos. Esta ruta la encontré, gracias a él, en la figura de Rousseau, y trajo consigo enseñanzas de otro tipo pero igual de valiosas. Tanto su profunda comprensión de la problemática estética del siglo XVIII como su agudeza y sensibilidad fueron un punto de apoyo fundamental para mis planteamientos, y a sus observaciones y comentarios volví una y otra vez, cuando el camino se me oscurecía, en busca de claridad y orientación.

Asimismo, agradezco desde el fondo de mi corazón a mi familia: Sonia Prager, Fernando Alayza, Elías Alayza y María Gracia Martínez, por enseñarme desde pequeña la importancia de buscar la tranquilidad propia y por contener mis angustias y temores. Sin su cobijo y apoyo incondicional, yo no sería lo que soy ahora.

Por último, pero no de modo menos significativo, va mi más sincero agradecimiento a mis amigas: Mariana Alvarado, Bárbara Bettocchi, Magdalena Dávila, Antuané de la Flor, Mariana Hare y Cécile Villa-García; a María Cristina Arbaiza; y a Juan Rocha, por su invalorable paciencia, cariño y comprensión a lo largo de todo este proceso (y de muchos otros). Por más que a veces haya puesto a prueba su paciencia, puedo decir con gran satisfacción que, afortunadamente para mí, la prueba siempre fue superada y con enorme ventaja.

## ÍNDICE

### Introducción

El interés filosófico de las reflexiones sobre música de Jean-Jacques Rousseau.....vi

Capítulo 1. Música, imitación y naturaleza.....25

1.1. La Querrela de los bufones y la oposición entre música francesa e italiana.....25

1.2. La *Carta sobre la música francesa* o la historia de un malentendido.....33

1.2.1. Efectos y contra efectos.....36

1.2.2. Desarticulación y suplementos.....40

1.2.3. Apariencia y perfección.....43

1.3. La polémica Rousseau-Rameau: dos orientaciones estéticas diferentes.....50

Capítulo 2. El diagnóstico de la época y la narración histórica.....65

2.1. El espectáculo del presente o la crítica al ideal de progreso.....66

2.2. La dialéctica interior o el movimiento del orgullo.....75

2.3. La dialéctica en la historia y el problema de la perfectibilidad.....78

2.4. Ficción histórica y verdades profundas.....83

2.4.1. Estadio 1: el estado de naturaleza o el “paraíso de la pura sensibilidad”.....86

2.4.2. Estadio 2: dificultades naturales, útiles naturales.....88

2.4.3. Estadio 3: útiles fabricados y reflexión rudimentaria.....89

2.4.4. Estadio 4: reflexión y primer movimiento del orgullo.....90

2.4.5. Estadio 5: la pequeña sociedad familiar.....94

2.4.6. Estadio 6: formación de comunidades locales.....97

2.4.7. Estadio 7: el “nuevo orden de cosas” de la sociedad civil.....101

2.4.8. Estadios 8, 9 y 10: instauración de la ley y evolución de la desigualdad.....102

2.5. Unidad como instancia crítica.....106

Capítulo 3. Melodía y síntesis artística.....112

3.1. Del gesto a la palabra: relectura de la ficción histórica en clave del lenguaje....116

3.1.1. Gritos inarticulados y signos instituidos.....116

3.1.2. Formación de lenguas locales.....123

3.1.3. Acento y escritura.....128

3.2. La apuesta por la melodía en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.....131

3.2.1. Historia de la música en clave negativa.....131

3.2.2. “Hablar a los ojos”, “hablar al corazón”.....135

3.3. La síntesis artística en el *Diccionario de música*.....139

Conclusiones.....142

Bibliografía.....143



Si el asunto de la filosofía es entender el pensar [...] esta tarea lo incluye casi todo. Sin embargo, pueden darse algunas pocas cosas que ofrecen una resistencia insuperable a esa empresa [...]. Dondequiera que el lenguaje vaya, por delante, con nosotros, el concebir de los conceptos puede lograr sobrepasar algunas barreras. Pero allí donde el lenguaje no va por delante, sino que queda rezagado, hay dos grandes enigmas que nos atormentan, que son reiteradamente encomendados al filosofar sin permitir ver vías de solución. Concretamente, esto es lo que ocurre, sin duda, en dos campos de nuestro mundo cultural europeo, en el ámbito de la música y en el ámbito de la matemática.

HANS-GEORG GADAMER  
“La música y el tiempo”

¿Cómo puede ocurrir que, de las tres artes imitadoras de la naturaleza, la de expresión más arbitraria y menos definida sea, sin embargo, la que hable con más intensidad a nuestra alma? ¿Tal vez la música, al mostrar de modo menos directo los objetos, deje mayor espacio a nuestra imaginación, o bien, siéndonos necesario para conmovernos algo así como una sacudida, sea más apta que la pintura y que la poesía con el fin de provocar en nosotros el efecto de tal alteración?

DENIS DIDEROT  
*Lettre sur les sourds et muets*

¡Ah, mi querida Julia!, ¿qué es lo que he oído? ¡Qué conmovedores sonidos!, ¡qué música!, ¡qué deliciosa fuente de sentimientos y de placer! No pierdas un momento: reúne con cuidado tus óperas, tus cantatas, tu música francesa, haz un gran fuego que arda bien, tira en él todo ese fárrago, y avívalo con atención, para que todo ese hielo pueda quemarse y dar calor, al menos una vez. Haz ese sacrificio propiciatorio al dios del buen gusto para expiar tu crimen y el mío por haber profanado tu voz con esas pesadas salmodias, y por haber tomado, durante tanto tiempo, como lenguaje del corazón a un ruido que no hace sino aturdir los oídos. [...] ¡En qué extraño error he vivido hasta ahora sobre las producciones de este encantador arte! Me daba cuenta de su poco efecto y lo atribuía a la debilidad del arte mismo. Me decía: la música es un sonido inútil que puede halagar al oído pero que no actúa sino indirecta y muy ligeramente sobre el alma; la impresión que producen los acordes es puramente mecánica y física; ¿qué influencia tiene en el sentimiento, y por qué voy a esperar el sentirme más emocionado con una hermosa melodía, que con un hermoso acorde de colores? No apercibía, en los acentos de la melodía aplicados a la lengua, el secreto y poderoso lazo de las pasiones con los sonidos; no veía que los tonos diversos de la voz hablante, que se ven animados por los sentimientos, dan a su vez, a la voz que canta, el poder de conmover los corazones, y que la enérgica representación de los movimientos del alma de quien canta es lo que produce el verdadero encanto de los que le escuchan.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU  
*Julia, o la nueva Eloísa*

En verdad es absurdo someter al entendimiento puro la mezcla del entendimiento y el cuerpo.

MAURICE MERLEAU-PONTY  
*El ojo y el espíritu*

## INTRODUCCIÓN

### EL INTERÉS FILOSÓFICO DE LAS REFLEXIONES SOBRE MÚSICA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

[...] la música era para nosotros un punto de reunión que a mí me gustaba frecuentar.

Me gustaría saber si a veces ocurren en los corazones de otros hombres puerilidades semejantes a las que a veces ocurren en el mío.<sup>1</sup>

En los manuales de historia de la música suele comúnmente ubicarse a Rousseau, sin mayor distinción, entre aquellos teóricos que colocan a la música en relación con la sensación o con el mero placer de los sentidos. Se cita continuamente una famosa frase de su *Diccionario de música* de 1767 –que se utiliza indistintamente como definición–, según la cual la música es el “Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (artículo “música”, 281) y con ello parece jugarse el destino de la rica concepción musical de Rousseau: la música, sobre todo si la concebimos bajo la distinción posterior que ofrece Kant en la jerarquía de las artes del §51 de su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), sería solo un arte menor, en la medida en que no alcanza las esferas sentimental ni mucho menos intelectual del ser humano. La música con las justas alcanzaría –aunque de manera agradable, cosa que estaría a su favor– el placer sensorial, hedonista. Con esto, mostramos desconocimiento, olvidamos o pasamos por alto muy rápido otras sentencias de Rousseau más importantes, como la siguiente: “Así como la pintura no es el arte de combinar colores de manera agradable a la vista, *tampoco la música es el arte de combinar sonidos de una manera agradable al oído. Si se redujeran a esto, tanto la una como la otra formarían parte de las ciencias naturales y no de las bellas artes*” (*Ensayo*, XIII, 104; cursivas nuestras).

Hay otros intérpretes más audaces y especializados<sup>2</sup> que hacen de Rousseau un precursor del movimiento romántico: ven en él la expresión anticipada de un sentimiento vital que tradicionalmente se ha asociado al espíritu del Romanticismo. Así,

---

<sup>1</sup> *Confesiones*, libro V, 228-229 y libro VI, 300 respectivamente.

<sup>2</sup> Ernst Cassirer (2007: 111-112, 123) o Jean Ferrari (1985: 86), por ejemplo. No obstante, en su excelente trabajo sobre el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Barbara Guetti (1969: 867, 873-874) da razones de peso para descartar esta interpretación, que conciernen a la teoría de la imitación que está presente en la estética de Rousseau y a sus implicaciones respecto de la relación entre arte, naturaleza y representación.

el repliegue hacia una esfera subjetiva más profunda y no regida por los parámetros de la racionalidad científica y, en la misma línea, la identificación entre música, sentimiento e interioridad serían vistos por estos autores como algunas de las características del pensamiento rousseauiano que anunciarían, aunque en estado embrionario, un movimiento hacia una concepción de la subjetividad y del arte más cercana a la del Romanticismo, para el cual la música llegó a ocupar los primeros escalones de las jerarquías de las artes.

Si bien es cierto que las periodificaciones tradicionales ayudan a ubicarnos en el espacio y en el tiempo y permiten además el reconocimiento de las diferencias –pero también de las relaciones– entre las corrientes de pensamiento pertenecientes a distintos momentos históricos, también pueden ofrecernos una secuencia cronológica aparentemente demasiado bien ordenada y difícil de conciliar con el complejo movimiento de la historia. Si se las mira con demasiada rigidez, pueden incluso ocasionar el encasillamiento y, finalmente, la distorsión de los planteamientos de ciertos pensadores que se resisten a ser cortados con el mismo molde que sus contemporáneos. Esto es algo que ciertamente ha ocurrido en el caso de Rousseau: se le puede colocar bajo el rótulo de “enciclopedista”, pues en efecto formó parte de ese círculo y contribuyó con la redacción de ciertos artículos de la *Enciclopedia* (obra que, en buena medida, encarna los ideales científicos y pedagógicos del Siglo las Luces). Pero a su vez, como sabemos, fue un ferviente detractor del ideal de progreso y del “espíritu de sistema” (como él mismo lo llama) de la Ilustración. Para el caso de su concepción musical, como acabamos de mencionar, llama también la atención la divergencia en el modo de interpretarla: ¿hacia qué lado de la línea de tiempo tienden sus planteamientos sobre música?, ¿hacia la izquierda, por el lado de la concepción estética de la Ilustración (bajo la cual pareciera ser Rousseau solo un autor menor), o hacia la derecha, por el lado del espíritu del Romanticismo (con lo cual cargamos a Rousseau con la importante tarea de ser un pionero o anticipador)?<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Hemos de confesar que nosotros mismos nos vimos afectados por este “dilema” en la etapa inicial de nuestro trabajo de tesis. Nuestro proyecto inicial tenía la ambiciosa pretensión de estudiar los motivos por los cuales, entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, un arte como la música pasó de ocupar los escalones más bajos de las jerarquías de las artes de la Ilustración a ocupar lugares cercanos a la cúspide en los sistemas del Romanticismo. El punto de partida de ese proyecto anterior era el lugar de la música en la estética kantiana, y nuestro asesor nos sugirió revisar a Rousseau (específicamente, nos encomendó la tarea de revisar su *Discurso sobre las ciencias y las artes*) para, al menos, darle una mirada a los debates de la época y conocer los antecedentes de Kant. Esa sugerencia significó un tremendo giro en nuestra investigación, pues nos dimos cuenta que algunas de las hipótesis iniciales que barajábamos en

Nuestro trabajo de tesis no pretende pronunciarse respecto de esta divergencia: no buscamos resolver el presunto dilema de si las reflexiones sobre música de Rousseau pueden denominarse “ilustradas” o “románticas”. Lejos también de nuestras intenciones está el cuestionar o corregir las periodificaciones tradicionales, cuya utilidad y valor reconocemos abiertamente. Lo que hemos querido hacer, simplemente, es tomarnos en serio la siempre inacabada tarea de adentrarnos en el pensamiento de un filósofo específico –nuestro caso, el complejo y polémico Jean-Jacques Rousseau– y esclarecer, en sus propios términos, su concepción musical.

Ahora bien, una de las primeras cuestiones con las que el interesado en estudiar los escritos musicales de Rousseau debe enfrentarse consiste en la pregunta respecto del lugar que hay que concederle a estas reflexiones en el conjunto del pensamiento rousseauiano. Pues, si bien es cierto que Rousseau tiene una considerable cantidad de escritos diversos sobre música, no es menos cierto que el núcleo fuerte de su pensamiento lo constituyen sus reflexiones éticas y políticas y, en añadidura, pedagógicas –no sin razón es esa la imagen de Rousseau que ha llegado hasta nuestros días. ¿Son, entonces, sus escritos sobre música meras reflexiones accidentales, secundarias, anecdóticas en el conjunto de la obra de Rousseau?

Las investigaciones actuales suelen optar por una de dos vertientes ya comúnmente asumidas desde los últimos cuarenta o cincuenta años: o bien se asume el tema de la música como una cuestión fundamental en el pensamiento de Rousseau, lo cual invita a ver a Rousseau, por sobre otras cosas, como un teórico musical; o bien se asume que el interés de Rousseau por la música es más bien un hecho anecdótico, personal, situado en un contexto histórico tan específico (las querellas musicales del siglo XVIII) que tiene hoy poco que decirnos verdaderamente importante sobre teoría musical<sup>4</sup>. Bajo esta

---

torno a la concepción romántica de la música ya aparecían en Rousseau, un autor cronológicamente lejano a esa corriente. Esto, evidentemente, nos obligó a revisar, cuestionar y modificar nuestro proyecto inicial. El resultado de esa enriquecedora experiencia es el trabajo de tesis que ahora presentamos.

<sup>4</sup> Las dos vertientes mencionadas aquí surgen en relación con el creciente interés que ha ido ganado, a partir de aproximadamente la década del 60, el póstumo *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Sin ánimo de exagerar, es pertinente para nosotros mencionar que la publicación de esta obra inspiró un cierto giro en las investigaciones en torno al pensamiento rousseauiano: se empezó a rescatar textos musicales por mucho tiempo desatendidos; las consideraciones de Rousseau sobre la música empezaron a ejercer cierta influencia, atractivo y hasta fascinación; inclusive, empezó a usarse como pretexto el que Rousseau mismo haya sido compositor para justificar este nuevo interés por sus escritos sobre música (O’Dea 2010: 37-38, Sevilla 2010: 55-56, entre otros). El debate en cuestión respecto de las dos vertientes adoptadas

última perspectiva, el interés por los escritos sobre música de Rousseau para un investigador actual consistiría, a lo sumo, en un interés arqueológico; si Rousseau es un pensador vigente hasta nuestros días, no lo es por sus reflexiones sobre música, sino principalmente por su pensamiento político<sup>5</sup>. El investigador que adopta esta perspectiva tiene que hacer ojos ciegos a las abundantes y, en la mayoría de los casos, sobrecogedoras anotaciones de Rousseau sobre música; opción que, para alguien sensible a la música e interesado en los debates estéticos del siglo XVIII, parece mermar, con mucho, el pensamiento y los aportes de Rousseau. La otra alternativa (la de hacer de Rousseau un verdadero teórico de la música) corre el riesgo, no menos grave que el anterior, de absolutizar al Rousseau “musical” y de hacer de una parte el todo de su pensamiento. ¿Cómo orientar, entonces, nuestro interés en los escritos musicales de Rousseau? Al respecto, tenemos dos cosas que decir: la primera de índole factual, la segunda de corte más argumentativo y conceptual. Empecemos por las anotaciones de índole factual.

Una breve mirada a la producción intelectual rousseauiana nos muestra, de hecho, que la reflexión sobre la música ha sido una constante a lo largo de la inestable vida de Rousseau. Los primeros textos que conocemos de él (textos que podríamos llamar “de juventud”), aquellos escritos entre 1742 y 1749, antes de la “Iluminación de Vincennes”<sup>6</sup>, son principalmente textos sobre música: el *Proyecto concerniente a los*

---

casi no había tenido eco antes de esta publicación, debido, precisamente, a los motivos aducidos por la segunda de las vertientes mencionadas.

<sup>5</sup> “[...] el tipo de lectura filosófica así defendido tiene una incidencia directa sobre la cuestión de la centralidad de la música, y por esta razón merece que nos detengamos en él. Los tres autores cuyo tratamiento evoco son el americano Roger Masters y los dos franceses Victor Goldschmidt y Tzvetzan Todorov. Cada uno a su manera, realiza un estudio sobre Rousseau que *sitúa en el centro de sus preocupaciones un sistema de pensamiento*. [...] De este modo, se pone (o se vuelve a poner) en su sitio una lectura de Rousseau en la que la música aspirará manifiestamente a una posición central. El argumento de los tres autores es similar: nos recuerdan desde el principio que Rousseau afirma haber elaborado un sistema de pensamiento coherente, y se apoyan a continuación en las obras nombradas por Rousseau para mostrar en qué consiste esta coherencia. [...] Se desemboca así, en estos tres autores, en una concepción de Rousseau que nos resulta familiar. Se trata de un filósofo moral, aquél de entre los modernos que mejor captó y trató la tensión entre el individualismo creciente y las obligaciones de la sociedad” (O’Dea 2010: 44-46; cursivas nuestras). “Determinar el lugar que ocupa la teoría de la música en la obra de Rousseau es cuestión discutida, puesto *que de ello depende tanto la valoración de esa teoría como la de la coherencia y el sentido unitario del conjunto de su pensamiento*” (Sevilla 2010: 56; cursivas nuestras). Nos pronunciaremos más adelante sobre la cuestión de la unidad del pensamiento de Rousseau.

<sup>6</sup> Se conoce como “Iluminación de Vincennes” el evento ocurrido los primeros días de octubre de 1749, cuando Rousseau, camino a Vincennes a visitar a Diderot (que se encontraba preso allí), lee en el *Mercurio de France* la convocatoria al premio de la Academia de Dijon sobre la cuestión de “Si el progreso de las ciencias y las artes ha contribuido a depurar las costumbres”. En ese momento, Rousseau intuye una de sus tesis fundamentales: que el progreso de las luces va en paralelo con la decadencia del

nuevos signos para la música (1742), la *Disertación sobre la música moderna* (1743) y los artículos musicales de la *Enciclopedia* (redactados a pedido alrededor de 1748-1749 y que fueron uno de los tantos motivos de pleito entre Rousseau y los enciclopedistas). Los dos primeros textos son redactados en circunstancias sumamente específicas: un Rousseau joven y entusiasta de la música ha estudiado detenida y obstinadamente el *Tratado de la armonía* (1722) de Rameau, libro de cabecera en los estudios musicales de la época, y la ha encontrado sumamente oscura, larga y difusa. Las dificultades de la obra de Rameau inspiran a Rousseau a elaborar un proyecto de notación musical más fácil de leer y de aprender, el cual fue cordialmente desechado cuando lo presentó ante la Academia de París (*Confesiones*, libro VII, 348-350). La redacción de las voces musicales de la *Enciclopedia*, por su parte, también se dio bajo circunstancias bastante particulares. El proyecto enciclopédico debía traducir y aumentar la *Cyclopedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, editada en Londres por Ephraïm Chambers en 1728, y se le encarga a Rousseau la tarea de actualizar las voces musicales, ya que ellas no mencionaban a Rameau y este se había convertido en una de las grandes autoridades sobre el tema (D'Alembert, además, alaba a Rameau en el Discurso preliminar de la *Enciclopedia*). Rousseau debía, pues, integrar el sistema armónico ramista en el corpus de la obra, pero, yendo en contra de las expectativas de los enciclopedistas, lo hace de forma crítica (O'Dea 2010: 39, Starobinski 2000: 236). Rousseau confiesa quedar sumamente insatisfecho con este trabajo<sup>7</sup>; no obstante, le reconoce a este pedido de los enciclopedistas el haberle dado la oportunidad de iniciar un proyecto propio y bastante más ambicioso: el *Diccionario de música* (Prefacio, 54).

En 1750 aparece el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (en adelante, *Primer Discurso*), texto en el que Rousseau cuaja su intuición respecto de la paradójica relación entre el progreso de las luces y la decadencia de los hombres y sus costumbres (intuición que, en buena medida, marcará la pauta para la posterior producción intelectual de Rousseau). Este texto, al ganar el concurso de la Academia de Dijon, otorga gran notoriedad a la persona de Rousseau y muchos de sus contemporáneos se

---

hombre y de sus costumbres, tema que, como es sabido, desarrolla en su *Discurso sobre las ciencias y las artes*.

<sup>7</sup> Comenta Rousseau en el *Examen de dos principios expuestos por el Sr. Rameau en su folleto titulado «Errores sobre la Música en la Enciclopedia»* de 1755: “[...] lejos de mí cualquier intención de defender mis artículos de la Enciclopedia. Para decir la verdad, nadie debería estar más contento con ellos que el señor Rameau que los ataca, aunque tampoco hay nadie en el mundo que esté más descontento que yo” (*Examen*, 236).

sienten llamados a entrar en debate con él. Rousseau, sin embargo, si bien contesta a algunas de las objeciones que se le plantean, no se siente especialmente motivado a continuar la discusión, dando zanjada la cuestión con una carta de 1752 (*Confesiones*, libro VIII, 452-454). La producción de los años siguientes, hasta la aparición del *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* en 1755 (en adelante, *Segundo Discurso*), sigue girando paralelamente en torno a cuestiones musicales: la *Carta sobre la música francesa* de 1753 (en adelante, *Carta sobre música francesa*), el *Examen de dos principios expuestos por el señor Rameau en su folleto titulado «Errores sobre la Música en la Enciclopedia»*, redactado en 1755 y aparecido en 1756 (en adelante, *Examen*), entre otras cartas y textos panfletarios. Esto no debe sorprendernos, ya que en París la Querella de los bufones ha despertado las pasiones de los intelectuales de la época y ha desatado un vivo debate sobre el cual todos parecen estar ansiosos por pronunciarse<sup>8</sup>. Pero en el caso específico de estos textos de Rousseau, el debate toma el aspecto de una querrela prácticamente personal entre él y Rameau: en 1745, el mismo joven y entusiasta Rousseau que había estudiado la obra de Rameau –y de quien se consideraba casi un discípulo– fue públicamente desairado por él<sup>9</sup>; siete u ocho años después, en el contexto de la Querella de los bufones y habiéndose convertido Rousseau en una figura pública, nuestro autor se encuentra ahora preparado para responder con las armas del concepto a las humillaciones de Rameau<sup>10</sup>. Además, la notoriedad que Rousseau ha ido adquiriendo en el círculo intelectual de París le da un peso a estos escritos que sus escritos anteriores no tenían. En estos textos encontramos ya la matriz de la armazón teórica musical de Rousseau, que consistirá en sostener, paralelamente, dos cosas: que la función medular de la música no la lleva a cabo la armonía, sino la melodía (bajo la cual debe subordinarse la estructura armónica) y que la tarea de la melodía consiste en imitar las pasiones humanas. No obstante, estos textos no dejan de ser escritos panfletarios y de carácter polémico.

<sup>8</sup> La Querella de los bufones, en resumen, contrapone la seriedad de la gran lírica francesa con la elocuencia de la comedia italiana. Su inicio lo debemos al enorme éxito obtenido en agosto de 1752 por la representación en París de la ópera bufa *La serva padrona* de Pergolesi a cargo de una compañía de teatro itinerante procedente de Italia, acontecimiento que puso en cuestión la autoridad de la lírica y del gusto franceses.

<sup>9</sup> Rameau había acusado a Rousseau de falta de talento musical y de plagio cuando presencié su recién compuesta ópera *Las musas galantes* en casa de M. de La Poplinière (*Confesiones*, libro VII, 411-412).

<sup>10</sup> “Con seguridad tenía Rousseau de qué estar resentido. Y ese resentimiento podía hacerse más fuerte acompañado por un antagonismo teórico. Rousseau hallará ocasión para formular sus principios antiramistas tomando partido por el género bufo italiano [...]” (Starobinski 2000: 236). Véase también O’Dea 2010: 39-41.

En los escritos musicales posteriores, como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de publicación póstuma<sup>11</sup> (en adelante, *Ensayo*) y el *Diccionario de música* de 1767 (en adelante, *Diccionario*), Rousseau no dejará de referirse a Rameau, ya sea de manera directa o indirecta, ya que a lo que se opone enérgicamente Rousseau es, en el fondo, la orientación estético-musical de cuño racionalista que encarna este compositor. Ambas obras empiezan a ser redactadas entre 1754 y 1755, y Rousseau no las abandona hasta 1761 y 1767 respectivamente. Estas son sus obras musicales que podemos llamar maduras. Mientras Rousseau prepara estos textos, aparecen sus obras más conocidas y elogiadas: el ya mencionado *Segundo Discurso*, las *Cartas morales* de 1757-1758, *Julia, o la nueva Eloísa* de 1761 (en adelante, *La nueva Eloísa*), *Del contrato social* y el *Emilio, o de la educación*, ambos publicados en 1762. En el ínterin, aparece también otro escrito polémico y efervescente que termina finalmente de separar a Rousseau de los enciclopedistas: la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* de 1758 (en adelante, *Carta a D'Alembert*)<sup>12</sup>. En general, este escrito se concentra en la condena del teatro y de los espectáculos (en buena medida, del artificio, de la teatralidad) y surge a propósito del proyecto de instaurar en Ginebra un teatro al estilo de los que ya existían en París, el cual haría de dicha ciudad, según D'Alembert, “la estancia de los placeres honorables” (*Carta a D'Alembert*, 5). Si bien este no es un escrito estrictamente musical, la condena del teatro que lleva a cabo aquí Rousseau sintoniza bastante bien con la condena a la artificialidad de la gran lírica francesa que ha esgrimido ya en textos anteriores.

Así, entre 1742 y 1767 (momento en que Rousseau publica el *Diccionario*), la música es un tema absolutamente recurrente en su producción. Son, *por lo menos*, 25 años de

<sup>11</sup> Según Starobinski (2000: 236) esta obra *estaba destinada a ser publicada póstumamente*. O'Dea confirma esta afirmación y añade además un dato curioso: en realidad, la publicación de todos sus escritos sobre música estuvo cargada de dudas y vacilaciones, salvo la de la *Carta sobre la música francesa*. Es posible, según él, que luego de la polémica desatada por esta carta, Rousseau vacilara en publicar estos escritos por no querer generar controversias a las que sus contemporáneos dan una importancia que a sus ojos no merecía (2010:47).

<sup>12</sup> Este escrito es una respuesta al artículo “Ginebra” redactado por D'Alembert y aparecido en noviembre de 1757 en el volumen VII de la *Enciclopedia*. Rousseau confiesa que al leer este artículo no pudo “contener su pluma” y que lo que tiene que decir al respecto no es nada “agradable”: “[...] tengo que condenar lo que no apruebo, para que no se imputen más sentimientos que los míos. [...] No ignoro cuán lejos está este escrito de lo que debería ser, incluso de lo que yo mismo podría haber hecho en mejores circunstancias. [...] He dicho fríamente la verdad, pero ¿quién se preocupa por ella? ¡Triste recomendación para un libro! *Para ser útil hay que ser agradable, y mi pluma ya ha perdido ese arte*. Alguien malignamente me discutirá dicha pérdida. Bien está, *pero me siento decaído y uno no cae por debajo por nada*. [...] no es cuestión aquí de una vana charla de filosofía, sino de una *verdad práctica importante* para todo un pueblo” (*Carta a D'Alembert*, 7, cursivas nuestras). Nótese el énfasis que pone Rousseau en que la verdad que tiene aquí que expresar es una *verdad práctica*.

reflexión musical, sin tomar en cuenta los años previos a la redacción del *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, en los cuales Rousseau se dedicó a aprender y enseñar música, ni las abundantes referencias a la música en obras posteriores e importantes como *Las confesiones* (1765-1770) o *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1776-1778). Y si bien estos escritos son redactados en contextos diferentes y con propósitos distintos, mantienen –con sus revisiones y reformulaciones– una importante línea de continuidad: la firme convicción de que la música verdadera debe *decirnos* algo, debe conmovernos, emocionarnos, “penetrar hasta el fondo de nuestros corazones” y causar “efectos morales” en nosotros; y que esto no lo logra su armazón formal, sino su capacidad para imitar nuestros sentimientos y pasiones. De ahí que concluyamos que las consideraciones sobre la música no sean, en absoluto, acontecimientos aislados en la obra de Rousseau; si se extienden por todo lo largo de la producción intelectual de Rousseau, hemos de admitir que la música ocupa cierta centralidad en las reflexiones filosóficas de este autor. Basten, pues, estos comentarios para mostrar que es una valoración ciertamente injusta considerar el interés de Rousseau por la música como meramente “accidental”.

No obstante, con esto todavía no resolvemos la cuestión de si nuestro interés en las reflexiones musicales de Rousseau podría catalogarse de “arqueológico”. Es posible que la afición de Rousseau por la música no sea en absoluto un acontecimiento casual en su vida y en su producción intelectual, pero ¿qué interés puede tener para nosotros, además de consistir uno más de los aspectos del pensamiento de nuestro autor?, ¿tiene todavía algo que decirnos la concepción musical de Rousseau, aparte de permitirnos reconstruir el itinerario intelectual de nuestro autor? Las preguntas que acabamos de esbozar encierran en realidad dos cuestiones que nos gustaría diferenciar: una apunta, en general, a la relevancia de los escritos musicales de Rousseau; la otra ha introducido sutilmente la pregunta por su relevancia *en la actualidad*, por su vigencia hasta el día hoy. Empecemos por decir, de entrada, que nosotros no vemos mayor problema (ni necesidad de justificación) en que nuestro interés por la concepción musical de Rousseau sea “arqueológico”, independientemente de que estas investigaciones resulten relevantes para los problemas que nos aquejan actualmente. Pensamos que contribuir a esclarecer lo que hemos llamado el “itinerario intelectual” de Rousseau, por más que sea una tarea “arqueológica”, es filosóficamente relevante en sí misma y puede ayudar a echar luces no solo sobre el pensamiento de nuestro autor, sino sobre la época en la que

vivió (el Siglo de las Luces, del que, en una medida importante, seguimos siendo herederos). Sin embargo, creemos además que las reflexiones musicales de Rousseau sí pueden tener algo que decirnos, algo verdaderamente importante, aunque quizá no precisamente respecto de teoría musical. Para poder explicarnos con mayor claridad, pasemos primero a exponer los argumentos de corte más bien conceptual a partir de los cuales hemos abordado la concepción musical de Rousseau en nuestra investigación.

Hemos mostrado ya que el interés de Rousseau por la música fue una constante a lo largo de toda su vida; tanto es así que, incluso, si alguna profesión se atribuyó Rousseau a sí mismo, como muestran *Las confesiones*, fue la de copista y maestro de música (no precisamente la de filósofo, ni tampoco –por cierto– la de compositor). De ahí que de lo que debemos ocuparnos a continuación no tenga que ver, como bien dice O’Dea, con la centralidad de la música en la obra de Rousseau (la cual damos ya por sentada), sino, más bien, con cómo entender y ubicar esa centralidad, pues “[...] quien dice centralidad dice posicionamiento, en un campo compartido con otros elementos [...]” (O’Dea 2010: 38). Nuestro objetivo general es, entonces, demostrar que la música es un motivo genuinamente filosófico en el pensamiento de Rousseau, pues pensamos que Rousseau tiene con la música estrechos compromisos no solo emocionales o personales, sino intelectuales también. En ese sentido –tal como acaba de decirnos O’Dea–, debemos intentar mostrar, aunque sea de manera general, cómo se articula su interés por la música con ciertos elementos centrales del pensamiento de Rousseau.

Uno de estos elementos centrales (si es que no el central), como ya hemos mencionado, consiste en la crítica que Rousseau esboza en contra del ideal de progreso propio de la Ilustración. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Rousseau tiene la firme convicción de que el progreso de las luces va en paralelo con la decadencia del hombre y de sus costumbres, y esto lo conduce a mirar con desconfianza el rumbo que ha tomado su presente. Esta temática está desarrollada principalmente en sus dos *Discursos*, textos esenciales para los lectores de Rousseau; pero, de una u otra forma, atraviesa toda la obra filosófica de nuestro autor. En los *Discursos*, Rousseau construye un severo diagnóstico de la sociedad y del hombre de su tiempo que se articula principalmente en función de dos términos que en el pensamiento de Rousseau comportan un carácter recíproco: *escisión* y *artificialidad*. *Escisión*, en tanto que la experiencia y las relaciones humanas están corrompidas, desviadas o fracturadas; ser y

aparecer se han disociado, de modo que no hay posibilidad de un reconocimiento espontáneo, auténtico y recíproco entre los hombres. *Artificialidad*, en tanto que hemos ido progresivamente mediatizando no solo nuestra relación con el entorno, sino con los otros hombres y con nosotros mismos también; la experiencia y las relaciones humanas están enturbiadas o mediatizadas por un sinfín de intermediarios de los que ya no podemos prescindir: objetos, intereses particulares, necesidades y deseos que el hombre ha creado y que él mismo no puede, autónomamente, satisfacer. Así, la sociedad se muestra, en líneas generales, como contraria a la naturaleza en la medida en que introduce una ruptura y finalmente niega el orden natural. El “ascenso” a la civilización y a la cultura implica una pérdida, ya que supone mantenerse permanentemente escindido o en conflicto con la naturaleza. Y, según Rousseau, este conflicto es, en buena cuenta, la causa de los vicios.

Ahora bien, este diagnóstico de la época, esbozado principalmente en los dos *Discursos*, reclama de alguna u otra manera una solución. ¿A qué aspira en general Rousseau?, ¿cuál es el ideal que persigue? La respuesta podemos encontrarla de manera sucinta en las correspondientes contrapartes de los dos términos ya mencionados: frente al estado de escisión y artificialidad del presente, Rousseau aspira, en general, a reconfigurar un estado de *unidad e inmediatez*<sup>13</sup> que correspondería, consecuentemente, con la virtud, entendida en términos de plenitud y espontaneidad de la experiencia, a la vez que autenticidad, honestidad y reciprocidad en las relaciones con nosotros mismos y con los demás. En los dos *Discursos* (y en muchas de sus obras), Rousseau construye una hipótesis histórica y ubica este ideal en una suerte de origen lejano (y ya perdido) que identifica con la *naturaleza*. Se trata de una estrategia crítica que le sirve como criterio a partir del cual juzgar el devenir del presente: con el objetivo de penetrar en la verdadera naturaleza del hombre, Rousseau se plantea la cuestión de cómo habrían sido las cosas antes de la instauración de las costumbres y la civilización. Lo que encuentra es, dicho de manera general, un estado de plenitud que está lejos de coincidir con la realidad de su tiempo. De este modo, lo que hace Rousseau es utilizar, como hipótesis e instancia crítica, esta suerte de unidad original o natural que le permite, por un lado, retrotraerse a una instancia que, aunque hipotética, tendría que ser más real, más concordante con la

---

<sup>13</sup> Tal como sostiene Starobinski, y esta es una de las pistas de lectura que seguimos a lo largo de nuestra investigación, “La elección esencial no se da entre la razón y el sentimiento, sino entre la vía mediata y el acceso inmediato. Rousseau opta por lo inmediato y no por lo irracional” (1983: 57).

verdadera naturaleza del hombre; por otro, le permite hacer patente el estado de escisión y artificialidad en que se encuentra el hombre del presente, a pesar de todas sus luces<sup>14</sup>.

Como vemos, el pensamiento de Rousseau se articula continuamente en torno a ciertos pares de conceptos que mantienen relaciones de oposición. Frente a la decadencia del presente, Rousseau opone la plenitud del estado de naturaleza (del origen); ante las fisuras internas y sociales del hombre actual, coloca como ideal la unidad y la espontaneidad, la transparencia del orden natural. Su diagnóstico puede pecar de exagerado, como señalaron muchos de sus contemporáneos; su aspiración es ciertamente nostálgica y parece prácticamente irrealizable. No obstante, pensamos que el ideal que Rousseau persigue está lejos de ser ingenuo o de tener poco fundamento. No se nos propone, como podría parecer a simple vista, un retorno sin más al origen; lo que busca Rousseau –y podríamos agregar, desesperadamente– es superar la situación de escisión en que viven los hombres, encontrar vías de rearticulación que le permitan al hombre actual volver a conectarse con su propia naturaleza y desplegarla sin tanto extrañamiento, con autenticidad y libertad. Rousseau aspira, pues, a una síntesis: síntesis de cultura y naturaleza, de artificio e interioridad, de técnica y sentimiento.

En su excelente y hasta la fecha indispensable trabajo *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo* (1971), Starobinski nos comenta cómo se ha interpretado históricamente esta búsqueda rousseauiana de una síntesis. Kant, gran lector de Rousseau, ve por ejemplo el desenlace del dilema expuesto por Rousseau en sus dos *Discursos* en el *Emilio*, y encuentra la solución en una *síntesis por medio de la educación*. Bajo esta lectura (que ha sido continuada, en el siglo XX, por autores como Ernst Cassirer o Eric Weil), “La función suprema de la educación y el derecho, fundados ambos en la libertad humana, es la de permitir a la naturaleza desarrollarse en la cultura” (Starobinski 1983: 45-46). Por su parte, la lectura hegeliano-marxista ve, más bien, el desenlace de este dilema en *Del contrato social* y encuentra la solución en una *síntesis por medio de la revolución*. Esta interpretación, sostiene Starobinski, “[...]”

---

<sup>14</sup> “De este modo *una necesidad sentimental se transforma en hipótesis histórica*: hubo un tiempo en el que la comunicación se realizaba de forma más instantánea, y menos discursiva, en el que los signos estaban más próximos del propio sentimiento, en la que a lo mejor los signos eran inútiles porque la emoción y el sentimiento, por sí mismos, eran ya suficientemente legibles sin tener que traducirse en símbolos” (Starobinski 1983: 182; cursivas nuestras). El modo como se pronuncia aquí Starobinski nos parece elocuente en tanto que muestra con claridad como las ideas de Rousseau tienen un origen vivencial, afectivo. Nos ocuparemos de este tema a continuación.

unifica el *Contrato* y el segundo *Discurso* a través de la idea de revolución (la «negación de la negación»)" (1983: 44). Ambas lecturas, añade Starobinski –y no es un añadido menor–, parten del supuesto de la coherencia teórica del pensamiento de Rousseau<sup>15</sup>, coherencia que el propio Starobinski no está muy dispuesto a aceptar y que, a la luz de *Las confesiones*, parece difícil de sostener.

Pues una de las cosas que resultan evidentes de la lectura de *Las confesiones* (y de otras de sus obras) es que Rousseau nunca elaboró un plan o proyecto teórico organizado a cuya redacción se haya consagrado; él no compartía, como hemos mencionado al inicio, el “espíritu de sistema” de muchos de sus contemporáneos: “El espíritu de sistema –dice Rousseau en el *Ensayo*– confunde todo” (XVI, 113). Los temas sobre los que versan sus escritos (y las ocasiones que dieron pie a su redacción) son tan diversos como los géneros literarios a los que recurrió para expresar sus pensamientos (monografías, discursos, cartas, tratados, novelas epistolares, diccionarios, autobiografía, aparte de sus creaciones musicales)<sup>16</sup>. Pero, más allá de eso, sí creemos, no obstante, que hay una cierta coherencia o unidad en la obra Rousseau, pero definitivamente no de orden teórico o conceptual: todas estas obras fueron escritas por la misma mano, concebidas por la misma persona, y si hay algo que no podemos negarle a Rousseau es su total honestidad y la palpable entrega que hace de sí mismo en cada uno de sus escritos (por más que él mismo se reclame “imparcial”, tal como sostiene en el Prefacio de su *Diccionario*, 56 o en muchos pasajes de *Las confesiones*). Hay autores que optan por separar su vida y sus circunstancias personales de su producción teórica, lo cual permite al investigador distinguir con claridad entre su filosofía y su biografía. Este no es el caso de Rousseau; cuando nos adentramos en su pensamiento, lo que encontramos es una suerte de entramado, de continuidad o de unidad singular entre su vida y su

---

<sup>15</sup> “Revolución o educación: es el punto capital en el que se oponen esta lectura «marxista» y esta lectura «idealista» de Rousseau, una vez establecido que se han puesto de acuerdo sobre la necesidad de una interpretación global de su pensamiento teórico” (Starobinski 1983: 45).

<sup>16</sup> Esto lo ha visto Cassirer con toda precisión: “La exposición y justificación estrictamente *sistemática* [...] no fue un objetivo al que aspirase, por considerarlo algo ajeno a él. «Los sistemas de cualquier tipo están muy por encima de mí [...]; no pongo ninguno en mi vida ni en mi conducta. [...] Me dejo llevar por la impresión del momento sin resistencia e incluso sin escrúpulo; y puedo permitírmelo, porque estoy completamente seguro de que mi corazón no ama sino cuanto está bien.» (Carta de Rousseau a Mirabeau del 25 de marzo de 1767, CC XXII, p. 238). No sólo el *pensamiento* de Rousseau, sino también su *estilo* muestra por doquier esa peculiaridad. Este estilo no se adscribe ni se pliega a las estrictas exigencias dictadas por el clasicismo francés, que las erigió como leyes fundamentales del *arte de pensar* y del *arte de escribir*. [...] Contra nada se rebeló tanto Rousseau, en cuanto pensador y en cuanto escritor, como contra el ideal de un estilo «abstracto» que se atuviese fríamente a los hechos” (2007: 154).

pensamiento, que no puede medirse ni tratarse con los mismos criterios con los que juzgamos un sistema filosófico independiente.

Rousseau aspira, pues, a una síntesis<sup>17</sup>, y nuestra hipótesis de trabajo es que una de estas vías de rearticulación la encuentra Rousseau en la música, pero en la música entendida de una manera particular (según su función melódica), tal como desarrollaremos a lo largo de nuestra investigación. La idea de una “síntesis musical” surgió a raíz de una curiosa afirmación que hace Rousseau cerca del final del *Ensayo*, en la que dice que la música –y en particular el canto– fue, en algún momento ya perdido, “doblemente la voz de la naturaleza”:

He aquí como el canto se convirtió progresivamente en un arte totalmente escindido del habla de la cual proviene; como las armónicas de los sonidos hicieron olvidar las inflexiones de la voz y como, finalmente, limitada al efecto puramente físico del concurso de las vibraciones, la música se encontró privada de los efectos morales que había producido *cuando era doblemente la voz de la naturaleza*. (XIX, 129; cursivas nuestras)<sup>18</sup>

Esta cita es bastante indicadora no solo de como concibe Rousseau a la música en general, sino de como valora el desarrollo particular de la música en su época: en un momento –un momento “original”, podríamos decir– la música tuvo la función primordial de ser “doblemente la voz de la naturaleza”, pero esa función se ha perdido en la actualidad por dos motivos que están íntimamente entrelazados. Por un lado, el canto ha ido progresivamente separándose del habla de la que proviene, de las “inflexiones de la voz”<sup>19</sup>, convirtiéndose así en un *arte totalmente escindido* que ya no

<sup>17</sup> Sea porque su propio nacimiento significó para él un desgarró y una pérdida profundos que dejaron perpetuas heridas internas (“[...] costé la vida a mi madre, y mi nacimiento fue la primera de mis desgracias”, *Confesiones*, libro I, 33), sea por la honda preocupación moral que le suscita la situación de su presente, Rousseau siempre parece reflexionar desde la integridad de su ser: desde el punto de vista de alguien que vive en sí mismo la pérdida y la ve por doquier a su alrededor.

<sup>18</sup> “Voilà comment le chant devint, par degrés, un art entièrement séparé de la parole, dont il tire son origine; comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix; et comment enfin, bornée à l’effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu’elle avoit produits *quand elle étoit doublement la voix de la nature*” (*Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau* (París, 1826), XI, p. 299, citado en Guetti 1969: 867; cursivas nuestras). Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, en su reciente traducción del *Ensayo*, traducen la frase final de este pasaje de la siguiente manera: “[...] cuando era por partida doble la voz de la naturaleza” (307). Como esta frase es fundamental en nuestra investigación, preferimos y utilizamos (salvo indicación contraria) la traducción del *Ensayo* de María Teresa Poyrazián. Por otro lado, esta cita del *Ensayo* y la siguiente aparecerán nuevamente y serán trabajadas en el tercer capítulo de nuestra tesis. No obstante, nos animamos a colocarlas aquí también para ofrecer una muestra de la articulación entre el interés por la música y los motivos básicos del pensamiento de Rousseau.

<sup>19</sup> Un detalle que hay que señalar aquí es que no se atribuye el origen de la música a la palabra, sino al habla o, más precisamente, a las *inflexiones de la voz*. No se trata en absoluto, en la estética musical de

produce *efectos morales* en nosotros como anteriormente lo hacía; la música, ahora, solo produce “efectos puramente físicos”. Paralelamente, el “sistema armónico” se ha hecho predominante y se le da ahora prioridad a los principios físicos de la naturaleza del sonido (las “armónicas de los sonidos”, el “concurso de las vibraciones”).

Véase como todo nos conduce incesantemente a los efectos morales de los que ya hablé, y cómo los músicos que sólo consideran el poder de los sonidos por la acción del aire y el movimiento de las fibras, *están lejos de saber en qué reside la fuerza de este arte*. Cuanto más le asignan impresiones puramente físicas más lo alejan de su origen y lo privan también de su primitiva energía. *Quitando el acento oral y ateniéndose sólo a las instituciones armónicas, la música se torna más ruidosa al oído y menos dulce al corazón. Ya ha dejado de hablar, pronto no cantará más y, entonces, con todos sus acordes y toda su armonía, no causará ya ningún efecto sobre nosotros.* (Ensayo, XVII, 119; cursivas nuestras)

En esta otra cita, Rousseau orienta el asunto en función de cómo explicar *en qué reside la fuerza* de la música, ese arte que anteriormente era “doblemente la voz de la naturaleza”. Nuevamente, el *predominio* del sistema armónico (que tiene, a ojos de Rousseau, todas las características de un artificio intelectual) ha alejado a la música de su origen y la ha despojado de su auténtica energía y expresividad, impidiendo explicar satisfactoriamente “en qué reside la fuerza de ese arte”. Si la música ya no “habla a nuestros corazones”, es porque al hacer de ella exclusivamente una ciencia, hemos desgarrado su función primordial, rompiendo así la transparencia comunicativa que originalmente era capaz de ofrecernos. Como vemos, el problema en este caso tiene que ver, según Rousseau, con una concepción errónea de la función propia de la música que conduce peligrosamente a una desviación y desarticulación de sus elementos internos. Y esto trae consecuencias nefastas para la música: puede haberse vuelto un arte muy intelectual y erudito, pero, a pesar de ello, “no causa ya ningún efecto sobre nosotros”; hemos convertido a la música en una suerte de lenguaje altamente elaborado y sistematizado, pero a la vez superfluo e inútil, ya que no es capaz de decirnos nada. Termina por no ser más que una especie de adorno (artificio) intelectual aparentemente muy elevado, pero incomprensible y carente de verdadero sentido. Como vemos, para Rousseau la explicación armónica o científicista de la música es contraproducente porque, si bien la música tiene, en efecto, un componente armónico importante, reducirla *exclusivamente* a esta función no nos permite entender de manera adecuada en

---

Rousseau, de subordinar música a palabra; lo que se rescata de la voz no es su función verbal, sino su carácter expresivo.

qué reside “la fuerza de este arte”. Más aun, esta interpretación científicista de la música nos desvía o nos aleja de una comprensión verdadera de su auténtica naturaleza.

En estas citas del *Ensayo* resuenan los motivos básicos del pensamiento de Rousseau que ya hemos expuesto. Hay un diagnóstico del presente: el sistema armónico se ha hecho predominante y la música “ha dejado de hablar”; esto es, para Rousseau, un hecho. Si esto sigue así, “pronto no cantará más y, entonces, con todos sus acordes y toda su armonía [con toda su ciencia], no causará ya ningún efecto sobre nosotros”; he aquí su pronóstico. Queda abierta la pregunta de si este pronóstico puede revertirse o, incluso, superarse: ¿puede la música volver a tener esos “efectos morales” en nosotros, volver a ser “doblemente la voz de la naturaleza?, ¿seremos nosotros capaces, nuevamente, de dejarnos afectar o conmover de esa manera por la música? Nuestra investigación mostrará que sí: la música puede volver a conmovernos y comunicarse con nosotros de manera profunda y plena, *pero solo si se la entiende según su función melódica*. Apostar por la comedia italiana significa, en el fondo, apostar por la melodía; apostar por la melodía implica ponerse en el lugar del oyente, adoptar la perspectiva del que escucha: ver la cuestión desde el punto de vista de los *efectos* (de los efectos internos, de la repercusión emocional en el que escucha) que la música produce en el oyente. De ahí que la explicación científicista (al concentrarse exclusivamente en la producción “mecánica” de sonidos agradables o en los “efectos puramente físicos”), por muy elaborada que sea, le resulte estéril.

¿Cómo podría la música, además de producir sonidos agradables, traspasar la esfera puramente física y transmitirnos algo a nivel interno, emotivo, vital? *Apelando a o comunicándose con nuestras pasiones*. Rousseau es sumamente claro al respecto: si la música tiene la capacidad de penetrar hasta “el fondo de nuestros corazones” –sobre lo cual no tiene ni sombra de duda–, es porque imita la *naturaleza interna del hombre*: sus sentimientos y pasiones. De ahí su apuesta por la expresividad de la voz humana: es porque imita las pasiones (de lo cual se encarga la melodía) que la música suscita en nosotros a su vez una respuesta profunda, intensa y propiamente humana (causa pasiones en nosotros), y en ello reside “la fuerza de este arte”. De ahí que solo la música entendida de este modo, tomando como centro su función melódica, pueda ser un vehículo de acercamiento o reunificación, de comunicación espontánea; de ahí que solo comprendiendo así la música podamos verdaderamente echar luces sobre la naturaleza

propia de este arte y, con ello, sobre la naturaleza propia del sujeto, con la que la música se conecta<sup>20</sup>.

Ahora bien, esta reconfiguración o síntesis se lleva a cabo, como es evidente, apelando a una nueva mediación: una mediación artística –es lo que proponemos. ¿Por qué este recurso no cae bajo la condena que el mismo Rousseau ha esgrimido contra los medios en general? Como hemos visto anteriormente, el problema para Rousseau tiene que ver con que hemos hecho de la música “un arte totalmente escindido”, pero eso no impide que podamos pensar en un arte que haga confluír naturaleza y artificio, naturaleza y mediación, naturaleza y cultura de manera tal que, siendo aún un arte, una producción humana (cultural, no natural), no se encuentre más escindido ni sea causa de escisión. *En tanto no se nos propone un regreso al origen –esto es, además, imposible–, hemos de ver la manera de, utilizando los recursos del presente, salvar las distancias que hemos generado.* En líneas generales (y esta es una estrategia que, como veremos, bien puede aplicarse también al diagnóstico del presente que elabora Rousseau en sus dos *Discursos*), el asunto tiene que ver con dónde se pone el acento: en el aspecto técnico, mecánico, “intelectualista” –que sería la opción de los teóricos de la armonía: conferir prioridad a las partes– o en aquello que verdaderamente es capaz de conferir unidad a las partes del todo –la “unidad de melodía”, “regla imprescindible”, según Rousseau, de toda música (*Carta sobre música francesa*, 193). Por lo expuesto anteriormente, es evidente que, para Rousseau, el acento debe recaer en la función melódica o en la “unidad de melodía”, que es la única que puede llevar a cabo la verdadera imitación de la naturaleza, en tanto se conecta directamente con la naturaleza interna del hombre. *La pieza o el espectáculo musical debe producir una unidad de experiencia* (no dissociarla) que, transcurriendo en el tiempo, nos mantenga expectantes. En ese sentido, el aspecto físico o armónico del sonido debe subordinarse a esta unidad, debe ocultar su naturaleza material para transformarse –si se puede decir así– en una nueva “naturaleza” (temporal, orgánica, compatible con la naturaleza emotiva del sujeto) que cobre vida por la mano del hombre. Se trataría, así, de producir un nuevo lenguaje artístico que (parafraseando a

---

<sup>20</sup> Como hemos señalado, la música entendida en términos exclusivamente armónicos puede ofrecernos, a lo más, sonidos agradables –“ruido”, dice Rousseau–, pero no podrá nunca conmovernos: “Por más que se busquen efectos morales en la mera física de los sonidos, en absoluto se encontrarán y se razonará sin entenderse” (*Diccionario*, artículo “música”, 283).

Starobinski 2000: 202, entre otras), transformado en “remedio”, permitiría la “comunicación de los corazones”<sup>21</sup>.

Con tal fin, hemos dividido nuestra tesis en tres capítulos. En el primero, partimos de manera anecdótica narrando las vicisitudes por las que atravesó el París de 1752 con ocasión de la Querrela de los bufones. Lo que nos interesa ahí es mostrar, sobre la base de la *Carta sobre música francesa*, principalmente dos cosas: en primer lugar, cómo valora Rousseau las producciones musicales de su época (apostando por la meliodiosidad italiana en desmedro de la seriedad francesa) y, en segundo lugar, que el criterio allí utilizado en contra de la música francesa es el mismo que Rousseau emplea para criticar en su conjunto a la sociedad de su tiempo. Recogido ese criterio, pasamos entonces, en el segundo capítulo, a exponer y desarrollar el diagnóstico que Rousseau elabora sobre su época ciñéndonos a los dos *Discursos*. Esta tarea, aunque necesaria para nuestros fines, no es sencilla, puesto que los argumentos que esboza Rousseau en esas obras pasan por distintas metáforas y por su famosa (y ambigua) ficción histórica, cuyos valor y alcances intentamos ahí esclarecer. El resultado de este análisis nos conducirá al tercer y último capítulo de nuestra tesis, donde desarrollamos, tal como señala el título de nuestra investigación, la síntesis musical de Rousseau. En este capítulo seguimos el siguiente recorrido: a la luz del *Ensayo*, releemos la ficción histórica del *Segundo Discurso* pero bajo el eje del lenguaje, lo cual nos permite concederle al lenguaje, al articularlo con su origen musical, un papel más positivo del que tenía en la ficción histórica. No obstante, lo que se gana para el caso del lenguaje se pierde, en el mismo *Ensayo*, para el caso de la historia de la música (en el *Ensayo* es una historia negativa). No obstante –y tal como habremos visto en el primer capítulo–, la música italiana ya ha mostrado en la Querrela de los bufones un poder de convocatoria del que carece la lírica francesa. Analizaremos entonces, a la luz del *Diccionario*, cómo explica Rousseau de manera positiva este renacer de la comunicación espontánea y de una experiencia integrada e integradora a través de un medio artístico.

---

<sup>21</sup> En obras como *La nueva Eloísa* o la *Carta a D’Alembert* encontramos otros ejemplos simbólicos de “espectáculos” que restituyen, mediante la mano del hombre, este mismo estado de unidad y continuidad: en la primera tenemos el jardín salvaje –el Eliseo– de Julia (parte IV, carta XI, 515-531), la fiesta de la vendimia en casa de los Wolmar (parte V, carta VII, 643-651), incluso la descripción del economía doméstica que reina en casa de los Wolmar (parte IV, carta X, 488-514); en la segunda encontramos el recuerdo de la fiesta de St. Gervais (*Carta a D’Alembert*, 168-169). No obstante, el ejemplo paradigmático –porque no se trata ni de una ficción ni de un recuerdo de infancia, sino de un hecho– lo constituye el caso del renacer de la meliodiosidad en la ópera italiana descrito en el *Diccionario*, artículo “ópera”, 308-316.

De esta manera, concluimos que las reflexiones sobre música de Rousseau mantienen importantes relaciones de continuidad con los motivos básicos de su pensamiento, lo cual nos permite rescatar el papel de la música como un motivo genuinamente filosófico en su pensamiento. Asimismo, notamos que la función que Rousseau asigna a la melodía se enlaza con la que quizá sea la aspiración profunda de la obra de Rousseau: encontrar, a través de una nueva forma de mediación –en este caso, artística–, vías de articulación que permitan rectificar y superar el carácter escindido y artificial del hombre actual.

Y esta aspiración bien puede seguir teniendo valor –incluso un valor enorme– en la actualidad. Permítasenos, a este respecto, un último comentario de carácter personal. Varias páginas más arriba mencionamos la cuestión de si nuestro interés por las reflexiones musicales de Rousseau podría catalogarse de “arqueológico”. Dijimos entonces que, a pesar de que no encontremos inconveniente con que nuestra investigación resulte “arqueológica”, sí creemos, no obstante, que las reflexiones musicales de Rousseau tienen algo verdaderamente importante que decirnos hoy en día, aunque quizá no estrictamente respecto de teoría musical. Hay un aspecto del pensamiento de Rousseau, que se expresa tanto en sus reflexiones musicales como en su diagnóstico de la época, respecto del cual nosotros mismos nos sentimos particularmente sensibles. Se trata del tema general de las mediaciones, el cual se anuda –como contraparte– con el tema de la comunicación. Hace algo menos de 300 años Rousseau ya denunciaba la perversidad a la que puede llegar la ambigua dinámica del recurso excesivo e innecesario de medios artificiales. Hoy en día, el sometimiento a la tecnología *en prácticamente todos los ámbitos de la vida* ha llegado a niveles aberrantes y, creemos, en muchos casos desproporcionados. No quisiéramos que este comentario sea malinterpretado, pues no es esta una denuncia contra la tecnología, sino *de lo que hacemos con ella y hasta dónde permitimos que interfiera en nuestras relaciones interpersonales*. El modo en que la tecnología, hoy en día, supuestamente “estrecha” nuestras relaciones interpersonales (al permitirnos, por ejemplo, superar distancias espaciales y comunicarnos a tiempo real con individuos en el extranjero) pero, a la vez, aísla a las personas (enajenándolas frente a las pantallas de los diversos aparatos sin los cuales, al parecer, ya no podemos vivir) es una problemática sobre la cual creemos que, sobre todo hoy en día, necesitamos reflexionar. Y necesitamos hacerlo no para denigrar

la tecnología ni condenar lo que ya hemos hecho, sino para poder hacer uso de ella con un sentido más amplio de responsabilidad e, incluso, humildad. Quizá sea, más bien, ante este problema que las reflexiones musicales de Rousseau tengan aún mucho por decirnos.



## CAPÍTULO 1

### MÚSICA, IMITACIÓN Y NATURALEZA

La naturaleza ha hecho ya lo mejor que se podía hacer, pero nosotros queremos hacerlo mejor, y lo estropeamos todo.<sup>22</sup>

#### 1.1. La Querrela de los bufones y la oposición entre música francesa e italiana

Hay en todas las naciones dos cosas que deben ser respetadas, la Religión y el gobierno; podríamos añadir que en Francia existe una tercera: la música del país.

Todo París se dividió en dos bandos más enardecidos que si se hubiera tratado de un asunto de Estado o de religión. El más poderoso y numeroso, formado por grandes, ricos y mujeres, apoyaba a la música francesa; el otro, más vehemente, más orgulloso, más entusiasta, estaba compuesto por verdaderos expertos, gentes de talento y hombres de genio.<sup>23</sup>

El primero de agosto de 1752, un evento tan común y fortuito como la representación de *La serva padrona*<sup>24</sup> de Giovanni Battista Pergolesi en la Ópera de París fue motivo de intensa movilización e incluso de división entre gran parte de la élite intelectual de dicha ciudad, dando inicio a lo que hoy en día conocemos como la Querrela de los bufones. La llegada a París de una compañía de teatro itinerante proveniente de Italia y, sobre todo, el éxito creciente que su serie de presentaciones de intermedios y óperas bufas tuvo entre el público parisino de la época fue la ocasión para que terminaran de decantarse dos bandos relativamente bien definidos: aquellos que defendieron el espíritu nacional y el apego al canon clásico, encarnados en la gran tradición lírica francesa, y aquellos que optaron por la elocuencia, la vitalidad y el humor de la comedia italiana.

La temática general de esta polémica no es, en realidad, algo novedoso en el contexto del siglo XVIII. A inicios del siglo, Jean-Laurent Le Cerf de la Vieville, señor de Freneuse (1674-1707), y el abate François Ragenet (1660-1722) se habían enfrentado

<sup>22</sup> *La nueva Eloísa*, parte V, carta VII (de Saint-Preux a milord Edward), 650.

<sup>23</sup> D'Alembert, *De la liberté dans la musique* (1754), citado en Talens 2010: 189 y *Confesiones*, libro VIII, 474-475 respectivamente.

<sup>24</sup> *La serva padrona* o *La criada patrona* es un intermedio en dos partes, estrenado en Nápoles el 28 de agosto de 1733, en el que se narra la historia de los ardides que trama la criada Serpina para casarse con su amo, el comerciante Uberto, quien al final, aunque indignado por el engaño, comprende que ama a su criada y gustoso se casa con ella. Los intermedios son piezas cómicas que se solían intercalar entre las representaciones de los diversos actos de las óperas serias (Martín Triana 2001: 43-45).

en un debate similar basado en la oposición entre melodrama francés y melodrama italiano<sup>25</sup>. Luego de volver de Roma y de entrar en contacto con la música y el melodrama italiano, Raguenet publica, en 1702, sus *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, breve y primer opúsculo de una serie de escritos polémicos en la que se planteará la cuestión entre la sujeción a las reglas clásicas, tendencia propia del clasicismo francés, y la expresividad del melodrama italiano. En este escrito, Raguenet comenta:

[Las óperas francesas] *se escriben mucho mejor* que las italianas; *coherentes siempre* en cuanto al propósito y, *aun cuando se representen sin música*, nos cautivan como cualquier otra pieza dramática. [...] [Las óperas italianas] son pobres e incoherentes rapsodias, sin propósito ni conexión de ninguna clase [...] sus escenas consisten en diálogos y soliloquios triviales, al término de los cuales se introduce a destiempo una de sus mejores arias, con el fin de concluir la escena en cuestión. (*Parallèle des Italiens et des Français...* [1702], citado en Fubini 1997: 180; cursivas nuestras)

Raguenet reconoce sin ambages la superioridad técnica de la ópera francesa; no obstante, confiere a la ópera italiana una valía de orden diferente que la hace con mucho preferible a la francesa: su expresividad. La ópera italiana es *menos perfecta* que la francesa, pero es *más original, más melodiosa, más placentera* y, por ello, mucho más deseable que la coherencia y la austeridad de la ópera francesa. Un detalle importante aquí es la siguiente acotación de Raguenet: tal es el desarrollo teórico de la lírica francesa que esta puede incluso *representarse sin música* y sus piezas seguirían siendo coherentes, como si el acompañamiento musical fuese solamente eso: un mero acompañamiento, un añadido sin mayor trascendencia. Por el contrario, en el caso de la ópera italiana, precisamente lo que le otorga mayor valor es la irrupción de determinados movimientos musicales que animan la pieza de una manera tal que, solo por estos pasajes, supera con mucho a la lírica francesa.

La respuesta a este opúsculo llegó dos años después, cuando, en 1704, Le Cerf de la Vieville publica su *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, a la que siguió poco después su *Traité du bon goût en musique*. Le Cerf de la Vieville representa la orientación según la cual la estricta observación de las reglas clásicas, fundadas en las nociones de naturalidad y sencillez, son sinónimos y garantes del buen gusto. Para este autor, el buen gusto está cifrado en la vieja noción de “justeza” o “justo

<sup>25</sup> Una visión panorámica de esta contienda puede encontrarse en el capítulo VIII de Enrico Fubini, *Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, especialmente las páginas 179-183.

medio”, de modo que, como es evidente, el mal gusto es representado por la desmesura de la música italiana, que viola continuamente las reglas dramáticas, mezcla estilos diversos e incompatibles y cae constantemente en excesos: fuerza los instrumentos, adorna de modo caprichoso sus melodías, etc. Escribe Le Cerf de la Vieville:

Imaginaos a una vieja y refinada *cocotte* [mujer galante], salpicada de blanco, de rojo y de lunares, aplicado todo esto, no obstante, con el máximo de cuidado y de habilidad que se pueda sospechar; que sonrío y hace melindres *de la forma más astuta y estudiada*, prodigando sonrisas a diestro y a siniestro, sin dejar de hacer melindres a cada instante; *continuamente brillante y vivaracha, pero sin juicio ni mesura; con actitud seductora, con un deseo perpetuo de gustar a todo el mundo, pero sin corazón, ni alma, ni sinceridad*; toda voluble y deseando cambiar, a cada momento, de lugar y de placer; así es la música italiana. [...] La verdadera belleza se haya en el justo medio. Se hace imprescindible, por tanto, saber detenerse en ese justo medio. La excesiva pobreza de adornos implica desnudez y hay que considerarla un defecto, mientras que el efecto de los mismos conlleva confusión, siendo también un defecto, una *monstruosidad*. (*Comparaison de la musique...* [1704], citado en Fubini 1997: 181; cursivas nuestras)

La analogía de Le Cerf de la Vieville entre “mujer galante” y música italiana y sus implicancias son en sí mismas curiosas e indicadoras de una cierta concepción y valoración de la música que, podemos nosotros adelantar, si no irá paulatinamente decayendo, al menos será seriamente objetada y puesta en cuestión a mediados del siglo XVIII en el contexto de la Querrela de los bufones. Le Cerf de la Vieville acusa a la ópera italiana de ser mera forma sin contenido, de basarse en la pura opulencia de la apariencia sin tener realmente sustento. En ello, señala el autor, consiste su *astucia*: busca y consigue el placer del oído, pero es un mero placer caprichoso, hedonista, veleidoso, sin fundamento. Si bien reconoce que es más expresiva, en el sentido de que derrocha brillo y viveza, encuentra en ello un profundo defecto de la música italiana, que puede terminar por convertirla, incluso, en una “monstruosidad”. El fondo del asunto lo ubica Le Cerf de la Vieville en la carencia de *corazón* o de *alma* de la música italiana: la música italiana seduce, pero no educa, no construye, no promueve el buen gusto.

Sin embargo, aceptando el mismo punto de partida (la mayor expresividad de la ópera italiana), Raguinet, como hemos visto, había sacado conclusiones positivas que llevaban a preferir la expresividad italiana por sobre la justeza francesa. Ambos coinciden en el análisis de los hechos y están dispuestos, de buena gana, a reconocer la superioridad técnica de la lírica francesa, pero difieren en cuanto al modo de valorarlos. Tenemos aquí esbozados los dos bandos que, en lo sucesivo, adquiriendo mayor o

menor intensidad respectivamente, irán encontrándose y enfrentándose a lo largo del siglo XVIII. Le Cerf de la Vieville simboliza, de una parte, el apego a las reglas y a la razón, al canon –en definitiva, a la tradición y a la autoridad; Raguenet, por su parte, con un espíritu más libre –si es que se quiere hablar así–, personifica la apertura a una nueva consideración de la música que pasa por elevar su función melódica y su repercusión emocional en el oyente como aspectos esenciales del melodrama. Le Cerf de la Vieville aduce argumentos de razón, invoca principios clásicos y “naturales” y reafirma el valor de autoridad de estos principios en su defensa de la música francesa. Raguenet aboga por una cuestión de hecho e incluye en su defensa incluso motivos de índole personal: pese a los argumentos de la razón (que, como hemos mencionado, él también reconoce), pese a la erudición de la música francesa, la supuesta trivialidad de la música italiana suscita en él emociones más fuertes y, por ello, resulta más placentera. Tenemos aquí bosquejados los dos frentes que serán repotenciados, medio siglo más adelante, en la Querrela de los bufones.

Ahora bien, el éxito de la ópera bufa en el París de 1752 no se explica simplemente apelando a la querrela entre música francesa e italiana de principios de siglo antes mencionada ni a la presunta “fuerza argumentativa” de los defensores del melodrama italiano, como Raguenet. Por el contrario, si pasamos revista a una serie de acontecimientos que tuvieron lugar entre 1704 y 1752, debería más bien sorprendernos el éxito que causó la representación de *La serva padrona* entre el público parisino de la época. En 1729, la presencia de la ópera italiana en París había pasado prácticamente desapercibida; asimismo, *La serva padrona* había sido representada en París con escaso –por no decir nulo– éxito en 1746 (Talens 2010: 190). Mientras tanto, desde aproximadamente 1720, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) construía su teoría armónica, la cual, conforme iba publicándose<sup>26</sup>, iba adquiriendo cada vez mayor notoriedad y celebridad. Rameau se convertiría, a partir de entonces, en una personalidad de primer nivel en cuestiones musicales y el éxito de las representaciones de sus dramas líricos y de sus ópera-ballets, tanto en la Ópera de París (entonces llamada Academia Real de Música) como en Versalles, entre 1733 y 1757, parecería estar más en sintonía con el gusto francés que la ópera bufa. ¿Cómo entender, entonces, el repentino éxito de la ópera bufa en 1752?

---

<sup>26</sup> *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Génération harmonique* (1737) y *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750).

En parte, nos sirve un hecho coyuntural que Talens menciona en su estudio sobre la Querrela de los bufones: en 1751

[...] se había eliminado la prohibición que coartaba desde 1745 el libre funcionamiento de los teatros de feria y el público general, ése que ya no acudía a la Ópera más que para ver *ballets*, se lanzaba sin recato a este tipo de espectáculos para divertirse con obras de vodevil o con parodias de la ópera culta, basadas casi siempre en argumentos directamente relacionados con la vida cotidiana y lejos ya del ámbito mitológico de aquella. *En ese sentido, las obras bufas de los italianos llegaban en el momento oportuno. Con el agotamiento de la seriedad francesa del teatro oficial, lo bufo se convertía en un imán para las clases populares, que lo aplaudía con entusiasmo.* (2010: 190; cursivas nuestras)

Asimismo, poco antes de la llegada de la compañía de teatro itinerante italiana, en febrero de 1752, Merchior Grimm había publicado un panfleto en el que criticaba el reestreno de la tragedia lírica *Omphale* de Destouches (Ferrari 1985: 74). En su *Carta sobre Omphale*, Grimm afirmaba, casi como un anuncio de lo que sucedería algunos meses después, que “la música italiana promete y entrega placer a todo hombre que tenga oídos” (“la musique italienne promet et donne du plaisir à tout homme que a des oreilles”, citado en Talens 2010: 191), en contra de la música francesa, solo accesible a los supuestos “oídos entendidos” de las altas esferas aristocráticas francesas. La sentencia de Grimm no tardó en volverse efectiva: en esta serie de representaciones, entre las cuales se encuentra la de *La serva padrona*, se intercalaban óperas bufas con obras serias de origen francés y se hizo evidente el éxito de las primeras en desmedro de las segundas (Talens 2010: 191). Al respecto, comenta Rousseau en sus *Confesiones*:

Poco tiempo antes de ser representado *El adivino de la aldea*<sup>27</sup> habían llegado a París unos bufos italianos a quienes se hizo trabajar en el teatro de la Ópera, *sin prever el efecto que podían causar.* Aunque fuesen detestables y aunque la orquesta, entonces muy ignorante, estropease a placer las piezas que dieron, *no dejaron de hacer a la ópera francesa un daño que nunca se ha reparado. La comparación de aquellas dos músicas, oídas el mismo día en el mismo teatro, destapó los oídos franceses: no hubo quien pudiese soportar aquella forma de arrastrarse de su música tras el acento vivo y marcado de la italiana.* Tan pronto como los bufos terminaban, la gente se iba. Tuvieron que cambiar el orden y poner los bufos al final. Daban *Églé, Pigmalion, El*

<sup>27</sup> *Le devin du village*, intermedio con música y libreto de Rousseau. Se estrenó en Fontainebleau el 18 de octubre de 1752 ante el rey con enorme éxito (para una descripción detallada, aunque personal, de este evento, véase *Confesiones*, libro VIII, 464-468); el 1 de marzo de 1753 fue presentada en la Ópera de París, acompañada de una obertura y un divertimento según el gusto italiano (Ferrari 1985: 75).

*silfo*<sup>28</sup>; nada se sostenía. Sólo *El adivino de la aldea* soportó la comparación, y más aún después de *La serva padrona*. (libro VIII, 474; cursivas nuestras)<sup>29</sup>

Todos estos acontecimientos, en vez de apaciguar los ánimos, hicieron renacer y dieron mayores bríos a una polémica que venía arrastrándose desde hacía tiempo. Como hemos visto, el conflicto entre música francesa e italiana no es un tema nuevo, pero el contexto de 1752 en adelante es distinto al de principios de siglo. Para mediados del siglo XVIII, el esplendor de la gran lírica francesa ha entrado en remisión, debido, en gran medida, a que la ópera francesa seguía funcionando según el modelo apenas renovado de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Este modelo se asentaba principalmente en la justeza y austeridad de la música (amparada en la sujeción a reglas clásicas), basaba el desarrollo del drama en el principio de la unidad de tiempo, lugar y acción y utilizaba como motivos predilectos argumentos trágicos o mitológicos (Fubini 1997: 179; Talens 2010: 190). Y si bien Rameau no solo introduce innovaciones técnicas importantes, sino que elabora con gran maestría un sistema armónico respaldado por un fuerte sustento teórico, en el contexto de 1752 su figura es de inmediato asociada –muy probablemente a pesar suyo– a esta tradición y, peor aun, al gusto conservador de la aristocracia francesa. Rameau, entonces, empieza a ser atacado desde diversos frentes. Se le reprocha, por un lado, su sentido clásico de composición y, a la vez y en sentido opuesto, sus experimentos armónicos “bárbaros y barrocos”, poco naturales. (Talens 2010: 192).

Por su parte, la ópera bufa es, por su carácter cómico y su tratamiento de temas burgueses y cotidianos, de entrada un espectáculo más cercano al gusto popular. Pero, además de ello, en la medida en que explota la vena melódica con la intención de brindar mayor expresividad a la palabra y al virtuosismo del canto, el melodrama italiano da mayores márgenes de libertad a la música (Fubini 1997: 179). Esto, a primera vista, puede resultar paradójico: ¿acaso no deberían ser los estudiosos de la armonía y de la naturaleza puramente física y acústica del sonido quienes tracen el

<sup>28</sup> “*Églé*, de Legarde, con libreto de Lanjon, se estrenó en Versalles en 1748 y tres años más tarde, en 1751; *Pygmalion*, ópera-ballet de Rameau, en 1748; en cuanto a *El silfo*, Rousseau puede referirse a *Zélinder, roi des Sylphes*, de Rebel y Francoeur, en 1745” (nota del traductor).

<sup>29</sup> En un sentido similar, dice Rousseau en su *Carta sobre la música francesa*, 190: “[...] ¿acaso no hay incluso entre nosotros personas que, conociendo sólo nuestra ópera, creían de buena fe no tener ningún gusto por el canto, y que sólo han salido de su error gracias a los intermedios italianos? Precisamente porque sólo amaban la música verdadera, creían no amar la música”. Como muestran estas citas, Rousseau confiere a estos eventos una importancia enorme; por el modo como se expresa nuestro autor, casi se puede hablar de una revolución en el gusto musical de la época.

terreno para un desarrollo más amplio de la musicalidad? No obstante, son precisamente los compromisos científicos e intelectuales de los teóricos de la armonía, así como los gustos y valoraciones sociales de sus principales seguidores, los que constriñen el desarrollo musical de la ópera francesa. A esto se suma, además, la asociación fuertemente excluyente antes mencionada en el imaginario colectivo de la época entre lírica clásica francesa, aristocracia, tradición y conservadurismo<sup>30</sup>.

Sea como fuere, el asunto es que entre 1752 y 1753 encontramos una proliferación de intensos panfletos y cartas que conforman lo que hoy conocemos como la Querella de los bufones. En ella, como hemos visto, se oponen dos estilos musicales diferentes: la gran tradición de la lírica francesa –encarnada, principalmente, en las figuras de Lully y Rameau– y la novedad de la ópera bufa italiana –representada por las comedias de Scarlatti (1660-1725) o Pergolesi (1710-1736)<sup>31</sup>. Y si bien a primera vista esta querella puede, a pesar de resultar curiosa e interesante, tener solo un valor anecdótico, ciertamente es un ejemplo bastante significativo de cómo la música cobra, en un contexto determinado, una relevancia tal que llama a intelectuales de diversos bandos a pronunciarse sobre ella e, incluso, a entrar en batalla por la defensa de un género musical.

<sup>30</sup> También se suman a esta lista motivos e influencias políticas que están entremezclados en la Querella de los bufones (y que, además, fueron aducidos posteriormente en el contexto de los escritos de la Revolución Francesa de 1789). Charles B. Paul ha analizado de manera sumamente interesante esta cuestión: “What has been barely noticed, however, is the remarkable phenomenon of musicologist and music biographers interpreting a major composer and a famous musical incident to suit their political prejudices. These prejudices affect their interpretation of the Revolution and Rousseau. The composer so misinterpreted is Jean-Philippe Rameau (the uncle of Diderot’s famous *neveu*), and the musical incident in which Rameau and Rousseau were the major antagonists is the *Querelle* (or *Guerre*) *des Buffons*” (1971: 395). La Querella asumió también connotaciones políticas en la medida en que, dentro de los que apoyaron el estilo italiano, se encuentran filósofos *anti-establishment* como Diderot, d’Holbach, Grimm y Rousseau. Según Paul, el gran número de panfletos a favor de Francia que siguieron a la *Carta sobre la música francesa* sugiere que había más en juego que la cuestión respecto de la excelencia del estilo musical francés. Estos panfletos afirmaban que la crítica a la música francesa por parte de estos filósofos tenía en realidad la intención de subvertir las instituciones políticas, sociales, religiosas y culturales francesas (1971: 396-397). Por eso, agrega Paul (1971: 399), la Querella de los bufones y el antagonismo entre Rameau y Rousseau ha sido sucesivamente estudiado por muchos historiadores como un prelude de la Revolución Francesa.

<sup>31</sup> No está de más señalar, al menos de manera tangencial, que hay un cierto malentendido en el punto de partida de la Querella de los bufones, en este enfrentamiento entre lírica trágica francesa y ópera bufa italiana. Diderot, por ejemplo, “[...] pedía una y otra vez que sólo se comparasen entre sí cosas que fuesen de entrada comparables («comparez des parties semblables à des parties semblables»), como la ópera seria francesa y la ópera seria italiana. En este debate, Diderot no era partidario de la parcialidad de sus colegas, pero atacaba, al mismo tiempo, a los defensores de la ópera francesa por cuanto, en su opinión, éstos querían demostrar que las farsas de Molière eran malas porque las tragedias de Corneille y Racine eran buenas. Su propuesta, con todo, tenía pocas posibilidades de éxito. Las obras «serias» del mismo Pergolesi o de Alessandro Scarlatti no eran conocidas en Francia” (Talens 2010: 192).

Como sabemos, Rousseau no fue ajeno a esta controversia y es conocida su apuesta por la música italiana. Existen al menos dos textos suyos que se inscriben dentro de la Querrela de los bufones. Por un lado, tenemos noticia de una carta anónima à *M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, en la que Rousseau concuerda con Grimm en su alabanza a la música italiana (Ferrari 1985: 74). Por otro lado, aparece su *Carta sobre la música francesa*, publicada a destiempo en noviembre de 1753, cuando la Querrela ha entrado ya en remisión, pero escrita probablemente a mediados de 1752 (Talens 2010: 192; Ferrari 1985: 74)<sup>32</sup>. Esta carta es, por decir lo menos, un opúsculo virulento; en ella, no se barajan simplemente dos opciones musicales distintas, sino que Rousseau lleva a cabo un ataque frontal contra la música francesa en cuanto tal: por su carácter fuertemente articulado y consonántico, sostiene aquí Rousseau, la lengua francesa no es apta para hacer buena música. Es, además, en este contexto donde se consuma de manera definitiva la ruptura de Rousseau con Rameau, personaje de quien antes nuestro autor se había considerado casi un discípulo (*Confesiones*, libro VII, 412; Ferrari 1985: 72)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> En realidad, la participación de Rousseau en la Querrela de los bufones es –por decir lo menos– ambigua, signo de lo cual es justamente esta publicación a destiempo de su *Carta sobre la música francesa*. Rousseau admite al inicio de esta carta que él no quiso, en su momento, formar parte de estas disputas, porque “[...] este tipo de guerra no me convenía en ningún sentido” (*Carta sobre música francesa*, 177). ¿Por qué, entonces, hacerla pública –y con nombre propio, trayéndole penosas consecuencias– casi un año después? Vale la pena tomar en cuenta la singular posición de Rousseau en el año 1752. Alrededor del mes de mayo, Rousseau compone rápidamente *El adivino de la aldea*, ópera que es representada sucesivamente, con enorme éxito, entre octubre de ese año y a lo largo de la primera mitad del siguiente. Es probable que el éxito obtenido por Rousseau como compositor lo haya alentado a publicar este escrito. No obstante, tal como ha mostrado Ferrari, la confección de este escrito polémico muestra ciertos sesgos impropios de Rousseau: llama la atención, por ejemplo, que Rousseau reivindique para el “filósofo” el derecho de intervenir en el debate (“[...] admito que tendría una opinión muy mala de un pueblo que otorgara una importancia ridícula a las canciones, que hiciera más caso de sus músicos que de sus filósofos [...]”), “[...] le corresponde al poeta hacer poesía y al músico hacer música, pero sólo al filósofo le corresponde hablar bien de una y de otra”; *Carta sobre música francesa*, 177 y 179 respectivamente), ya que no es nada usual que él mismo se atribuya este término (si alguna profesión se atribuyó Rousseau a sí mismo a lo largo de su vida, como muestran *Las confesiones*, fue la de copista y maestro de música). De ahí que concluya Ferrari (1985: 75) que este escrito debe ser, más bien, resultado de las discusiones de Rousseau con sus amigos “filósofos” (los enciclopedistas) y que fue probablemente la insistencia de ellos lo que lo llevó a hacer pública esta carta.

<sup>33</sup> Si bien la música italiana atrajo a Rousseau desde su juventud, ciertamente su formación musical estuvo basada en el estilo francés, ya que era esa música la que se oía en su entorno y la que tenía a su disposición. Asimismo, entre 1732 y 1741, Rousseau estudia en diversos momentos el *Tratado de la armonía* de Rameau, a quien se refiere, durante todo el libro V de *Las confesiones*, como “mi Rameau” (ver, por ejemplo, libro V, 233, 261; del mismo modo se refiere más adelante a Virgilio como “mi Virgilio”; libro VI, 296). Cuando Rousseau viaja a París en 1742 para presentar a la Academia de París su *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, espera con ansias la aprobación de Rameau y sostiene que “La única objeción sólida que pudo hacerse a mi sistema la hizo Rameau” (libro VII, 350).

Ahora bien, más allá de las circunstancias particulares de la participación de Rousseau en esta querrela y más allá también de las razones personales de su pleito con Rameau, la *Carta sobre la música francesa* es un escrito que ofrece interés para nosotros por dos motivos específicos. En primer lugar, porque, tal como sostiene O’Dea, “[...] si la *Querelle des Buffons* propina un serio golpe a la tragedia lírica francesa, es en parte porque *Rousseau ha sabido teorizar una preferencia que se había mantenido hasta ese momento en el nivel del gusto*” (2010: 43; cursivas nuestras). En segundo lugar, porque en ella aparece articulada, quizá por primera vez, la estrecha relación que Rousseau se empeñará en sostener entre “naturaleza” y “melodía”. En buena cuenta, el criterio bajo el cual juzga y condena a la música francesa pasa, en este escrito, por la noción de “naturaleza”; la opinión general de Rousseau en este texto es que la ópera francesa es, en su integridad, un género falso y poco “natural”, porque intenta infructuosamente suplir una carencia estructural (carencia de carácter propio, de nervio, finalmente de melodiosidad) con adornos superfluos, “artificiales y poco naturales”: “Como una música semejante carecería de cualquier melodía agradable, *se intentaría suplirla con bellezas artificiales y poco naturales*” (*Carta sobre música francesa*, 180; cursivas nuestras). Con esto, Rousseau empieza a colocar los primeros peldaños en la construcción de una estética musical propia; no obstante, esta carta no deja de ser un escrito polémico y solo por vía negativa encontraremos algunas pistas importantes que quisiéramos señalar en lo que sigue.

## **1.2. La Carta sobre la música francesa o la historia de un malentendido**

Pero hacer cantar por separado a los violines por un lado, por otro a las flautas, por otro a los fagotes, cada uno con una línea melódica particular y casi sin relación entre sí, y llamar a todo esto música, es insultar de igual manera al oído y al juicio de los oyentes.<sup>34</sup>

Tal como se ha acostumbrado a leer la *Carta sobre la música francesa*, aquí aparece formulada quizá por primera vez la conocida tesis rousseauniana según la cual el origen de toda música es la lengua<sup>35</sup>. Ciertamente, desde su inicio el escrito nos coloca ante la

<sup>34</sup> *Carta sobre música francesa*, 195.

<sup>35</sup> “Retengamos de este escrito, más que su carácter polémico (incluso si una separación tal es posible), las etapas de la puesta en orden de un sistema de pensamiento. Pues, *en lo sucesivo, para Rousseau, en el origen de toda música se hallará la lengua*: a la estructura del sonido opondrá la elaboración por la especie de un sistema de signos que tiene sus orígenes en la expresión de la emoción. Lo esencial de la música está necesariamente, pues, en el canto. Por otra parte, la noción de música imitativa, prefigurada

posibilidad –o imposibilidad– de que Francia posea una música de carácter nacional, una “música propia a su lengua”, y el que esta posibilidad se haga efectiva recae en el carácter de la lengua propia de la nación:

Hace mucho tiempo los alemanes, los españoles y los ingleses afirmaban poseer una música propia a su lengua [...]. En Francia todavía estamos con los sentimientos que ellos tenían entonces, pero ¿quién nos asegura que por haber sido más tercos nuestra testarudez está más fundada? ¿Acaso no sería oportuno, para juzgarla bien, pasar la música francesa por la criba de la razón y ver si supera la prueba? (*Carta sobre música francesa*, 179)

El argumento que esboza Rousseau a continuación es conocido. Primero, distingue los tres elementos básicos y *necesarios* que componen toda música: la melodía o el canto, la armonía o el acompañamiento<sup>36</sup> y el movimiento o compás. Luego, afirma que, en caso sea posible apostar por el carácter nacional de una música, hay que dirigirse a la melodía –quien es la que introduce las diferencias–, no a la armonía –ya que ella es la misma para todas las naciones (*Carta sobre música francesa*, 179-180). La melodía es, entonces, la que otorga carácter, nervio, fuerza, distinción a la composición musical. Y como el carácter de la melodía viene dado por la lengua, “Es posible imaginar lenguas que estén más cercanas a la música unas que otras. Es posible imaginar otras que no lo estén en absoluto” (*Carta sobre música francesa*, 180). Así, de lenguas fuertemente consonánticas y con pocas vocales sonoras, como es la francesa para Rousseau, no podría producirse música agradable. Finalmente, ya que la lengua italiana “[...] es más dulce, sonora, armoniosa y acentuada que ninguna otra, y [que] son precisamente estas cuatro cualidades las más convenientes para el canto” (*Carta sobre música francesa*, 185), es, evidentemente, más apropiada para la música que cualquier otra. Bajo estas premisas, ¿acaso no es posible concluir ya (tal como hace Rousseau) en la superioridad

---

en la *Encyclopédie*, encuentra aquí su desenlace. Se trata de una música que por su imitación sostenida de la voz humana emociona, suscita fuertes sentimientos en el oyente [...]” (O’Dea 2010: 41; cursivas nuestras).

<sup>36</sup> Notemos, de entrada, que Rousseau asigna a la armonía (sustento primero, “natural” y fundamental de la música para los teóricos de la armonía) la función de “acompañamiento”. El que Rousseau considere la armonía como algo necesario a la música, pero que la defina como “acompañamiento” ya es bastante ilustrativo del modo como Rousseau entenderá la integración de los tres componentes esenciales de toda composición musical. Bajo estos términos, evidentemente es absurdo darle un carácter absoluto a algo que, por naturaleza, tiene una función relativa (“acompañamiento” supone ser acompañamiento de *algo más*). Esta es una de las dos premisas básicas de Rameau que Rousseau discutirá en un opúsculo posterior y mucho más técnico: el *Examen de dos principios expuestos por el Sr. Rameau en su folleto titulado «Errores sobre la Música en la Enciclopedia»*, de 1755: “En los *Errores sobre la Música* observo dos de estos principios importantes. El primero, que ha guiado al señor Rameau en todos sus escritos y, lo que es peor, en toda su música, consiste en que la armonía es el único fundamento del arte, que la melodía se deriva de ella, y que todos los grandes efectos de la música sólo nacen de la armonía” (*Examen*, 237).

de la música italiana sobre la música francesa? Rousseau añade, además, una serie de experimentos (hace cantar a italianos arias francesas y a franceses arias italianas, también hace cantar a un armenio arias francesas e italianas; *Carta sobre música francesa*, 188-190) y el análisis de un recitativo francés, el famoso pasaje *Enfin, il est en ma puissance* de *Armida* de Lully (*Carta sobre música francesa*, 210-216)<sup>37</sup>. Conclusión: la música francesa no supera la prueba; la lengua francesa no es apta para la música; en Francia, por la naturaleza consonántica y articulada de su lengua, no es posible hacer buena música; finalmente, cualquier compositor italiano es mejor que uno francés.

Ahora bien, si nos quedamos solamente con las excesivas conclusiones que acabamos de exponer y que el mismo Rousseau corrigió en obras posteriores<sup>38</sup>, perdemos de vista lo que a nuestro parecer constituye el aporte esencial de este escrito: la puesta en evidencia de un malentendido. *Rousseau denuncia en este escrito un grave malentendido, que consiste en que los músicos franceses han pretendido recomponer, por medio de la armonía, la unidad de sentido que solo la melodía puede llevar a cabo.* El modo como se pronuncia Rousseau a este respecto es sumamente sintomático:

Si echa una mirada a nuestras composiciones modernas, *sobre todo si las escucha*, observará enseguida que *nuestros músicos han entendido todo esto tan mal que, al esforzarse por llegar a la misma meta, han tomado directamente el camino opuesto*, y si puedo expresarle mi pensamiento con franqueza, *pienso que cuanto más se perfecciona nuestra música en apariencia, más se estropea en efecto.* (*Carta sobre música francesa*, 202-203; cursivas nuestras)

Este pasaje, que nosotros consideramos medular y quizá el más resaltante de este escrito, anuncia *tres compromisos esenciales* que estarán en el corazón de la estética musical de Rousseau, tal como se formulará en obras posteriores y más maduras como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y el *Diccionario de música*. Tenemos, en primer lugar, que los músicos franceses no han entendido correctamente qué es lo que permite realizar la *función primordial* de la música. Su meta es la misma que la de todo

<sup>37</sup> Análisis que, según Ferrari (1985: 77), podemos considerar como carente de valor e inspirado por su hostilidad hacia Rameau, quien lo tomó como una directa provocación.

<sup>38</sup> “Hábitos tempranos me ataron durante mucho tiempo a la música francesa y, francamente, fui un entusiasta de ella. Comparaciones meticulosas e imparciales me han llevado hacia la música italiana y a ella me he entregado con la misma buena fe. *Si alguna vez he bromeado*, ha sido para responder a los otros con su propio tono; pero no di, como ellos, buenas palabras por toda prueba y lo hice sólo después de haber razonado”, dice Rousseau en el Prefacio de su *Diccionario de música*, 56 (cursivas nuestras). Ese “alguna vez he bromeado” parece referirse precisamente a la *Carta sobre la música francesa*, que tan mala recepción tuvo en París.

músico: *lograr una unidad de sentido que articule todas las partes de la composición musical*<sup>39</sup>. Pero “han entendido todo esto tan mal” que toman el camino opuesto: privilegian la armonía, no la melodía (que según Rousseau, tal como veremos, es la única que puede llevar a cabo tal unidad). Como consecuencia de lo anterior tenemos, en segundo lugar, una música en apariencia más “perfecta”, pero que no logra conseguir aquello que realmente busca. Se desprende de esto, pues, que *esta aparente “perfección” va en desmedro del fin que se persigue*. Por último, notamos que el criterio bajo el cual se juzga todo esto es el efecto que la música suscita en el oyente, con lo cual encontramos la perspectiva desde la cual Rousseau esgrime su crítica a la tradición lírica francesa (y construye su estética musical): *el valor de la música reside en el efecto que produce al escucharla*. Pensamos que si leemos este texto con todo esto en mente, podremos no solo identificar con mayor precisión las razones profundas por las cuales Rousseau apuesta por la música italiana (lo cual significa, en el fondo, apostar por la melodía), sino que, además, podremos distinguir con mayor claridad los motivos que llevan a Rousseau a oponerse, en términos generales, a la tradición filosófica y cultural que representa Rameau. Analicemos entonces, aunque sea brevemente, estas pistas, comenzando por la última, que es la que nos ofrece el marco general a partir del cual comprender la crítica de Rousseau a la música francesa.

### 1.2.1. Efectos y contra efectos

Un asunto que llama la atención de este escrito (y que ya estaba presente en el comentario de Ragueuet según el cual las óperas francesas podían ser representadas *sin música*) es el tipo de crítica al que *constantemente* recurre Rousseau para atacar a la música francesa. En esta crítica convergen siempre los mismos elementos: puede ser que la música francesa esté bien escrita, pero no produce ningún *efecto*; las composiciones francesas pueden ser, en teoría, coherentes y estructuradas, pero no sirven para ser *ejecutadas* (los músicos franceses, dice Rousseau, “En lugar de buena música, crea[n] música erudita”, “[...] música metódica, formal, pero sin genio,

<sup>39</sup> “[...] no hay duda de que la música más agradable [...] es aquella en que estas tres medidas concurren conjuntamente de la manera más perfecta posible.” “Para que la música sea interesante, para que lleve al alma los sentimientos que con ella se quiere excitar, es preciso que todas las partes contribuyan a fortalecer la expresión del tema [...]” (*Carta sobre música francesa*, 182 y 193 respectivamente). “Como es habitual que la música se componga de partes diversas, cuya correspondencia exacta, bien por la entonación, bien por el compás, es extremadamente difícil de obtener, y con un espíritu que depende más del gusto que de los signos, nada resulta tan raro como una buena *ejecución*” (*Diccionario*, “ejecución”, 198).

inventiva ni gusto, que en París se llama *música escrita* por excelencia y que, como mucho, *sólo es buena, en efecto, para ser escrita pero jamás para ser ejecutada*”, *Carta sobre música francesa*, 181 y 197 respectivamente; cursivas nuestras). De entrada, la crítica que esgrime aquí Rousseau contra la música francesa nos coloca ante una situación bastante paradójica: ¿cómo es posible que la música, cuya materia prima es el sonido, solo sea buena para ser escrita pero no para ser ejecutada?<sup>40</sup> Hay aquí, tal como lo insinúa Rousseau, una suerte de trasposición o disociación de los términos: la música *debería* ser buena cuando se la escucha –cuando transcurre en el tiempo–, *debería* producir sonidos agradables al oído; pero la música francesa solo es buena cuando se la escribe, solo es buena en la fijación del papel. Con lo cual, tenemos el paradójico resultado de que la música francesa, por más que se la ejecute (por más que suene), es “muda”, no dice nada<sup>41</sup>.

Como vemos, no es poco lo que Rousseau nos está insinuando desde ya con el conjunto de términos que elige para calificar y criticar a la música francesa. El que la música francesa sea una “música escrita por excelencia” no es en absoluto un atributo positivo, sino que, más bien, expresa una de las debilidades más profundas y de los aspectos que más condena nuestro autor del modo como los franceses han entendido la composición musical, tal como veremos más adelante. La frecuencia con que Rousseau emplea los términos *efecto* o *ejecución* es bastante indicadora de la perspectiva a partir de la cual nuestro autor enfoca la cuestión: la perspectiva de quien *escucha* (“*sobre todo si las escucha...*”, otro término sumamente recurrente en sus escritos sobre música). Si revisamos los pasajes ya citados y muchos de los que citaremos a continuación, notaremos que el criterio dirimente siempre cae del lado de aquel que *escucha*, y esto implica concebir las producciones musicales desde el punto de vista de los efectos que

<sup>40</sup> Más aun, ¿qué concepción estética y filosófica estaría a la base de una música que solo es buena cuando se la escribe?, ¿qué cultura o sociedad produciría y admiraría una música semejante?

<sup>41</sup> El *Diccionario* enfatiza esta distinción entre música escrita y música ejecutada: “*Como la música está hecha para ser oída, sólo se puede juzgar adecuadamente mediante la ejecución. Una partitura puede parecer admirable sobre el papel y, sin embargo, no se la puede oír ejecutar sin que ocasiones hastío, y tal otra que ofrece a la vista una apariencia simple y corriente, nos cautiva en la ejecución con efectos inesperados*” (artículo “ejecutar”, 199-200; cursivas nuestras). En un sentido similar, sostiene Rousseau en el *Examen*: “Por ejemplo, [Rameau] me recrimina *que escriba para ser entendido*. Es un defecto que atribuye a mi ignorancia, y estoy poco inclinado a justificarla. Reconozco con mucho gusto que, a falta de cosas doctas, me veo reducido a decir sólo cosas razonables, y *a nadie envidio ese profundo saber que sólo engendra escritos ininteligibles*” (*Examen*, 237; cursivas nuestras). La apelación aquí es similar en el sentido en que lo que se busca es la comunicación, la interrelación con el otro. En relación con el tema de la escritura, véase también el siguiente pasaje del *Ensayo*, que analizaremos más adelante: “*La escritura, que debería fijar la lengua, es precisamente lo que la altera. [...] sustituye la exactitud por la expresión*” (V, 61; cursivas nuestras).

suscitan en el oyente. No solo quien juzga externamente la música (el filósofo en este caso), sino el músico mismo, al componer y ejecutar, no debe perder de vista que su objetivo es producir efectos en el oyente. Por ello, la pregunta capital que debe animar al compositor es cómo conseguir “[...] *pone[r] al espectador fuera de sí y arrancar, durante esos arrebatos, los gritos* con que jamás fueron honradas nuestras tranquilas óperas [francesas]” (*Carta sobre música francesa*, 192; cursivas nuestras).

¿Cómo consigue el músico producir estos *grandes efectos*? ¿Es a fuerza de contrastar los movimientos, de multiplicar los acordes, las notas, las partes? ¿Es a fuerza de amontonar líneas melódicas sobre líneas melódicas, instrumentos sobre instrumentos? Todo este estrépito, que no es más que un *mal suplemento* para la falta de genio, lejos de dar vida al canto, lo ahogarían y destruirían el interés al dividir la atención. Sea cual sea la armonía que puedan formar conjuntamente varias partes, todas ellas muy melodiosas, *en cuanto se hacen oír a la vez, se desvanece el efecto de esos bellos cantos y sólo permanece el efecto de una serie de acordes, que, por mucho que se diga, siempre resulta fría cuando no la anima la melodía*. Así pues, [...] de todo el conjunto sólo resulta confusión y ruido. (*Carta sobre música francesa*, 192-193; cursivas nuestras)<sup>42</sup>

Aquí tenemos, como anunciábamos anteriormente, uno de los compromisos básicos de la concepción musical de Rousseau: nuestro autor no tiene dudas de que la “música verdadera”<sup>43</sup> es aquella “[...] *hecha para emocionar, para imitar, para gustar y para llevar al corazón* las impresiones más dulces de la armonía y del canto” (*Carta sobre música francesa*, 184; cursivas nuestras). Es decir, el punto de partida básico de Rousseau, aquello a partir de lo cual esgrime su crítica contra la música francesa en esta carta, es cierta concepción de la música que se aferra a la idea de que ella *tiene que decirle algo a alguien*, tiene que ser capaz de penetrar hasta las fibras más íntimas del oyente y conmover su “corazón”, tiene que tener sentido para aquel que la escucha (y podríamos precisar, siguiendo a Charrak 2001: 326-327, un sentido “activo”, tiene que

<sup>42</sup> El tema del suplemento (que para nosotros es medular) lo trabajaremos en breve; por lo pronto, reténgase de esta cita el énfasis que pone Rousseau en el espectador, en el que escucha, *en el oír* (y sus contrapartes: destruir el interés, desvanecer el efecto, etc.) y el modo en que nuestro autor concibe la composición musical. Ella debe tener como propósito mantener la atención del oyente, y esto no lo consigue “amontonando líneas melódicas sobre líneas melódicos” o multiplicando las partes: “Otro asunto [...] es la multiplicación de las partes, el abuso o más bien el uso de las fugas, imitaciones, *dobles líneas melódicas y demás bellezas arbitrarias y de pura convención*, que casi no tienen mayor mérito que la dificultad vencida, y *que fueron todas inventadas cuando nacía el arte con el fin de hacer resplandecer el saber*, a la espera de que apareciera el genio” (*Carta sobre música francesa*, 195-196; cursivas nuestras). La “multiplicación de partes”, a ojos de Rousseau, es un recurso que sirve solo para mostrar la aparente maestría del músico, pero que no consigue verdaderamente producir “grandes efectos” en el oyente. Como veremos más adelante, para lograr estos “grandes efectos” hará falta que la atención esté guiada o motivada por el sentimiento.

<sup>43</sup> En el *Ensayo* y, sobre todo, en el *Diccionario*, Rousseau se referirá a esta “música verdadera” como “música imitativa” por excelencia.

“activar” algo en el oyente, el oyente debe responder activamente, con todo su ser, al llamado que la música implica). Si la música francesa es “muda”, como acabamos de decir, o solo “estrépito” o “ruido”, como dice Rousseau (dos extremos que conducen a lo mismo, a la incomunicación: “[...] el ruido solo no dice nada al espíritu [...]”, *Ensayo*, XIV, 108), ¿cómo podría ella transmitirle algo (producir efectos) a aquel que escucha? Vamos notando, pues, que el énfasis, según Rousseau, no debe estar puesto en la parte técnica o formal de la composición musical, sino que debe orientarse en función de los efectos que la pieza producirá en el oyente o espectador<sup>44</sup>.

Adoptar la perspectiva del que escucha significa, para decirlo en otros términos, poner el énfasis en la *experiencia interna* que la música puede (y debería) suscitar. Pero no se trata, en absoluto, de una experiencia cualquiera; Rousseau habla de una experiencia a tal punto arrebatadora que nos “arranca gritos” (o lágrimas<sup>45</sup>), a tal punto envolvente que nos mantiene expectantes sin “destruir el interés” ni “dividir la atención”. Rousseau apunta a una experiencia espontánea o inmediata que brote de nosotros tal como el grito brota del espanto o como las lágrimas brotan del dolor<sup>46</sup> sin que podamos contenerlas, tal como podrían emerger inconteniblemente la alegría y la emoción ante el encuentro inesperado con un ser querido al que no vemos desde hace mucho tiempo. Rousseau no quiere que nos quedemos tranquilos en nuestras butacas cuando vamos a oír una ópera,

<sup>44</sup> Rousseau nunca estuvo interesado en los tecnicismos propios de los tratadistas de su época que, no obstante, había estudiado y conocía en profundidad. Muestra de ello es su juvenil y fallido *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, que pretendía ser un “[...] sencillo y cómodo invento para escribir fácilmente mediante cifras cualquier música imaginable [...]” (*Confesiones*, libro VII, 350). A este respecto, pueden verse también sus reproches de “oscuridad”, “artificialidad” e “inutilidad” a la obra teórica de Rameau en los libros V y VII de *Las confesiones* o las referencias a Johannes de Muris (c. 1290-1351) y Giovanni Bontempi-Angelini (c. 1630-1704) en el capítulo XIX del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: “Ignoro durante cuantos siglos los músicos giraron alrededor de problemas vanales [sic] planteados por el efecto conocido de un principio ignorado. El más infatigable de los lectores no soportaría la verborragia de ocho o diez largos capítulos de Jean de Muris para saber si en el intervalo de la octava cortada en dos consonancias es la quinta o la cuarta la que debe ser grave; y cuatrocientos años después se encuentra también en Bontempi enumeraciones no menos fatigosas de todos los bajos que debe llevar la sexta en lugar de la quinta” (*Ensayo*, XIX, 128). Lo que Rousseau llama música, “música verdadera”, no obtiene su nombre de los formalismos propios de la escritura musical.

<sup>45</sup> Son innumerables los pasajes de *Las confesiones* (obra evidentemente de un profundo carácter personal) en los que, a falta de palabras para describir la experiencia que ciertas composiciones musicales le generan, Rousseau simplemente apela a las lágrimas que inconteniblemente brotan de él. Mencionemos al menos uno: “Me gustaría saber dónde reside el conmovedor encanto que mi corazón encuentra en esta canción; *es una extravagancia incomprensible*, pero no puedo cantarla hasta el final sin verme detenido por las lágrimas” (libro I, 39; cursivas nuestras). El recurso a las “lágrimas”, al “arrebato”, al “delirio”, etc. tiene siempre, en esos contextos, una connotación altamente positiva: como si no hubiese mejor forma de expresar el mérito de ciertas composiciones musicales que el que susciten estados anímicos intensos y difíciles de describir con palabras.

<sup>46</sup> “Llora cuando le duele algo; *es la voz de la naturaleza* a la que no hay que contrariar, pero calla cuando deja de sentir dolor” (*La nueva Eloísa*, parte V, carta III (de Saint-Preux a milord Edward), 614; cursivas nuestras).

quiere que la música toque nuestras más profundas fibras, que nos mueva desde el fondo y que no podamos contenernos en nuestros asientos (por más que las reglas del decoro así lo exijan). Aunque las exigencias de Rousseau no pasen por el aspecto formal de la composición musical, tiene grandes exigencias y expectativas, aunque de otro tipo, respecto de la música. Y, evidentemente, una música cuyo mayor mérito es el de estar bien escrita está bastante lejos de lograr el tipo de experiencia al que aspira Rousseau, justamente porque pone el acento en el lugar equivocado, en el lugar menos indicado: en el aspecto formal o técnico de la escritura musical.

### 1.2.2. Desarticulación y suplementos

La disociación entre “música escrita” (fijación en el papel) y “música ejecutada” (transcurrir en el tiempo) que introduce Rousseau anuncia una serie de implicancias importantes para la música de las cuales, por lo visto, Rousseau fue plenamente consciente: si no se maneja adecuadamente esta separación, puede terminar desarticulando tanto la unidad de la tarea del compositor (quien, tal como parece decir Rousseau, debe escribir *teniendo en mente la ejecución de la pieza, sus efectos en el oyente*) como, en último término, la unidad propia de la experiencia musical en su conjunto, desgarrando o escindiendo de este modo la función propia que Rousseau le atribuye a la música. Como cualquier lenguaje o sistema simbólico-significativo, la música contiene, en efecto, ambos niveles: el nivel de la escritura (que permite la formalización, sistematización y fijación de los caracteres musicales) y el nivel de la ejecución o de la realización del sentido (que transmiten esos caracteres). Ambos niveles están íntimamente relacionados, pero de todos modos podemos diferenciarlos. No obstante, *en términos del sentido que transmiten*, esta diferenciación es indiferente, y esto es algo que la música comparte con el lenguaje en general: quien no sabe leer y escribir puede de todos modos hablar, escuchar y comprender lo que se le dice (puede comunicarse con sus semejantes); del mismo modo, quien no sabe leer o escribir música igualmente es susceptible de sentir su influjo y de responder emocionalmente a su llamado. La unidad de sentido (que asegura la interrelación entre ambas partes) se mantiene (o debería mantenerse), a pesar de esta descomposición entre el aspecto formal y su realización o ejecución. Un buen músico o compositor, podríamos agregar, distingue y maneja esta diferencia, *pero no la desarticula*.

No obstante, esta diferenciación también permite independizar el aspecto formal y abstracto, desvincularlo de esta unidad original de sentido, de modo tal que pueda empezar a andar, para bien o para mal, por cuenta propia. Para el caso de la música, esto es especialmente problemático y, para Rousseau, incluso pernicioso. Aquí comienzan las diferencias entre el lenguaje musical y el lenguaje común: la música es, como cualquier sistema de signos convencionales, susceptible de ser formalizada en nomenclaturas o caracteres escritos, pero, a diferencia del lenguaje hablado, se basa en un sistema de signos o caracteres propios y exclusivos de ella misma que no solo resultan extraños e incomprensibles para alguien no iniciado en teoría musical, sino que, incluso, pueden volverse cada vez más complejos hasta acabar por constituir una suerte de universo abstracto y completamente cerrado en sí mismo. En esto consiste la *peculiaridad del lenguaje musical* (que, como acabamos de mencionar, sino se maneja adecuadamente, puede producir consecuencias nefastas para la música), peculiaridad que la música comparte, además, con el lenguaje de la matemática<sup>47</sup>. Un pasaje de Fubini, que nos permitimos citar en extenso, puede ilustrar mejor esta peculiaridad del lenguaje musical:

¿A qué se debe que se plantee el problema de la semántica de la música, del significado del lenguaje musical, y no se plantee en cambio el mismo requerimiento con respecto a otras artes, como, por ejemplo, la literatura? La respuesta es obvia: el poeta, a poner por caso, tiene a su disposición un lenguaje ya formado, que sirve, además, ordinariamente, para usos muy diferentes del meramente artístico, es decir, un lenguaje con un uso práctico, lo que exige de él que posea un vocabulario de términos suficientemente precisos como para que la referencia (implícita en cada término) sea unívoca. El poeta asume para sí, para sus fines artísticos, el lenguaje común; no obstante, cabe preguntarse: ¿conservará este lenguaje, en el interior de un organismo artístico, la misma claridad y sentido unívoco por cuanto atañe a su significado? En una palabra: todo término que ante nosotros comparece ha de continuar poseyendo el significado que se le asignó dentro del vocabulario; sin embargo, en un contexto poético, cada frase se proveerá de otros significados, de alusiones, de referencias secretas. Por ese motivo, si bien el poeta se sirve del mismo lenguaje que se usa para el discurso común o científico, tal lenguaje, al usarse como lenguaje artístico, perderá su precisión y su sentido unívoco al objeto de adquirir la indeterminación, la ambigüedad y profundidad expresivas propias del arte.

El problema de la semántica se da, pues, también en la literatura, aunque resulte con respecto a ésta menos evidente que con respecto a la música. [...] La música no es, por tanto, un caso tan particular como se ha pretendido que lo sea; *con todo, el problema de su semántica presenta un interés específico, por cuanto que la música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con*

<sup>47</sup> Rousseau analizará, aunque escuetamente, esta relación con la matemática –aunque en relación con la escritura en general y no con la música en particular– en el *Ensayo*: “Hay mucha diferencia entre los signos que determinan el sentido de la escritura y los que rigen la pronunciación. Sería fácil de hacer con las consonantes una lengua muy clara por escrito pero que no se podría hablar. El álgebra tiene algo de esa lengua” (VII, 69).

*una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella. [...] la música se haya como constreñida por un conjunto de reglas, leyes y prohibiciones que, al menos en lo concerniente a Occidente, se fijaron en la Edad Moderna por obra de la armonía. (Fubini 1994: 57-58; cursivas nuestras)*

Aquello que, podríamos decir, no necesariamente estorba en el lenguaje matemático (esta absoluta independización y formalización), termina siendo problemático o causa de confusión para el caso de la música *en tanto lenguaje artístico*. Para el caso de las matemáticas, ellas pueden sin problemas quedarse encerradas en sí mismas (en su propio lenguaje) y no pierden con ello ni su estricta validez ni su significación, incluso podríamos agregar que es necesario para las matemáticas tener un lenguaje propio que garantice la absoluta univocidad de sus términos. Pero este no es este el caso de la música *en tanto lenguaje artístico*: un lenguaje que no tiene como aspiración –tal como la concibe Rousseau– la precisión absoluta y la fijación sistemática, sino *producir efectos en el oyente*, penetrar hasta el fondo “de nuestros corazones”<sup>48</sup>. Es por ello que el tema del lenguaje musical presenta, tal como dice Fubini, un interés específico, pues al “*sirve[se] de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella*”, cabe la posibilidad de que el músico o compositor se quede entrampado o fascinado en la esfera del puro lenguaje musical, perdiendo de vista así la función propia de la música como lenguaje artístico.

De ahí que, tal como sostiene Starobinski, la unidad de la música sea frágil y, una vez rota, puedan fácilmente degenerar los componentes musicales hasta volverse extraños mutuamente (2000: 235). Esto es precisamente de lo que regaña Rousseau: que los compositores franceses produzcan “música escrita por excelencia”, pero que esta música no suscite ningún efecto en nosotros; que se quede cerrada en sí misma sin dirigirse a algo (alguien) fuera de ella, impidiendo de ese modo la comunicación efectiva entre música y oyente. La música, como es evidente, no es solo “ruido”, no lo es ni para los que apostaron por la expresividad del estilo italiano ni tampoco para los teóricos de la armonía; la música –dicho de manera muy general–, en tanto “arte”, implica creación humana, implica la combinación de los elementos sonoros y sus distintas variantes de forma –por decirlo de alguna manera– “placentera” (ya sea alegre

<sup>48</sup> De ahí que, en un pasaje posterior del *Ensayo*, Rousseau se pregunte, en consonancia con lo anterior, precisamente lo siguiente: “¿De qué es signo la armonía? ¿Y qué hay de común entre los acordes y nuestras pasiones?” (XIV, 106).

o tristemente) en una pieza unitaria. Pero la música francesa, “Descarriada a resultas de las investigaciones de los armonistas, privada de su plenitud melódica, si bien [...] aún complace superficialmente a los oídos no sabe ya ganar los corazones. [...] la creciente frialdad de la lengua va pareja a la pérdida de libertad; y la invasión de la música por el «ruido» hace fracasar toda comunicación de sentimientos” (Starobinski 2000: 236). Así pues, los músicos franceses “*han entendido todo esto tan mal que, al esforzarse por llegar a la misma meta, han tomado directamente el camino opuesto*” (*Carta sobre música francesa*, 202-203; cursivas nuestras): han privilegiado o puesto el énfasis en la parte escrita, en la armazón teórico-armónica; con ello, por más esfuerzos que realicen (y por más elaborada, “erudita” o “metódica” que se vuelva su música), estarán lejos de producir el tipo de experiencia interna a la que Rousseau aspira y que la música italiana parece inspirar en el público de las tranquilas óperas parisinas de la época. Todos sus esfuerzos no nos ofrecen más que “un mal suplemento”, una unidad falsa o aparente.

### 1.2.3. Apariencia y perfección

En esto consiste, pues, el malentendido de los compositores franceses y de aquí se deriva, además, el problema de la supuesta “perfección” de su música. Dice Rousseau:

[...] al tener la música vocal y la instrumental *caracteres distintos en nuestro país*, no se puede, sin pecar contra la melodía [...], aplicar a una los mismos giros que convienen a la otra, sin contar que, al ser el compás siempre vago e indeterminado, sobre todo en los aires lentos, *los instrumentos y la voz jamás podrían casar y no caminarían lo suficientemente conjuntados para producir un efecto agradable*. (*Carta sobre música francesa*, 193-194; cursivas nuestras)

[Los compositores franceses] Priva[n] a su música de la *única belleza* que pudiera tener, *al privar a todas sus partes de la uniformidad de carácter que le hacía ser una*. Y, finalmente, al acostumbrar a los oídos a despreciar el canto para escuchar sólo la sinfonía<sup>49</sup>, sólo conseguirían hacer servir las voces como acompañamiento del acompañamiento.

He aquí de qué manera la música de una nación semejante se dividiría en música vocal y música instrumental. *He aquí cómo, al conferir caracteres distintos a estos dos géneros, harían de ellos un todo monstruoso*. [...] Esta incertidumbre y la mezcla de los dos caracteres introducirían en el modo de acompañar una frialdad y una *carencia de nervio* que se volverían tan habituales que los instrumentistas no podrían, *incluso ejecutando buena música*, darle fuerza y energía [...] y *expresión* no tendría ningún sentido. (*Carta sobre música francesa*, 183-184; cursivas nuestras)

<sup>49</sup> “Rousseau utiliza el término ‘sinfonía’ para referirse a la parte instrumental de la música” (nota de los traductores).

Los dos pasajes que acabamos de citar son importantes y vale la pena que nos detengamos a esclarecerlos con mayor profundidad. En primer lugar, insistimos con que el problema, tal como lo presenta Rousseau, no está en que diferenciamos la música “escrita” de la “ejecutada”, la música “instrumental” de la “vocal”; ambas partes son diferenciables y constituyen dos de los tres componentes *necesarios* de toda música: la armonía y la melodía. El problema está, más precisamente, en *otorgar a cada uno ellos caracteres distintos*, en disociarlos y tratarlos por separado, independientemente el uno del otro, *como si cumplieren dos funciones diferentes*. La peculiaridad del lenguaje musical, como hemos visto, puede eventualmente inducir a esta disociación, y es a partir de entonces que la música corre el riesgo de volverse un arte escindido y carente de sentido *para quien la escucha*. Cuando estos dos componentes musicales, la armonía y la melodía, se disocian y caminan cada uno de ellos por carriles separados, no pueden ya “producir un efecto agradable”, sino, más bien, nos entregan una suerte de lucha entre instrumento y voz que hace que se desvíe el interés del oyente y se distorsione la función primordial de la música, haciendo de la composición musical un “todo monstruoso”.

Rousseau encuentra aquí un problema *estructural* de la música francesa: ella toma como punto de partida la separación entre las partes vocal e instrumental de la música (entre la melodía o el canto y la armonía o el acompañamiento); es decir, parte de una escisión de algo que, según Rousseau, debería haber permanecido unido, que no debería haber sido desvinculado y que no debe tratarse por separado. Esta separación entre las partes vocal e instrumental la deriva Rousseau del carácter propio de la lengua francesa (cosa que no debe sorprendernos: recordemos que lo que está en juego en esta carta es la posibilidad de una música propia de una nación, de una música de carácter nacional): como es una lengua que posee una naturaleza tal que carece de musicalidad natural (*Carta sobre música francesa*, 180-182), se intenta suplir esta carencia –y es este el problema de fondo– apelando a un exceso de teoría o “haciendo resplandecer el saber” (*Carta sobre música francesa*, 196); es decir, se pretende recuperar esa unidad rota por medio de la armonía, otorgándole al acompañamiento un papel protagónico. Es en este sentido que “toman directamente el camino opuesto”, ya que por muy elaborado que sea este suplemento, no deja de ser artificioso o “desnaturalizado”, de modo que en vez de reconfigurar adecuadamente la unidad original que ha sido disociada, lo que nos entrega

la música francesa es una *falsa unidad* o una *unidad aparente*<sup>50</sup>: “[...] [los compositores franceses] tan orgullosos de su falso saber y por lo tanto tan alejados de sentir y amar lo verdadero [...]” (*Carta sobre música francesa*, 208).

Expongámoslo en otros términos: para suplir una carencia interna, los músicos franceses recurren a un suplemento (un *mal suplemento*, ha dicho anteriormente Rousseau; *Carta sobre música francesa*, 192) que produce de modo paradójico lo contrario de lo que en el fondo se quiere lograr. En vez de buscar la forma de articular nuevamente armonía y melodía, mantienen la fractura poniendo todo el peso en la teoría armónica y consagrándose a la elaboración de un sistema de signos cada vez más complejo y difícil de entender. En este sentido, dice curiosamente Rousseau, “Priva[n] a su música de la *única belleza* que pudiera tener, *al privar a todas sus partes de la uniformidad de carácter que le hacía ser una*”. Leamos con atención este breve fragmento: al poner todo el peso en la estructura armónica de la composición musical, privan a su música de la *uniformidad de carácter*, que es lo único que podría hacer *bella* su música<sup>51</sup>. Se colige de aquí, pues, que no es la armonía la que puede darle unidad a la pieza musical; como hemos dicho, priorizar la armonía solo podrá entregarnos una falsa o aparente unidad<sup>52</sup>, y de ahí la preocupación de Rousseau: “[...] si puedo expresarle mi pensamiento con franqueza, *pienso que cuanto más se perfecciona nuestra música en apariencia, más se estropea en efecto*” (*Carta sobre música francesa*, 203; cursivas nuestras).

Frente a esto se suscitan una serie de interrogantes que debemos examinar. Si el problema medular con la música francesa consiste en priorizar uno de los componentes propios de la música (la armonía), ¿por qué no hemos de extraer las mismas consecuencias respecto de la alternativa que nos ofrece Rousseau: priorizar la melodía, otro de los elementos musicales? Como dice la cita, de lo que carece la música francesa

<sup>50</sup> En la cual “[...] los defectos pasarían por bellezas y las bellezas por defectos; *los vicios quedarían establecidos en reglas* [...]” (*Carta sobre música francesa*, 183; cursivas nuestras).

<sup>51</sup> Pareciera que uno de los tantos problemas de la música francesa no es que sea mala, sino que *pretenda pasar por buena* (cosa que los compositores franceses, a ojos de Rousseau, astutamente han aprendido a hacer muy bien). Pero el fragmento citado es, a este respecto, aun más sugerente: ser mala podría consistir “la *única belleza*” de la música francesa. Bajo los términos de Rousseau, la lengua francesa no es apta para hacer buena música, de modo que incluso una música mala sería más acorde con la naturaleza propia de su lengua que la aparente perfección de sus composiciones musicales.

<sup>52</sup> “Aunque el principio de la armonía sea natural, como sólo se presenta al sentido *bajo la apariencia del unísono*, el sentimiento que lo desarrolla es adquirido y artificial, como la mayoría de los que se atribuyen a la naturaleza” (*Examen*, 242).

es de unidad (que debemos identificar, por lo visto anteriormente, con unidad de sentido): sus componentes no están articulados uniformemente. Y esto tiene que ver, en parte, con que los músicos franceses, en vez de concentrarse en los efectos que la música suscita en el oyente, se han concentrado en la parte técnica de la composición musical, produciendo una música desarticulada que, a lo sumo, puede llegar a ser altamente elaborada en términos formales, mas no música verdadera. Pero, ¿por qué la melodía, y no así la armonía, es capaz de darle unidad, “uniformidad de carácter”, a la composición musical?

La respuesta de Rousseau es simple y compleja a la vez, y de que entendamos esta respuesta dependerá que comprendamos su apuesta por la melodía:

*Para que la música sea interesante, para que lleve al alma los sentimientos que con ella se quiere excitar, es preciso que todas las partes contribuyan a fortalecer la expresión del tema; que la armonía sirva sólo para hacerlo más enérgico; que el acompañamiento lo embellezca, sin taparlo ni desfigurarlo; que de alguna manera el bajo, con una progresión uniforme y simple, guíe a quien canta y a quien escucha, sin que se den cuenta uno ni otro. En una palabra, es preciso que todo el conjunto no lleve más que una melodía al oído y una idea al espíritu al mismo tiempo.*

*Esta unidad de melodía me parece una regla imprescindible y no menos importante en la música que la unidad de acción en una tragedia, ya que se basa en el mismo principio y va dirigida hacia la misma finalidad. Así, todos los buenos compositores italianos se ajustan a ella con una aplicación que a veces degenera en afectación y, por poco que se piense en ello, pronto se percibe que es de ella que su música obtiene su principal efecto. (Carta sobre música francesa, 193; cursivas nuestras)*

Quien debe animar la composición musical es la melodía (más aun, la *unidad de melodía*, “regla imprescindible de toda música”<sup>53</sup>) porque solo ella es la que puede llevar a cabo, de modo efectivo, la imitación de las pasiones humanas. La armonía, precisamente por su carácter (y su pretensión de ser) “universal” u “homogenizante” no puede ser vehículo del carácter propio de una nación:

Al tener la armonía su principio en la naturaleza, es la misma para todas las naciones y, de tener algunas diferencias, éstas son introducidas por las de la melodía. Por ello, el carácter particular de una música nacional ha de extraerse sólo de la melodía y, puesto que este carácter viene dado principalmente por la lengua, con mayor razón el canto propiamente dicho habrá de sentir la máxima influencia de ésta. (*Carta sobre música francesa*, 180)

<sup>53</sup> Esta regla será mantenida en los diversos momentos de la estética musical de Rousseau; está presente en un pasaje sumamente destacable del *Diccionario de música*, del que nos ocuparemos más adelante.

Esto es lo que los músicos franceses, según Rousseau, han entendido “tan mal”: si es imprescindible para la música conectarse con el oyente a nivel emocional (producir efectos), esto solo puede lograrse articulando los elementos musicales bajo el criterio de la unidad de melodía (y no, como han pretendido los franceses, a través de la armonía). Aquí tenemos otro compromiso importante de la concepción musical de Rousseau: lo que puede dar unidad a la pieza es su *carácter distintivo*, no aquello que “homogeniza” o que comparten todas las composiciones musicales por igual, sino aquello que las distingue y les da un carácter propio, particular. Este carácter propio “viene dado por” o, para decirlo en nuestros propios términos, se deja sentir también en la lengua de una nación. Solo apelando al *carácter*, piensa Rousseau, tocando aquello que más en propio tiene cada quien es que puede hablarse verdaderamente de “unidad”: unidad verdadera (correspondiente a una “música verdadera”), plena (de sentido), que permite la expresión (por parte del músico) y el reconocimiento (por parte del oyente) de una esfera o ámbito de experiencia común. Se trata, entonces, de una música “[...] que transporta todos los sentimientos al corazón y todos los cuadros al espíritu, que *brinda al músico el medio*<sup>54</sup> *de poner música a todos los tipos de habla imaginables*, de algunos de los cuales ni siquiera tenemos idea, y que hace que todos los movimientos sean apropiados para *expresar todos los caracteres [...]*” (*Carta sobre música francesa*, 191-192; cursivas nuestras).

Ahora bien, la cita que estamos analizando podría colocarnos en un problema o, más bien, debería llamar nuestra atención en tanto que Rousseau dice, expresamente, que “la armonía tiene su principio en la *naturaleza*”. Pero hemos identificado ya que la naturaleza que la música imita no es la naturaleza física del sonido (tema de la armonía), sino la naturaleza interior humana (opción melódica). Evidentemente, debemos mirar y entender con cuidado esta frase de Rousseau.

Pero, ¿qué significa *natural*? Éste es un concepto complejo y ambiguo en el pensamiento ilustrado y en la filosofía rousseauiana: en él se encuentra inextricablemente unida la idea de universalidad con la de particularidad. ¿Es natural aquello que es universal o aquello que es particular? ¿Es natural la razón con sus leyes racionales o el sentimiento y las pasiones que trascienden la razón o que están cerca de ella y, no obstante, escapan a su dominio? ¿La música es natural en tanto encarna una razón universal, una ley numérica que está en la base de su lenguaje y quizá del universo entero o es natural en cuanto *cri animal*, voz que brota con ímpetu irrefrenable

---

<sup>54</sup> La música implica una mediación. Debemos retener esta afirmación, porque cobrará cada vez mayor importancia conforme vayamos avanzando en nuestro análisis.

del corazón, melodía que se despliega y se desata por encima y más allá de cualquier regla? (Fubini 2010: 29-30).

Como ya hemos hecho notar, Rousseau no abogará por una naturaleza que pase por el sentido de universalidad abstracta. Más aun, la noción de universalidad (y con ella, la de naturaleza), en Rousseau, pasará más bien por aquello que es anterior a la razón o la reflexión científico-abstracta. Esto se pondrá de manifiesto cuando, más adelante, analicemos y profundicemos en la relación entre música y lenguaje tal como aparece en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y que está prefigurado en el *Segundo Discurso*.

La analogía que desarrolla Rousseau entre música y lenguaje en este pasaje (y en muchos otros) no es nada casual y es un punto en el que debemos detenernos. De manera general, lo que la música comparte con el habla o la lengua de una nación es que ambos consisten en un medio de expresión y comunicación que permite el reconocimiento recíproco y la plenitud de un sentido compartido. La “música verdadera” hace, pues, las veces de un lenguaje, porque se deja comprender (y sentir) *espontáneamente*, tal como lo hace la lengua propia de una nación –independientemente de que sepamos escribirla o leerla. De aquí, pues, que en este escrito en particular el énfasis esté puesto en la posibilidad de una música de carácter nacional, que exprese el carácter propio de una nación y que, por ende, reúna e identifique a los hombres tal como lo hace el idioma respecto de los hablantes de una misma lengua.

Pero, tal como nos presenta las cosas Rousseau en este pasaje, la música tiene un alcance mucho mayor que la lengua nacional, en la medida en que “brinda al músico el medio de poner música a *todos los tipos de habla imaginables*” y permite “expresar *todos los caracteres*”. Rousseau nos señala aquí cierto tipo de universalidad que poseería la música y de la que carecería la lengua nacional (podríamos decir que, mientras la lengua se queda en el ámbito local, la música es capaz de sobrepasar esa frontera)<sup>55</sup>. La música, pues, podría llegar a ser algo así como el lenguaje del hombre

---

<sup>55</sup> Este punto también es importante retenerlo, puesto que es a partir de esto que Rousseau podrá corregir o modificar, en el *Ensayo*, la tesis inicial de la *Carta sobre música francesa*. En la *Carta*, tal como se expresa Rousseau, pareciera que la lengua es primero o anterior a la música (véase, por ejemplo, el pasaje ya citado de la *Carta sobre música francesa*, 180). En el *Ensayo*, Rousseau, más bien, hará nacer música y lenguaje de una misma fuente, los hará tener un origen común: los sentimientos y pasiones. Dice allí: “[...] la pasión hace hablar a todos los órganos y engalana a la voz con todo su esplendor; *así es como los versos, los cantos, la palabra, tienen un origen común*. [...] los primeros discursos fueron las primeras canciones [...]” (*Ensayo*, XII, 97; cursivas nuestras).

por excelencia, en tanto que *todos los tipos de habla y todos los caracteres* son traducibles en música, expresables musicalmente. Pero esta suerte de universalidad habrá que entenderla de manera especial; hemos señalado ya que no se trata de una universalidad “abstracta” u “homogenizante”. Tendremos, pues, que profundizar en esta suerte de universalidad de la que habla Rousseau. Por lo pronto, retengamos como anotación que se trata de una concepción de universalidad singular y absolutamente lejana de la universalidad abstracta de los teóricos de la armonía; será una universalidad entendida en términos estrictamente humanos<sup>56</sup>, en tanto que apela a o se asienta en una experiencia vital común.

Vemos, pues, hasta aquí, que en la crítica que esgrime Rousseau contra la música francesa aparecen esbozados tres compromisos esenciales de Rousseau<sup>57</sup>: en primer lugar, la unidad y sentido no se logra por medio del artificio intelectual o técnico (este, más bien, inserta mayores desviaciones); la unidad se obtiene en el ámbito de la singularidad de la experiencia humana. En segundo lugar, Rousseau busca una comunidad de sentido que no pase por la “teoría” (esto no es más que un suplemento que entrega una falsa unidad), sino por el sentimiento. En tercer lugar, la “perfección” científico-técnica no es necesariamente sinónimo de mejora; si no la anima una guía más profunda (más humana), puede incluso traer nefastas consecuencias.

En paralelo con lo anterior, quisiéramos hacer notar que estos compromisos de Rousseau no desvirtúan, *en sentido estricto*, el valor de la música instrumental. Para nosotros, es importante señalar esto principalmente por dos motivos: primero, porque ya ha dicho Rousseau en una cita anterior (*Carta sobre música francesa*, 183-184) que uno de los problemas con la música francesa es que acostumbra al oído a escuchar la parte instrumental y enseña a despreciar el canto; segundo, porque en lo sucesivo seguiremos viendo cómo Rousseau pone énfasis, una y otra vez, en el canto, en las inflexiones de la voz. Ambos motivos podrían llevarnos a la conclusión de que Rousseau desestima la música instrumental en sí misma. Sin embargo, frente a esta posible interpretación,

---

<sup>56</sup> “La Ilustración ha aprendido a renunciar cada vez más a lo absoluto, en el sentido rigurosamente metafísico, al ideal de la ‘ semejanza divina del conocimiento ’; en su lugar, *se va impregnando de un ideal puramente humano* que trata de determinar cada vez con más agudeza y de cumplir con mayor rigor” (Cassirer 1975: 385; cursivas nuestras).

<sup>57</sup> Como mostraremos más adelante, estos mismos compromisos estaban presentes ya en la crítica a la sociedad que Rousseau esgrime en su *Primer Discurso* (1750) y que serán mantenidos en *Segundo Discurso* (1755).

podemos señalar lo siguiente: recordemos que en esa misma cita de la *Carta sobre música francesa* el problema principal no consiste en separar la parte vocal de la instrumental, sino en *conferir caracteres distintos a cada una de esas partes*. En ese sentido, podemos decir que el asunto está en cómo se trata o cómo se considera al instrumento: si se lo considera meramente como “instrumento” y se le asigna un carácter distinto que al de la parte vocal, volvemos sobre el mismo problema en que insiste Rousseau. Pero si tratamos al instrumento musical no como “instrumento” sino como “voz”, entonces ambas partes pueden andar conjuntamente, tal como sostiene Rousseau en el *Diccionario*: “Ejecutar una pieza de música consiste en *cantar y tocar todas las partes que contiene, tanto vocales como instrumentales [...]*” (artículo “ejecutar”, 199; cursivas nuestras). La estructura armónica seguiría jugando su parte, pero de una manera distinta a como la entienden los compositores franceses.

Ahora bien, más allá del carácter nacional de la controversia entre música francesa e italiana (y de las razones personales y simbólicas del antagonismo entre las figuras de Rameau y Rousseau), lo que interesa destacar aquí es que esta polémica trae a la superficie un debate que traspasa lo estrictamente musical. No se trata simplemente de una diferencia de gusto entre modelos musicales, sino que, en el fondo, esta polémica carga, en general, con concepciones fundamentalmente distintas del hombre y de la cultura. En particular, la apuesta de Rousseau por el modelo melódico, como mostraremos más adelante, no solamente se inserta en una nueva orientación estético-filosófica de corte antropológico, sino que, al hacerlo, Rousseau construirá una teoría del lenguaje capaz, a la vez, de dar sentido coherentemente a la experiencia humana en su totalidad.

### **1.3. La polémica Rousseau-Rameau: dos orientaciones estéticas diferentes**

Me hablé, sin embargo, de las bellas artes con bastante buen juicio, pero moderadamente y sin pretensiones. Me agradó que juzgara más con el sentimiento que con la ciencia, y más por los efectos que las bellas artes producen en el individuo que por las reglas, lo que me confirmó que tenía un alma sensible.<sup>58</sup>

Fubini nos ha arrojado una cuestión importante que ahora hemos de examinar: el problema de la semántica de la música: “[...] el problema de su semántica

<sup>58</sup> *La nueva Eloísa*, parte I, carta XLV (de Saint-Preux a Julia), 147.

presenta un interés específico, por cuanto que la música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella” (1994: 58). Fubini había hecho hincapié en que este problema no es exclusivo de la música y que en la poesía, por ejemplo, también se plantea un problema similar por más que ella se sirva de un lenguaje ya formado que se utiliza para otras funciones además de la artística. No obstante, la peculiaridad del lenguaje musical, su carácter “exclusivo” o “cerrado en sí mismo” (cosa que lo acerca al lenguaje matemático), hacen que este problema se presente en la música con mayor agudeza o que se preste con mayor facilidad a malentendidos. Pues, finalmente, ¿qué es lo que tenemos cuando nos enfrentamos a la pregunta respecto de *qué significa el lenguaje musical?* Tenemos no un vocabulario ya formado (aunque pueda dársele usos y significados distintos), sino meros *sonidos*; transcritos, además, en caracteres o signos musicales que no refieren a nada más que a los sonidos mismos. Y esos sonidos (transcritos en signos), ¿a qué apelan o a qué hacen referencia?, ¿qué significan? El estricto *carácter no representativo* del lenguaje musical hace que resulte complicado precisar qué es lo que en último caso se expresa con este arte. Y aunque –insistimos– este no es un problema exclusivo de la música, la especificidad de su propio lenguaje ciertamente le confiere a la música, como arte, un lugar delicado –si no difuso– dentro del conjunto de las “bellas artes”.

Notemos, como ejemplo de lo anterior, la significativa diferencia entre el modo de concebir lo que la música expresa para las dos alternativas en conflicto que ya hemos presentado: los que defienden el estilo francés (Le Cerf de la Vieville, Rameau) abogan por la “justeza” del sonido (opción de la armonía) y confieren a esa justeza un carácter universal; la música, en ese sentido, no transmitiría nada más que los sonidos mismos, y el que sea agradable o placentera dependerá de sus relaciones armónicas internas (las que no sean armónicas, no serán agradables, y habrá ciertas reglas o principios universales que dictarán qué acordes son armónicos y cuáles no lo son). Los que prefieren el estilo italiano (Raguenet, Rousseau) explican su preferencia en términos de lo que la música genera en nosotros; consideran que la música se comunica con nosotros no solo a nivel físico o sensible, sino, sobre todo, a nivel emocional, y es de allí que este arte adquiere su valor: los sonidos apelarían, pues, a nuestros sentimientos y pasiones. En ambos casos está presente la cuestión de la semanticidad, en ambos

casos la música significa o refiere algo: en el primero, no refiere a nada más que a ella misma; en el segundo, refiere a un ámbito que no se reduce a los simples sonidos<sup>59</sup>.

Pero además de lo anterior, nos llama la atención los términos que emplean ambos bandos para defender sus propias posturas; por ejemplo, la invocación al “corazón” específicamente por parte de Le Cerf de la Vieville y Rousseau resulta curiosa, porque, en contextos semánticos radicalmente distintos, sirve como recurso para cargar a sus escritos de una cierta solemnidad que no puede pasar desapercibida. Según la cita de Le Cerf de la Vieville, la producción musical italiana peca del exceso del ornamento; es una música efectista que utiliza a su antojo –es decir, sin medida, sin calibrar el “justo medio”– recursos sonoros y dramáticos para lograr su objetivo: gustar; he ahí su “astucia”. Y es una música que ciertamente gusta, pero que no tiene “ni corazón ni alma”. Recordemos lo que nos decía Le Cerf de la Vieville: “[...] con actitud seductora, *con un deseo perpetuo de gustar a todo el mundo, pero sin corazón, ni alma, ni sinceridad*; toda voluble y deseando cambiar, a cada momento, de lugar y de placer; así es la música italiana” (Le Cerf de la Vieville, citado en Fubini 1997: 181; cursivas nuestras). Rousseau, por su parte, presenta un argumento similar, pero para concluir exactamente lo contrario: para él, una música que solo se concibe desde el punto de vista de la “justeza” del sonido, que solo atiende a su constitución física y a las reglas armónicas, está lejos de ser aquella música verdadera “[...] *hecha para emocionar, para imitar, para gustar y para llevar al corazón las impresiones más dulces de la armonía y del canto*” (*Carta sobre música francesa*, 184; cursivas nuestras). El giro que ha cobrado la concepción de la música entre ambos autores es evidente: para Le Cerf de la Vieville, la melodiosidad italiana place, pero solo al oído, como si solo exacerbara nuestros sentidos; para Rousseau, el ajuste a la armonía solo alcanza al oído, pero no tiene la fuerza suficiente para penetrar en nuestros corazones<sup>60</sup>. En ambos casos, además, la connotación del término naturaleza (y su correlato: artificio) ha dado un giro o casi una inversión: para Le Cerf de la Vieville, la música italiana, al carecer de corazón, es poco sincera y artificial (“una monstruosidad”, así ha calificado este autor el exceso de ornamentos sonoros del estilo italiano); lo natural está del lado de la sencillez y del respeto a las reglas. Para Rousseau, por el contrario, la música francesa es poco

<sup>59</sup> Fubini (1994: 54-56) llama “formalista” a la primera orientación y “contenidista” a la segunda.

<sup>60</sup> “La armonía es una cuestión puramente física: la impresión que produce permanece en el mismo ámbito. Unos acordes sólo pueden imprimir en los nervios un estremecimiento pasajero y estéril: producen vapores antes que pasiones” (*Examen*, 245).

natural porque se apega en exceso a las reglas de la armonía (la “multiplicación de acordes” y el abuso de “bellezas artificiales” solo produce “estrépito” o un “todo monstruoso”), terminando por convertirse en un género meramente artificial, en un artificio del intelecto que no tiene nada que decir al corazón. El reproche es el mismo y los términos empleados son prácticamente iguales; sin embargo, como hemos señalado, apuntan a dos orientaciones estéticas fundamentalmente distintas. Así pues, vemos que los términos *naturaleza* (que se apareja con corazón, sinceridad, finalmente verdad) y *artificio* (que se apareja con monstruosidad) conforman el núcleo de los alegatos de cada uno de estos autores; sin embargo, lo que el primero considera natural resulta artificial para el segundo y viceversa. Parece, pues, que estos términos, que tan comunes son en el vocabulario propio de la época, revisten en el fondo de un significado tan poco preciso que pueden emplearse para defender (y denigrar) a una u otra orientación estética.

La insistencia sobre el término “naturaleza” (y el reclamo de “antinatural” o “artificial”, incluso “monstruoso”, del bando contrario) en ambos casos no debe sorprendernos. Como es sabido, en el contexto de los debates estéticos propios de la época, la noción del arte como “imitación de la naturaleza” se asume, sin mayor necesidad de justificación, como principio general y comúnmente aceptado, de modo que si la música ha de ocupar un lugar entre las “bellas artes” debe regirse necesariamente también bajo este principio general. Este principio es la premisa básica de la controversia que nos ocupó en los subcapítulos anteriores: ni los teóricos de la armonía (opción francesa), ni los que apuestan por la melodía (opción italiana) conciben al arte en general y, en particular, a la música fuera de este esquema básico de representación propio de la época. Lo que sorprende, más bien, es la ubicuidad del término y su facilidad para aliarse con uno u otro significado contrapuestos<sup>61</sup>. De modo que la invocación al principio de la “imitación de la naturaleza” solo resuelve a medias –si es que lo resuelve– el problema de la semanticidad de la música; más bien, desplaza nuestro problema hacia la pregunta de qué es lo que se entiende como lo propiamente natural: ¿qué es lo que persigue el arte cuando imita la naturaleza?, ¿cuál es el objeto o el criterio de su función imitadora: la naturaleza interna del sonido (armonía) o más

---

<sup>61</sup> “El principio de la imitación de la naturaleza permanece aún intacto y a buen recaudo en medio de estas tempestades [...]; además, dicho principio se brinda como una fórmula tan genérica y equívoca que es capaz de prestar servicios útiles a cualquiera, a pesar de que, según el contexto en el que se use, reviste una significación más o menos delimitada” (Fubini 1997: 182).

bien, si tiene la capacidad de conmovernos, es porque imita la naturaleza interna del sujeto (de cuya imitación, como hemos visto, dice Rousseau que solo puede ocuparse la melodía)? En el fondo del asunto hay entonces, como es evidente, una controversia seria respecto de lo que significa “natural” o a qué apela la noción de “naturaleza”, y dependiendo del modo en que interpretemos este término se desprenderán, como veremos a continuación, dos orientaciones musicales radicalmente distintas que entrañan, además, dos concepciones del mundo de la cultura y del sujeto con valores diferentes.

Tal como ha expuesto consistentemente Cassirer<sup>62</sup>, durante los siglos XVII-XVIII, guiadas por un mismo impulso intelectual, empiezan a decantarse y perfilarse dos opciones, dos referentes posibles para la noción de naturaleza que, si bien están en relación de oposición, ejercen entre sí una fuerte influencia recíproca que conducirá posteriormente a la consolidación de una estética sistemática –y de una autonomía de la estética– a fines del siglo XVIII con la tercera *Crítica* kantiana (1975: 305). Como producto del entretrejo de estas orientaciones contrarias pero mutuamente implicadas, tenemos el complejo entramado estético-conceptual del mundo intelectual y cultural del siglo XVIII, en el cual la música ocupa, por los motivos ya expuestos, un delicado lugar –quizá el más delicado entre todas las llamadas “bellas artes”<sup>63</sup>. Las dos opciones musicales que venimos desarrollando se insertan, como es evidente, dentro de esta problemática estética mayor.

Frente a la temática general y característica de la época de la unidad de las artes, Cassirer identifica dos tendencias que se compenetran (1975: 304-307, *passim*): por un lado, una orientación, de corte más científicista, hacia el conocimiento claro y seguro de lo singular, hacia su unificación formal y concentración lógica rigurosa. Bajo esta orientación, el riquísimo material de las artes debe ser ordenado, articulado y contemplado desde un punto de vista unitario. Dicho de manera escueta, podemos ver aquí en ejecución el traslado del ideal cartesiano de la *mathesis universalis* hacia el ámbito de los objetos artísticos, lo cual da origen a una estética de cuño racionalista

<sup>62</sup> En el capítulo VII de su *Filosofía de la Ilustración*: “Los problemas fundamentales de la estética” (Cassirer 1975: 304-391).

<sup>63</sup> “Todos suelen hablar de la imitación de la naturaleza como principio soberano al que deben supeditarse todas las bellas artes, so pena de insignificancia y frustración. Mas, si lo que se entiende por imitación, en lo que a pintura o a poesía se refiere está más o menos claro, por el contrario, deviene oscuro y nebuloso en lo que concierne a la música” (Fubini 1997: 183).

cuyo propósito general es elevar una teoría invariable de reglas objetivas y géneros artísticos bajo los cuales pueda someterse, determinarse y clasificarse los distintos productos del arte. Así, para esta orientación:

*Del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza, habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la “imitación de la naturaleza”. Y, finalmente, todas estas leyes parciales tendrán que subordinarse a un principio único y simple, a un axioma de la imitación. Batteux expresa esta convicción en el título de su obra principal: *Les beaux arts réduits à un même principe* [1746], que parece anunciar los resultados perseguidos por todo el esfuerzo metódico de los siglos XVII y XVIII. El gran ejemplo de Newton se hace valer una vez más, y *al orden del universo físico logrado por éste, debía seguir el orden del universo espiritual, del ético y del estético. [...] la estética del siglo XVIII anhela un Newton del arte. (Cassirer 1975: 309; cursivas nuestras)*<sup>64</sup>*

Por otro lado, la cuestión de la unidad de las artes irá alejándose, cada vez más, de la mera forma lógica para caer en la problemática más profunda del contenido humano de lo artístico, dando origen a una orientación de corte más bien psicologista y antropológico. Bajo esta perspectiva, de lo que se trata es de dar claridad al clarooscuro de la sensibilidad y del gusto, llevarlos a la esfera del conocimiento pero sin afectar su naturaleza sensible y confusa. Se funda lo bello, entonces, no desde el punto de vista de la sujeción a las reglas abstractas establecidas por la razón, sino desde el punto de vista del sentimiento que el objeto suscita en el sujeto, centrando la atención en la totalidad del proceso psíquico en que se da la vivencia de la obra de arte.

Esta dirección de la estética [también] se interesa por la naturaleza, a la que considera como el modelo que debe seguir el artista. *Pero en el mismo concepto de naturaleza se ha verificado un cambio de significado característico [...] pues su lugar lo ocupa la “naturaleza del hombre”, esa naturaleza por la que se interesan también la psicología y la teoría del conocimiento, y cuya solución prometió la metafísica pero nunca pudo ofrecer. En el dominio de la estética, más que en ningún otro, tiene que acreditarse este modo de planteamiento del problema, porque lo estético, por esencia, es un fenómeno puramente humano. A lo que parece, todo tipo de trascendencia está condenado al*

<sup>64</sup> La cita continúa así: “Este anhelo no parecía nada fantástico cuando Boileau funge como legislador del Parnaso. Su obra [*Art poétique*, de 1674] parece elevar, por fin, a la estética al rango de una ciencia rigurosa cuando en lugar de establecer meros postulados abstractos presenta su realización concreta y particular. [...] *De esta suerte se condena la licencia poética lo mismo que la científica*” (Cassirer 1975: 309-310; cursivas nuestras). En el *Primer Discurso*, Rousseau señala respecto del Imperio Romano: “Roma, antes el templo de la virtud, se convirtió en el teatro del crimen, el oprobio de las naciones y el juguete de los bárbaros. Esta capital del mundo cae fácilmente bajo el yugo que ella había impuesto a tantos pueblos, y el día de su caída fue la víspera de aquel en que se dio a uno de sus ciudadanos el título de árbitro del buen gusto” (*Primer Discurso*, I, 12; cursivas nuestras). Rousseau se refiere al título que se le concedió a Petronio durante el reinado de Nerón. Es interesante que Rousseau sitúe la caída de Roma cerca del momento en que se designó a un “árbitro del buen gusto”, episodio que se repite en la historia del Occidente con la figura de Nicolás Boileau.

fracaso de antemano, y no puede haber ninguna solución lógica o metafísica, sino tan sólo la rigurosamente antropológica. (Cassirer 1975: 327-328; cursivas nuestras)

La cuestión de la unidad de las artes afirma y busca, de uno y otro lado, el principio de la unidad de la naturaleza. La lucha e ida y vuelta entre regla e imaginación, razón y sentimiento, lógica y estética<sup>65</sup> responden a una *concepción de naturaleza unitaria* que se sitúa o bien del lado del orden interno de la naturaleza *del objeto* (lo que Cassirer llama “el problema de la objetividad de lo bello; 1975: 308-327), o bien del lado de la complejidad de la naturaleza *del sujeto* (“la orientación hacia el subjetivismo”, según Cassirer 1975: 327-342). Y como ya hemos puesto de manifiesto, los debates en torno a la naturaleza y la función propia de la música están enmarcados dentro de estas dos líneas de interpretación más generales de la problemática estética.

Para la estética clásica de cuño racionalista, cuyo bastión se haya en el clasicismo francés, “naturaleza” aparece como sinónimo de razón: “Verdad y belleza, razón y naturaleza son expresiones diferentes de la misma cosa, *del mismo orden invariable del ser*, que se nos revela, desde diferentes ángulos, en el conocimiento de la naturaleza lo mismo que en la obra de arte” (Cassirer 1975: 310; cursivas nuestras). Al alinearse con una ciencia de corte deductivo y postular la unidad absoluta y soberana de la razón, hereda y persigue el mismo estatuto de verdad para los objetos artísticos: si hay leyes universales e inviolables para la naturaleza, las habrá también para la imitación de la naturaleza, y cualquier excepción a la regla será negación de la ley. El artista no podrá competir con la naturaleza; sus obras no serán verdaderas obras de arte si es que no están articuladas bajo las leyes y el orden de la naturaleza; y el estético o teórico del arte, tal como procede el matemático, no manda unas reglas impuestas arbitrariamente, sino que señala lo que debe ser de acuerdo con el orden de la naturaleza. Lo que no cumpla con estos principios corre el riesgo de volverse “una monstruosidad”, tal como observamos, por ejemplo, en los comentarios de Le Cerf de la Vieville sobre la ópera italiana. Esto se debe, en palabras de Cassirer, a que “La misma simplicidad o sencillez [de la teoría científica] se convierte en ideal para la estética clásica: es un corolario de la verdadera belleza como es un corolario y criterio de la verdad” (1975: 321). De este modo, se coloca al arte bajo las mismas exigencias de la ciencia y, en suma, bajo el

---

<sup>65</sup> “Parece como si la lógica y la estética, el conocimiento puro y la intuición artística tuvieran que confrontarse uno con otro antes de que cualquiera de ellos pudiera encontrar su propio patrón interno y comprender su inherente sentido” (Cassirer 1975: 306).

mismo afán de reducir la multiplicidad a una unidad firme y bien establecida. La opción francesa que sigue Le Cerf de la Vieville y que luego continúa Rameau se alía, pues, con esta orientación estética que concibe a la naturaleza en términos *objetivos*:

La formulación más clara del principio de la imitación de la naturaleza, en defensa del Clasicismo francés, se descubre en los escritos de Lecerf [sic]: la naturaleza se identifica en ellos con la razón y la razón con la claridad y sencillez, lo que justifica incluso la monotonía de que se acusa a menudo a la ópera francesa, dado que la imitación debe proponerse este tipo de naturaleza como objeto propio. Evidentemente, desde este planteamiento, el arte y la música, que se consideran meros productos de la fantasía, no tienen cabida en sitio alguno, pues *hasta el arte, que en la terminología empleada por Lecerf [sic] se identifica con artificio, se opone a la naturaleza.* (Fubini 1997: 182; cursivas nuestras)

Esta tendencia científicista perseverará en su afán de reducción de lo múltiple y confuso hacia el terreno de la unidad y la claridad de la razón. Cassirer nos ha dicho ya que este impulso metódico e intelectual es el mismo que anima, cuatro décadas más tarde que a Le Cerf de la Vieville (y siete décadas más tarde que a Boileau), la aparición de la obra principal de Batteux: *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). Y es el mismo que anima también el *Tratado de la armonía* (1722) de Rameau, cuyo título completo reza como sigue: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. El paralelo entre los títulos de ambas obras es evidente en sí mismo y es indicativo de la intención que anima a sus autores. Pero, en el caso de la música, ¿qué es lo que propiamente busca o hace Rameau al establecer su teoría armónica? Lo que este compositor y teórico de la música pretende hacer es poner en orden o “reducir” el conjunto de teorías dispares sobre la armonía que han sido heredadas de los siglos anteriores *bajo el criterio de sus “principios naturales”*: las instituciones armónicas.

Su hipótesis inicial es que las leyes de la composición musical derivan necesariamente de la naturaleza de los sonidos acústicos, algo quizá obvio para nosotros, pero que no lo era en su tiempo. Y en la medida en que *un sonido nunca se presenta en estado puro, sino que es el resultado de combinar un sonido fundamental y unos sonidos secundarios, a los que denomina “armónicos”,* el descubrimiento teórico de Rameau consiste en llevar hasta sus últimas consecuencias un hecho aprehendido de la experiencia “real” del sonido: que *el acorde perfecto mayor está constituido por los primeros armónicos naturales.* De ahí deduce que la composición musical clásica está basada en una lógica racional. (Talens 2010: 197; cursivas nuestras)<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Así explica Rousseau esta hipótesis inicial de Rameau: “[...] el señor Rameau *hace derivar toda la armonía de la resonancia del cuerpo sonoro,* y es cierto que todo sonido viene acompañado de otros tres sonidos armónicos concomitantes o accesorios, que constituyen con él un acorde perfecto de tercera mayor. En este sentido la armonía es natural [...]” (*Examen*, 238; cursivas nuestras).

Las instituciones armónicas (estos “primeros armónicos naturales”) se desprenden de la experiencia de la “vibración de las cuerdas”: del análisis del fenómeno de la resonancia<sup>67</sup>. De este análisis (sin el cual no sabríamos absolutamente nada de música, según Rameau) se deduce la naturaleza armónica del “cuerpo sonoro”: la combinación de un sonido o bajo fundamental y sus sonidos secundarios armónicos (que Rousseau ha llamado “acompañamiento”)<sup>68</sup>. Así, para elaborar su teoría armónica, Rameau pone en ejecución un procedimiento científico que le permite explicar la naturaleza del sonido de una manera inteligible y matemática. Esto lo logra bajo la convicción de que, *en el estado de escucha, nosotros somos cuerpos pasivamente armónicos*, de modo que solo el cálculo y un análisis riguroso pueden hacer ver los verdaderos efectos de los sonidos, y esto es lo que debe guiar al músico en su trabajo de composición. Toda la naturaleza del sonido, entonces, se explica por o queda reducida a sus vibraciones, al fenómeno de la resonancia (Ferrari 1985: 81). En este sentido, la “naturaleza” que la música imita es, para Rameau, *la naturaleza física o acústica del sonido*. Vistas las cosas bajo esta perspectiva, la música es fundamental e inequívocamente racional y por ello es un fenómeno universal que se mantiene semejante en todo tiempo y lugar. Resulta entonces que solo puede haber *una música*: aquella que se atiene a los principios de la armonía, principios eternos de la música que pueden ser aislados y convertirse en el principio unificador de este arte.

Ahora bien, es precisamente en este paralelismo entre ciencia y arte donde la teoría estética clásica encuentra sus flaquezas: ahí donde la ciencia inicia una ruta firme de desarrollo que, aunque con variaciones significativas, nos conduce hasta Newton, la

<sup>67</sup> Rousseau se burla de este tipo análisis: “El señor Rameau dice que la resonancia de una cuerda sonora pone en movimiento otra cuerda sonora, triple o quíntuple de la primera, y la hace vibrar perceptiblemente en su totalidad aunque no resuene. He aquí el hecho sobre el que establece los cálculos que le sirven para la producción de la disonancia y del modo menor. [...] / Que el señor Rameau se tome la molestia de explicarnos qué es una cuerda sonora que vibra y no resuena. Ciertamente estamos aquí ante una física nueva” (*Examen*, 251).

<sup>68</sup> Este es el segundo principio de la teoría armónica de Rameau que Rousseau cuestiona en el *Examen*: “El segundo principio expuesto por el señor Rameau y del que me queda por hablar es que *la armonía representa el cuerpo sonoro*. Me reprocha el no haber añadido esta idea a la definición del acompañamiento [...] si [este principio] es un error, *al menos es el error de un gran músico que se pierde por exceso de ciencia*” (*Examen*, 246; cursivas nuestras). El primero ya lo presentamos en nuestra nota al pie 36: que el único fundamento del arte musical es la armonía. Sobre este segundo principio, dice Rousseau: “*¡La armonía representa el cuerpo sonoro!* La palabra *cuerpo sonoro* tiene cierta resonancia científica: anuncia al físico en el que la usa; pero en música ¿qué significa? El músico no considera el cuerpo sonoro en sí mismo sino sólo en acción. Ahora bien, ¿qué es el cuerpo sonoro en acción? Es el sonido: la armonía representa pues el sonido. Pero la armonía acompaña al sonido. Por lo tanto el sonido no necesita que lo representen puesto que está ahí. Si este galimatías parece ridículo, desde luego no es culpa mía” (*Examen*, 246).

estética encuentra insuficiencias y virajes que la hacen una y otra vez volver sobre sus puntos de partida y replantear sus afirmaciones. Y es que, si la ciencia moderna encuentra amparo y justificación en la razón universal (ya sea que afirme sus principios antes del examen de los fenómenos o los gane a partir de su observación), el campo de la estética no parece poder someterse tan fácilmente al imperio de la razón o, en todo caso, apelar exclusivamente a ella para acceder a una comprensión mínimamente suficiente tanto de la producción artística como de la vivencia estética no parece dar buenos frutos, terminando incluso por conducir a paradojas. Y esto no solo por razones más o menos obvias, como el papel positivo que juegan aspectos “irracionales” como la imaginación y la creatividad en la producción artística (aspectos que necesitan una tematización en positivo que muy pronto se empezará a dar bajo la noción de genio) o como el hecho de que el arte, de facto, se comunica con nosotros no solo a nivel intelectual, sino también a nivel de nuestra sensibilidad (y nuestra sensibilidad, que acoge también los efectos del arte, busca con el mismo derecho que la razón modos de explicarse y comprender este impacto, lo cual empezará a ser tratado bajo la noción de gusto). Una pequeña cita de Le Cerf de la Vieville nos sirve de muestra de estas insuficiencias: “El arte es el enemigo de la naturaleza. Representa un no sé qué, del cual no es posible explicar ni la función ni la necesidad. Sufrimos sus caprichos y sus gracias con estupor y desconfianza, mas, si lo sometemos a la razón, lo reducimos al mínimo” (*Comparaison de la musique...* [1704], citado en Fubini 1997: 183). El arte es “enemigo de la naturaleza”, dice Le Cerf de la Vieville, en tanto es creación humana, producto de su fantasía. Esta inclusión de lo humano abre una veta enorme e injustificada (“caprichosa”) desde el punto de vista de la razón científica. El modo que tiene la teoría estética clásica de amortiguar, contener y sujetar sus “caprichos” es reduciendo lo humano al principio de razón, pero con ello reducimos el fenómeno artístico (y no menos al sujeto estético) “al mínimo”, a su mínima expresión. No obstante, en buena cuenta este era, probablemente, uno de los propósitos de las obras de Batteux y Rameau: reducir al mínimo los elementos exógenos, los elementos que no se desprenden de forma lógica del principio de razón.

Pero estas no son las únicas deficiencias de la estética clásica. Más bien, ella empieza a ser seriamente cuestionada cuando resbala de su principio universal y soberano de razón al campo del sentido común, del gusto. La estética clásica, extrayendo su patrón de lo natural, había advertido de no confundir lo realmente verdadero y válido con el criterio

del gusto particular, había exigido del individuo que deje de lado su idiosincrasia para observar las leyes objetivas que deben regir toda expresión artística. Pero, de hecho, los argumentos esbozados por los teóricos clásicos se acercan más a una cierta concepción y valoración del arte determinadas histórica y culturalmente<sup>69</sup>. Entonces, cuando se toma como patrón no “lo natural” sino el propio mundo circundante y la tradición en la que se sostiene, ¿no se violan acaso estas leyes del clasicismo? “Así como antes la razón y la naturaleza, ahora son la corte y la capital<sup>70</sup> las que se elevan al rango de modelos estéticos. [...] De manera insensible, el «decoro» se ha deslizado por debajo de la naturaleza, la «corrección» por debajo de la verdad” (Cassirer 1975: 323). De este modo, “lo natural” que eleva la teoría clásica cobra, en el fondo, los rasgos de toda “convención social”, y será más bien el reconocimiento de este injustificado desliz lo que desate el recelo y el reproche de los opositores de la teoría estética clásica. Si recordamos, por este lado iban las críticas que dieron pie a la Querrela de los bufones de la que ya nos ocupamos anteriormente: en proclamar, sobre la base de la tradición y la autoridad, la superioridad de la lírica francesa. Y es entonces, dice Rousseau, que “De repente pierdo de vista la naturaleza, lo arbitrario penetra por todos lados, y el propio placer del oído es obra de la costumbre” (*Examen*, 239); “Desde el momento en que el canto es arbitrario, el acento no cuenta” (*Ensayo*, VII, 68).

Así pues, frente a esta a esta línea de explicación estética que:

- a. concibe al arte como imitación de la naturaleza de la cosa (física del sonido);
- b. le otorga a la armonía un carácter universal, de modo que solo es posible un tipo de música: la que se ciñe a las instituciones armónicas;
- c. mide los efectos de la música en función del cálculo de las vibraciones y concibe al sujeto –en el estado de escucha– como cuerpo pasivo;

<sup>69</sup> Ejemplo de esto es lo que hemos tratado de mostrar en nuestro primer subcapítulo sobre la Querrela de los bufones; en ella, como vimos, no se trataba solamente de invocar principios de razón, sino que se entremezclan prejuicios y valoraciones sociales, incluso nacionales, en la defensa de un género musical o de otro. Este también es el núcleo que, en el fondo, anima a Rousseau a escribir su *Examen*: poner a prueba la rigurosidad de los principios “naturales” que invoca Rameau para defender su teoría (“Tenía que enseñar que su sistema armónico era insuficiente, *mal demostrado y fundamentado sobre una falsa experiencia*”; *Examen*, 252; cursivas nuestras). De ahí que diga Cassirer que, “Por paradójico que parezca, se puede afirmar que [...] una de las debilidades fundamentales de la doctrina clásica no consistió en haber llevado demasiado lejos la abstracción, por el contrario, en no haberla mantenido con bastante consecuencia. Por todas partes se mezclan, al fundamental y defender la teoría, motivos intelectuales que en modo alguno se derivan con rigor lógico de sus principios y presupuestos generales [...]” (1975: 321).

<sup>70</sup> “Pero un inconveniente inseparable de las grandes ciudades es que siempre hay que buscar la naturaleza lejos” (*Examen*, 242).

- d. pero introduce subrepticamente argumentos de convención (no de razón) en la defensa de la teoría;

Rousseau no puede más que oponerse, porque:

- a. para él, la música expresa lo propiamente humano y es, por tanto, imitación de sentimientos y pasiones;
- b. por ello, la música no puede ser formalmente universal, sino que tiene necesariamente que variar de un pueblo a otro y a lo largo de la historia;
- c. el efecto de la música (y su valor) se mide en función de la reacción emocional del sujeto, de la activación de un intenso proceso psíquico o anímico que la música despierta en el sujeto.

Rousseau está seguro de que lo esencial en el hombre no se encuentra por el lado de las ciencias y de las artes concebidas científicamente. Y es que, tal como le reclama a Rameau a propósito de la experiencia de “la vibración de las cuerdas”, “[...] en un experimento fino y delicado *un hombre de sistema a menudo ve lo que desea ver*” (*Examen*, 252; cursivas nuestras). El “sistema” o la “doctrina”, la armazón teórico-conceptual, puede más bien “cegar” a quien lo domina y obstaculizar una comprensión correcta de lo que *en efecto* hace el arte en general y la música en particular. Rousseau no niega que podamos analizar científicamente los fenómenos sonoros, pero para él este tipo de análisis no ayuda para explicar qué es lo fundamental de la música<sup>71</sup>. Rousseau advierte, pues, de no confundir el análisis objetivo de los fenómenos sonoros con la emoción que hace nacer en nosotros la música cuando la escuchamos. En este sentido, se alinea con lo que Cassirer ha llamado la “orientación hacia el subjetivismo”.

Según Cassirer, esta orientación estética arranca su fuerza de la observación directa de los hechos particulares, de lo que acontece en el encuentro con “algo bello”. Su modo de aproximación a la cuestión del arte parte, por ello, de una *descripción* del modo de captación estética, de la impresión que la obra de arte produce en el espectador, porque lo que realmente interesa, lo propio y peculiar del arte, es la experiencia que sus objetos generan en el sujeto que los recibe. Se puede apelar a argumentos científico-rationales para explicar la constitución del objeto, incluso se puede apelar a esquemas normativos

<sup>71</sup> Y más aun, veremos en detalle, en el capítulo 3, que Rousseau tampoco niega en absoluto la utilidad de la armonía. Ella es parte integrante y necesaria de la música, *pero ya está incluida en la melodía*, de modo que hablar en estos términos de ella resulta no solo redundante, sino sobre todo absurdo.

o mecanismos de formación de los objetos artísticos, pero con ello no alcanzamos, ni de lejos, a explicar su peculiar modo de llamar la atención del sujeto. Si la estética pretende ser una explicación plausible del fenómeno del arte, tiene que profundizar en la naturaleza del sujeto, entendiendo a este sujeto no exclusivamente como sujeto racional-matemático. Así pues, el acento se ha desplazado del objeto hacia sujeto, se ha desplazado del orden y la consistencia interna del objeto hacia su capacidad de afectar estética o emocionalmente al sujeto y a las condiciones subjetivas que hacen posible tal afección. La estética no puede obviar más una tematización de la *sensibilidad* del hombre, porque la esfera de lo estético no es la esfera de los fenómenos físicos ni de la formalización lógico-matemática, no es la esfera del “orden invariable del ser”. *“En el dominio de la estética –como bien ha dicho Cassirer–, más que en ningún otro, tiene que acreditarse este modo de planteamiento del problema, porque lo estético, por esencia, es un fenómeno puramente humano”* (1975: 328; cursivas nuestras). Y si bien en un inicio, ante el esplendor de la Nueva Ciencia y de la fuerza de los argumentos racionales, parece justificable –o al menos comprensible– la pretensión de trasladar los criterios científicos al dominio de la estética, esta pretensión tendría necesariamente que ceder terreno a una consideración más humana, más vivencial e integral, sobre el arte. Así, la estética adquiere una nueva dirección psicológico-antropológica según la cual lo bello surge y se funda a partir de la naturaleza humana.

Esta nueva dirección rechaza de entrada –como hemos visto ya– la alternativa de una estricta normativa estética, mas no por ello hace de la estética una cuestión de arbitrio o azar: no convierte al sujeto individual y al gusto particular en juez de lo artístico. Lo que más bien busca, según Cassirer, es descubrir una legalidad específica de la conciencia estética (no del objeto en sí). En este sentido, si bien la estética adopta una nueva dirección, comparte con la anterior los mismos compromisos y exigencias de toda epistemología moderna: la pretensión de universalidad. Pero, ¿cómo podría lograrlo una ruta estética que toma como criterio de su indagación la experiencia humana en su singularidad, en el contacto con el particular? El intento será hacer de la experiencia un terreno firme (Cassirer 1975: 339-340)<sup>72</sup>. No obstante, este intento corre nuevamente el riesgo, como también explica Cassirer, de amparar el gusto estético en el conjunto de experiencias pasadas e individuales. El gusto, finalmente, igual resulta algo formado,

---

<sup>72</sup> Sobre el tema de la experiencia ya hemos hablado en el subcapítulo anterior al referirnos al punto de vista de los efectos o del que escucha.

algo constituido social y culturalmente, aunque ya no por reglas de carácter racional sino por las experiencias de vida. Así, con este tipo de explicaciones, “[...] no solo peligra que lo bello sea referido por su origen a la *expérience journalière*, sino que quede también retenido en esa esfera” (Cassirer 1975: 341). Y en este punto, si bien dando un rodeo radicalmente distinto, caemos en problemas similares a los ya mencionados respecto de la estética de corte racionalista: para fundamentar la belleza se la apoya en lo verdadero, solo que la norma de verdad se ha trasladado del ámbito de los principios al ámbito de la experiencia práctica, de lo cotidiano, de los procesos mentales y, finalmente, de lo comúnmente aceptado. Ya habíamos anunciado, pues, que ni por una ni por otra alternativa estética hallaríamos aún la madurez suficiente para hablar de una autonomía de la estética y que habrá que esperar hasta Kant para poder hacerlo.

Sin embargo, la alternativa de una “autonomía” de la estética está lejos de los intereses de Rousseau. Y es que, de todo lo visto hasta aquí se infiere que Rousseau no nos propone una concepción autónoma de la experiencia estético-musical; por el contrario, hemos visto como una de las cosas en las que más insiste en la *Carta sobre música francesa* es precisamente que la música genere una experiencia unitaria e integral que no desvincule las distintas facultades humanas. Veremos, asimismo, como en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau hablará ya no solo de los “efectos”, sino directamente de los “efectos morales” que la música, entendida según función melódica, es capaz de producir en nosotros. Así, la apuesta de Rousseau por la expresividad de la melodía nos propone una estética musical que se enlaza con una antropología, en tanto que la música, al conectarse con lo más íntimo del hombre (sus sentimientos y pasiones), es una *forma de expresión de lo propiamente humano*:

El sentimiento es la sustancia vital más profunda, más celosamente personal y privada de los individuos y de los pueblos, y no es asimilable o reducible a una fórmula matemática o a una convención vacía y abstracta estabilidad entre pueblos distintos. Universales pues los sentimientos, en el sentido de que todos los poseen; pero particulares las formas a través de las cuales ellos se expresan. Universal es la capacidad de expresarse mediante la música, pero distinta la modalidad musical mediante la cual cada pueblo se expresa a sí mismo. (Fubini 2010: 33)

Pero, al mismo tiempo, la estética musical de Rousseau reclama para sí una teoría del lenguaje paralela, porque, en tanto *medio de comunicación*, la música está más cerca de lo que el lenguaje logra que de lo que la ciencia hace. En este sentido, Talens propone otro modo de entender el rechazo de Rousseau a la orientación estética de corte

racionalista que puede resultar especialmente sugerente: según él, la teoría armónica, para Rameau, consiste en encontrar respuesta a un “enigma” (hemos visto ya como la descomposición de los elementos sonoros le permitió “poner orden” en el cúmulo de teorías contrapuestas). Para Rousseau, *la música misma es un enigma* que nos plantea preguntas a quienes la escuchamos; en ese sentido, en vez de resolver un enigma, la música suscita una “[...] reflexión sobre la naturaleza misma del *medium* con que el artista [el músico] trabaja” (2010: 196)<sup>73</sup>. Y es precisamente por este lado, como veremos en el tercer capítulo, que las largas y profundas reflexiones de Rousseau sobre el medio artístico-musical vertidas especialmente en el *Ensayo* y en el *Diccionario* mostrarán toda la fuerza de la estética musical de nuestro autor. No obstante, antes de pasar directamente a ese tema, es necesario abordar primero el diagnóstico del presente y las causas profundas que encuentra Rousseau para explicar las desviaciones de la cultura actual, porque si el arte en general (y la música en particular) es expresión de lo propiamente humano, la producción, el desarrollo y, sobre todo, la admiración y promoción de una música mal entendida y carente de verdadero sentido es, entonces, una situación motivada histórica y socialmente y de cuyas causas debemos tomar conciencia.

---

<sup>73</sup> En sintonía con Talens, agrega Guetti, basándose en el análisis del capítulo XVI del *Ensayo* titulado “Falsa analogía entre los colores y los sonidos”, que las preguntas que suscita la música son preguntas que pasan desapercibidas para la visión (para la pintura). “It is in the nature of sound to evoke doubt, rather than certitude. A melody sung in unison must unfold ‘successivement’ in time: it is not capable of revealing itself entirely at any one moment. And the existence of a single melodic line, proceeding through time, immediately raises questions that go unnoticed by the eye –questions about the relation of one note to another, and about the relation of the entire melody to its settings” (1969: 872): “Los colores son duraderos, los sonidos se desvanecen, y nunca se está seguro de que aquellos que reaparecen sean los mismos que se apagaron. Además, cada color es absoluto, independiente, mientras que cada sonido es para nosotros relativo y sólo se distingue por comparación. Un sonido no tiene por sí mismo ningún carácter absoluto que lo haga reconocible; es grave o agudo, fuerte o suave con relación a otro, pero en sí mismo no es nada de esto” (*Ensayo*, XVI, 114-115; cursivas nuestras).

## CAPÍTULO 2

### EL DIAGNÓSTICO DE LA ÉPOCA Y LA NARRACIÓN HISTÓRICA

Hay, lo sé, una edad en la cual el hombre individual querría detenerse; buscarás la edad en que tú desearías que tu especie se hubiese detenido.<sup>74</sup>

La evaluación del desarrollo particular de una determinada manifestación de la cultura (el predominio del sistema armónico en la música) nos ha conducido a uno de los motivos básicos del pensamiento de Rousseau: la crítica al ideal de progreso propio de la Ilustración. No es esta, en absoluto, la única vía de acceso a este aspecto del pensamiento de Rousseau, pero lo que hemos querido mostrar en el capítulo anterior es que sus análisis sobre las producciones musicales de su época están también articulados en torno a este motivo básico, que pasaremos a examinar en detalle a continuación a la luz de dos textos capitales de la obra de Rousseau: el *Discurso sobre las ciencias y las artes (Primer Discurso)* y el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres (Segundo Discurso)*.

En los dos *Discursos* aparece coagulada, entre otras cosas, una de las intuiciones básicas del pensamiento rousseauiano: la firme convicción de la decadencia, la degeneración y la corrupción de su presente. Ambos *Discursos* fueron escritos con un intervalo de aproximadamente cinco años entre ellos, intervalo en el que no faltaron polémicas en las cuales la figura central fue Rousseau (la polémica en torno al *Primer Discurso* y la polémica en torno a su *Carta sobre la música francesa*, inscrita al interior de la Querrela de los bufones), ni tampoco éxitos y obtención de gran notoriedad por parte de nuestro autor (el premio de la Academia de Dijon, la representación del *El adivino de la aldea* ante el rey, etc.); sin embargo, en buena cuenta ambos *Discursos* responden a un mismo impulso, enfrentan una misma inquietud. Tanto es así, que no solo el mismo Rousseau decide, luego de la publicación de su *Primer Discurso*, “emprender su reforma” y “llevar una vida conforme a sus nuevos principios” (*Confesiones*, libro VII, 448-449),

---

<sup>74</sup> *Segundo Discurso*, Introducción, 121.

sino que incluso se podría sostener que la verdadera respuesta final, aunque indirecta, a la polémica desatada por el *Primer Discurso* se encuentra en el *Segundo Discurso*<sup>75</sup>.

Asimismo, los dos *Discursos* no solo constituyen el inicio “formal” de la consagración de la actividad académica de Rousseau en el círculo de intelectuales de París, sino que históricamente han consistido un punto fundamental de inflexión en la lectura e interpretación del pensamiento rousseauiano (Starobinski 1983: 44-46). Tenemos, pues, razones más que suficientes para leer paralelamente ambos *Discursos*, por más que –o más bien, precisamente porque– cada uno de ellos haga énfasis en aspectos distintos de un mismo problema o evalúe desde ángulos diferentes la misma intuición profunda de Rousseau: que el progreso de las luces va en paralelo con la decadencia del hombre y de sus costumbres.

### **2.1. El espectáculo del presente y la crítica al ideal de progreso**

Pero en este siglo sabio no se ve otra cosa que cojos que quieren enseñar a caminar a los demás.<sup>76</sup>

A inicios del *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Rousseau nos propone un ejercicio al que llamaremos “la hipótesis del extranjero”: tratemos de mirarnos tal como nos vería un extranjero, alguien que no convive con nosotros; tratemos de mirarnos desde fuera, como si fuésemos “un espectáculo”. De ese ejercicio extrae que: “[...] un habitante de continentes alejados que quisiese hacerse una idea de las costumbres europeas por el estado de las ciencias entre nosotros [...]; ese extranjero –digo– *adivinaría respecto a nuestras costumbres exactamente lo contrario de lo que son*” (*Primer Discurso*, I, 10-11; cursivas nuestras). En buena cuenta, podríamos aventurar nosotros, nuestro extranjero quedaría maravillado ante el avance y la calidad de nuestras ciencias –quizá, incluso, desearía para sus tierras una situación similar–, y este desarrollo de las ciencias le haría suponer un esplendor semejante en las costumbres de quienes las practican. Tremenda desilusión –seguimos aventurando– se llevaría este extranjero si es que conviviera con nosotros y nos conociera con más profundidad, pues la realidad es

<sup>75</sup> Rousseau da por zanjada la cuestión en torno al *Primer Discurso* en una carta de 1752 en la que sostiene: “Toda esa polémica me preocupaba mucho, con mucha pérdida de tiempo [...], poco progreso para la verdad y menos beneficio para mi bolsa” (*Confesiones*, libro VIII, 454).

<sup>76</sup> “Respuesta de Rousseau a Voltaire” (del 10 de setiembre de 1755), en *Segundo Discurso*, textos complementarios, 245.

diametralmente opuesta a como él se la imagina: “¡Cuán dulce sería vivir entre nosotros –le diría probablemente Rousseau– si la continencia exterior fuese siempre la imagen de las disposiciones del corazón, [...], si la verdadera filosofía fuese inseparable del título del filósofo!” (*Primer Discurso*, I, 8).

Este ejercicio nos coloca de entrada ante dos de las problemáticas fundamentales del *Primer Discurso*: por un lado, la relación entre ciencias y costumbres (problema que estaba anunciado desde el tema propuesto por la Academia de Dijon); por el otro, la discordancia o distancia –al parecer infranqueable– entre el ser y el parecer. Respecto de la primera, Rousseau tiene, como es sabido y como ya hemos mencionado varias veces, la firme convicción de que el progreso de las luces va en paralelo con la decadencia del hombre y de sus costumbres. Esta tesis –o, más bien, esta intuición– rousseauiana es formulada por primera vez de manera explícita en el *Primer Discurso* de 1750 y, como hemos visto ya en el caso de su crítica a la música francesa de su tiempo, en buena medida marcará la pauta para la posterior producción intelectual de Rousseau<sup>77</sup>. En líneas generales, esta tesis establece una relación interna de causa y efecto entre el progreso de las ciencias y las artes (que, según nuestro autor inevitablemente introduce abuso y desigualdad) y la degeneración de las costumbres, trayendo como resultado la insólita conclusión de que el hombre civilizado no es por ello un hombre más virtuoso, ni siquiera es un hombre verdaderamente virtuoso (conclusión que probablemente nuestro extranjero nunca hubiera imaginado). Un elocuente pasaje de Rousseau, que nos

<sup>77</sup> El *Discurso sobre las ciencias y las artes* tiene una génesis y una historia singular que vale la pena mencionar. Rousseau iba camino de Vincennes a visitar a Diderot, que se encontraba preso allí, cuando la lectura del anuncio sobre el premio de la Academia de Dijon (bajo la cuestión de “si el progreso de las ciencias y las artes han contribuido a depurar las costumbres”) publicado en la edición de octubre de 1749 del *Mercurio de Francia* hizo aflorar, como “un relámpago o una revelación”, su tesis sobre la decadencia de las costumbres (*Confesiones*, libro VIII, 436-437). El discurso de Rousseau fue premiado al año siguiente por la Academia (no es este el lugar para examinar la paradoja de que la Academia premie un discurso en el que se condena el progreso de las ciencias) y gracias a ello nuestro autor cobró la notoriedad que había estado ansiando y que nunca antes había conocido. No obstante, Rousseau no había quedado satisfecho con este escrito, el cual fue objeto de duras críticas por parte de nuestro autor: “[...] esta obra, llena de calor y de fuerza, carece absolutamente de lógica y de orden; de todas las que han salido de mi pluma es la más débil de razonamiento y la más pobre en número y armonía; porque, por mucho que sea el talento con que se pueda nacer, el arte de escribir no se aprende de golpe” (*Confesiones*, libro VII, 437). Algunos años después, el concurso de la Academia de Dijon de 1753, con el tema “¿cuál es el origen de la desigualdad entre los hombres y si está autorizada por la ley natural?”, le daría la oportunidad de madurar y aclarar sus ideas. Así nace el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755), obra mejor elaborada que la anterior pero que no tuvo, ni de cerca, el mismo éxito que su *Primer Discurso*. Cf. Estudio preliminar, a cargo de Antonio Pintor Ramos, de la edición consultada del *Primer* y del *Segundo Discurso*.

permitimos citar en extenso, nos presenta esta ambigua relación y nos introduce, paralelamente, a la segunda problemática fundamental que hemos mencionado:

*Antes de que el arte hubiese afectado nuestros modales y enseñado a nuestras pasiones a hablar un lenguaje artificioso, nuestras costumbres eran rústicas, pero naturales, y la diferencia en los modos de proceder anunciaba al primer golpe de vista la de los caracteres. La naturaleza humana, en el fondo, no era mejor, pero los hombres encontraban su seguridad en la facilidad de penetrarse recíprocamente, y esa ventaja, cuyo precio nosotros no sentimos, les ahorra gran cantidad de vicios.*

*Hoy, cuando investigaciones más sutiles y un gusto más fino han reducido el arte de agradar a principios<sup>78</sup>, reina en nuestras costumbres una vil y engañosa uniformidad y parece como si todos los espíritus hubiesen sido echados en el mismo molde; el civismo exige sin cesar, la conveniencia ordena; incesantemente se siguen los usos, nunca su propio genio. Nadie se atreve ya a parecer lo que es y, en esta perpetua compulsión, los hombres que forman este rebaño que se llama sociedad, puestos en las mismas circunstancias, harían siempre las mismas cosas [...] Nunca se sabrá con quién se negocia [...].*

*¡Qué cortejo de vicios no acompañará esta incertidumbre! No más amistades sinceras, más verdadera estima, más confianza fundada. Las sospechas, las sombras, los temores, la frialdad, la reserva, el odio, la traición se ocultarán sin cesar bajo ese velo uniforme y pérfido del civismo, bajo esa urbanidad tan alabada que debemos a las luces de nuestros siglos. (Primer Discurso, I, 9-10; cursivas nuestras)*

La contraposición que presenta Rousseau en este pasaje entre un “antes” y el “ahora” es notoria: antes, el actuar revelaba de manera directa e instantánea (“*al primer golpe de vista*”) el carácter de las personas; hoy, los usos y costumbres, el civismo y la conveniencia lo ocultan. Antes, los hombres podían “penetrarse” y reconocerse con facilidad, las apariencias no nos desviaban de la naturaleza interior de las personas sino que, más bien, eran una vía de acceso a ella (no había discordancia entre ser y parecer); hoy, los modos y las convenciones sociales encubren, bajo una “engañosa uniformidad”, bajo “ese velo uniforme y pérfido del civismo”, la singular naturaleza de los hombres, impidiéndonos el reconocimiento recíproco del que antes gozábamos y, quien sabe, incluso marchitando esa naturaleza interior (que, al permanecer oculta y sin vías de desarrollo, podría eventualmente terminar por pudrirse, por perderse)<sup>79</sup>. Antes,

<sup>78</sup> Nótese como esta frase, “reducir el arte de agradar a principios”, bien puede aplicarse a lo que, según Rousseau, ha hecho Rameau respecto de la música al introducir el sistema armónico: “[...] ése fue el momento en que comenzó a sustituir las reglas de la naturaleza por las suyas” (*Examen*, 238). Véase también los pasajes ya citados del *Examen*, 239 y 252.

<sup>79</sup> En el *Segundo Discurso*, Rousseau utiliza para referirse a este tema la famosa metáfora sobre la estatua de Glauco: “Semejante a la estatua de Glauco que el tiempo, el mar y las tormentas habían desfigurado de tal modo que se parecía menos a un dios que a una bestia feroz, el alma humana, alterada dentro de la sociedad por mil causas que renacen sin cesar, por la adquisición de una multitud de conocimientos y de errores, por los cambios que afectan a la constitución de los cuerpos y por el continuado choque de las pasiones, ha cambiado por así decir de apariencia hasta el punto de ser casi irreconocible [...] sólo se encuentra el deformado contraste de la pasión que cree razonar y del entendimiento delirante” (Prefacio, 110; cursivas nuestras). Starobinski (1983: 25-26) analiza cuidadosamente esta metáfora y extrae de ella

nuestros modales eran “rústicos, pero naturales” y sinceros, no hacíamos gala de ninguna ostentación ni nos jactábamos de lo que no teníamos; hoy, bajo el ropaje del civismo y la urbanidad reinan “las sospechas, las sombras, los temores, el odio”, en una palabra, los vicios. Tal como nos presenta Rousseau aquí las cosas, entre ese antes y el ahora hay un punto de inflexión incuestionable: el surgimiento del arte, de las “investigaciones sutiles” y de “un gusto más fino”, que han “afectado nuestros modales y enseñado a nuestras pasiones a hablar un lenguaje artificioso” y “han reducido el arte de agradar a principios”<sup>80</sup>.

Rousseau corona este pasaje con una afirmación reveladora que, de alguna manera, sintetiza la nostalgia y el ideal que parece encontrarse bajo esta denuncia del presente: “bajo esa urbanidad tan alabada que debemos a las luces de nuestros siglo”, hoy “*nadie se atreve ya a parecer lo que es*”. Son innumerables los pasajes en los que Rousseau pone de manifiesto esta ambigüedad, y no sería exagerado decir que esta es una de las cosas que más le perturba de su época y del estado de las ciencias: estamos “[...] demasiado acostumbrados a ver hablar de una manera y obrar de otra [...]” (*Segundo Discurso*, Dedicatoria, 106), demasiado acostumbrados a mostrar, “[...] en una palabra, las apariencias de todas las virtudes sin tener ninguna” (*Primer Discurso*, I, 8). Por motivos que Rousseau mismo intentará posteriormente explicar, los posibles beneficios de las luces se encuentran hoy “[...] casi anulados por los innumerables vicios que se desprenden de la falsedad de las apariencias” (Starobinski 1983: 11). Las ciencias

---

dos versiones del “mito del origen”: una versión pesimista, según la cual el alma humana ha degenerado a tal punto que es irreparable su belleza primera, y una versión optimista, según la cual la naturaleza primera persiste, pero escondida entre escombros. Rousseau, dice Starobinski “[...] sostiene las dos, alternativamente, y a veces, incluso, simultáneamente” (1983: 26).

<sup>80</sup> La condena a las artes y ciencias y la denuncia del presente se mantiene pareja a lo largo de todo el *Primer Discurso*. Cerca del final, por ejemplo, Rousseau insiste con esta contraposición entre un “antes” y un “ahora” y con las nefastas consecuencias del desarrollo de las ciencias: “¿De dónde nacen todos estos abusos si no es de la desigualdad funesta introducida entre los hombres por la distinción de talentos y el envilecimiento de las virtudes? *He ahí el efecto más evidente de todos nuestros estudios y la más peligrosa de todas sus consecuencias.* / [Hoy] No se pregunta a un hombre si tiene probidad, sino si tiene talentos; ni a un libro si es útil, sino si está bien escrito. Las recompensas se prodigan al espíritu bello y la virtud permanece sin honor. Hay mil premios para los bellos discursos, ninguno para las bellas acciones. [...] El sabio no corre detrás de la fortuna, pero no es insensible a la gloria y, cuando la ve tan mal distribuida, su virtud, a la cual un poco de admiración habría animado y tornado útil a la sociedad, languidece y se extingue en la miseria y el olvido. [...] *Tenemos físicos, geómetras, químicos, astrónomos, poetas, músicos, pintores; no tenemos ya ciudadanos o, si todavía nos queda alguno disperso en nuestros campos abandonados, allí perece indigente y despreciado*” (*Primer Discurso*, II, 30-31; cursivas nuestras).

pueden haber triunfado, pero a costa de un precio sumamente alto: el verdadero hombre se nos ha perdido<sup>81</sup>.

Ahora bien, la temática del ser y parecer no es ni exclusiva ni original de Rousseau y ha formado parte del vocabulario propio del siglo XVIII (Starobinski 1983: 12-15, Villaverde 1987: 51-55). Pero lo que nos interesa hacer patente es que Rousseau carga las tintas por el lado patético o dramático de la expresión: no es para él un simple lugar común del léxico habitual de la época, sino que usa la expresión para manifestar un *sentimiento real* de desgarramiento y escisión. En ese sentido, lo que está en juego aquí no es simplemente una oposición abstracta entre ser y parecer, sino que estas afirmaciones expresan, en un sentido más profundo, una honda e inquietante *preocupación moral* respecto de las condiciones de su presente y del destino del hombre en general: “[...] en medio de tanta filosofía, de humanidad, de civismo y de máximas sublimes no tenemos otra cosa que un exterior engañoso y frívolo de honor sin virtud, de razón sin sabiduría y de placer sin dicha” (*Segundo Discurso*, II, 204).

Esto puede verse también a la luz de otra metáfora sumamente significativa que, en conjunto con “la hipótesis del extranjero” y en paralelo con la problemática del ser y el parecer, utiliza Rousseau en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* para referirse a esta ambigüedad respecto del progreso de las ciencias:

[...] las ciencias, las letras y las artes [...] extienden *guirnaldas de flores sobre las cadenas de hierro con que aquellos hombres están cargados*, ahogan en ellos el sentimiento de esa libertad originaria para la que parecían haber nacido, *les hacen amar su esclavitud y formar lo que se llama pueblos civilizados*. La necesidad levantó los tronos; las ciencias y las artes los han fortalecido. (*Primer Discurso*, I, 7; cursivas nuestras)

Esta metáfora resulta más dramática, más violenta aun si es que la leemos en paralelo con el siguiente pasaje del *Segundo Discurso*: “*Todos corrieron detrás de sus cadenas, creyendo asegurar su libertad [...] era preciso resolverse a sacrificar una parte de la libertad para la conservación de la otra, del mismo modo que un herido se hace cortar el*

---

<sup>81</sup> Evidentemente, esto tiene enormes consecuencias para la educación, que Rousseau no dejó de advertir y proclamar: “Veo en todas partes inmensos establecimientos en los que se educa con grandes costes a la juventud para enseñarle todas las cosas, excepto sus deberes. Vuestros hijos ignorarán su propia lengua, pero hablarán otras que no se usan en ninguna parte; sabrán componer versos que apenas comprenderán; sin saber distinguir el error de la verdad, poseerán el arte de dárselos a conocer a los otros por argumentos sutiles [...]” (*Primer Discurso*, II, 29; cursivas nuestras).

brazo para salvar el resto del cuerpo” (*Segundo Discurso*, II, 180; cursivas nuestras)<sup>82</sup>. “Guirnaldas de flores” y “cadenas de hierro”, apariencia de libertad sobre un trasfondo de esclavitud, tal es el modo como Rousseau siente la situación de su presente. El efecto del desarrollo de las ciencias y las artes no atañe solamente a una cuestión científica o académica, sino que está endémicamente atada a la situación social, política y, finalmente, moral de su época. Tenemos aquí una imagen análoga a la que tenía el extranjero respecto de la relación entre las ciencias y las costumbres, pero ahora trasladada al plano de lo político: si contemplásemos nuestra situación política –y ahora ni siquiera necesitamos contemplarla desde fuera, los mismos miembros de esta sociedad “corren detrás de sus cadenas”– creeríamos haber logrado nuestra libertad, pero en realidad lo que hemos conseguido es exactamente lo contrario: “amar” nuestra esclavitud. Frente a esta situación, las “guirnaldas de flores” de las ciencias, las letras y las artes no brindan, en el fondo, mayor consuelo –como tampoco lo hace arrancarse un brazo para salvar el resto del cuerpo, lo cual debería considerarse más bien una desgracia– ni vienen a coronar un estado de virtud que está muy lejos de coincidir, a ojos de Rousseau, con la realidad de su tiempo. Las “guirnaldas de flores” nos hacen vivir en la falsedad de las apariencias, nos mantienen bajo el velo de una dicha ilusoria. Casi se puede escuchar a Rousseau invocar las mismas palabras que le hace decir a Fabricio en el contexto de la República romana: “¿Qué habéis hecho, insensatos?” (*Primer Discurso*, I, 17).

Como vemos, Rousseau no tiene, en absoluto, palabras gratas para con su presente ni tiene tampoco reparo alguno en denunciar aquello que desapruera y que le parece perverso (“[...] tengo que condenar lo que no apruebo –dice en otro lugar–, para que no se me imputen más sentimientos que los míos”, *Carta a D’Alembert*, 7). Más aun, según la famosa ficción histórica que Rousseau narra en el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, nos encontramos en el último grado de la desigualdad (*Segundo Discurso*, II, 199). Pero la pregunta inquietante que suscita evidentemente toda esta denuncia del presente es precisamente cómo hemos podido llegar a esta situación, en qué momento la historia –por decirlo de alguna manera– se torció y cómo así nos hemos vuelto tan “insensatos”, cómo así somos ahora capaces de ser tan ciegos y de creernos nuestras propias ficciones.

<sup>82</sup> Este pasaje corresponde al estadio 8 (instauración de la ley) de la ficción histórica que construye Rousseau en su *Segundo Discurso* y de la que nos ocuparemos en un subcapítulo posterior.

La situación presente, con su lujo y su miseria, está históricamente motivada y es, al mismo tiempo, socialmente inaceptable. Rousseau comprende la sociedad de su tiempo, pero le opone una reprobación escandalizada. Por tanto, el pensamiento de Rousseau no podrá detenerse ahí. Pues comprender un mundo opaco no equivale sin más a recuperar la transparencia o restablecerla. (Starobinski 1983: 37)

En cierto sentido, este ha sido el propósito de la confección del *Segundo Discurso*, discurso que Rousseau elabora con mucha más calma que el primero y en el cual sus ideas aparecen de forma más madura y ordenada. Allí sostiene:

En una palabra, se explicará cómo el alma y las pasiones humanas se alteran insensiblemente, cambian –por decirlo así– de naturaleza; por qué nuestras necesidades y nuestros placeres cambian de objetos a la larga; por qué, desvaneciéndose gradualmente el hombre original, la sociedad no ofrece a los ojos del sabio otra cosa que un conglomerado de hombres artificiales y de pasiones ficticias que son obra de todas estas nuevas reelecciones y no tienen ningún verdadero fundamento en la naturaleza. [...] el hombre salvaje y el civilizado difieren hasta tal punto por el fondo del corazón y de las inclinaciones, que aquello que constituye la máxima felicidad de uno reduciría al otro a la desesperación. [...] Tal es, efectivamente, la verdadera causa de todas estas diferencias; el salvaje vive en sí mismo; el hombre social, siempre fuera de sí, no sabe vivir más que en la opinión de los demás y de su juicio sólo saca, por decirlo así, el sentimiento de su propia existencia. (*Segundo Discurso*, II, 201-203; cursivas nuestras)<sup>83</sup>

Nuevamente la comparación, ahora entre el hombre del pasado (el hombre salvaje) y el hombre del presente (hombre social, civilizado), es obvia y sumamente significativa: casi pareciera que habláramos de hombres distintos, de naturalezas humanas distintas, de “corazones” diferentes (“el hombre salvaje y el civilizado difieren hasta tal punto por el fondo del corazón”). Hay una clara progresión aquí desde un “vivir en sí mismo” (hombre salvaje) hacia un “vivir fuera de sí” (hombre social) que será uno de los ejes o criterios capitales de la ficción histórica de Rousseau. Pero, ¿es posible realmente que el hombre cambie de modo tan drástico su naturaleza interna, que no haya ninguna característica común o relación que acerque al hombre civilizado con el hombre original? Tenemos que embarcarnos, con Rousseau, en “[...] el estudio serio del hombre, de sus facultades naturales y de sus desarrollos sucesivos, [si no] no se llegará nunca [...] a separar dentro de la constitución actual de las cosas lo que ha hecho la

<sup>83</sup> Esta última afirmación cobrará todo su sentido y su verdadera relevancia cuando examinemos en detalle los estadios de la evolución histórica tal como la presenta Rousseau. Respecto del primer estadio, el que corresponde al hombre “natural” o “salvaje”, dice Rousseau: “El primer sentimiento del hombre fue el de su existencia; su primer cuidado el de su conservación” (*Segundo Discurso*, II, 162). Ahora, en el último estadio, resulta que el “hombre social” obtiene el sentimiento de su propia existencia de “la opinión de los demás”.

voluntad divina y lo que las artes humanas han pretendido hacer” (*Segundo Discurso*, Prefacio, 116). Si no emprendemos “el estudio serio del hombre”, tal como dice aquí Rousseau, no podremos distinguir cuánto de original queda en el hombre del presente y cuánto de artificial le ha ido siendo añadido con el transcurso del tiempo y el avance de las ciencias. Pero esta no es una tarea fácil y, además,

Lo que hay de más cruel aún es que todos los progresos de la especie humana lo alejan sin cesar de su estado primitivo; así, *cuanto más nuevos conocimientos acumulamos, más nos separamos de los medios para adquirir el más importante de todos*; de este modo resulta que, en un sentido, *a fuerza de estudiar el hombre que somos, nos ponemos fuera de la posibilidad de conocerlo*. (*Segundo Discurso*, Prefacio, 110; cursivas nuestras)

Rousseau busca desvelar –si es que aún es posible– la naturaleza original del hombre. Considera además que este es “el más importante” y, a la vez, “[...] el menos avanzado de todos los conocimientos humanos [...]”; y me atrevo a decir que la sola inscripción del templo de Delfos contiene un precepto más importante que todos los gruesos libros de los moralistas” (*Segundo Discurso*, Prefacio, 109). Pero la tarea que se propone Rousseau lo coloca de entrada ante una encrucijada: si todos los conocimientos que hemos adquirido no han hecho más que alejarnos del más importante de todos, ¿qué medio utilizar para lograrlo?, ¿qué tipo de discurso es el adecuado para aproximarnos a la naturaleza humana? Rousseau –y sus contemporáneos también– ha visto y reconocido el problema: “¿Cómo atreverse a censurar a las ciencias [...] y conciliar el desprecio por el estudio con el respeto por los verdaderos sabios?” (*Primer Discurso*, Prefacio, 5). La encrucijada consiste en haber denunciado los efectos nefastos de las ciencias a la vez que se elabora una apología del verdadero saber y se exhorta a emprender la búsqueda del conocimiento más importante de todos: el conocimiento de uno mismo.

Hay, en especial, una cierta objeción que salta de inmediato a la vista y que rápidamente fue planteada por sus adversarios (Villaverde 1987: 58, Starobinski 2000: 190): cómo atreverse, además de lo anterior, a componer discursos “académicos” –y con tanta elocuencia–, en los cuales condena la actividad científico-académica; es decir, cómo atreverse a recurrir, para hacer la condena de las ciencias, a los recursos propios de las ciencias. Pero Rousseau no se desanima y, más aun, encuentra una justificación que, a sus ojos –o debiéramos decir, a su corazón–, resulta más sólida que las objeciones de sus adversarios: “He visto estas contrariedades que no me han desanimado. *No es a la*

*ciencia a quien maltrato –me dije–, es a la virtud a quien defendiendo [...]*”. Más adelante agrega: “[...] después de haber sostenido, según mi luz natural, *el partido de la verdad*, cualquiera sea mi éxito, hay un premio que no me puede faltar: lo encontraré en el fondo de mi corazón” (Prefacio, 5-6; cursivas nuestras). Rousseau se justifica “defendiendo a la virtud”, “tomando el partido de la verdad”; la tajante condena contra las ciencias y las artes del *Primer Discurso* queda justificada por un fin mayor, más elevado. No interesan entonces los premios o glorias que pueda o no recibir de sus contemporáneos (él mismo prevé que “[...] difícilmente se me perdonará el partido que me he atrevido a tomar. Repudiando de frente todo lo que constituye hoy en día la admiración de los hombres, no puedo esperar otra cosa que la censura universal [...]”, *Primer Discurso*, Prefacio, 4), Rousseau quedará satisfecho con un premio mucho mayor: haber mantenido el partido de la virtud y la verdad, lo cual equivale en su caso a *seguir la lógica de lo que su corazón sabe como cierto* (Kelly 2001: 13)<sup>84</sup>. Así, Rousseau establece abiertamente sus prioridades y rechaza en consecuencia todo conocimiento *que atente contra la virtud*; lo cual, evidentemente, no quiere decir que rechace a todo el conocimiento en general: “Rousseau sólo ataca a la razón razonante [...], que inspira «los insensatos juicios de los hombres». Esta razón instrumental aprisiona a los hombres en la oscura subjetividad de la creencia y la ilusión. Rousseau denunciará su carácter absurdo; ante una razón más profunda, las falsas claridades del razonamiento común carecen de sentido” (Starobinski 1983: 57)<sup>85</sup>. El criterio de su condena no es, entonces, ni estrictamente científico ni propiamente académico, es un criterio –nuevamente– eminentemente moral.

<sup>84</sup> Recordemos las palabras de Rousseau en su carta a Mirabeau del 25 de marzo de 1767: “Me dejo llevar por la impresión del momento sin resistencia e incluso sin escrúpulo; y puedo permitírmelo, *porque estoy completamente seguro de que mi corazón no ama sino cuanto está bien*” (CC XXII, p. 238, citado en Cassirer 2007: 154; cursivas nuestras).

<sup>85</sup> Según la interpretación de Kelly, Rousseau establece aquí una distinción importante entre “ciencia” y “sabiduría” que atraviesa todo su pensamiento: la ciencia consiste en la actividad especulativa que pueden realizar unos pocos, los que logran unir grandes talentos y virtudes; la sabiduría, evidentemente superior que la ciencia, consiste en una verdad moral, en un “estado de virtud”, de conciencia que no crea “luces” sino que activa “un sentido cósmico de proporción”. En esta línea, lo que rechaza Rousseau es un saber “inútil”, entendido en términos de pura erudición, pero exhorta la enseñanza de un saber “útil” (2001: 11). Podemos agregar con Starobinski que, mientras la ciencia quede reducida en un círculo cerrado, ella no necesariamente traerá consigo efectos negativos: “El remedio está pues en confiar *el ambiguo privilegio del saber* a un pequeño número de hombres que velen por su perpetuación y aun acrecentamiento, a la vez que limitan su difusión. Se reconoce aquí el ideal rousseauiano de comunidad cerrada, que a veces puede ampliarse hasta las dimensiones de la ciudad-estado, pero se acomoda también a los estrechos límites de una pequeña «sociedad selecta» limitada a unas cuantas «almas bellas». *El remedio es el mal mismo, pero bajo la vigilancia de hombres excepcionales que no se dejarán corromper por su poder nefasto*” (2000: 186; cursivas nuestras).

De este modo, si vamos a emprender con Rousseau la tarea de estudiar seriamente al hombre y sus facultades naturales debemos precavernos de dos vicios propios de la época: por un lado, evitar utilizar como medio cualquier ciencia o artificio intelectual (esto es, como acabamos de ver, absurdo, porque ponemos una barrera precisamente sobre aquello que queremos descubrir); por otro lado, pero por el mismo motivo, no debemos extraer del estado de cosas actual conclusiones sobre el hombre original (Rousseau no se cansa, a lo largo de su *Segundo Discurso*, de reclamarle precisamente esto a los pensadores de su tiempo<sup>86</sup>). Volvemos entonces a nuestra pregunta inicial: ¿qué medio utilizar, qué tipo de discurso es el adecuado para aproximarnos a la naturaleza humana? Rousseau, como hemos visto ya y como seguiremos viendo, recurrirá a hipótesis, a ficciones metodológicas, a imágenes, a metáforas para expresar y poner de manifiesto “lo que su corazón sabe como cierto”. Veremos en lo que sigue cuán efectiva resulta esta alternativa.

## **2.2. La dialéctica interior o el movimiento del orgullo**

En el *Primer Discurso* Rousseau nos presenta la imagen de una suerte de dialéctica bastante particular respecto de las “facultades naturales” del hombre:

Es un *espectáculo* grande y bello ver al hombre *salir de algún modo de la nada* por sus propios esfuerzos, disipar por medio de las luces de su razón las tinieblas en las cuales la naturaleza lo había envuelto, *elevarse por encima de sí mismo*, impulsarse por medio de su espíritu hasta las regiones celestes, recorrer con paso de gigante –tal como lo hace el sol– la vasta extensión del universo, y –*lo que es aún más grande y difícil*– *entrar en sí mismo para estudiar allí al hombre, conocer su naturaleza, sus deberes y su fin*. Todas estas maravillas se han renovado desde hace pocas generaciones. (*Primer Discurso*, I, 6; cursivas nuestras)<sup>87</sup>

El camino entre “salir” de las “tinieblas” para penetrar finalmente en la “naturaleza” del hombre (“entrar en sí mismo”) no es directo: el hombre tiene que “elevarse por encima

<sup>86</sup> Por ejemplo: “Todos, en fin, hablando sin cesar de necesidad, de avidez, de opresión, de deseos y de orgullo, han trasplantado al estado de naturaleza ideas que habían tomado en la sociedad; *hablaban del hombre salvaje, pero dibujaban al hombre civil*” (*Segundo Discurso*, Introducción, 119; cursivas nuestras). Véase también: *Segundo Discurso*, I, 147-148 (donde se incluye la referencia obligada a Hobbes); II, 185-186, 187, 201-203.

<sup>87</sup> Este pasaje puede leerse en paralelo con la siguiente cita del *Segundo Discurso*: “[...] al considerarlo, por decirlo con una palabra, tal como ha debido salir de las manos de la naturaleza, veo un animal menos fuerte que otros, menos ágil, *pero*, para decirlo todo, organizado más ventajosamente que ninguno” (*Segundo Discurso*, I, 122; cursivas nuestras). El hombre es un animal “frágil”, *pero* al estar “organizado más ventajosamente” es capaz, gracias a “su propio esfuerzo”, de desarrollar “las luces de su razón”. Notemos que hasta aquí no hay propiamente connotaciones negativas frente al desarrollo de sus propias capacidades racionales; el problema es otro, como veremos a continuación.

de sí mismo”, tiene que salir de sí, conocer la “vasta extensión del universo” para luego emprender el camino de retorno que lo conduciría al conocimiento de sí mismo, de su propia naturaleza (el conocimiento más importante de todos). Pero resulta que nuevos obstáculos dificultan ese retorno: “No sé qué *jerga científica, más despreciable aún que la ignorancia*, había usurpado el nombre de saber y *oponía a su retorno un obstáculo casi invencible*” (*Primer Discurso*, I, 6-7; cursivas nuestras). No podemos llegar al verdadero conocimiento de la naturaleza humana porque, en este camino de salir y volver a sí, confundimos lo que verdaderamente significa saber: “[...] se comenzó a sentir la principal ventaja del comercio con las musas, la de hacer a los hombres más sociables al inspirarles el deseo de agradarse mutuamente unos a otros por medio de obras dignas de la aprobación recíproca” (*Primer Discurso*, I, 7). Esta confusión, este saber “aparente” resulta, a ojos de Rousseau, más despreciable aún que la ignorancia, es un estado peor que la ignorancia (pues, podríamos decir, al menos en la ignorancia no hay obstáculo).

Nos topamos aquí con una dialéctica similar a la que hemos visto ya surgir en el caso de la disociación de la armonía respecto de la melodía: el hombre, por su propio esfuerzo, por medio de “las luces de su razón”, construye las ciencias y las artes. Ellas tienen, en primera instancia, una utilidad positiva: permiten “salir de la nada”, “disipar las tinieblas”. Pero ocurre una suerte de confusión o, más bien, obnubilación respecto de aquello que hemos creado: es casi como si la ciencia se “encapsulara”, se desvincula de su suelo (y de su fin) original y “volara” por sí misma, terminando nosotros finalmente tergiversando lo que significa realmente saber y vanagloriándonos de este supuesto saber desconectado de su suelo u origen esencial. Este estado de obnubilación, apariencia y –en ese sentido– falsedad es, para Rousseau, peor que la ignorancia, *porque enturbia o dificulta el fin último de este proceso: el retorno a sí mismo, el verdadero conocimiento de la naturaleza del hombre*. Nos quedamos adheridos a aquello que nosotros mismos hemos sacado fuera de nosotros, quedándonos así “fuera de nosotros mismos”. Frente a esto, vuelve a surgir la siguiente pregunta: ¿de qué nos sirve tanto saber, tantas luces, si no somos ni siquiera capaces de conocernos a nosotros mismos? El “deseo de agradarse mutuamente” es ahora más fuerte y ha suplido al verdadero saber. Y, peor aún, si nos quedamos ahí fuera, en la “vasta extensión del universo”, no parece haber forma de recuperar la unidad, de volver a encontrarnos a nosotros mismos (nos quedaremos, a lo sumo, con una unidad falsa o aparente, con un mero suplemento).

De ahí que este sea un estado peor al de la ignorancia, pues al menos en la ignorancia no hay disociación entre “sí mismo” y “fuera de sí”:

*¡Cuántos peligros, cuántos falsos caminos en la investigación de las ciencias! ¡Por qué cantidad de errores, mil veces más peligrosos que útil es la verdad, es preciso llegar a ésta! [...] Por lo demás, ¿quién hay que la busque con toda sinceridad? Incluso con la mejor voluntad, ¿cuáles son las señales que permiten estar seguro de reconocerla? En este tropel de sentimientos diferentes, ¿cuál será nuestro criterium para juzgar bien? Y, lo que es más difícil, si por suerte la encontramos finalmente, ¿quién de nosotros sabrá hacer de ella buen uso? (Primer Discurso, II, 22; cursivas nuestras)*

Notemos, una vez más, que el principal problema está en este extraño tipo de relación que establecemos con nuestras ciencias, en el uso y en el valor que les otorgamos. Si tuviéramos el “*criterium* para juzgarla bien” (en vez de tantos sentimientos diferentes hacia ella que nos empujan de un lado hacia otro, sin dirección), quizá el saber podría ser una de las cosas más preciadas que hayamos construido. No obstante, como hemos visto Rousseau ya ha establecido sus prioridades: el *criterium* al que invoca aquí es un criterio eminentemente moral; una certeza que emana y adquiere su fuerza no de los argumentos de razón –ni tampoco, por cierto, de lo socialmente aceptado–, sino de una esfera interior más honda, del “corazón” (recordemos lo ya mencionado hasta aquí respecto de “la lógica de lo que el corazón sabe como cierto”). Es con ese criterio con el que ha condenado el avance de las ciencias y artes, tal como desarrollamos en el apartado anterior. Entonces, ¿por qué es tan difícil verlo?, ¿por qué quedamos obnubilados con aquello que producimos y que expulsamos fuera de nosotros?, ¿por qué no somos capaces de retornar a nosotros mismos, teniendo todas las capacidades para hacerlo y teniendo además el *criterium*?

Rousseau responde a estas cuestiones apelando a un movimiento propio del hombre: el “movimiento del orgullo”.

*He ahí cómo el lujo, la disolución y la esclavitud han sido siempre el castigo de los orgullosos esfuerzos que hemos hecho por salir de la feliz ignorancia en que nos había puesto la eterna sabiduría. El espeso velo con que ha cubierto todas sus operaciones parecía advertirnos hasta el exceso que no nos ha destinado para vanas investigaciones. [...] ¡Hasta qué punto debe ser mortificado nuestro orgullo! ¿Acaso será la probidad hija de la ignorancia? ¿La ciencia y la virtud serán incompatibles? (Primer Discurso, I, 19; cursivas nuestras)*

En un pasaje inmediatamente posterior, Rousseau hace esta misma afirmación pero con un tono aun más fuerte. Dice ahí Rousseau que las ciencias han nacido, “[...] todas,

incluso la moral, del *orgullo humano*. *Las ciencias y las artes deben, pues, su nacimiento a nuestros vicios*<sup>88</sup>; no tendríamos tantas dudas sobre sus ventajas si se debieran a nuestras virtudes. / *El defecto de su origen está demasiado conservado en sus objetos*” (*Primer Discurso*, II, 20; cursivas nuestras). “Investigaciones sutiles”, “acumulación de conocimiento”, “jerga científica” y ahora “vanas investigaciones”. Y la lista puede seguir aumentando: “[...] de las *artes inútiles*, de las *artes perniciosas*, de las *ciencias frívolas* surgirían una multitud de prejuicios igualmente contrarios a la razón, al bienestar y a la virtud [...]” (*Segundo Discurso*, II, 198; cursivas nuestras). Todas estas son expresiones para referir al mismo tipo de conocimiento que Rousseau denuncia; todas son, además, efecto del movimiento del orgullo. De este modo, Rousseau incide una vez más en esta dinámica enfrentada entre un “fuera de sí” y un “dentro de sí”: ha establecido el criterio, pero también ha ubicado la inclinación interior que nos mueve fuera de nosotros mismos. *Ambos (criterio moral y orgullo) son internos al hombre*, pero el primero es consecuente con su naturaleza, mientras que la segunda produce –y en contra nuestra– esta extraña alienación respecto de nosotros mismos. Poseemos las certezas internas (una suerte de sentimiento o conciencia moral) que podríamos ofrecernos los criterios a partir de los cuales encaminar las producciones humanas, pero el orgullo parece ser una inclinación que mueve más nuestras pasiones que la propia virtud. Frente a esta dinámica interna, ¿qué vale más?, ¿es que acaso la ciencia y la virtud son incompatibles?, ¿hasta tal punto “debe ser mortificado nuestro orgullo”? Vayamos a la historia y veamos si es que encontramos ejemplos de feliz coincidencia.

### **2.3. La dialéctica en la historia y el problema de la perfectibilidad**

Donde no hay efecto, no hay ninguna causa que buscar; *pero aquí el efecto es cierto, la depravación es real y nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras ciencias y nuestras artes han avanzado hacia la perfección. ¿Se dirá acaso que es un daño exclusivo de nuestra edad? No, señores; los males causados por nuestra vana curiosidad son tan viejos como el mundo. [...] Se ha visto que la virtud se ahuyenta a medida que su luz se eleva sobre nuestro horizonte, y el mismo fenómeno se observó en todos los tiempos y en todos los lugares.* (*Primer Discurso*, I, 11; cursivas nuestras)

Rousseau transporta esta dialéctica a la historia de la humanidad y lo primero que encuentra son ejemplos negativos. La cultura egipcia, por ejemplo, “Vino a ser la madre

<sup>88</sup> “La astronomía nació de la superstición; la elocuencia de la ambición, del odio, de la adulación, de la mentira; la geometría, de la avaricia; la física, de una vana curiosidad [...]” (*Primer Discurso*, II, 20).

de la filosofía y de las bellas artes [...]”, pero poco después fue arrasada por distintos imperios (*Primer Discurso*, I, 11). La antigua Grecia, “[...] antes poblada por héroes [...]”, no corrió mejor suerte: “*Las letras nacientes no habían aún llevado la corrupción a los corazones de sus habitantes; pero el progreso de las artes, la disolución de las costumbres y el yugo de Macedonia se sucedieron rápidamente*” (*Primer Discurso*, I, 11-12; cursivas nuestras)<sup>89</sup>. El caso del Roma es aun más dramático: “[...] Roma, antes el templo de la virtud, se convirtió en el teatro del crimen, el oprobio de las naciones y el juguete de los bárbaros. *Esta capital del mundo cae fácilmente bajo el yugo que ella había impuesto a tantos pueblos, y el día de su caída fue la víspera de aquel en que se dio a uno de sus ciudadanos el título de árbitro del buen gusto*<sup>90</sup>”; “El mismo imperio romano, a su vez, después de haber engullido todas las riquezas del universo, fue presa de gentes que incluso ni sabían lo que era la riqueza. Los francos conquistaron las Galias, los sajones Inglaterra, *sin más tesoros que su bravura en su pobreza*” (*Primer Discurso*, I, 12 y II, 24; cursivas nuestras). Y, por último, se pregunta Rousseau,

¿Qué diré de esa metrópoli del imperio de Oriente, que por su posición parecía deber serlo del mundo entero, de ese asilo de las ciencias y las artes [...]? Todo lo que el libertinaje y la corrupción tienen de más vergonzoso, las traiciones, los asesinatos y sus venenos más negros, el concurso de todos los crímenes más atroces: he ahí lo que conforma el tejido de la historia de Constantinopla, *he ahí la fuente pura de la que han emanado las luces de las que nuestro siglo se gloria*. (*Primer Discurso*, I, 12-13; cursivas nuestras)

Todos estos ejemplos muestran el siguiente movimiento: a un momento de florecimiento y auge de las ciencias y las artes, le sucede rápida y fácilmente una conquista. Esta conquista o “imposición de un yugo” aparece en todos los casos encadenada a una suerte de debilitamiento interno de la sociedad que ha sido motivado por la corrupción que deviene, precisamente, del progreso de sus ciencias y artes; o, más bien, quizá haya que decir que el yugo consiste en consagrarse al cultivo de artes y ciencias y, por ello, que viene impuesto desde dentro. Sea como fuere, la moraleja que extrae Rousseau de estos ejemplos es evidente: todos sus “saberes” no los han salvado de convertirse, finalmente, en “esclavos y malvados”: “[...] ¿de qué le han servido

<sup>89</sup> A tal efecto, no llama la atención que Rousseau dedique las páginas siguientes al contraste entre Atenas y Esparta: “Es de Atenas de donde salieron esas obras sorprendentes que servirán de modelos en todas las épocas corrompidas. El cuadro de Lacedemonia es menos brillante. *Allí –dicen los otros pueblos– los hombres nacen virtuosos y el propio aire del país parece inspirar la virtud*. No nos queda de sus habitantes otra cosa que no sean sus acciones heroicas” (*Primer Discurso*, I, 15). Tampoco llama la atención que en este contexto Rousseau recuerde y alabe el elogio socrático a la ignorancia.

<sup>90</sup> “Fue el título que se le concedió a Petronio durante el reinado de Nerón” (nota del traductor).

todos sus sabios? ¿Qué fruto ha sacado de los honores de que ellos se colmaron? ¿Será acaso el de estar poblado por esclavos y malvados?” (*Primer Discurso*, I, 13). Revisemos con atención algunos de estos ejemplos: en Grecia tenemos el caso de una comunidad donde, en un inicio, las producciones intelectuales no corrompen a los hombres; sería este un ejemplo que resaltaría, frente a nuestra pregunta anterior, que sí es posible que la virtud conviva con la ciencia, que la ciencia no traiga degeneración. Pero en cuanto los griegos se abocaron al progreso de sus “letras nacientes”, se suceden “rápidamente” las desgracias. Con este ejemplo, pareciera mostrar Rousseau que mientras se conviva sin avidez ni ostentación con la ciencia, esta puede ser productiva y puede convivir armoniosamente con la virtud. Pero en contraposición nos coloca inmediatamente los ejemplos de Roma y Constantinopla. Este último ejemplo es especialmente singular, en tanto que toca a su época de manera directa: la más grande concentración histórica de vicios es “*la fuente pura de la que han emanado las luces de las que nuestro siglo se gloria*”.

No obstante, Rousseau invoca también otros ejemplos positivos, “[...] un pequeño número de pueblos que, *preservados del contagio de los vanos conocimientos, han formado por sus virtudes su propia dicha* y el ejemplo de otras naciones” (*Primer Discurso*, I, 13; cursivas nuestras). Tal es el caso de los escitas (*Primer Discurso*, I, 13 y II, 23) o el de los “primeros persas [...], nación singular en la que se aprendía la virtud como entre nosotros se aprende la ciencia [...]” (*Primer Discurso*, I, 13). También es el caso de la misma Roma, pero “[...] *en los tiempos de su pobreza e ignorancia*”, cuando “[...] se habían contentado con practicar la virtud; todo se perdió cuando comenzaron a estudiarla” (*Primer Discurso*, I, 14 y 17; cursivas nuestras). Sin embargo, ¿brindan estos ejemplos positivos realmente algún consuelo? Lo que todos ellos tienen en común –y podemos incluir aquí a Esparta también–, en contraposición con los ejemplos negativos anteriores, es que Rousseau nos los presenta como pueblos rústicos y en la mayoría de los casos pobres, pero, sobre todo, ignorantes; son pueblos en los que no se ha despertado el desarrollo de las ciencias y las artes, y es eso lo que habría garantizado su unidad, su dicha y su virtud. Son ignorantes, pero son virtuosos y felices. Frente al peso de los ejemplos negativos –e incluyendo incluso aquí el caso particular de Grecia que, finalmente, también sucumbió–, casi no terminamos de encontrar consuelo en este “pequeño número de pueblos” y sigue manteniéndose la pregunta que dejamos

planteada anteriormente: ¿es que acaso la ciencia y la virtud son incompatibles?, ¿tenemos que ser ignorantes para ser dichosos?

A nuestro parecer, O’Dea ha identificado con precisión el núcleo del problema al que apunta Rousseau en este repaso de ejemplos históricos: “*Para bien o para mal, la perfectibilidad está en el origen de todos los progresos de la humanidad [...]*” (2010: 50; cursivas nuestras). De lo que debemos tomar nota, entonces, es de la compleja y hasta contradictoria relación entre “perfeccionarse” y “progreso de la humanidad”; así como hemos distinguido entre saber aparente y verdadero saber, habrá que aprender también a distinguir entre progreso aparente y verdadero progreso. Ya hemos visto, por lo menos, dos pasajes en que aparece directamente esta ambigua relación: el pasaje del *Primer Discurso*, I, 9 (“Antes [...] La naturaleza humana, en el fondo, no era mejor, pero los hombres encontraban su seguridad en la facilidad de penetrarse recíprocamente, y esa ventaja, cuyo precio nosotros no sentimos, les ahorra gran cantidad de vicios”) y el pasaje de la *Carta sobre música francesa*, 202-203 (“[...] pienso que cuanto más se perfecciona nuestra música en apariencia, más se estropea en efecto”). En ambos pasajes aparece claramente expuesto el sentimiento de Rousseau de que el ser “mejores” que antes o el habernos “perfeccionado” no parece significar realmente que hayamos alcanzado algún progreso verdadero para la humanidad. Ahora, en el *Segundo Discurso*, Rousseau introduce el tema del perfeccionamiento, asociándolo directamente con el tema de la libertad, de la siguiente manera:

[...] no es tanto el entendimiento quien distingue específicamente los animales y el hombre cuanto *su calidad de agente libre*. La naturaleza ordena a todo animal y la bestia obedece. *El hombre percibe la misma impresión, pero se reconoce libre para asentir o resistir*; y es sobre todo la *conciencia de esta libertad* donde se muestra la espiritualidad de su alma, pues si bien lo físico explica en cierto modo el mecanismo de los sentidos y la formación de las ideas, en cambio *en la potencia de querer o mejor del elegir y en el sentimiento de tal potencia*, sólo se encuentran actos espirituales de los que no se explica nada por las leyes de la mecánica.

[...] hay otra cualidad muy especial que los distingue y que no puede ser contestada: es *la facultad de perfeccionarse, facultad que, ayudada por las circunstancias, desarrolla sucesivamente todas las demás y reside en nosotros*, tanto en la especie como en cada uno de los individuos [...]. (*Segundo Discurso*, I, 132; cursivas nuestras)<sup>91</sup>

Libertad y perfeccionamiento son dos rasgos específicos del género humano; tal como dice aquí Rousseau, no es tanto su entendimiento (la “razón razonante” que ha

<sup>91</sup> Incluso agrega Rousseau, en una nota al pie de la página siguiente, que el perfeccionamiento es “[...] *la característica específica del género humano*” (*Segundo Discurso*, I, 133, nota j (225); cursivas nuestras).

mencionado Starobinski 1983: 57), sino la *conciencia de su propia libertad* para elegir y la *facultad de perfeccionarse* lo que distingue al hombre de los animales. Y es importante notar, porque este no es absoluto un dato menor para Rousseau, que ambas están íntimamente relacionadas con las necesidades “naturales” y las circunstancias concretas de los hombres: frente a una misma impresión, el animal responde instintivamente, mientras que el hombre “se reconoce libre para asentir o resistir”; por su parte, las circunstancias ayudarán para que la capacidad del hombre de perfeccionarse se despliegue. En ese sentido, el entendimiento humano, para Rousseau, nunca está abandonado a sí mismo, sino que está “ceñido” a una serie de condiciones “naturales” con las que tiene que vérselas. Incluso, casi pareciera, por el modo en se pronuncia nuestro autor, como si aquello que lo distinguiese de los animales fuese precisamente el modo que tiene el hombre de enfrentarse y manejar su entorno, modo que viene determinado por estos dos rasgos específicos del género humano. La conciencia de su libertad alimentada por el impulso a perfeccionarse hará, pues, del género humano una especie “organizad[a] más ventajosamente que ningun[a]” (*Segundo Discurso*, I, 122). Hasta aquí, no encontramos todavía connotaciones negativas en ninguno de estos dos rasgos específicamente humanos.

Rousseau enfatiza estas ideas en un pasaje posterior: “[...] en todas las naciones del mundo *los progresos del espíritu son proporcionados precisamente a las necesidades que los pueblos habían recibido de la naturaleza y a las cuales los habían sujetado las circunstancias*; sujetándolos, en consecuencia, a las pasiones que los conducían a atender sus necesidades” (*Segundo Discurso*, I, 134; cursivas nuestras). De ahí que sostenga Rousseau lo siguiente: “Digán lo que quieran los moralistas, el entendimiento humano debe mucho a las pasiones que, por un *intercambio común*, también le deben mucho a aquél; *gracias a su actividad se perfecciona nuestra razón* [...]. Las pasiones, a su vez, tienen su origen en nuestras necesidades y *progresan gracias a nuestros conocimientos* [...]” (*Segundo Discurso*, I, 133-134; cursivas nuestras). Decíamos, pues, que el entendimiento humano no está abandonado a sí mismo, sino que está en continua y estrecha comunicación con sus pasiones: son ellas las que impulsan a perfeccionar nuestra razón. Esta comunicación es de ida y vuelta: a la vez, nuestras pasiones progresan a medida que aumenta el conocimiento y “cambian –por decirlo así– de naturaleza”: pasan de ser naturales a ser artificiales, como ha dicho Rousseau en otra parte (*Segundo Discurso*, II, 201).

Visto lo anterior, podemos volver ahora de manera más informada a la tesis de O’Dea. Según él, la historia presenta –a ojos de Rousseau– un complejo y paradójico movimiento evolutivo según el cual todo perfeccionamiento implica pérdida, todo cambio para mejor trae desgracia. La evolución histórica sigue un proceso paradójico *que trae siempre efectos dobles*: “Sobre todo, la *perfectibilidad*, con sus efectos siempre dobles, se halla en el corazón del dispositivo intelectual del *Discours [sur l’origine de l’inégalité]*; ésta es la principal herramienta de la teoría de la historia que Rousseau avanza [...]” (O’Dea 2010: 50).

¿No será acaso que [...] mientras la bestia que, al no adquirir nada no tiene nada que perder, sigue siempre con su instinto, el hombre, perdiendo nuevamente por la vejez y otros accidentes todo lo que su *perfectibilidad* le había hecho adquirir, recaer de este modo más bajo que la misma bestia? *Será triste para nosotros vernos forzados a convenir que esta facultad distintiva y casi ilimitada sea la fuente de todas las desdichas del hombre*; que es ella la que le arranca a fuerza de tiempo esa condición originaria en la que pasaría los días tranquilos e inocentes y que es ella también la que, haciendo nacer con los siglos sus luces y sus errores, sus vicios y sus virtudes, *la convierte a la larga en el tirano de sí mismo y de la naturaleza*. (*Segundo Discurso*, I, 133; cursivas nuestras)

#### **2.4. Ficción histórica y verdades profundas**

No sin trabajo hemos llegado a tornarnos tan desgraciados.<sup>92</sup>

Si en el *Primer Discurso* Rousseau buscaba apoyo para sus intuiciones en ciertos acontecimientos de la historia, el *Segundo Discurso* abandona esa alternativa y, más bien, nos presenta el desarrollo de la humanidad a través de su famosa hipótesis o ficción histórica (II, 162-184). Desde la Introducción, Rousseau nos advierte que no debemos tomar estas “investigaciones” “[...] como verdades históricas, *sino tan sólo como razonamientos puramente hipotéticos y condicionales, mucho más adecuados para esclarecer la naturaleza de las cosas que para mostrar su verdadero origen [...]*” (*Segundo Discurso*, Introducción, 120; cursivas nuestras), dándonos a entender que el valor de esta investigación no reside ni en su carácter objetivo ni en la fidelidad real de su reconstrucción histórica –la cual importa muy poco–, sino más bien en la *capacidad explicativa y en el nivel de penetración* que esta conjetura pueda tener para ayudarnos a esclarecer “la naturaleza de las cosas” y, especialmente, la naturaleza del hombre.

<sup>92</sup> *Segundo Discurso*, I, 133, nota i (214).

Rousseau se esfuerza, así, por leer la historia desde una perspectiva profundamente antiteórica y, por lo que hemos visto hasta aquí, no es de sorprender que proceda de este modo. Rousseau no se embarca en la tarea de sistematizar los hechos históricos con algún desinteresado propósito de comparar y sacar conclusiones; no colecciona datos y pregunta luego por su significado, sino que procede de manera inversa: utiliza datos probables o conjeturados para verificar en ellos sus propias convicciones. En este sentido sigue también, como ha dicho Kelly, *la lógica de lo que su corazón sabe como cierto* (2001: 10, 13). Rousseau ha puesto en cuestión la sociedad de su tiempo y el orden social en general, ha observado la discordancia entre ser y parecer, *pero hace falta ahora buscar su causa*. Rousseau quiere, en palabras de Starobinski, “captar el principio del mal” (1983: 34); pero, “[...] a diferencia del esfuerzo filosófico del siglo XIX, y en contraste con las pretensiones positivistas de algunos de sus contemporáneos, Rousseau intenta fundar un juicio moral que concierna a la historia [...]. *Es en calidad de moralista como escribe la historia de la moral*. De ahí el aspecto ambiguo de su demostración” (Starobinski 1983: 36; cursivas nuestras).

Vistas así las cosas, descubrimos no sin asombro que la historia que Rousseau nos narra en el *Segundo Discurso* se presta a ser leída coherentemente de múltiples formas: se puede ver la transición del estado de naturaleza hacia la civilización y el desarrollo mismo de las sociedades como una historia de sucesivas reuniones y alejamientos entre grupos de hombres, que van adquiriendo cada vez mayores dimensiones; en una línea semejante pero con un tono más melancólico, también se la puede leer como la historia del aislamiento al que conllevan ineluctablemente el surgimiento de la individualidad y de la conciencia de sí mismo. Desde un punto de vista más político, podemos verla como la historia del surgimiento del poder y del concomitante aumento de la corrupción; desde esta perspectiva, la concentración progresiva del poder en manos de una única persona va en paralelo con la disgregación de la sociedad y la necesidad del uso de la fuerza para contenerla. Cabe además, bajo esta línea, tomar asimismo como eje el tema de la libertad y leer en el desarrollo de la historia el progreso de la desigualdad y la esclavitud. Por otro lado, Rousseau también se detiene a examinar la relación entre el hombre y su entorno, ofreciéndonos la posibilidad de seguir esta historia a partir del tema de la utilización de medios (que pasan de ser medios o recursos naturales a medios fabricados por el hombre) y del surgimiento y avance de la industria

y de la técnica. Asimismo –y en paralelo con el tema de las mediaciones–, se puede leer esta historia desde el punto de vista del despliegue de la lengua y de la construcción de los signos instituidos (perspectiva que, para los fines de nuestra investigación, es la que más nos interesa); esta historia narraría cómo del silencio surge la voz y cómo el lenguaje pasa, por una serie de sucesivas sustituciones, de gestos y gritos inarticulados a ser, primero, lenguaje figurado y, luego, lenguaje abstracto. En fin, son múltiples las lecturas que pueden hacerse de esta historia conjetural; nada impide, además, que ellas sean combinadas y que puedan leerse conjuntamente.

Pero sea cual sea la perspectiva que adoptemos, encontramos siempre dos ejes decisivos e interconectados que articulan el desarrollo de esta historia, independientemente de en qué tema pongamos el énfasis. En primer lugar, *la historia siempre se presenta de manera negativa*: es la historia de la degeneración o la decadencia a la que ha llegado el género humano, es –por decirlo de manera dramática y parafraseando a Starobinski– “la historia de cómo el mal se hizo presente”<sup>93</sup>. Mírese por donde se mire, siempre se trata de la transición de lo natural hacia lo artificial; de la unión hacia la disgregación; de la unidad indiferenciada hacia el caos, la multiplicidad y la desigualdad; de la virtud hacia el vicio. Podemos ver aquí funcionando el problema de la perfectibilidad que hemos analizado ya con O’Dea. Y no obstante lo anterior, en segundo lugar, *Rousseau no invoca instancias ni trascendentes ni inmanentes para explicar la presencia y evolución del mal*. La presencia del mal en el mundo no es una cuestión teológica: no es ningún castigo divino que viene a censurar al hombre pecador<sup>94</sup>. El mal tampoco pertenece esencialmente a la naturaleza del hombre; el hombre es bueno por naturaleza<sup>95</sup> y, como hemos visto ya, Rousseau no se cansa, a lo largo de su *Segundo Discurso*, de reclamar a los pensadores de su tiempo que eviten extraer del estado actual del hombre consideraciones sobre el hombre salvaje o natural. El origen del mal no viene, pues, ni de “arriba” ni de “adentro”; por el contrario,

<sup>93</sup> “En efecto, el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* es una historia de la civilización como *progreso de la negación de lo dado naturalmente*, progreso al que corresponde una degradación de la inocencia original” (Starobinski 1983: 36; cursivas nuestras). “For Rousseau, nature is a wise guide, man is an open question, and history is a tale of horror” (Kelly 2001: 8; cursivas nuestras).

<sup>94</sup> “Cassirer lo ha visto con claridad: los postulados de Rousseau permiten resolver el problema de la teodicea, sin imputar el origen del mal ni a Dios, ni al hombre pecador” (Starobinski 1983: 31).

<sup>95</sup> “[...] el hombre primitivo es «bueno» porque aún no es lo suficientemente activo como para obrar mal. Este es un juicio retrospectivo del moralista que decide sobre esta bondad. El hombre de la naturaleza vive «inocentemente» en un mundo amoral o premoral” (Starobinski 1983: 37).

El mal es exterior y es la pasión por lo exterior: si el hombre se abandona por entero a la seducción de los bienes extraños, se someterá completamente al imperio del mal. Pero entrar en sí mismo será para él en todo momento la fuente de salvación. [...] *El mal [...] no existiría si el hombre no tuviera la libertad de negar lo dado naturalmente por medio del artificio. Es en manos del hombre, y no en su corazón, donde todo degenera.* (Starobinski 1983: 32; cursivas nuestras)<sup>96</sup>

El mal (la desgracia, la degeneración, la corrupción, la desigualdad, el vicio, etc.) es una cuestión histórica o, mejor dicho, *del hombre en la historia*; el origen del mal no está en *el hombre*, sino en *los hombres*; la culpa no es del hombre mismo, sino del *hombre en relación*. Mantener el mal en “el exterior” nos permite disociar al hombre esencial del hombre en sociedad, nos permite “[...] atribuir al mal y a la alteración histórica una posición *periférica* en relación con la permanencia central de la naturaleza original” (Starobinski 1983: 32). Y con ello –cosa que no es para nada menor en el pensamiento de Rousseau– mantenemos abierta la posibilidad de una salida, de una recuperación, de una “salvación”: el estado actual de cosas ha llegado a este punto, ha llegado a ser de esta manera, pero no tiene *necesariamente* que ser así y nada impide que no podamos cambiarlas, combatir las. En ese sentido, Rousseau inaugura, como dice Kelly, una cierta tendencia a “moralizar la historia”: “Su propio esfuerzo puede ser visto como la búsqueda desesperada por unidad por parte de un hombre que no acepta ni la correlación cristiana entre destino individual e histórico en el Juicio Final, ni las garantías seculares de la armonía natural [...]” (Kelly 2001: 10-11)<sup>97</sup>. La historia es irreversible, pero podemos aprender de ella: todo recae en las *manos* del hombre, incluso el reencuentro con su propio *corazón*.

#### 2.4.1. Estadio 1: el estado de naturaleza o el “paraíso de la pura sensibilidad”

*El primer sentimiento del hombre fue el de su existencia; su primer cuidado el de su conservación.* Las producciones de la tierra le aportaban todos los socorros necesarios; el instinto lo conducía a usar de ellos. El hambre y otros apetitos le hacían probar poco a poco diversas maneras de existir; entre ellos hay uno que le invitaba a perpetuar su especie, y *esta pendiente ciega, desprovista de todo sentimiento del corazón, producía*

<sup>96</sup> “[...] en lo sucesivo la verdad se nos anuncia ya a nosotros como una interioridad. [...] Para obrar bien no nos es necesario remitirnos al «ser inmenso» oculto bajo el velo; es dentro de nosotros mismos donde encontraremos la conminación a hacerlo. *Debemos apoyarnos en las certezas internas que no son conocimientos objetivos, pero que no por ello dejan de ser certezas absolutas.* La ley de la conciencia, que es a la vez razón universal y sentimiento íntimo, nos ofrece un apoyo incommovible” (Starobinski 1983: 97-98; cursivas nuestras).

<sup>97</sup> “His own effort may be viewed as the despairing quest for unity by a man who accepted neither the Christian correlation of individual and historical destiny in the Last Judgment nor the secularist assurances of natural harmony so much in vogue about him” (traducción nuestra).

*tan sólo un acto animal.* Una vez satisfecha la necesidad, los dos sexos no se reconocían y el propio hijo sólo estaba junto a la madre en cuanto no podía pasarse sin ella. Tal fue la condición del hombre naciente; *tal fue la vida de un animal limitado al principio a las puras sensaciones y aprovechándose apenas de los dones que le ofrecía la naturaleza, lejos de pensar en arrancarle nada.* (*Segundo Discurso*, II, 162; cursivas nuestras)

El “hombre naciente” no conoce otro sentimiento que el de su propia existencia y su única inclinación natural (espontánea, inmediata, prerreflexiva) consiste en mantenerla. Deberíamos aquí ser incluso más precisos –como lo es el propio Rousseau al final de la cita– e intercambiar la palabra “sentimiento” por “sensación”, porque hay indicios en este pasaje que nos señalan que aún no se ha despertado el corazón, con el cual vendrán propiamente los sentimientos. La reproducción, por ejemplo, está “desprovista de todo sentimiento del corazón”, es tan solo una necesidad instintiva para conservarse. Tanto es así que, luego del acto sexual, el “macho” no reconoce más a la “hembra”; la “cría”, por su parte, se queda con la madre solo por el tiempo en que no pueda sobrevivir por sí misma, luego de lo cual vendrá el olvido (olvido de la madre; del padre no ha tenido ningún contacto, no tiene ninguna “sensación”, no existe). El “hombre naciente” es, pues, un “animal limitado”: “Percibir y sentir será su primer estado común con todos los animales; querer y no querer, desear y temer serán las primeras y casi las únicas operaciones de su alma [...] sus deseos no pasan de sus necesidades físicas [...]”; “El espectáculo de la naturaleza se le torna indiferente a fuerza de hacersele familiar: es siempre el mismo orden [...]. Su alma, que no es agitada por nada, *se entrega al único sentimiento de su existencia actual [...]*” (*Segundo Discurso*, I, 133-134, 135; cursivas nuestras). El “hombre naciente” no solo está limitado, también está solo: está entregado (¿encerrado?) por entero a sí mismo; no reconoce a los demás, tampoco los necesita (salvo en los casos en que está en juego su propia existencia o conservación). En ese sentido, tampoco necesita del lenguaje, de la comunicación; reina el silencio.

El estado de cosas que nos describe aquí Rousseau es bastante singular y uno no se siente inclinado de inmediato a conferirle un valor positivo. Pero debemos hacerle caso a Rousseau y no caer en el error de sus contemporáneos: no juzguemos el estado de naturaleza a partir de ideas surgidas de la sociedad<sup>98</sup>. Lo que Rousseau señala aquí, de manera hipotética<sup>99</sup>, es un estado de modesta pero perfecta autosuficiencia:

<sup>98</sup> El carácter ambiguo del estado de naturaleza es reforzado también en el *Ensayo*: “De allí las contradicciones aparentes que se observa entre nuestros antepasados: tanta naturalidad y tanta

[...] *¿quién no ve que todo parece alejar del hombre salvaje la tentación y los medios de dejar de serlo?* Su imaginación no le pinta nada, su corazón tampoco le pide nada. Sus modestas necesidades se encuentran tan fácilmente a su alcance y está tan alejado del grado de conocimiento preciso para desear la adquisición de otras mayores que no puede tener ni previsión ni curiosidad. (*Segundo Discurso*, I, 135; cursivas nuestras)

Es precisamente la limitación del estado de naturaleza la que resguarda al hombre natural del progreso de la historia y del avance de las ciencias: “En el limitado horizonte del estado de naturaleza, el hombre vive en un equilibrio que aún no le opone ni al mundo ni a sí mismo. No conoce el trabajo (que le opondrá a la naturaleza) ni la reflexión (que le opondrá a sí mismo y a sus semejantes)” (Starobinski 1983: 37). En ese sentido, el hombre no está estrictamente “solo”, en tanto que no sabe distinguirse de lo que lo rodea; tampoco está ahogado en un profundo silencio, pues la sensación colma directamente todo su espacio. “El hombre no sale de sí mismo<sup>100</sup>, no sale del instante presente; en una palabra, vive en lo *inmediato*” (Starobinski 1983: 38). No hay noción del tiempo, del transcurrir, de modo que la historia propiamente dicha aún no ha comenzado. Es “el paraíso de la pura sensibilidad”... “[...] *hasta que nuevas circunstancias provoquen en él nuevos desarrollos*” (*Segundo Discurso*, I, 133; cursivas nuestras).

#### 2.4.2. Estadio 2: dificultades naturales, útiles naturales

“Pero bien pronto aparecieron dificultades y fue preciso aprender a vencerlas [...]” (*Segundo Discurso*, II, 162; cursivas nuestras): la altura inalcanzable de ciertos árboles, el enfrentamiento con algunos animales salvajes... Todas estas son aún dificultades naturales que el hombre, igualmente, aprende a afrontar con los recursos de la naturaleza: “Las *armas naturales*, que son las ramas de los árboles y las piedras, se encontraron bien pronto *bajo su mano*. *Aprendió a vencer los obstáculos de la naturaleza*, a combatir en la necesidad a los restantes animales, a disputar su

---

inhumanidad, costumbres tan feroces y corazones tan tiernos [...]. / Esos tiempos de barbarie eran el siglo de oro, no porque los hombres estuviesen unidos sino porque estaban separados. Se dice que cada uno se creía el amo de todo, lo cual puede ser cierto; pero sólo conocían o deseaban aquello que estaba a su alcance” (IX, 75).

<sup>99</sup> “[...] no es empresa ligera la de separar lo que hay de original y de artificial en la actual naturaleza del hombre y conocer bien *un estado que ya no existe, que quizá no ha existido, que probablemente no existirá jamás* y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones ajustadas a fin de juzgar con exactitud de nuestro estado presente” (*Segundo Discurso*, Prefacio, 111; cursivas nuestras).

<sup>100</sup> Un “sí mismo” indiferenciado de la naturaleza.

subsistencia a los hombres mismos o a resarcirse de lo que había que ceder al más fuerte” (*Segundo Discurso*, II, 163; cursivas nuestras). Pero en este “aprendizaje” se da un primer quiebre que suscitará un proceso progresivo e *irreversible*: se ha quebrado el puro contacto sensible, indiferenciado con la naturaleza; el hombre, ahora, necesita útiles o medios para asegurar su supervivencia. El manejo de útiles iniciará una historia irrevocable de mediaciones que, paralelamente, engendrará modificaciones en la naturaleza humana: “Las modificaciones psicológicas no sobrevendrán más que después del empleo de los útiles” (Starobinski 1983: 39).

### 2.4.3. Estadio 3: útiles fabricados y reflexión rudimentaria

A medida que el género humano se extendió, las penas se multiplicaron con los hombres. [...] Los años estériles, los inviernos largos y rudos, los veranos abrasadores que consuman todo, *exigieron de ellos una nueva industria*. [...]

Esta *aplicación reiterada de cosas distintas de sí mismo* y distintas entre sí debió naturalmente engendrar en el espíritu del hombre las *percepciones de ciertas relaciones*. Estas relaciones que nosotros expresamos con las palabras de grande, pequeño, fuerte, débil, rápido, lento, temeroso, atrevido y otras ideas parecidas, comparadas por necesidad y *casi sin pensar* producirían al fin en él *algún tipo de reflexión*, o mejor una prudencia maquina que le indicaba las precauciones más necesarias a su seguridad. (*Segundo Discurso*, II, 163-164; cursivas nuestras)

Empieza la multiplicación: aumenta el número de hombres, se extienden los territorios y, con ello, se multiplican las dificultades, motivando el surgimiento de “una nueva industria”. Los ejemplos que coloca Rousseau en estas páginas son indicativos e interesantes: el sedal y el anzuelo o el arco y la flecha sirven para acortar distancias, para traer a sí aquello que se encuentra lejos; los hombres que ahora, como efecto de la expansión, habitan lugares fríos tienen la necesidad de cubrirse con las pieles de las bestias que han cazado; el mismo clima frío (el invierno) les hace conocer el fuego y aprender a conservarlo... En fin, surge esta “nueva industria” para afrontar dificultades cada vez menos inmediatas y que superan las habilidades naturales de los hombres. Esto indica un aumento en la distancia que ha empezado a separar al hombre de la naturaleza: el hombre ya no es uno con la naturaleza y necesita ahora *confecionar* útiles (ya no recurre a útiles naturales, como en el estadio anterior) que le permitan dominar su medio, un medio que, en cierta medida, se le empieza a volver hostil. Paradójicamente, estos mismos útiles –que ahora podemos llamar con propiedad *artificios*, aunque todavía en estado rudimentario– que el hombre utiliza para acortar las

distancias no constituyen un regreso a la naturaleza, sino que instauran una nueva relación instrumental con ella que podría comenzar a llamarse de dominación.

Pero no es aún una dominación voluntaria o propiamente consciente. En este sentido, la segunda parte de la cita es igualmente significativa: la “aplicación reiterada de cosas distintas de sí mismo y distintas entre sí” (es decir, de cosas fabricadas o artificios) genera “las percepciones de ciertas relaciones” y produce “algún tipo de reflexión”, aunque aún rudimentaria. La necesidad emanada de las nuevas condiciones de subsistencia obliga “casi sin pensar” a comparar y a prever. No es, decíamos, aún una actividad voluntaria o consciente, sino que es el enfrentamiento con la naturaleza y la repetición del uso de nuevos medios la que nos conduce, “casi sin pensar”, al estado de reflexión.

#### 2.4.4. Estadio 4: reflexión y primer movimiento del orgullo

*Las nuevas luces que resultasen de este desarrollo aumentarían su superioridad sobre los demás animales, haciéndole consciente de ella. [...] Fue de este modo como la primera mirada que se echó a sí mismo produjo el primer movimiento del orgullo; fue de este modo como, sabiendo apenas distinguir los rangos y viéndose en el primero por su especie, se preparaba remotamente para reclamarlo para su individualidad. [...] viendo que se conducían todos como él lo habría hecho en semejantes circunstancias, concluyó que su manera de pensar y de sentir era del todo conforme a la propia; esta importante verdad, bien establecida en su espíritu, le hizo seguir por un presentimiento tan seguro y más rápido que la dialéctica las mejores reglas de conducta que para su ventaja y seguridad debía guardar respecto a ellos. (Segundo Discurso, II, 164; cursivas nuestras)*

Llegados a este punto, se producen una serie de movimientos que precipitarán el dramático destino de los hombres y de su historia. El hombre, ahora, se sabe distinto del animal, la “percepción de ciertas relaciones” que ha ido desarrollando insensiblemente cae ahora sobre sí mismo (y no faltará mucho para que caiga también sobre sus semejantes, sobre los otros hombres). Pero esta reflexión no viene sola, sino que viene acompañada del sentimiento de su propia superioridad. “La primera mirada que se echó a sí mismo” no es una mirada inocente, es una mirada *comparativa* que lo enajena tanto de su primer horizonte indiferenciado (lo que era su hábitat natural) como de los demás integrantes de ese horizonte. Surge así el “primer movimiento del orgullo” que produce la conciencia de su propia individualidad. Y, de pronto, todo aquello que ahora se le opone empieza, no obstante, a girar en torno a uno mismo, *pero de una manera*

*radicalmente distinta a la del estado de naturaleza.* En ese estado, como hemos visto, el “hombre naciente” está abocado exclusivamente al sentimiento de su propia existencia y al cuidado de sí mismo, que responde a una cuestión puramente instintiva. Ahora, el sentimiento de la existencia pasa por hacer diferencias y está carcomido por un sentimiento de superioridad.

No es, pues, poco lo que ha ocurrido aquí: “*Con la reflexión desaparece el hombre de la naturaleza y aparece «el hombre del hombre».* La caída no es otra cosa que la intrusión del orgullo; el equilibrio del ser sensitivo se ha roto; el hombre pierde el beneficio de la coincidencia inocente y espontánea consigo mismo” (Starobinski 1983: 40; cursivas nuestras). La mirada comparativa que ahora el hombre se echa sobre sí mismo, transida de reflexión y orgullo, lo impulsa a diferenciarse y a hacer comparaciones, pero no solo respecto de lo que era su hábitat natural, sino también respecto de sus semejantes. Reconoce (diferencia entre el resto de seres) ahora a sus semejantes: el surgimiento de la individualidad no puede sino venir indesligablemente unido al reconocimiento-diferenciación del otro semejante. Pero reconoce en el otro ese mismo sentimiento de superioridad: son semejantes, pero también diferentes; son semejantes y, por lo mismo, son ahora, en una cierta medida, rivales<sup>101</sup>: “Entonces se indica la división activa entre el *yo* y el *otro*; el amor propio empieza a corromper al inocente amor de sí [...]” (Starobinski 1983: 40). Estos desarrollos incitan, pues, al “hombre del hombre” a condicionar sus acciones en función de su propia ventaja y de su propia seguridad frente a sus semejantes: “[...] *el amor del bienestar es el único móvil de las acciones humanas [...]*” (*Segundo Discurso*, II, 164; cursivas nuestras). Notemos como aquí ya no se habla de cuidado, existencia, conservación, etc., sino que es el amor al *bienestar* el que se ha vuelto guía de la acción; se prepara así el terreno para el surgimiento del “amor propio”, que echará profundas y nefastas raíces cuando se instaure la sociedad<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Enfatizamos lo de solo “en una cierta medida” y usamos con cuidado el término “rivales” porque Rousseau no describe este estadio como un estado violento en absoluto. Dice en otra parte que, en esta etapa, en “el curso ordinario de la vida” reinan normalmente “sentimientos moderados”, que las “ocasiones premiosas”, los “grandes peligros” y las “situaciones violentas” eran muy poco frecuentes (*Segundo Discurso*, I, 141). Y es más bien en esas “ocasiones premiosas”, tal como veremos en lo que sigue, que los hombres empiezan a trazar lazos entre ellos.

<sup>102</sup> Un tema que evidentemente suscita interés es la comparación entre el estado de naturaleza de Hobbes y el que nos propone Rousseau. Las diferencias en el modo en que cada quien interpreta el estado de naturaleza (y al hombre natural) son notables en sí mismas es un tema que ameritaría una investigación propia. No es nuestra intención ahondar en él, pero, a modo de anotación, nos parece pertinente mencionar que Rousseau concibe estadios anteriores al que Hobbes ha considerado el estado original de naturaleza; en lo sucesivo, veremos que muchas de las características que Hobbes atribuye al estado de

Como decíamos, el surgimiento de la individualidad viene necesariamente acompañado del reconocimiento del otro semejante. Por ello mismo, en paralelo con lo anterior, el hombre también

[...] se encontraba en situación de distinguir las raras ocasiones en las que el *interés común debía hacerle contar con la asistencia de sus semejantes* y las más raras aún en que debía desconfiar de ellos. [...]

He aquí como los hombres pudieron *insensiblemente* adquirir alguna *idea rústica de los compromisos mutuos y de las ventajas de cumplirlos* pero sólo en tanto que podía exigirle el interés presente y sensible [...]. (*Segundo Discurso*, II, 164-165; cursivas nuestras)

La cita es clara: al desligarse el hombre del universo natural, se empieza a constituir lo que podríamos llamar el universo humano. Este será, de ahora en adelante, su nuevo reino, un reino en el que habita con sus semejantes. Empiezan entonces a trazarse los primeros lazos o “los compromisos mutuos” entre los individuos. Pero no olvidemos que la guía de las acciones humanas o las primeras “reglas de conducta” están motivadas por el bienestar propio, no olvidemos que ha habido una compleja transición del instinto de conservación natural al “amor del bienestar”. De modo que, por más que surja una “idea rústica de los compromisos mutuos”, estos primeros lazos entre individuos están supeditados al resguardo de la propia seguridad y del propio bienestar<sup>103</sup>.

En este contexto, Rousseau hace una interesante afirmación que, para los fines de nuestra investigación, resulta además altamente relevante: “Es fácil comprender que *un comercio tal no exigía un lenguaje mucho más refinado* que el de las cornejas o de los monos que se agrupan casi del mismo modo. *Gritos inarticulados, muchos gestos y*

---

naturaleza Rousseau las introduce, más bien, en los estadios iniciales de la conformación de la sociedad. Por ejemplo, podríamos ver aquí, en este estadio, un cierto paralelo entre aquello que Starobinski llama “el hombre del hombre” y el *homo homini lupus* hobbesiano.

<sup>103</sup> Como vemos, Rousseau asigna a la reflexión efectos tremendos en la percepción de nosotros mismos y en la relación que mantenemos tanto con nuestro entorno como con los otros; tanto es así, que en un pasaje anterior ya había anunciado que “[...] la mayoría de nuestros males son obra nuestra y los habríamos evitado casi todos si hubiésemos conservado el modo de vida simple, uniforme y solitario que nos prescribió la naturaleza. *Si nos ha destinado a ser sanos, casi me atrevo a asegurar que el estado de reflexión es un estado contra la naturaleza y que el hombre que medita es un animal depravado*” (*Segundo Discurso*, I, 127-128; cursivas nuestras). Tal como Rousseau presenta las cosas, para bien o para mal la reflexión es inseparable de principalmente dos actitudes interrelacionadas: la percepción de diferencias y el concomitante establecimiento de comparaciones, actitudes que no estaban presentes en el estado de naturaleza. De modo que, de aquí en adelante, todo lo que provenga de la reflexión o de la razón será considerado, en este sentido específico, “antinatural”, contrario al orden natural y, de ahí, según esta cita, insano.

*algunos ruidos imitativos debieron componer durante largo tiempo la lengua universal [...]” (Segundo Discurso, II, 165; cursivas nuestras).* En lo que va de esta narración histórica, es la primera vez que Rousseau introduce directamente el tema del lenguaje y de la comunicación, pero en otra parte ha hecho fuerte énfasis en lo complejo y difícil que resulta explicar cómo se constituyeron las lenguas:

Permítaseme considerar por un instante los obstáculos del origen de las lenguas [del origen de los signos instituidos]. [...] La primera que se presenta es la de imaginar cómo las lenguas pudieron llegar a ser necesarias; pues, no teniendo los hombres ninguna correspondencia entre sí ni necesidad de ellas, no se conciben ni la necesidad de esta invención ni su posibilidad *si es que no fue indispensable*. [...] los machos y las hembras se unían fortuitamente según se encontrasen, según la ocasión y el deseo y *sin que la palabra fuese un intérprete demasiado necesario de las cosas que tenían que decirse*; se abandonaban con la misma facilidad. (Segundo Discurso, I, 138-139; cursivas nuestras)

Estas anotaciones de Rousseau nos obligan a mirar en retrospectiva los estadios que ya hemos desarrollado. Evidentemente, Rousseau está retratando aquí los primeros estadios (1, 2 y 3), cuando, como decíamos hace un momento, aún no se ha inaugurado lo que hemos llamado el universo humano, cuando aún no ha nacido “el hombre del hombre”. En ese estado de cosas, resulta casi imposible imaginar “cómo las lenguas pudieron llegar a ser necesarias” (primer obstáculo), porque los hombres no tienen, en absoluto, ninguna necesidad de ellas. Eso ya lo habíamos indicado anteriormente: en el “paraíso de la pura sensibilidad”, el hombre vive en lo inmediato: nada se le interpone, la sensación se abre directamente sobre el mundo, de modo que –señala aquí Rousseau elocuentemente– no necesita de “intérpretes”. Contemplando, pues, los primeros estadios, resulta casi imposible imaginar “cómo las lenguas pudieron llegar a ser necesarias”, *a menos que haya sido indispensable que así sucediera*.

La dificultad –el obstáculo al que se refiere aquí Rousseau– no tiene que ver entonces con imaginar el estado de naturaleza (un estado en el que la lengua no es en absoluto necesaria), sino con cómo explicar la transición de un estado semejante a uno en el que la lengua se ha vuelto necesaria. Y esto solo es posible de imaginar si es que la intervención del lenguaje *tuvo que volverse, en algún momento, indispensable*. La ficción histórica que Rousseau nos está presentando puede verse –también– como un intento de explicar esta transición, y henos aquí, en el estadio 4, con el surgimiento de la individualidad y la diferenciación del otro, en que llega el momento en que el lenguaje,

por más rudimentario que sea, se ha vuelto indispensable y vemos nacer la primera “lengua universal”. No es en absoluto casual que el lenguaje surja en este momento en el que el hombre se ha arrancado de su primitivo horizonte natural (que ahora se le opone) y que ha reconocido, pero también diferenciado, a los otros hombres: cuando comienza el alejamiento y la oposición, se hacen indispensables los intermediarios y los intérpretes entre los hombres: “La lengua convencional sólo pertenece al hombre y por eso éste hace progresos, *ya sea para bien o para mal*, al contrario de los animales. *Esta única distinción parece llevarnos lejos [...]*” (*Ensayo*, I, 45; cursivas nuestras).

#### 2.4.5. Estadio 5: la pequeña sociedad familiar

Como vemos, una vez surgido el orgullo, la conciencia de la propia superioridad y la individualidad no hay marcha atrás. A partir de ahora, para bien o para mal, todo (la historia) se precipita:

Estos primeros progresos pusieron finalmente al hombre en situación de *hacer otros más rápidos*. Cuanto más se alumbra el espíritu, más se *perfecciona* la industria. [...] Fue ésta la época de una *primera revolución que conformó el establecimiento y la distinción de las familias* y que *introdujo un tipo de propiedad* de las que probablemente nacieron gran número de querellas y combates. [...]

*Los primeros desarrollos del corazón* fueron el efecto de una situación nueva que reunía en una habitación común a los maridos y las esposas, los padres y los hijos. *El hábito de vivir juntos hizo nacer el más dulce de los sentimientos que conocen los hombres*, el amor conyugal y el amor paterno. *Cada familia se convirtió en una pequeña sociedad tanto mejor unida cuanto que el apego recíproco y la libertad eran los únicos lazos*; fue entonces cuando se estableció la primera diferencia en el modo de vida y de los dos sexos [...]. Las mujeres se tornaron más sedentarias [...], mientras que el hombre iba a buscar el *sustento común*. Los dos sexos comenzaron de este modo [...] a perder algo de su ferocidad y de su vigor. Pero si cada uno se volvió menos apto para combatir las bestias salvajes, en revancha *se hizo más dócil para juntarse a fin de resistirlas en común*. (*Segundo Discurso*, II, 166-167; cursivas nuestras)

Hemos llegado a la “primera revolución” importante: al inicio de la sociedad. Así como el tercer estadio inicia, sin marcha atrás, el despliegue y desarrollo de la reflexión, aquí se empiezan a constituir, también sin marcha atrás, las primeras sociedades. Pero el pasaje que acabamos de citar es extenso y complejo y nos invita a revisarlo con minuciosidad, porque no es poco lo que acontece, tal como se lo figura Rousseau, en el momento en que los hombres empiezan por primera vez a reunirse y conformar pequeñas sociedades. Incluso, por los motivos que expondremos a continuación, nos aventuramos a pensar que este podría ser –también– el estado que Rousseau tanto añora,

si no fuera porque aquí se encuentra el germen del que posteriormente brotarán desgracias. La cita nos propone de frente una serie de transformaciones o movimientos encontrados y podemos ver aquí de manera plena, quizá por primera vez de lo que va de esta historia, cómo funciona la tesis de la perfectibilidad “con sus efectos siempre dobles” (O’Dea 2010: 50). La primera sociedad la conforma la familia y un primer efecto negativo de esta instauración es la introducción de “un tipo de propiedad de la que probablemente nacieron gran número de querellas”<sup>104</sup>. Pero el reconocimiento de los lazos de parentesco y la reunión en el seno familiar motiva también –¡tremendo efecto positivo!– *el despertar del corazón* (hemos visto ya y seguiremos viendo la importancia que tiene este término para Rousseau) y hace nacer “el más dulce de los sentimientos que conocen los hombres”. No es en absoluto algo menor el modo en que Rousseau describe la unidad familiar: es una pequeña sociedad unida o interrelacionada principalmente por el “apego recíproco y la libertad”; es una interrelación transida de “sentimientos dulces”, una suerte de unidad que se congrega orgánicamente –no artificialmente, o en todo caso no de manera completamente artificial. Se establece así, con la familia, “la primera diferencia *en el modo de vida*”: ya no es simplemente una cuestión de supervivencia o bienestar individual, sino de *organizar un modo de vida* (distribución de tareas entre los sexos, por ejemplo) acorde con la unidad social que supone la unidad familiar y basado en el *sustento común*. Y, aunque ciertamente esta distribución e interdependencia de los roles sociales hace que cada uno, individualmente, pierda “algo de su ferocidad y de su vigor” y se vuelva más frágil (efecto negativo), “en revancha” gana fuerza merced al trabajo solidario y el esfuerzo común (efecto positivo). Este efecto positivo puede incluso ampliarse al desarrollo del lenguaje:

Se entrevé aquí un poco mejor cómo *el uso de la palabra se estableció o perfeccionó insensiblemente en el seno de la familia*, y se puede conjeturar entonces cómo diversas causas particulares pudieron extender el lenguaje y acelerar su progreso al hacerlo más necesario. [...] Se concibe que *entre hombres así agrupados y forzados a vivir juntos debió formarse un idioma común* más bien que entre los que erraban libremente en los bosques [...]. (*Segundo Discurso*, II, 167-168; cursivas nuestras)

<sup>104</sup> “El primero que, habiendo cercado un terreno, se le ocurrió decir: *Esto es mío*, y encontró gentes lo bastante simples para creerlo, ése fue el verdadero fundador de la sociedad civil” (*Segundo Discurso*, II, 161). Notemos que esta afirmación no necesariamente comporta una valoración negativa: veremos de inmediato que en el nacimiento de la sociedad civil hay aspectos negativos pero también positivos.

Como vemos, podemos decir que el balance general de este estadio es positivo: se han creado instituciones que podrían llevar a los hombres a combatir entre sí (la propiedad), pero al interior de esa misma institución se han forjado lazos sinceros mediados por el sentimiento; los individuos se han vuelto más débiles de lo que naturalmente eran, pero han aprendido a superar la debilidad individual mediante la organización fraterna y la fuerza común; los hombres agrupados han empezado, además, a forjar también un “idioma común”. Este “[...] nuevo estado, con una vida simple y solitaria, con necesidades muy limitadas y los instrumentos que habían inventado para satisfacerlas [...]”, podría haber sido un estado feliz. No obstante,

[...] los hombres, gozando de un grandísimo ocio, lo emplearon en procurarse muchos tipos de comodidades desconocidas de sus padres; *este fue el primer yugo que se impusieron sin pensar en ello y la primera fuente de los males que ellos prepararon para sus descendientes*; [...] al convertirse tales comodidades en hábito y perder todo su atractivo, y *degenerando al mismo tiempo en verdaderas necesidades*, la privación de ellas se volvió mucho más cruel que dulce era su posesión, y *se era desgraciado por perderlas sin ser feliz por poseerlas*. (*Segundo Discurso*, II, 167; cursivas nuestras)

El “primer yugo”, la “primera fuente de los males”: figuras desgraciadas que vienen a opacar la posible dicha del nacimiento de las sociedades. En vez de conformarse con la “simpleza” de este nuevo estado, los hombres emplean su tiempo libre en procurarse una serie de comodidades “innecesarias”, “desconocidas de sus padres”. Nuevamente es interesante el movimiento que señala aquí Rousseau y podemos de inmediato asociarlo a la palanca que ejercen el orgullo y el amor de sí –aunque todavía “sin pensar” o, como le gusta decir a Rousseau, “insensiblemente”. Como hemos dicho en otra parte, de pronto generamos un extraño tipo de relación con aquello que nosotros mismos producimos, en este caso las comodidades: al inicio no parece haber propiamente problema con ellas, mientras se las mantenga circunscritas y no abusemos de ellas. Pero, tal como dice Rousseau, inmediatamente pierden “todo su atractivo” cuando las convertimos en hábito y, peor aun, en “verdaderas necesidades” de las cuales, ahora, no podemos (o no queremos) prescindir. Nosotros mismos –aunque “sin pensar”– transformamos de algún modo nuestra propia naturaleza: convertimos lo que no es estrictamente necesario en algo, al parecer, imprescindible; torcemos nuestra atención, por una especie de movimiento de obnubilación, de lo verdaderamente importante hacia lo secundario o accesorio. Es, repetimos, una dinámica sumamente curiosa, pues es como si aquello que nosotros mismos producimos se nos volcara luego en contra nuestra. Tal como sostiene Starobinski, es el “triunfo de lo artificial”: “La ruptura entre

ser y apariencia señala a partir de ahora el triunfo de lo «artificial», la distancia cada vez mayor que nos aleja no solamente de la naturaleza exterior, sino de nuestra naturaleza interior” (Starobinski 1983: 40). Se reconoce aquí, además, el problema de la perfectibilidad: finalmente, aquello que debería producirnos precisamente “comodidad”, bienestar, algún tipo de mejoría en nuestras condiciones de vida, termina por imponernos un yugo que nuestros antepasados no conocían. Puede que estas primeras familias no sientan con toda su fuerza este yugo, pero lo han sembrado para sus descendientes.

#### 2.4.6. Estadio 6: formación de comunidades locales

A partir de entonces,

*Todo empieza a cambiar de aspecto.* Los hombres [...], al tener un asiento más fijo se acercan lentamente, se reúnen en diversos grupos y, finalmente, *forman en cada comarca una nación particular, unión de costumbres y caracteres no mediante reglamentos y leyes, sino por el mismo género de vida [...].* Una vecindad permanente no puede por menos que terminar engendrando alguna unión entre las diversas familias. [...] Se acostumbra uno a considerar objetos diferentes y hacer comparaciones; se adquiere *insensiblemente* las ideas de mérito y de belleza que producen los sentimientos de preferencia. (*Segundo Discurso*, II, 168; cursivas nuestras)

Pasamos de la unidad familiar a la unión de las familias y *todo empieza a cambiar de aspecto*, porque aquello que unía natural e internamente a la familia –lazos fraternos y recíprocos– no es lo mismo que unifica a las diversas familias. Si bien hay un primer acercamiento entre las familias (que podríamos llamar positivo o, al menos, no negativo) promovido por costumbres, caracteres y modos de vida comunes –no por leyes, y esto es importante–, el reconocimiento de la diversidad introduce esta suerte de mirada comparativa de la cual ya hemos hablado (en el estadio cuarto, respecto del surgimiento de la individualidad), pero ahora a nivel social o colectivo. Como hemos visto ya, esta mirada comparativa invita inevitablemente a hacer distinciones, pero lo que individualmente se traducía por un sentimiento de superioridad, a escala social se traduce por un *sentimiento de preferencia* regido, *insensiblemente*, por el criterio de las “ideas de mérito y de belleza”. Asimismo, si a nivel interno de la familia las “comodidades” introducen un yugo que posteriormente traerá nefastas consecuencias (nos distanciamos no solo de la naturaleza exterior, sino de nuestra naturaleza interior, como ha dicho Starobinski), a nivel social o colectivo ocurrirá lo propio con las ideas de

mérito y belleza: nos distanciarán a los unos de los otros e introducirán el “primer paso hacia la desigualdad”.

A medida que las ideas y los sentimientos se suceden, que el espíritu y el corazón se ejercitan, el género humano continúa acercándose, las uniones se extienden y los lazos de refuerzan. *Se acostumbra a reunirse delante de las cabañas o alrededor de un gran árbol; el canto y la danza, verdaderos hijos del amor y del ocio, se convierten en la diversión o, mejor aún, en la ocupación de los hombres y mujeres ociosos y agrupados. Cada cual comienza a contemplar los otros y a querer ser contemplado él mismo, con lo que la estima pública tiene un precio.* Aquel que canta o danza mejor, el más bello, el más fuerte, el más diestro o el más elocuente se convierte en el más considerado. *Este fue el primer paso hacia la desigualdad y, al mismo tiempo, hacia el vicio;* de estas primeras preferencias nacieron, de una parte, la vanidad y el desprecio, y, de otra, la vergüenza y la envidia; la fermentación producida por estas levaduras produjo finalmente compuestos funestos para el bienestar y la inocencia. (*Segundo Discurso*, II, 169; cursivas nuestras)

Nuevamente la cita no empieza directamente con connotaciones negativas. Pero de pronto, el momento de divertimento y de reunión entre las familias, momento en el que se canta y se danza (la “fiesta” a fin de cuentas), se vuelve ocasión de enfrentamiento. Véase de qué manera han germinado las ideas de mérito y belleza que inmediatamente se introducen en el modo de juzgar a los otros (y a nosotros mismos), ya no se disfruta de la fiesta sino que “cada cual comienza a contemplar a los otros y a querer ser contemplado él mismo”. Nos llama la atención el modo en que se interrelacionan ciertos términos que emplea Rousseau: la fiesta pasa de ser “diversión” a ser “ocupación” o trabajo, pasa de ser encuentro espontáneo y ocasional a ser una actividad permanente y esforzada (con lo cual, evidentemente, deja de ser fiesta). Consecuentemente, uno tiene que “trabajar” sobre sí mismo o, mejor, sobre el modo de exponerse a sí mismo: tiene que adiestrarse, cantar y bailar mejor, presentarse más bello... “con lo que la estima pública tiene un *precio*” y el hombre termina por alienarse en su propia apariencia. “Esas fiestas contienen en germen los males futuros, pues permiten el juego de comparaciones y preferencias, el despertar del amor propio de que nacerán las pasiones «repulsivas y crueles» y la desigualdad bajo su primer aspecto [...]” (Starobinski 2000: 232). No queda casi nada ya de lo que inicialmente era una fiesta donde “las uniones se extienden y los lazos se refuerzan”<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Hay que recordar este pasaje, porque, como veremos más adelante, el *Ensayo* presentará esta misma escena de fiesta “[...] pero conforme a otra estrategia argumentativa. Se trata ahora de hacer de ella «el origen de sociedades y lenguas en los países cálidos». Se ve nacer allí simultáneamente canto, acento, palabra, sentimientos amorosos y lazos familiares exogámicos. Al contrario de lo que acabamos de ver en el segundo de los *Discours*, ninguna sombra de sospecha viene a insinuarse en esta pastoral [...]” (Starobinski 2000: 233-234). Se trata del capítulo IX del *Ensayo*, titulado “Formación de las lenguas

Habíamos dicho, en relación con el estadio anterior, que ese podía ser un estado al que Rousseau aspirase o por el cual sienta nostalgia. Esta afirmación, creemos, podemos también extenderla aquí, si no fuera –como en el caso anterior– porque de aquí surgen “compuestos funestos”: una pluralidad de vicios y desgracias que en el futuro se volverá cada vez más alambicada.

[...] este período del desarrollo de las facultades humanas, manteniendo *un justo medio entre la indolencia del estado primitivo y la petulante actividad de nuestro amor propio*<sup>106</sup>, *debió ser la época más dichosa* [...]. Cuanto más se reflexiona, más claramente se ve que este estado era el menos sujeto a las revoluciones, el mejor para el hombre y que no debió salir de él más que por algún funesto azar [...]. El ejemplo de los salvajes, que casi todos encuentran en este punto, parece confirmar que *el género humano estaba hecho para permanecer siempre ahí, que este estado es la verdadera juventud del mundo y que todos los progresos ulteriores, que en apariencia han sido otros tantos pasos hacia la perfección del individuo, lo fueron en efecto hacia la decrepitud de la especie.* (*Segundo Discurso*, II, 171; cursivas nuestras)

En una primera instancia, las “facultades humanas” –ahora desarrolladas– logran un equilibrio entre lo natural y lo artificial o convencional. Si conservásemos ese equilibrio, habríamos hallado la dicha de los pueblos y no tendría por qué haber más revoluciones. Pero se han puesto en marcha también –casi sin pensar, insensiblemente– otras pasiones, otras “facultades humanas” que no hemos sabido controlar: la perfectibilidad, el orgullo, la reflexión ambiciosa, el amor al bienestar y la comodidad... Como estas fuerzas nos impiden mantener un equilibrio que ya no es propiamente natural pero que igual es deseable, entonces Rousseau retrocede: parece decir “No”, “En realidad, nada es tan dulce como él [el hombre] en estado de naturaleza, colocado por la naturaleza a distancia igual de la estupidez de los brutos y de las luces funestas del hombre civil y limitado igualmente por el instinto y la razón para guardarse del mal que le amenaza [...]” (*Segundo Discurso*, II, 170); en realidad es mejor ni siquiera empezar a desarrollarnos, es mejor no tener nada. No volveremos a encontrar, en lo que sigue de esta ficción histórica, etapas semejantes en las que parecemos haber encontrado un

---

meridionales”. Dicho sea de paso, es el capítulo más largo de todos los que componen el *Ensayo* (17 páginas en la edición que consultamos). Al capítulo siguiente, “Formación de las lenguas del norte”, se le dedica solo unas escasas dos páginas.

<sup>106</sup> “No se pueden confundir el amor propio y el amor a sí mismo, dos pasiones muy diferentes por su naturaleza y por sus efectos. *El amor a sí mismo es un sentimiento natural que lleva a todo animal a preocuparse por su conservación y que, dirigido en el hombre por la razón y modificado por la piedad, da por resultado la humanidad y la virtud. El amor propio es tan sólo un sentimiento relativo, artificial y nacido dentro de la sociedad, que lleva a cada individuo a ocuparse más de sí que de cualquier otro, que inspira a los hombres todos los males que se perpetran mutuamente y que es la verdadera fuente del honor*” (*Segundo Discurso*, I, 149, nota o (235); cursivas nuestras).

cierto equilibrio; a partir de ahora, habrá que recoger lo que “insensiblemente” hemos sembrado y la historia irá cuesta abajo. De ahí que Rousseau termine este pasaje enfatizando:

*Pero es preciso resaltar que una vez comenzada la sociedad y las relaciones establecidas ya entre los hombres, se exigía de ellos cualidades distintas de las que tenían por su constitución primitiva; [...] como cada uno, antes de las leyes, era el único juez y vengador de las ofensas que había recibido, la bondad connatural al puro estado de naturaleza no era la que convenía a la sociedad naciente; que fue necesario que los castigos se hiciesen más severos a medida que las ocasiones de ofenderse se tornaron más frecuentes y era necesario frenar con las leyes el terror de las venganzas. (Segundo Discurso, II, 170-171; cursivas nuestras)*

Desgraciado final del estadio sexto, de la sociedad naciente: de una escena inicial de reunión y fiesta pasamos a un estado de terror. El surgimiento de la ley se impondrá necesariamente en lo sucesivo, ya que las nuevas relaciones y cualidades que la vida social exige de los hombres están lejos de coincidir con la “bondad connatural al puro estado de naturaleza”<sup>107</sup>. El hombre ha ido modificando, sin darse cuenta, su naturaleza o estado original, y a partir de ahora tendrá que ingeniárselas para edificar, él mismo, sus propias condiciones de vida, tendrá que hacerse cargo de su nueva condición y vérselas por sí mismo, ahora sin la confianza, la espontaneidad o la inocencia garantizada por su constitución natural. Vistas así las cosas, no es casual, pues, que Rousseau concluya este estadio haciendo la siguiente anotación:

*Fue de este modo como la desigualdad natural se duplicó insensiblemente con la combinación y las diferencias de los hombres, desarrolladas por las circunstancias, se volvieron más sensibles, más permanentes en sus efectos y comenzaron a influir en la misma proporción sobre la suerte de los particulares. (Segundo Discurso, II, 175; cursivas nuestras)*

El pasaje enfatiza la transición y duplicación de una “desigualdad natural” (natural y, por lo tanto, tolerable) a una desigualdad creada por el hombre (artificial, pero que, en el marco de las nuevas condiciones de vida del hombre social, deviene “natural” en el nuevo estado de cosas). Pero lo que nos interesa resaltar es que luego de una gran cantidad de veces que Rousseau ha empleado el término “insensiblemente”, de pronto aparece, por primera vez, la frase “se volvió sensible, permanente” –y nosotros agregaríamos: consciente y, sobre todo, voluntario. A partir de ahora, dejamos atrás tanto los primeros estadios naturales como los estadios de transición y afirmamos, ahora

<sup>107</sup> Volviendo sobre nuestro comentario en la nota al pie 102, cabe mencionar que el estado de terror o temor a la venganza que Hobbes imaginó como natural es, a ojos de Rousseau, producción humana.

sí con toda su fuerza, que el curso de la historia depende exclusivamente de las manos del hombre. Esto se hará más evidente aún en los estadios siguientes.

#### 2.4.7. Estadio 7: el “nuevo orden de cosas” de la sociedad civil

Echemos, dice Rousseau, “[...] una ojeada sobre el género humano colocado en este nuevo orden de cosas”:

He aquí, pues, todas nuestras facultades desarrolladas, la memoria y la imaginación en juego, el amor propio interesado, *la razón vuelta activa y el espíritu llegando casi al término de la perfección de que es susceptible*. He aquí todas las cualidades naturales puestas en acción, el rango y la suerte de cada hombre establecidos, no sólo sobre la cantidad de bienes y el poder de servir y perjudicar, sino sobre el espíritu, la belleza, la fuerza o destreza, sobre el mérito o los talentos; al ser éstas las cualidades que podían provocar la consideración, fue preciso rápidamente el tenerlas o afectarlas. *Fue preciso para su ventaja mostrarse distinto a como se es efectivamente. Ser y parecer llegaron a ser dos cosas de todo punto tan diferentes, y de esta distinción surgieron [...] todos los vicios [...]*. Por otra parte, de libre e independiente que antes era el hombre, helo ahí por una multitud de necesidades nuevas sometido, por decirlo así, a toda la naturaleza y, sobre todo, a sus semejantes, de los cuales en un sentido se volvió esclavo, incluso convirtiéndose en su dueño [...]. En una palabra, competencia y rivalidad de una parte, oposición de intereses, por otra, y siempre el *deseo oculto* de conseguir su provecho a expensas del otro; todos estos males son el primer efecto de la propiedad y el cortejo inseparable de la desigualdad naciente. (*Segundo Discurso*, II, 176-177; cursivas nuestras)

La sociedad ahora instaurada ha generado, como decíamos, un “nuevo orden de cosas”: hemos desarrollado todas nuestras facultades, tanto las que podrían ser positivas (aunque devengan negativas) como las que son evidentemente negativas. Pero también ha instaurado nuevos deseos y necesidades que ahora el hombre mismo no puede autónomamente satisfacer, ya que dependen de la consideración y de la opinión de los demás. Al “cambiar su naturaleza”, el hombre social se ha entregado a una existencia fuera de sí:

Necesita riquezas y prestigio: quiere poseer objetos y dominar conciencias. No cree ser él mismo más que cuando los otros le «consideran» [...]. *Para el hombre del parecer sólo existen los medios, y él mismo se encuentra reducido a no ser más que un medio. [...] Como los hombres ya no buscan satisfacer sus «verdaderas necesidades», sino aquellas que ha creado su vanidad, estarán continuamente fuera de sí mismos, serán extraños a sí mismos y esclavos los unos de los otros.* (Starobinski 1983: 41; cursivas nuestras)

Las preocupaciones que tanto atormentan a Rousseau de la sociedad de su tiempo y que hemos desarrollado al inicio de este capítulo empiezan propiamente aquí, cuando el

hombre se enajena y duplica su naturaleza, cuando “ser y parecer llegaron a ser dos cosas de todo punto tan diferentes” que “fue preciso *para su ventaja* mostrarse distinto a como se es efectivamente”. Resuenan y se sintetizan en estas frases todos los motivos, las quejas, las denuncias que hemos visto que Rousseau expone, tanto respecto del hombre de su tiempo y de su sociedad en conjunto, como respecto de la producción lírica francesa: el hombre, *para su ventaja*, se acomoda a las convenciones sociales y a lo que se espera de él en sociedad, dando la apariencia de tener todas las virtudes sin tener ninguna (*Primer Discurso*, I, 8); la sociedad en su conjunto, con su despliegue de ciencias, letras y artes dignas de las civilizaciones más sabias y virtuosas, se muestra muy avanzada, pero no hará más que imponer yugos (no libertad ni independencia) y cultivar déspotas y esclavos; en cuanto a las producciones artísticas en general y el desarrollo musical de corte armónico en particular, se reconoce ahora “la *principal ventaja* del comercio con las musas” (*Primer Discurso*, I, 7), la de hacer una música altamente metódica y erudita pero que está desfasada de su función primordial, una música que suscita admiración y agrado pero solo a nivel de la apariencia en un público constreñido por las reglas del decoro. La disociación activa, sensible, consciente y voluntaria entre ser y aparecer introducida en este estadio eleva el mundo de la apariencia y del artificio, opacando de este modo el verdadero ser. Y así, “[...] *la igualdad rota fue seguida del más bochornoso desorden*” (*Segundo Discurso*, II, 178; cursivas nuestras).

#### 2.4.8. Estadios 8, 9 y 10: instauración de la ley y evolución de la desigualdad

Consecuentemente con el tema propuesto por la Academia de Dijon, en los estadios siguientes –que nosotros revisaremos solo de pasada– Rousseau ajusta el eje de su ficción histórica en función del surgimiento de la ley y del poder político y su relación con la desigualdad entre los hombres. Pero el tenor de su argumento será el mismo que ya hemos venido demostrando en los estadios anteriores: rota la unidad del hombre con la naturaleza, consigo mismo y con los demás e introducida la desigualdad creada por él mismo, la instauración de la ley (estadio 8) no será, en términos de Rousseau, otra cosa que una suerte de “astucia” del rico *en apariencia para el bien de todos*, pero creada en el fondo *para su propia ventaja*:

[...] el rico, forzado por la necesidad, concibe finalmente *el proyecto más reflexivo que haya surgido jamás del espíritu humano: se trata de emplear en favor suyo las fuerzas mismas de aquellos que le atacaban*, de convertir a sus adversarios en defensores suyos, *de inspirarles otras máximas y darles otras instituciones que le fuesen tan favorables como le era contrario el derecho natural.* (*Segundo Discurso*, II, 179; cursivas nuestras)

Evidentemente, el término “reflexivo” en este pasaje carga con todas las posibles connotaciones negativas que puede asumir: es la reflexión utilizada para el beneficio propio en desmedro del beneficio común, es la reflexión utilizada sin ningún otro criterio que la arbitrariedad de la racionalidad instrumental. Paralelamente o, mejor, consecuentemente, el rico hará uso de los medios o artificios necesarios (entre ellos, el lenguaje) para conseguir tal fin:

[...] *inventó fácilmente razones audibles para conducirlos a tal meta: «[...] instituyamos reglamentos de justicia y de paz a los que todos estén obligados a atenerse [...]. En una palabra, en lugar de volver nuestras fuerzas contra nosotros mismos, unámoslas en un poder supremo que nos gobierne según sabias leyes, que proteja y defienda a todos los miembros de la asociación, rechace los enemigos comunes y nos mantenga en eterna concordia.»* (*Segundo Discurso*, II, 180; cursivas nuestras)

Se observa en esta cita el mismo proceso de instrumentalización con respecto al lenguaje. Estas “razones audibles” no corresponden en absoluto, como es evidente, al “grito de la naturaleza” (ni tampoco, por cierto, al idioma común surgido al interior del seno de la familia): “El primer lenguaje del hombre, el lenguaje más universal, más enérgico y el único del que tuvo necesidad *antes de que fuese necesario persuadir a los hombres* reunidos en la asamblea, es el grito de la naturaleza” (*Segundo Discurso*, I, 140-141; cursivas nuestras). El lenguaje del rico o de la ley en este contexto es un lenguaje que ya no expresa abierta y espontáneamente deseos y necesidades naturales, sino que sirve para persuadir encubriendo deseos y propósitos ocultos<sup>108</sup>.

Así pues, dice Rousseau, el “gobierno naciente” (estadio 8), “[...] al ser mal comenzado, [...] no pudo nunca reparar los vicios de su constitución [...]” (*Segundo Discurso*, II, 183) y de aquí se derivan la evolución y los grados de desigualdad, tal como los presenta nuestro autor:

Si seguimos el progreso de la desigualdad en estas diversas revoluciones, encontraremos que el establecimiento de la ley y del derecho de propiedad fue su primer término, la

<sup>108</sup> Dice Rousseau en otra parte que es preciso que la ley “[...] para que sea natural, hable *de modo inmediato por la voz de la naturaleza*” (*Segundo Discurso*, Prefacio, 114; cursivas nuestras). Evidentemente, no es este el caso.

institución de la magistratura el segundo y el tercero y último el cambio del poder legítimo en poder arbitrario. De este modo, el estado de rico y pobre fue autorizado en la primera época, el de poderoso y débil por la segunda y por la tercera el de amo y esclavo, que es el último grado de desigualdad y el término en el que confluyen todos los demás *hasta que nuevas revoluciones disuelven de hecho el gobierno o le acercan a la institución legítima.* (*Segundo Discurso*, II, 194; cursivas nuestras)<sup>109</sup>

El primer grado, correspondiente al rico y al pobre (estadio 8), lo acabamos de ver. Le sigue “la institución de la magistratura” (estadio 9), que legitimará las diferencias entre “poderoso y débil”: “[...] fue preciso que los inconvenientes y los desórdenes se multiplicasen continuamente para que, finalmente, se pensase *en confiar a particulares el peligroso depósito de la autoridad pública* y se encomendase a los magistrados el cuidado de hacer observar las deliberaciones del pueblo” (*Segundo Discurso*, II, 184; cursivas nuestras). Finalmente, llegamos al último grado de desigualdad (estadio 10, que corresponde al estado del amo y el esclavo), en el cual “[...] los pueblos se arrojaron inmediatamente entre los brazos de un dueño absoluto sin condiciones y sin vuelta atrás [...]”, precipitándose de ese modo en su propia esclavitud (*Segundo Discurso*, II, 184).

Es éste el último punto de la desigualdad y el punto extremo que cierra el círculo y toca el punto del cual hemos partido; *es aquí donde todos los particulares vuelven a ser iguales, puesto que no son nada*<sup>110</sup> [...]; es aquí donde todo se reduce a la ley del más fuerte y, en consecuencia, a *un nuevo estado de naturaleza distinto de aquel por el que hemos comenzado* en que el uno era el estado de naturaleza en su pureza y este último es el fruto de un exceso de corrupción. (*Segundo Discurso*, II, 199-200; cursivas nuestras)

El último estadio (que, recordemos, corresponde según Rousseau al estado actual de su sociedad) es lamentable y sumamente desalentador: los individuos han perdido toda su singularidad, son iguales *puesto que no son nada* (se los puede uno imaginar casi como meras cosas más en un mundo donde ha ganado el imperio de lo artificial); la ley no convoca ni organiza sociedades saludables y articuladas, *se ha reducido a la ley del más fuerte*. Rousseau habla en términos de un “nuevo estado de naturaleza” (lo que nos recuerda, una vez más, el juego de las apariencias y el conflicto entre el ser y el parecer), pero dominado completamente por la corrupción, un estado que parece casi la inversión misma del primero: “El círculo se vuelve a cerrar: habiendo partido de la

<sup>109</sup> Según Starobinski, “Esta [última] alternativa es una *crisis* [...]. La crisis es siempre una alternativa: la salud recuperada es sólo la más favorable de dos eventualidades” (2000: 200).

<sup>110</sup> No es difícil intuir que afirmaciones como esta (o como la anterior, “hasta que nuevas revoluciones disuelven de hecho el gobierno o le acercan a la institución legítima”) son las que deben haber motivado las interpretaciones de corte hegeliano-marxistas del pensamiento de Rousseau.

igualdad de la independencia presocial, desembocamos en la igualdad perfectamente servil de la sociedad despótica” (Starobinski 1983: 42); habiendo partido de un estado en el que el más vigoroso y el mejor preparado para enfrentar obstáculos naturales triunfaba, desembocamos en una situación en la que, al amparo de la ley, se han institucionalizado las diferencias sociales o de convención (rico y pobre, poderoso y débil, amo y esclavo) y triunfa quien más posee y quien más domina (el más fuerte, pero no en términos naturales). Se ha desarrollado un proceso en el que el hombre se ha enajenado y se ha producido a sí mismo, *pero sufriendo una degradación moral que corre en paralelo a su progreso intelectual y técnico*. Ha hecho de sí mismo un ser artificial y, en última instancia, ha instaurado, en contra de la naturaleza, lo artificial como “lo nuevo natural”.

También ha hecho de sí mismo (y de su propia existencia) un ser escindido. Dice Rousseau en las páginas finales del *Segundo Discurso*: “Tal es, efectivamente, la verdadera causa de todas estas diferencias; el salvaje vive en sí mismo; *el hombre social, siempre fuera de sí, no sabe vivir más que en la opinión de los demás y de su juicio sólo saca, por decirlo así, el sentimiento de su propia existencia*” (II, 203; cursivas nuestras). Si comparamos esta afirmación con el modo en que Rousseau ha descrito el estado del hombre naciente, notaremos nuevamente como “el círculo se ha cerrado” de forma invertida, antinatural: “El primer sentimiento del hombre fue el de su existencia; su primer cuidado el de su conservación” (*Segundo Discurso*, II, 162); el hombre salvaje no conoce ninguna escisión, “vive en sí mismo” y goza plenamente del sentimiento de su propia existencia (probablemente sea este el único sentimiento que conoce y hemos visto ya como este es un estado de pura indiferenciación, de no escisión). En contraposición, el hombre social obtiene el sentimiento de su propia existencia de la opinión ajena, vive “siempre fuera de sí” o permanentemente escindido consigo mismo en el sentido en que el valor de su propia existencia está determinado por el juicio de los demás (y estará obligado, con tal fin, a utilizar los medios necesarios). Al hombre social no parece quedarle más opción que entregarse a la apariencia. Y, sin embargo, Rousseau había advertido ya en el *Primer Discurso*:

No corramos detrás de una reputación que se nos escapará y que, en el estado actual de las cosas, nunca nos reportará lo que nos haya costado, aun cuando tuviésemos todos los títulos para obtenerla. *¿Por qué buscar nuestra dicha en la opinión del otro, cuando podemos encontrarla en nosotros mismos?* Dejemos a otros el trabajo de instruir los

pueblos en lo que respecta a sus deberes y *limitémonos a cumplir bien los nuestros*; no necesitamos saber más. (II, 36; cursivas nuestras)

Las palabras finales del *Segundo Discurso* de Rousseau son en sí mismas sobrecogedoras y no hay mucho más que se les pueda añadir, pero quisiéramos conducir finalmente esta historia en términos de la experiencia interna que esta situación implica. Y de inmediato nos viene a la mente cierto pasaje de la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*: “No me gusta nada –dice allí Rousseau– que el corazón sienta la necesidad de vivir apegado en todo momento al escenario, *como si no se encontrara a gusto dentro del cuerpo*” (*Carta a D'Alembert*, 20; cursivas nuestras). De alguna manera, y esta intuición la confirma la cita precedente, “vivir fuera de sí” implicaría vivir permanente en conflicto consigo mismo, vivir desgarrado o a disgusto consigo mismo. Y, bajo esos términos, si hemos hecho de nuestras vidas tan solo un “espectáculo agradable” (recordemos a nuestro extranjero, a aquel que nos ve como “espectáculo” y que nos cree dichosos en medio de nuestra desgracia), ¿qué experiencia podría ser capaz de devolvernos alguna satisfacción semejante a la que encontraba el hombre naciente en el simple placer de existir? O, parafraseando la cita precedente de Rousseau, ¿qué experiencia podría hacer que nuestros corazones vuelvan a sentirse a gusto en el cuerpo?

## **2.5. Unidad como instancia crítica**

Tened en cuenta, además, que en todo este asunto, como en el del primer Discurso, soy siempre el monstruo que sostiene que el hombre es naturalmente bueno, y que mis adversarios son las gentes honestas que, para la edificación del público, se esfuerzan en probar que la naturaleza no hizo más que malvados.<sup>111</sup>

¿Qué podemos extraer de la ficción histórica que hemos expuesto largamente en el acápite anterior? En primer lugar, que hay una serie de movimientos o transformaciones naturales que, de haberse quedado en su estado naciente, nos habrían ahorrado gran cantidad de vicios. Así, en sentido estricto, ninguna transformación o producción nueva es negativa, la negatividad viene después, *con lo que hacemos con ella*. En segundo lugar, “[...] se percibe claramente *el anhelo de una vuelta a la unidad*, de un despertar de la confianza, de una comunicación reconquistada” (Starobinski 1983: 47; cursivas nuestras). Precisamente, una de las claves de lectura que hemos seguido en el desarrollo

<sup>111</sup> “Carta de Rousseau a Philopolis”, en *Segundo Discurso*, textos complementarios, 259.

de los distintos estadios de la ficción histórica de Rousseau es la narración negativa de un progresivo alejamiento: primero, respecto de la naturaleza que lo rodea (de la cual el hombre recién empieza a diferenciarse en el momento en que recurre a medios o útiles); luego, respecto de los otros hombres (con la introducción del orgullo y de la reflexión comparativa); finalmente, respecto de sí mismo (al entregarse al mundo de las apariencias). La instauración de la ley solo vendrá a legitimar estas distancias y a imponer nuevas diferencias que han ido sucesivamente incorporándose a esta historia. De aquí que podamos decir, con Starobinski, que “[...] al mal, al *verdadero* mal, se le reconoce mejor en la figura de falta de reciprocidad” (2000: 196). Frente a esta historia de alejamientos y desarticulaciones, se percibe, pues, un profundo deseo por parte de Rousseau de reunir nuevamente a los hombres, de recuperar una unidad auténtica –no aparente– y recíproca, tanto interna como socialmente; a este respecto, baste por el momento con recordar los estadios quinto y sexto, donde en una primera instancia Rousseau parece mirar con optimismo la unión familiar y entre las familias.

Pero los estadios quinto y sexto, aunque valiosos por los ejemplos que ahí encontramos, están ya lejos de la situación actual: una situación totalmente invertida y en la cual, tal como la describe Rousseau, no parece quedar nada que pueda volver a producir reunificaciones semejantes. ¿Es, pues, la revolución y la disolución de todas las instituciones la única alternativa que propone Rousseau? Frente al desgarrador final del *Segundo Discurso*, el *Primer Discurso* se muestra más optimista. Luego de haber denunciado en él la corrupción introducida por el desarrollo de las ciencias y las artes, al final, sorprendentemente, admite Rousseau:

*Confieso, sin embargo, que el mal no es tan grande como podría serlo. La eterna previsión, colocando al lado de las distintas plantas perjudiciales las saludables y en la sustancia de muchos animales maléficos el remedio para sus heridas, ha enseñado a los soberanos, que son sus ministros, a imitar su sabiduría. A su ejemplo del seno mismo de las ciencias y las artes, fuente de mil desarreglos, ese gran monarca [...], sacó esas sociedades célebres encargadas, a la vez, del peligroso depósito de los conocimientos humanos y del sagrado depósito de las costumbres mediante la atención con que deben mantener en ellas toda la pureza y exigirla en todos los miembros que la reciben. (Primer Discurso, II, 31; cursivas nuestras)<sup>112</sup>*

<sup>112</sup> A propósito de este pasaje, sostiene Starobinski: “La idea está formulada con amplitud: el remedio podría encontrarse en la vecindad (*al lado*) de la planta venenosa, o en el interior mismo (*en la sustancia*) del animal peligroso. En el primer caso el mal atrae junto a sí al antídoto; en el segundo, lo contiene. Por añadidura, hace falta que intervenga un terapeuta –en este caso Luis XIV– que sepa *extraer* el remedio de la enfermedad” (2000: 185). Starobinski ha estudiado las múltiples imágenes del “remedio” en la obra de Rousseau en su “Remedio en el mal: el pensamiento de Rousseau”, especialmente entre las páginas 183-231. Ahí, distingue los diversos modos en que Rousseau se expresa sobre el mal y el remedio: el remedio

[...] que los sabios de primer orden encuentren en sus cortes honorables asilos, que obtengan la única recompensa digna de ellos, la de contribuir por su crédito a la dicha de los pueblos a los que hayan enseñado sabiduría. *Será sólo entonces cuando se vea lo que pueden la virtud, la ciencia y la autoridad animadas por una noble emulación y trabajando concertadas para la felicidad del género humano. Pero en tanto que el poderío sólo esté de un lado, las luces y la sabiduría solas de otro, los sabios pensarán raramente grandes cosas y aún más raramente los príncipes las harán bellas, continuando los pueblos siendo viles, corrompidos y desgraciados. (Primer Discurso, II, 35-36; cursivas nuestras)*

Ambas citas resultan sorprendentes, sobre todo después de la lectura del *Segundo Discurso*; pero, más que en la sorpresa, debemos concentrarnos en su importancia, porque aquí Rousseau nos ofrece la clave para superar el carácter artificial y escindido del hombre actual *sin necesidad de renunciar a los desarrollos de la razón*. Esto estaría en consonancia con una de las lecciones que hemos extraído de la ficción histórica: en sentido estricto, ninguna producción es negativa, su negatividad se desprende de *lo que hacemos con ella*. Si contamos, además, con el criterio correcto (criterio que tiene que ser eminentemente moral, como hemos visto ya), “*Entonces nada de lo que los hombres han pensado e inventado sería rechazado, todo sería recobrado en la felicidad de una vida reconciliada*” (Starobinski 1983: 47; cursivas nuestras). Las ciencias y las artes (“fuente de mil desarreglos”, “peligroso depósito”) pueden ellas mismas, *pero guiadas con cuidado, con criterio y sabiduría*, ser el remedio contra los males que nos aquejan. En estos pasajes finales, Rousseau nos impele a mirar hacia adelante. Si al inicio del *Primer Discurso* (I, 7-10) ha hecho hincapié entre la discordancia entre el antes y el hoy, entre el ser y el parecer, ahora nos exhorta a encaminarnos hacia un momento en que “se vea lo que pueden la virtud, la ciencia y la autoridad *trabajando concertadas* para la felicidad del género humano”. Su aspiración por una unidad reconquistada no implica, pues, un retorno al origen o al puro estado de naturaleza<sup>113</sup>.

---

puede estar contenido en el mal (*Primer Discurso*), el remedio es solo un paliativo (*Observaciones al rey de Polonia, Prefacio a Narciso*), a un mal incurable opone un remedio heroico –como la revolución– que corre el peligro de volverse un mal peor (*Segundo Discurso*). Adicionalmente sostiene “[...] en el caso favorable en que el mal logra curar el mal en virtud de un mejor uso *queda abierta la vía para una gran reconciliación, y nada de cuanto los hombres han adquirido en el curso de su historia debe ser desechado por completo*; en la hipótesis inversa, debe llegarse al colmo del mal para que intervenga una ruptura liberadora y se instaure un nuevo orden de cosas en lugar del que había alcanzado el límite de la corrupción. El mal habría servido de algo en ambos supuestos, *pero en el primer caso se habrá mostrado apto para su transformación en bien*; en el segundo, por su propio exceso, habrá conjurado su destrucción y sustitución por un poder antagónico” (2000: 189-190; cursivas nuestras).

<sup>113</sup> En esto están de acuerdo los especialistas que hemos consultado: “Rousseau desalienta expresamente de cualquier intento de retroceso” (Starobinski 2000: 197), “La unidad que nos propone [...] no implica un retroceso en la historia [...]. No hay retorno posible ni deseable a un momento inicial [...] que suponga la renuncia de los desarrollos de la razón y de la lógica; todos estos desarrollos son

Como hemos visto ya en nuestra lectura de la *Carta sobre música francesa*, aquí nuevamente se repite el motivo rousseauiano de que el principal error consiste en poner el énfasis en aquello que desarticula en vez de alentar aquello que reunifica (“en tanto que el poderío sólo esté de un lado, las luces y la sabiduría solas de otro”, entonces continuarán la corrupción y la desgracia). Pero, si todas las potencias desarrolladas por el hombre a lo largo de su historia –orgullo, reflexión, amor al bienestar, comodidades, etc.– parecen tender hacia la fractura y la desarticulación, ¿cómo hacer patente el criterio que debería reunirnos, que debería hacernos “trabajar concertadamente”?, ¿qué palanca interior (palanca moral) podría ser más fuerte y contener los efectos negativos del amor propio? Encontramos en los textos de Rousseau una respuesta que, a simple vista, parece ingenua y trillada, pero que, mirada con atención, significará una importante vuelca de tuerca. Rousseau invoca el sentimiento de piedad y compasión, “[...] disposición conveniente a seres tan débiles y sujetos a tantos males como lo estamos nosotros; virtud *tanto más universal y tanto más útil al hombre cuanto que ella antecede en él al uso de toda reflexión [...]*” (*Segundo Discurso*, I, 149; cursivas nuestras). Rousseau confiere a la piedad y a la compasión una potencia extraordinaria de la que carecen todos los desarrollos posteriores del hombre: en tanto ellas son *anteriores a la reflexión*, son propiamente (no aparentemente) universales y conservan una fuerza tal “[...] que las costumbres más depravadas no han podido destruir [...]” (*Segundo Discurso*, I, 150). La piedad y compasión son sentimientos connaturales al hombre y, en ese sentido, están resguardados en el fondo de su corazón, por más desarrollos, transformaciones, apariencias, obstáculos o velos parezcan encubrirlos e incluso deformarlos. Pero más interesante aun que lo anterior es cómo explica Rousseau lo que pueden hacer estos sentimientos, *si es que logramos activarlos nuevamente*:

Aun cuando fuese verdad que la compasión no es otra cosa que un sentimiento que nos pone en el lugar del que sufre, sentimiento oscuro y vivo en el hombre salvaje, desarrollado pero débil en el hombre civil, ¿qué significaría esta idea para lo que yo digo, si no es darle más fuerza? Efectivamente, *la compasión sería tanto más enérgica cuanto el animal espectador se identificase más íntimamente con el animal que sufre*. Ahora bien, es evidente que esta identificación ha debido ser infinitamente más estrecha en el estado de naturaleza que en el estado de raciocinio. Es la razón quien engendra el

---

constituyentes para el ser humano que trata de superar la situación de escisión” (Sevilla 2010: 69), “[...] [Rousseau] mismo destacó con claridad lo siguiente: *a)* que el origen no es un concepto histórico sino filosófico [...]; y *b)* que el retorno al pasado es imposible: «la naturaleza humana no retrocede y nunca se remonta hacia los tiempos de inocencia e igualdad» (*Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogues*, OC, vol. I, p. 935)” (Collisani 2010: 181-186), entre otros.

amor propio y la reflexión quien lo fortalece; es ella quien repliega al hombre sobre sí mismo; es ella quien lo separa de todo lo que le estorba y le aflige. Es la filosofía quien aísla [...]. El hombre salvaje no tiene este admirable talento y, falto de sabiduría y de razón, se le ve constantemente arrojarse aturcido al *primer sentimiento de humanidad*. (*Segundo Discurso*, I, 151-152; cursivas nuestras)

La piedad, *aunque natural en el corazón humano*, permanecería eternamente inactiva si la imaginación no la pusiera en movimiento. ¿Cómo nos dejamos conmover por la piedad? *Trasladándonos fuera de nosotros mismos, identificándonos con el ser sufriente. Sufrimos en la medida en que juzgamos que el otro sufre; no es en nosotros sino en él que sufrimos*. ¡Imaginad cuántos conocimientos adquiridos supone esta transferencia! (*Ensayo*, IX, 74; cursivas nuestras)

Leamos en conjunto estas citas: en ambas, la compasión o piedad señalan un *sentimiento íntimo y espontáneo (activo) de identificación con el otro*. Es un sentimiento, como hemos dicho, anterior a la reflexión, porque no depende de nuestra capacidad intelectual (no pasa por la mediación racional) sino de nuestra sensibilidad y de nuestra capacidad afectiva, empática. En ese sentido, la piedad es “natural en el corazón humano” y estaba presente en el hombre salvaje y “falto de sabiduría”. En ese entonces, la piedad era activada inmediatamente y “ha debido ser infinitamente más estrecha que en el estado de raciocinio”, que introduce el amor propio, las comparaciones y diferencias, y que “repliega al hombre”, “lo separa de todo lo que le estorba y la aflige”. De ahí que Starobinski nos diga:

La estimación y la benevolencia constituyen un vínculo mediante el cual los hombres se unen *inmediatamente*: nada se interpone entre las conciencias, éstas se ofrecen espontáneamente con una plena evidencia. Al contrario, los vínculos que se establecen a través del interés personal han perdido su carácter inmediato. La relación ya no se establece entre una conciencia y otra: en lo sucesivo, pasa por las cosas. [...] *La crítica de Rousseau denuncia esta alienación y propone la tarea de volver a lo inmediato*. (Starobinski 1983: 35-36; cursivas nuestras)

¿Cómo volver ahora, en el estado de raciocinio, a lo inmediato? Activando o, mejor, *reactivando la piedad: dejándonos conmover por el otro*. Frente al resto de pasiones relativas que han ido desarrollándose en el hombre, la piedad y la compasión, la estima y la benevolencia son sentimientos que involucran al otro espontánea y positivamente, que implican una reunión con el otro que no pasa por una mediación meditada e interesada. En ese sentido, los “primeros sentimientos de humanidad” son para Rousseau precisamente sentimientos que nos reconcilian inmediata y fraternamente, y bien haríamos, en el estado actual de cosas, en no olvidarlo. Maravillosa vuelta de tuerca la que nos ofrece, a este respecto, la cita del *Ensayo*, porque dejarse conmover

significa, allí, *trasladarse fuera de nosotros mismos, identificarse con el ser sufriente*: “Sufrimos en la medida en que juzgamos que el otro sufre; *no es en nosotros sino en él que sufrimos*”. Resuenan las frases finales del *Segundo Discurso* que hemos analizando ya, pero adquieren ahora un carácter altamente positivo. El hombre social vive “siempre fuera de sí”, pero hay una tremenda diferencia entre vivir en la opinión del otro y “sufrir en el otro”. Esta identificación motivada por la compasión no pasa por el interés personal; por el contrario, instantáneamente deja de lado o eclipsa el interés personal para *ponerse espontáneamente, a través de un vínculo afectivo, en el lugar del otro y vivir con el otro*. Y, yendo más atrás aun, ¿qué es lo que había resaltado Rousseau de la música italiana en contra de la música francesa? Precisamente, su capacidad de *conmovernos*, de activar en nosotros –incluso, a pesar de nosotros– una experiencia interna que nos remueve y emociona desde dentro y que permite una comunicación plena, sin obstrucciones ni mediaciones. Vistas así las cosas, pensamos que podemos perfectamente asociar esa conmoción que la música suscita con este sentimiento de identificación connatural a la compasión o la piedad.

“Pero queda por saber si Rousseau consigue realizar esta conciliación de lo singular y de lo universal, de la autenticidad vivida y de la verdad razonable. La cuestión, que queda planteada aquí, no debe ser olvidada” (Starobinski 1983: 102). Veremos, en el capítulo siguiente, de qué manera la música, pero regida bajo el criterio de su función melódica, puede ser para Rousseau una de estas vías de reconfiguración o conciliación, en tanto que subordina la estructura armónica (verdad razonable) a la experiencia vivida que procura la unidad de melodía.

## CAPÍTULO 3

### MELODÍA Y SÍNTESIS ARTÍSTICA

Así se forma el verdadero sabio, quien no está libre de pasiones como cualquier otro hombre, pero que sólo él sabe vencerlas con las pasiones mismas, como un piloto se abre camino entre las tempestades.<sup>114</sup>

Si la unidad de los dos *Discursos* era fácil de descubrir y evidente en sí misma, no ocurre lo mismo con los que hemos llamado “escritos maduros” sobre música de Rousseau: el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y el *Diccionario de música*. En el caso de los dos *Discursos*, la unidad de la que hablamos no es solo temática, sino estilística (ambos son “discursos”, pensados y escritos de esa manera) e, incluso, circunstancial (ambos son redactados con ocasión de los concursos propuestos por la Academia de Dijon, cuyos temas, como hemos visto, Rousseau atrae hacia sus propios intereses). Asimismo, la lectura y las interpretaciones posteriores de ambos textos han coincidido en tomarlas en conjunto y establecer su continuidad. No encontramos nada similar en el caso de las obras de las que nos ocuparemos en este capítulo.

A primera vista, en términos estilísticos, tenemos que el *Ensayo* es un escrito –como su mismo nombre indica– “ensayístico” o tentativo y, además de eso, es un texto disperso y, a veces, oscuro; el *Diccionario*, por su parte, es un texto bastante más extenso y articulado y de una redacción más fina y cuidadosa, pero por su propia naturaleza es un texto pensado de otra manera y con otros propósitos: se trata de un libro de consulta, de un texto de carácter pedagógico<sup>115</sup>. A nivel temático, es claro que el *Diccionario* versará sobre música, pero no es tan claro, a primera vista, que el *Ensayo* lo vaya a hacer: su tema –nuevamente, tal como indica el título– es el origen del lenguaje. Incluso la recepción de ambos textos ha estado cargada de diferencias y confrontaciones: el *Ensayo*, de publicación póstuma, no fue conocido en vida de Rousseau, y aunque es un escrito que ha ido cobrando en las últimas décadas del siglo XX cada vez mayor interés,

<sup>114</sup> *La nueva Eloísa*, parte IV, carta XII (de madame de Wolmar a madame d’Orbe), 536.

<sup>115</sup> No obstante, tenemos que señalar que no se trata, en absoluto, de una simple recopilación ecléctica e intrascendente de términos y usos musicales. Advierte Rousseau en el Prefacio: “*La música es, de todas las Bellas Artes, la que posee el vocabulario más amplio* y, por consiguiente, un diccionario es lo más útil para darlo a conocer. Por otra parte, el lector no debe incluirlo entre esas compilaciones ridículas que la moda, o más bien la manía de los diccionarios, difunde a diario” (*Diccionario*, Prefacio, 53; cursivas nuestras).

los intérpretes, como hemos señalado ya, no se ponen de acuerdo respecto del valor de esta obra y de cómo considerar su integración en el pensamiento rousseauiano<sup>116</sup>. El *Diccionario*, por su parte, no solo fue una obra anunciada y esperada con ansias en su propio tiempo, sino que, desde su aparición en 1767 fue sucesivamente consultada y discutida (y discutida, quizá por primera vez en la vida de Rousseau, en buenos términos, no como en el caso de las polémicas en torno al *Primer Discurso* y a la *Carta sobre música francesa*)<sup>117</sup>. Lamentablemente, esa atención prestada al *Diccionario* durante los tiempos en que vivió Rousseau y en las décadas posteriores a su muerte no se ha visto renovada en la actualidad, siendo hoy en día una obra poco conocida o que, incluso, ha sucumbido ya ante el olvido.

<sup>116</sup> “Jean Starobinski, en su estudio introductorio al *Ensayo* en la edición crítica de los escritos musicales, afirma: «el lector que preste atención al gran borrador del *Principio de la Melodía*, al *Examen de los dos principios avanzados por el Sr. Rameau* que procede directamente de ellos, y a los artículos importantes del *Diccionario de Música*, constatará que el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, en los capítulos XII a XX, está estrechamente emparentado con ellos hasta el punto de, en ciertos párrafos, ser absolutamente superponible a ellos». Sin embargo, el carácter póstumo de la publicación del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* en 1782 y la aparente falta de equilibrio entre los temas de los que se ocupa, el lenguaje y la música, han inclinado a Philonenko a sostener la tesis de la falta de interés teórico genuino del *Ensayo*, que no añadiría nada nuevo a lo ya dicho sobre el lenguaje en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, ni realizaría una aportación genuina sobre la música que no podamos entrar en *El origen de la melodía* o en el *Examen de dos principios*” (Sevilla 2010: 56). Respecto de la interpretación de Starobinski, agrega O’Dea: “La crítica rousseauiana de los últimos cincuenta años está dominada por la gran figura de Jean Starobinski, que concede, con el paso del tiempo, un lugar cada vez más importante a la música en sus estudios del autor al que vuelve incansablemente. [...] Desde la primera edición de *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l’obstacle*, Starobinski ha definido una cierta manera de abordar a Rousseau [...] [según la cual] Pensamiento e individualidad, discurso y perfil de sí, serían pues difícilmente discernibles [...]. Resulta evidente que una teoría de la música en la que la pareja expresión/afectividad se halla presente por todos lados se integre fácilmente en esta aproximación a Rousseau” (2010: 43-44). Hemos mencionado ya, en nuestra Introducción, los argumentos en contra de este tipo de interpretación, y de ahí que O’Dea nos advierta: “Podemos pensar que Rousseau subestima gravemente su *Essai*, pero la historia de este constituye, no obstante, una útil llamada de atención de que otorgamos a ciertos escritos de Rousseau sobre música una importancia de la que él mismo no parece querer investirlos” (2010: 47; cursivas nuestras).

<sup>117</sup> Sobre este tema, véase la Introducción de la edición consultada del *Diccionario*, 11-24, especialmente las páginas 17-18: “La publicación del *Diccionario* tuvo un eco amplio e inmediato –además de muy favorable para el ginebrino– no sólo en la prensa literaria de su país. El primer día de noviembre de 1767, seis meses antes de que Rousseau regresara a París tras haber abandonado su confinamiento inglés, la prensa avanzaba la noticia de la publicación de un ejemplar «esperado desde hacía varios años» (*Correspondence Littéraire*, París, Ed. Tournoux, 1877-1882, t. VII, p. 478), así como su puesta en circulación y venta en el comercio del librero Duchesne. [...] No cabía duda, el *Diccionario de música* se proyectaba y surgía con fuerza entre las cenizas de los enciclopedistas. [...] / Los diarios *L’année littéraire*, *Mercure de France*, *Mémoires secrètes* y *L’avant-coureur* daban la noticia tan sólo un mes después del acontecimiento. En 1768, lo hacen *Les affiches de Province*, *Journal des Beaux-Arts et des Sciences*, *Le courier du Bas-Rhin*, *Le Journal Encyclopédique* y *Le Journal des savants*, así como la *Gazette littéraire et universel de l’Europe*. Desde un simple anuncio de la aparición del texto o un comentario breve hasta la transcripción completa de los pasajes más relevantes y útiles, pasando por reseñas detalladas con citas del *Diccionario* en cuestión e, incluso, escritos ávidos de polémica, los escritores ilustrados trataron, resumieron, examinaron y aproximaron al lector tanto a las ideas musicales desarrolladas como a sus silencios”.

Sobre todo el *Ensayo* es un texto que ofrece dificultades y de diversos tipos. Además de lo ya mencionado (su publicación póstuma y la poca unanimidad respecto de su recepción e interpretación actual; O'Dea 2010: 44-47, Sevilla 2010: 55-56), es evidente el carácter provisional e incompleto de este escrito. Su estructura interna nos ofrece de entrada un texto poco organizado: hay una primera parte (capítulos I-XI) dedicada exclusivamente al tema del origen de las lenguas; los capítulos siguientes (XII-XIX) saltan sin mayor ilación al tema de la música; finalmente, se incluye un último capítulo (XX) cuyo tema es la relación de las lenguas con los gobiernos, que parece estar completamente desfasado (como si fuese un añadido de último minuto) y no tener nada que ver con los anteriores<sup>118</sup>. Tenemos que añadir necesariamente una última dificultad, que es especialmente importante para nosotros porque en este último capítulo de nuestra tesis pretendemos trabajar el *Ensayo* en conjunción con el *Diccionario*. Si miramos cuidadosamente el *Ensayo*, tanto en su parte sobre el lenguaje como en su parte musical, no podemos decir que se trate de un escrito “positivo” (análogamente a como ha ocurrido en el *Segundo Discurso*): la historia que nos cuenta aquí Rousseau (en ambas partes) es la de una degeneración y no la de un renacimiento. Inclusive, no hay en este texto ninguna mención a la ópera, tema que en el *Diccionario* se vuelve medular y que, de alguna manera, tal como intentaremos mostrar, podría consistir uno de los ejes articuladores de la elaboración del *Diccionario*.

Sin embargo, pensamos que tenemos ya las herramientas necesarias para entender la vinculación tanto entre las partes dispares del *Ensayo* como entre el *Ensayo* y el *Diccionario*. Hay un movimiento interesante que se produce a lo largo de los escritos de Rousseau que hemos consultado hasta el momento y que seguiremos viendo en estas últimas dos obras. Empezamos, en el primer capítulo, con la *Carta sobre música francesa*, donde vimos la denuncia de Rousseau a la producción lírica francesa en función de su carácter artificial y poco natural (denuncia que, como vimos, se engancha con la denuncia general de Rousseau al estado de su tiempo y a las costumbres de su sociedad), pero observamos que en la *Carta* Rousseau habla en términos altamente positivos respecto del desarrollo lírico italiano, lo cual nos muestra dos cosas: por un

---

<sup>118</sup> En su intento por establecer la cronología de la redacción del *Ensayo*, Pierre-Maurice Masson ha indicado que debe haber sido compuesto en tres estadios: primero, como una larga nota al *Segundo Discurso* (1754), luego como una disertación en contra de Rameau (1761) y finalmente como una pieza independiente en 1763, cuando fue dividido en capítulos (“Questions de Chronologie Rousseauiste”, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, IX (1913), 37-61, citado en Guetti 1969: 853).

lado, que *de hecho* la música no tiene que circunscribirse al modo (o al “malentendido”, tal como lo llamamos en esa sección) en que la entienden los compositores franceses; por otro, insinúa la posibilidad de que la música pueda, eventualmente, adoptar ese camino y recuperar de algún modo su energía y expresividad original. Pasamos luego, en el segundo capítulo, al análisis de los dos *Discursos* (textos no musicales) y vimos en ellos, a la luz de la ficción histórica elaborada en el *Segundo Discurso*, los motivos que históricamente habrían llevado al hombre al nivel actual de degeneración, tal como intenta explicárselo Rousseau. Esta historia muestra, como vimos, un movimiento negativo que va alcanzando progresivamente cierto grado de desarrollo o “perfección” que luego conduce, paradójicamente, a un estadio peor que el anterior. Esta negatividad o proceso de degeneración puede verse, en buena cuenta, como un alejamiento o alienación de la naturaleza propia del ser humano. Pero nuevamente Rousseau deja abierta la posibilidad de modificar la historia; los pasajes finales del *Primer Discurso* son pasajes de esperanza: no todo está perdido, depende de nosotros el que podamos utilizar de manera saludable nuestras producciones y el que volvamos a reencontrarnos con nosotros mismos y con nuestros semejantes en sociedades constituidas de tal forma que no sean más enajenantes del orden natural.

El *Ensayo* retoma de alguna manera la ficción histórica del *Segundo Discurso* pero la reelabora en clave del lenguaje: el lenguaje cobra aquí una relevancia positiva que no aparece de manera tan clara en el *Segundo Discurso*<sup>119</sup>. Y si bien el desenlace de esta historia también será negativo (aunque esta vez la explicación pase por el proceso de sustituir el acento por la escritura), se retiene el valor positivo de las primeras expresiones “naturales” del habla. Aquí es donde debemos prestar atención, pues es precisamente esto lo que el lenguaje tendrá en común con las primeras expresiones musicales, encontrando así cierto vínculo entre las dos grandes partes del *Ensayo*. No obstante, Rousseau pasa luego a la historia de la música, y nuevamente el tono de esta historia es negativo: es la historia de la pérdida de energía y expresividad de la música original. La clave aquí es la sentencia de Rousseau que ya hemos anunciado: la música no es más “doblemente la voz de la naturaleza” (*Ensayo*, XIX, 129). La sentencia es breve pero potente; sin embargo, Rousseau no nos la explica. Tenemos que intentar

---

<sup>119</sup> No queremos decir con esto que Rousseau haya querido corregir su ficción histórica o que se haya basado voluntariamente en ella a la hora de confeccionar el *Ensayo*. Estas afirmaciones y nuestras asociaciones e interpretaciones se basan exclusivamente en el contenido de ambos textos.

recoger el significado de esta sentencia a la luz del momento original de esta historia, en el cual, hemos de asumir, la música sí era doblemente la voz de la naturaleza. Pero la sentencia cobra aún mayor sentido si es que la vinculamos con el artículo “ópera” del *Diccionario*, pues allí se narra la misma historia pero en clave positiva. La sentencia de Rousseau, y esta es nuestra propuesta y nuestro intento en lo que sigue, debe leerse hacia atrás *pero también hacia adelante*, con lo cual volvemos al renacer de la melodiosidad en la ópera italiana, tema expuesto, aunque toscamente, en la *Carta sobre música francesa*.

### **3.1. Del gesto a la palabra: relectura de la ficción histórica en clave del lenguaje**

¡Cuántas cosas nos dijimos sin abrir la boca! ¡Qué ardientes sentimientos nos transmitimos sin la fría intromisión de las palabras!

Si en algunos momentos el corazón pone alguna palabra en la boca, ¡es tan dulce poder pronunciarla sin estorbos!<sup>120</sup>

#### **3.1.1. Gritos inarticulados y signos instituidos**

Frente a la fuerza argumentativa de la ficción histórica presentada en el *Segundo Discurso* que expusimos largamente en el capítulo anterior, las anotaciones sobre el lenguaje que Rousseau vierte en ese escrito están lejos de constituir reflexiones acabadas o mínimamente consistentes. Por el contrario, lo que encontramos en el pasaje dedicado al origen del lenguaje (*Segundo Discurso*, I, 137-145) es más bien la sucesiva constatación de las enormes dificultades que suscita una investigación semejante, una investigación cuyo propósito –como el mismo Rousseau no se cansa de enfatizar– no consiste en explicar cómo aprendemos lenguas ya formadas, sino en *intentar comprender cómo se formaron las primeras lenguas*<sup>121</sup>. En tanto que el *Segundo*

<sup>120</sup> *La nueva Eloísa*, parte V, carta III (de Saint-Preux a milord Edward), 603 y 601 respectivamente.

<sup>121</sup> Es por este motivo que Rousseau no se da por satisfecho con las alternativas de solución que han propuesto otros pensadores de su época “Podría contentarme con citar o repetir aquí las investigaciones que el abate de Condillac ha hecho sobre esta materia, las cuales confirman en su totalidad mi sentimiento y del cual quizá me aportaron la primera idea. Pero el modo en que este filósofo resolvió las dificultades que se pone a sí mismo sobre el origen de los signos instituidos, muestran que ha supuesto lo que yo pongo en entredicho, a saber: una especie de sociedad ya establecida entre los inventores del lenguaje. [...] Diré gustoso, como otros muchos, que las lenguas nacieron en el comercio doméstico de los padres, las madres y los hijos; pero, amén de que esto no resuelve las dificultades, sería cometer la falta de lo que, para razonar sobre el estado de naturaleza, transportan allí las ideas tomadas de la sociedad [...]”. Incluso agrega más adelante: “Notad aún que, teniendo necesidad el niño de explicar todas sus necesidades y, consiguientemente, más cosas que decir a la madre que ésta al hijo, es él quien debe hacer

*Discurso* incluye una importante reflexión sobre el estado original del hombre, resulta entendible que Rousseau tematice el problema del origen del lenguaje; no obstante, llama la atención lo poco satisfactorias que terminan siendo estas anotaciones en el contexto de un escrito que, de manera general, puede considerarse acabado. Y sin embargo, vale la pena tomar nota de hasta dónde llegan estas anotaciones tentativas y poco satisfactorias, porque esto nos permitirá luego entender con mayor precisión el intento de Rousseau de abordar este mismo problema en el *Ensayo*, pero empleando estrategias argumentativas diferentes que analizaremos en su momento.

¿Qué es lo que se dice sobre el lenguaje en el *Segundo Discurso* y cuáles son las dificultades con las que se encuentra Rousseau en este escrito? Si recordamos, el tema del lenguaje se introduce concretamente en el estadio cuarto de la ficción histórica, en relación con el surgimiento de la individualidad y con la apertura de lo que hemos llamado el universo humano. En ese entonces aparece la primera “lengua universal”, que no consiste más que en “gritos inarticulados, muchos gestos y algunos ruidos imitativos” (*Segundo Discurso*, II, 165). No obstante, señalamos entonces que Rousseau había hecho anteriormente hincapié en la dificultad de explicar la constitución de las lenguas, pues le resulta sumamente complejo imaginar cómo pasamos de un estado en que la palabra no es “un intérprete demasiado necesario” a otro en que los signos instituidos se han vuelto “indispensables”. Recordemos el pasaje en cuestión:

Permítaseme considerar por un instante los obstáculos del origen de las lenguas. [...] *La primera que se presenta es la de imaginar cómo las lenguas pudieron llegar a ser necesarias*; pues, no teniendo los hombres ninguna correspondencia entre sí ni necesidad de ellas, no se conciben ni la necesidad de esta invención ni su posibilidad si es que no fue indispensable. (*Segundo Discurso*, I, 138; cursivas nuestras)

Poco más adelante, Rousseau continúa:

*Supongamos superada* esta primera dificultad; franqueemos por un momento el espacio inmenso que debió existir entre el estado puro de naturaleza y la necesidad de las lenguas<sup>122</sup> y busquemos, *suponiéndolas necesarias*, cómo pudieron comenzar a establecerse. Nueva dificultad, peor aún que la primera, pues si los hombres tuvieron aún más necesidad de la palabra para aprender a pensar, tuvieron aún más necesidad de

---

los mayores esfuerzos de invención y que la lengua que empleaba debe ser en gran parte su propia obra [...] el decir que la madre dicta al hijo las palabras de que debe servirse para pedirle tal o cual cosa muestra muy bien cómo se enseñan lenguas ya constituidas, *pero no nos dice cómo se forman*” (*Segundo Discurso*, I, 138-140; cursivas nuestras).

<sup>122</sup> Según nuestra interpretación, en la ficción histórica este “espacio inmenso” correspondería al espacio entre los estadios 1 y 5.

saber pensar para encontrar el arte de la palabra; *cuando se comprendiese cómo los sonidos de la voz fueron tomados por intérpretes convencionales de nuestras ideas*, quedará siempre por saber quiénes pudieron ser los intérpretes de esta convención en lo que toca a las ideas que, al no tener un objeto sensible, no podían señalarse ni con el gesto ni con la voz; de este modo, *apenas cabe formar conjeturas verosímiles sobre el nacimiento de este arte de comunicar sus pensamientos y establecer un comercio entre los espíritus; arte sublime, que está ya tan lejos de su origen [...]*. (I, 140; cursivas nuestras)

Como vemos en estas citas, en la investigación sobre el origen del lenguaje nos topamos con una dificultad tras otra. Específicamente, tenemos una primera dificultad que consiste en “imaginar cómo las lenguas pudieron llegar a ser necesarias”, lo cual indica que originalmente el lenguaje no era necesario; en efecto, como ya hemos visto, el hombre natural no habla porque no tiene necesidad de intérpretes. Entonces, si originalmente la lengua no era necesaria, ¿cómo así se volvió indispensable?, ¿qué es lo que ha arrancado las primeras voces y cómo así llegan a convertirse luego en intérpretes “necesarios” de nuestras ideas? Rousseau, aquí, no resuelve el problema, lo “supone superado” solo para enfrentarse luego a una dificultad mayor: *suponiendo necesarias* las lenguas, ¿cómo explicar ahora su establecimiento? El argumento que sigue casi resulta circular: se necesita de la palabra para poder pensar, pero para dar nombres o instituir palabras se ha necesitado a su vez de un esfuerzo intelectual. ¿Qué vino, entonces, primero: la palabra o el pensamiento? E incluso suponiendo superado este problema, ¿cómo pudo establecerse tal convención entre el sonido articulado de la voz y la designación de la idea?, ¿quiénes fueron los “primeros intérpretes” de aquellas palabras que corresponden no a objetos sensibles (posibles de señalar mediante el gesto o la voz) sino a ideas generales? “Cuanto más se medita sobre este tema –advierte Rousseau–, más se ensancha ante nuestros ojos *la distancia que va de las puras sensaciones a los simples conocimientos*; es inconcebible cómo *un hombre*<sup>123</sup> hubiese podido con sus solas fuerzas, *sin el auxilio de la comunicación y sin el aguijón de la necesidad*, franquear un intervalo tan grande” (*Segundo Discurso*, I, 135-136; cursivas nuestras). Llegado cierto punto, Rousseau incluso detendrá este estudio:

Me detengo en estos primeros pasos y suplico a mis jueces que suspendan aquí su lectura para considerar [...] el camino que queda por andar para expresar todos los pensamientos de los hombres, para adquirir una forma constante, para poder hablar en público e influir en la sociedad. [...] dejo para quien lo quiera la empresa de discutir este difícil problema: qué ha sido más necesario, si la sociedad ya unida para la

<sup>123</sup> Hay que tomar nota del singular: un hombre, un hombre solo.

institución de las lenguas, o las lenguas ya inventadas para el establecimiento de la sociedad. (*Segundo Discurso*, I, 144-145).

Es interesante que el argumento que Rousseau esboza en estos pasajes resulte circular: señala, en última instancia, la imposibilidad de asignar al lenguaje un origen natural preciso. Rousseau vacila, parece querer hacer del lenguaje una necesidad natural, pero una y otra vez tropieza con su constitución social; no termina de decidirse y deja finalmente “para quien lo quiera la empresa de discutir este difícil problema”<sup>124</sup>. La invocación al “*espacio inmenso* entre el estado puro de naturaleza y la necesidad de las lenguas” o a la “*distancia* que va de las puras sensaciones a los simples conocimientos” es asimismo reflejo de las enormes dificultades que suscita una investigación de este tipo. Por ello, debemos diferenciar con claridad ambos obstáculos. Rousseau se pone ante sí, en el fondo, una doble tarea: quiere develar, primero, cómo del silencio reinante en el puro estado de naturaleza surgen las primeras voces, la primera “lengua universal”; es decir, qué motiva en el hombre, desde su constitución puramente natural, a expresarse y comunicarse, aunque no sea propiamente de manera verbal (primera dificultad). En segundo lugar, quiere penetrar en el complejo y “fascinante” proceso de sustitución o traslación de sentido que implica pasar, aún en un estado presocial (donde las lenguas aún no son convencionales, pero en donde los hombres ya establecen ciertos intercambios entre sí), de esta primera lengua universal a la invención de signos, de palabras y, finalmente, al establecimiento de las lenguas convencionales; quiere comprender cómo los sonidos de la voz logran luego transformarse en “intérpretes convencionales de nuestras ideas” (segunda dificultad). La primera dificultad, como veremos, va a señalar entonces la alianza entre sonido (voz) y expresión de sentimiento; la segunda hará lo propio entre sonido (palabra) y transmisión de ideas (convención). De alguna manera, el origen del lenguaje –y, más aun, el lenguaje en general– parece estar siempre “entremedias” de ambas dimensiones.

El motivo de fondo que está implicado en esta investigación sobre el origen del lenguaje ha sido ya indicado, aunque escuetamente, por Rousseau: averiguar el nacimiento de este “arte de [...] *establecer un comercio entre los espíritus*; arte sublime, que está ya tan lejos de su origen [...]” (*Segundo Discurso*, I, 140; cursivas nuestras). “Establecer

<sup>124</sup> Esta ambigüedad va a mantenerse en el *Ensayo*, donde se dice expresamente, en el primer capítulo, que “[...] siendo la primera *institución social*, el habla sólo debe su forma a *causas naturales*” (I, 39; cursivas nuestras).

un comercio entre los espíritus”, comunicarse *con el otro* de manera directa y transparente, esa ha sido la prerrogativa del lenguaje allá en sus inicios, cuando el lenguaje, tal como se lo figura Rousseau, poseía una fluidez y una expresividad de la que ahora carece. Este es, como hemos visto, uno de los anhelos más profundos de Rousseau. Y, sin embargo, en el estado de naturaleza, en tanto que el hombre vive en lo inmediato y todos sus deseos y necesidades son satisfechos natural e inmediatamente, no tiene necesidad del lenguaje: “[...] como la palabra no puede nacer más que cuando existe una carencia que ha de ser compensada, el hombre natural no habla” (Starobinski 1983: 182). No hay necesidad de comunicación porque no hay ni vacíos ni barreras que superar, pero tampoco hay necesidad de comunicación porque el hombre natural está solo: no existe el otro con quien comunicarse. Cuando empiezan a imponérsele dificultades, el hombre recién empieza a emplear a medios o útiles (naturales o artificiales) y es en relación con ese proceso gradual de alejamientos y mediaciones que vemos surgir la primera “lengua universal”. ¿Cómo así llegó a producirse este modo de comunicación entre los hombres? Esa es la primera de las dificultades que Rousseau ha señalado, y la ficción histórica, de alguna manera, ha tratado de dar cuenta de ella: habiéndose desligado de su primer universo natural, el hombre reconoce y necesita ahora de los otros para superar las adversidades naturales y asegurar su supervivencia; se han generado los primeros compromisos mutuos –aunque rudimentarios– y, con ellos, se ha establecido cierto “comercio entre los espíritus”: “Es fácil comprender que *un comercio tal no exigía un lenguaje mucho más refinado que el de las cornejas o de los monos que se agrupan casi del mismo modo*. Gritos inarticulados, muchos gestos y algunos ruidos imitativos debieron componer durante largo tiempo la lengua universal [...]” (*Segundo Discurso*, II, 165; cursivas nuestras).

Ante esta primera dificultad, notemos lo ambiguo de la demostración de Rousseau. Por un lado, otorga a la primera lengua universal un poder casi infalible: es directa, no pasa por ninguna mediación. Aquí, la palabra o, más bien, la voz todavía no es todavía signo, no es propiamente, tal como se lo figura Rousseau, un medio; se trata del sentimiento mismo emergiendo y expresándose sin necesidad alguna de ser transcrito. Aquí, “La palabra no es un parecer distinto del ser al que designa: el lenguaje original es aquel en el que el sentimiento *aparece* inmediatamente tal como *es*, en el que la esencia del sentimiento y el sonido proferido no son más que uno” (Starobinski 1983: 183). Por otro lado, compara esta lengua universal con el lenguaje de las cornejas o los monos, lo cual

resalta su primitiva rusticidad. No queda claro si la comparación con el lenguaje de los animales puede verse como un atributo positivo o negativo.

Las lenguas modernas –lenguas ya constituidas–, por su parte, están lejos de este estado primitivo: están constreñidas por las gramáticas y dominadas por las convenciones de la escritura. Han adquirido formalidad, claridad, universalidad de concepto, etc., pero han perdido energía, expresividad y autenticidad: “[...] una vez que, por medios que no concibo, *nuestros nuevos gramáticos comenzaron a extender sus ideas y a generalizar sus palabras*, la ignorancia de los inventores debió *sujetar tal método dentro de límites muy estrechos [...]*” (*Segundo Discurso*, I, 143-144; cursivas nuestras). Esta es la segunda dificultad que ha mencionado Rousseau: ¿cómo saltamos de la lengua universal, de la expresión inarticulada del sentimiento, a la lengua convencional, intelectualizada y dominada por la gramática? El pasaje sobre el origen de las lenguas del *Segundo Discurso* está enfocado precisamente en explicar esta transformación: “Cuando las ideas de los hombres comenzaron a extenderse y multiplicarse y *se estableció entre ellos una comunicación más estrecha*, buscaron signos más numerosos y un lenguaje más extenso; multiplicaron las inflexiones de la voz y añadieron los gestos que, por naturaleza, son más expresivos [...]” (141). Como estos gestos (indicaciones) y estas “inflexiones de la voz” solo pueden designar “los objetos presentes y las acciones visibles”<sup>125</sup>, no es posible hacer con ellos un “uso universal” y se vuelve necesario sustituirlos por voces articuladas: *las primeras palabras*. “Tal sustitución –aclara Rousseau, sin resolver el problema– no pudo hacerse más que por consentimiento común y de un modo harto difícil [...]” (141).

Cada objeto recibió inmediatamente un nombre particular, sin atender a los géneros y a las especies que los primeros instauradores no estaban en condiciones de distinguir; todos los individuos se presentaron aislados a su espíritu tal como lo están en el cuadro de la naturaleza. Si una encina se llamaba A, otra encina se llamaba B, pues la primera idea que se saca de dos cosas es que no son la misma y *hace falta mucho tiempo para observar lo que tienen en común; de este modo, cuanto más limitados son los conocimientos, más extenso debió ser el diccionario*. El embarazo de toda esta nomenclatura no pudo ser superado fácilmente [...]. (142; cursivas nuestras)<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Retengamos, por el momento, que Rousseau hace confluír aquí “gesto” e “inflexiones de la voz” sin hacer mayor distinción. En el *Ensayo*, más bien, los diferenciará y señalará para cada uno funciones distintas: el primero “habla a los ojos”, las segundas “hablan al corazón”, tema del que nos ocuparemos más adelante.

<sup>126</sup> El ejemplo de la encina puede leerse en paralelo con el ejemplo del gigante que coloca Rousseau en el capítulo III del *Ensayo*, titulado “De como el primer lenguaje debió ser figurado”. No obstante, ambos ejemplos no son plenamente idénticos en tanto que Rousseau ya ha establecido en el *Ensayo* una serie de distinciones (como la mencionada en la nota anterior) que no ha considerado en el *Segundo Discurso*. No

Se observa aquí un proceso de multiplicación de nombres que, evidentemente, si es necesario que el lenguaje se asiente y se vuelva indispensable, deberá ser superado. Esta superación se dará pasando por la invención de ideas generales:

Por lo demás, las ideas generales no pueden introducirse en el espíritu si no es con ayuda de las palabras y el entendimiento no las capta más que por medio de proposiciones. Es ésta una de las razones por las que los animales no sabrán formarse tales ideas ni adquirir jamás la *perfección* que de ello depende. [...] *Toda idea general es meramente intelectual*; por poco que se mezcle la imaginación, la idea se torna rápidamente en particular. Intentad trazaros la imagen de un árbol en general, jamás llegaréis a la meta; a vuestro pesar, será preciso verlo pequeño o grande, ralo o tupido, claro u oscuro [...]. *La sola definición del triángulo os da su verdadera idea; tan pronto como os figuráis uno en vuestro espíritu, es un determinado triángulo y no otro*, sin que podáis evitar el volver las líneas sensibles o el plano coloreado. Es preciso, pues, enunciar proposiciones; *es preciso hablar para tener ideas generales* [...]. (142-143; cursivas nuestras)

Es preciso primero contar con palabras (y ellas tienen, como hemos visto, un origen natural) para luego formar nociones o conceptos generales, “es preciso hablar para tener ideas generales”. Pero la formación de ideas generales compete exclusivamente a la esfera intelectual, a la esfera de la reflexión. Llegados a este punto, el lenguaje se ha vuelto, ciertamente, no solo una cuestión de convención (o “consentimiento común”), sino también un medio más: ya no indica directamente un individuo, sino que hay que pasar por la mediación de la idea (“la sola definición del triángulo os da su verdadera idea”). Las ideas generales permiten cierta organización y ofrecen solución al problema de la multiplicación de los nombres, pero observemos como Rousseau hace énfasis, en esta última cita, en que por más que empleemos ahora ideas generales para comunicarnos, nuestra mente siempre cae y recae sobre el particular, siempre busca el contacto directo. Las ideas generales sirven y son de utilidad, pero Rousseau no quiere que olvidemos que lo general ha surgido de lo particular; no quiere que olvidemos, en esta serie de sustituciones, cuál fue el origen de esta historia: la expresión directa e inmediata de lo singular.

En resumen, esto es todo lo que se dice respecto del origen del lenguaje en el *Segundo Discurso*. Este texto nos ofrece, entonces, el siguiente panorama: como el dominio del hombre no es ya el de lo inmediato, las condiciones de vida han hecho inevitable

---

obstante, la idea medular, sigue siendo la misma: las primeras palabras han tenido que ser figuradas, han tenido que indicar necesariamente particulares concretos.

recurrir a medios; y entre ellos, al medio del lenguaje. Y como es necesario contener de alguna manera la multiplicación desbocada de nombres, la institución de signos de convención –producto del desarrollo de la razón– resulta sumamente útil. “*Para nosotros –dice Starobinski– los «signos de institución» serán un mal menor.* Hay que hablar, hay que escribir y hay que pasar por la mediación del oído y de la vista” (1983: 175; cursivas nuestras) porque ni nuestra relación con las cosas ni nuestra comunicación con los demás es directa e inmediata. Vemos claramente en ejecución aquí la facultad de perfeccionarse del hombre: el modo en que el hombre emplea los medios que él mismo ha producido para su propia ventaja puede, eventualmente, torcerse en contra suya y, como hemos visto ya en otra parte, el asunto recaerá en el uso que hagamos y en los sucesivos desarrollos (o perfeccionamientos) que extraigamos de ese medio. Pues, así como en una primera instancia las ideas generales reúnen y, de alguna manera, simplifican la comunicación, paralelamente, mientras más avanzamos en la generalización y conceptualización, más nos alejamos del origen enérgico y expresivo de la voz, más nos alejamos del contacto con lo particular y de la experiencia singular que dio origen a la formación de palabras y de ideas generales. Si la institución de ideas generales sirve en un inicio para contener la multiplicación de voces, esas mismas ideas pueden terminar corriendo la misma suerte (o incluso peor): pueden también empezar a multiplicarse y a alejarse cada vez más de su origen primitivo hasta constituir un universo abstracto y uniforme, pero carente de sentido genuino en la medida en que ha olvidado su verdadero origen<sup>127</sup>.

### 3.1.2. Formación de lenguas locales

Como decíamos, el *Ensayo* retoma de alguna manera la ficción histórica del *Segundo Discurso*, pero la reelabora en clave del lenguaje. En función de ello, Rousseau introduce aquí, adicionalmente, dos temas a los cuales anteriormente no parece haberles concedido mayor importancia: por un lado, se preocupa ahora por el origen de las

<sup>127</sup> Frente a esta alternativa, Rousseau prefiere signos menos numerosos, pero más directos y seguros. A este respecto, vale la pena recordar nuevamente el fallido *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, sobre el cual sostiene Starobinski (citando a Rousseau): “¡Pero qué significativa es ya esta forma que propone Jean-Jacques para simplificar la notación musical! Declara la guerra a los signos convencionales: hay demasiados, y son obstáculos interpuestos inútilmente entre la idea musical y el ojo que descifra la melodía [...]. / La tradición musical nos impone una «multitud de signos inútiles diversificados». Puesto que es inevitable recurrir a signos, expresémoslos al menos del modo más sencillo, y que el «espacio» que ocupan se limite al mínimo indispensable para la lectura del discurso musical” (1983: 178-179).

diferencias entre lenguas locales y, por otro, explica ese origen, en gran medida, apelando a la diferencia entre “las lenguas del mediodía y las del norte”; es decir, apelando a las condiciones climáticas en las que se forman las lenguas: “La principal causa que las distingue es local, proviene de *los climas en que nacen y de la manera en que se forman*. A esta causa hay que remontarse para concebir la diferencia general y característica entre las lenguas del mediodía y las del norte” (*Ensayo*, VIII, 71; cursivas nuestras)<sup>128</sup>. Poco más adelante vuelve sobre este mismo tema e, incluso, precisa:

Ya se busque el origen de las artes o se observen las primeras costumbres, es evidente que *todo se relaciona en su principio con los medios de subvenir las necesidades. Y en cuanto aquellos medios que agrupan a los hombres, están determinados por el clima y por la naturaleza del suelo*. También por las mismas causas hay que explicar la diversidad de lenguas y la oposición de sus caracteres. (*Ensayo*, IX, 80; cursivas nuestras)

Con el tiempo todos los hombres se vuelven semejantes, *pero el orden de su progreso es diferente*. En los climas meridionales, donde la naturaleza es pródiga, las necesidades nacen de las pasiones. En los países fríos, donde es avara, las pasiones nacen de las necesidades, y las lenguas, tristes hijas de la necesidad, se resienten de su duro origen. (*Ensayo*, X, 91; cursivas nuestras)

La diferencia climática que introduce aquí Rousseau puede parecer, a simple vista, un añadido menor. Pero en el desarrollo del *Ensayo* veremos cómo esta diferencia no solo es fundamental, sino que introduce modificaciones importantes a lo ya expuesto en el *Segundo Discurso* (por más que “con el tiempo todos los hombres se vuelvan semejantes”). El origen de las lenguas se encuentra determinado –como todo, dice Rousseau– por “los medios de subvenir las necesidades”; como expusimos en el capítulo anterior, el enfrentamiento a obstáculos y el uso de recursos para manejar el entorno estarán, pues, en el origen de la historia de la humanidad y desencadenarán una serie de progresos. A su vez, y tal como vimos en el acápite anterior, el lenguaje se inserta en esta historia. Pero –y es por esto que la diferencia climática es aquí importante– *hay necesidades que nacen de las pasiones y que, por tanto, reúnen a los hombres*, y necesidades que surgen por dificultades naturales. Es con motivo de esta distinción que Rousseau incorpora la diferencia entre climas cálidos y fríos: en territorios cálidos y “pródigos”, como la naturaleza misma satisface sin esfuerzo las

<sup>128</sup> En este contexto, Rousseau hace, una vez más, la misma advertencia que en el *Segundo Discurso*: “El gran defecto de los europeos consiste en filosofar siempre sobre los orígenes de las cosas según lo que sucede a su alrededor. No cesan de mostrarnos a *los primeros hombres* habitando una tierra ingrata y ruda [...]. Sólo ven por todas partes la nieve y los fríos de Europa [...]. Cuando se quiere estudiar a *los hombres* es preciso observar lo que nos rodea, *pero para estudiar al hombre hay que aprender a mirar más lejos*” (*Ensayo*, VIII, 71-72; cursivas nuestras).

necesidades básicas, las necesidades realmente apremiantes son las del corazón; el habla se desarrolla aquí primero y tiene su origen en las pasiones. En los países fríos, las pasiones, podríamos decir, retrasan su desarrollo en función de solventar necesidades que en esos contextos son más apremiantes, y las lenguas de esos territorios, “tristes hijas de la necesidad, se resienten de su duro origen”. Esta sola diferencia dará un vuelco enorme al argumento sobre el origen del lenguaje que esboza Rousseau en el *Ensayo*: el habla tendrá, aquí, su origen primero en las pasiones.

Ubiquémonos entonces entre los estadios 5 (unidad familiar) y 6 (formación de comunidades locales) de la ficción histórica y recordemos brevemente cómo se expresaba allí Rousseau. Del estadio 5 rescatemos dos cosas importantes: que la unión familiar inspiraba los “primeros desarrollos del corazón” y que fomentaba, a la vez, la formación de “un idioma común” (*Segundo Discurso*, II, 166 y 168)<sup>129</sup>. Del estadio 6, recordemos la escena de la fiesta, cuando las familias “se acostumbran a reunirse delante de las cabañas o alrededor de un gran árbol” y “el canto y la danza se convierten en la diversión de los hombres”, y recordemos también el carácter negativo que adquiere al final esta escena al convertirse en “el primer paso hacia la desigualdad y el vicio” (*Segundo Discurso*, II, 169). Como habíamos anunciado, en el *Ensayo* Rousseau presentará esta misma escena pero con un tono radicalmente diferente y este cambio de orientación depende precisamente de tomar en consideración las diferencias climáticas. En buena cuenta, la escena podría seguir siendo la misma en el caso de los países fríos; pero en los cálidos

Las muchachas venían a buscar agua para las tareas domésticas, los jóvenes llevaban a abreviar el ganado. *Allí los ojos acostumbrados a los mismos objetos desde la infancia comenzaron a ver otros más dulces. El corazón se conmovió ante esos nuevos objetos, una atracción desconocida lo volvió menos salvaje, sintió el placer de no estar solo.* El agua se tornó insensiblemente más necesaria, el ganado tuvo sed con mayor frecuencia: *se llegaba con prisa y se partía con pena.* En esta *edad feliz* donde nada marcaba las horas tampoco nada obligaba a contarlas. El tiempo no tenía otra medida que la diversión y el tedio. Bajo viejos robles, vencedores de los años, una ardiente juventud olvidaba progresivamente su ferocidad, se familiarizaba poco a poco los unos con los otros. *Esforzándose por hacerse entender, aprendieron a explicarse. Allí se hicieron los primeros festines: los pies saltaban de gozo, el gesto afanoso ya no bastaba, la voz lo*

<sup>129</sup> En el *Ensayo*, nuestro autor se pronuncia de esta manera sobre este estadio: “La tierra nutre a los hombres, pero cuando las primeras necesidades lo han dispersado, *otras necesidades los reúnen y recién entonces es cuando hablan y hacen hablar de ellos*” (IX, 80; cursivas nuestras). Esas “necesidades que los reúnen” deben asociarse con los “primeros desarrollos del corazón”: el habla, aquí en el *Ensayo*, surge entonces de una necesidad del corazón, pero esto no es tan claro en los países fríos, donde este desarrollo se retrasa.

*acompañaba con acentos apasionados. El placer y el deseo, confundidos ambos, se hacían sentir a la vez. Esa fue, en resumen, la verdadera cuna de los pueblos, y del puro cristal de las fuentes salieron los primeros fuegos del amor*<sup>130</sup>.

Pero ¡cómo! ¿Antes de ese tiempo los hombres nacían de la tierra? [...] No, [...] había matrimonios pero no amor. [...] Los sexos se distinguían con la edad, la inclinación natural bastaba para unirlos, el instinto remplazaba a la pasión, el hábito a la preferencia. Se convertían en marido y mujer sin haber dejado de ser hermano y hermana. *No había allí nada que fuese lo suficientemente animado como para desatar la lengua, nada que pudiese arrancar los acentos de las pasiones ardientes con suficiente frecuencia como para institucionalizarlos.* (Ensayo, IX, 88-89; cursivas nuestras)

Rousseau hace ahora de esta escena “la verdadera cuna de los pueblos” y, a diferencia de lo presentado en la ficción histórica del *Segundo Discurso*, la imagen no es solo altamente positiva sino que, además, ninguna sombra viene a opacar su esplendor: ojos y corazón actúan en consonancia dirigiéndose a los mismos objetos y conmoviendo a las personas; se siente “el *placer* –no la necesidad– de no estar solo” y a uno le cuesta partir de esos encuentros, le cuesta retornar a la soledad; gesto, voz y acentos apasionados se fusionan, expresan a la vez gozo, placer y deseo. Es, pues, una escena de concordia y dicha la que “desata la lengua” y “arranca los acentos”, y de este hábito feliz surgen los primeros signos institucionalizados<sup>131</sup>. Así pues, la diferencia climática (ya sea literal o simbólicamente, ya sea que la tomemos como real o como metáfora; hemos comentado ya, en el capítulo anterior, sobre lo ambiguo de las demostraciones de Rousseau) le sirve a nuestro autor para hacer patente tres cosas: en primer lugar, para hacer del lenguaje, por su origen –ahora– en tierras cálidas, un medio o un tipo de mediación “especial” (no simplemente un útil más), cuya función original y principal es expresar sentimientos y pasiones y permitir una comunicación auténtica entre las

<sup>130</sup> En climas cálidos, Rousseau reúne a los hombres y mujeres alrededor de las fuentes de agua y esa experiencia dulce y gozosa de pronto provoca, curiosamente, que “el agua se torne más necesaria” y que “el ganado tenga sed con mayor frecuencia”. En contraste, en países fríos las fiestas tienen lugar alrededor del fuego, que ahuyenta a los animales y proporciona calor al cuerpo. Incluso dice Rousseau: “[...] sobre ese hogar rústico arde el fuego sagrado que lleva al fondo de los corazones el primer sentimiento de humanidad” (Ensayo, IX, 84). El “orden del progreso” es, pues, diferente al de los climas cálidos: el fuego, surgido de la necesidad, produce el calor que, viniendo de fuera, llega hasta el corazón y despierta los sentimientos. En tierras cálidas, por el contrario, “del puro cristal de las fuentes salieron los primeros fuegos del amor”: el agua o el cristal actúa metafóricamente como espejo que refleja el calor interior.

<sup>131</sup> Muy diferente es lo que ocurre en los pueblos del norte: “En esos climas espantosos donde todo permanece inerte durante nueve meses al año [...], en esos lugares donde la tierra sólo da algo a fuerza de trabajo y donde la fuente de vida parece estar más en los brazos que en el corazón, los hombres [...] apenas soñaban con lazos más dulces, todo se limitaba al impulso físico [...]. Antes que pensar en vivir feliz había que pensar en vivir. [...] El continuo peligro de perecer no les permitía limitarse a la lengua del gesto y la primera palabra que pronunciaron no fue *ámame* sino *ayúdame*. / Esos dos términos, aunque bastante similares, se pronuncian con un tono muy diferente. No había nada que hacer sentir, pero muchas cosas que hacer oír. No se trataba, pues, de expresarse con energía sino con claridad. / En efecto, los hombres septentrionales no carecen de pasiones pero son de otra clase” (Ensayo, X, 92-93).

personas: “*Esforzándose por hacerse entender, aprendieron a explicarse*”. El que la lengua pueda luego devenir en un medio “frío” de persuasión y dominación se desprenderá de desarrollos posteriores del hombre en sociedad (el orgullo, el amor propio, la entrega al mundo de las apariencias, etc.): “*Las primeras lenguas, hijas del placer y no de la necesidad, llevaron durante largo tiempo el signo de su paternidad; su acento seductor sólo desapareció con los sentimientos que lo habían hecho nacer, cuando nuevas necesidades introducidas entre los hombres obligaron a cada uno a pensar sólo para sí y guardar sus sentimientos*” (*Ensayo*, IX, 90; cursivas nuestras)<sup>132</sup>. En segundo lugar, le sirve para explicar la diferencia entre los caracteres de los pueblos, caracteres que encontrarán su manifestación en las lenguas propias de cada nación (recuérdese la discusión sobre la posibilidad de una música de carácter nacional que examinamos en el primer capítulo a propósito de la Querrela de los bufones y de la *Carta sobre música francesa*). En tercer lugar, le permite articular lengua y música, palabra y canto, voz y melodía bajo un origen común (en contraposición a lo que parecía afirmar Rousseau en la *Carta sobre música francesa*, 180, que la música tenía su origen en la lengua):

Junto con las primeras voces se formaron las primeras articulaciones o los primeros sonidos, *según el género de la pasión que dictaba las unas o las otras*. La cólera arranca gritos amenazadores que la lengua y el paladar articulan; pero la voz de la ternura es más dulce, la glotis es quien la modifica, y esa voz se convierte en sonido. *Solamente los acentos son más frecuentes o más raros, las inflexiones más o menos agudas, según el sentimiento que allí se inserte*. Así es como la cadencia y los sonidos nacen con las sílabas [...] Junto a las fuentes de agua de las que ya hablé, *los primeros discursos fueron las primeras canciones*: las repeticiones periódicas y medidas del ritmo, *las inflexiones melódicas de los acentos hicieron surgir la poesía y la música junto con la lengua; o más bien, todo esto no constituía sino la lengua misma para esos climas propicios y esos felices tiempos* donde las únicas necesidades acuciantes que exigía la participación de los otros eran las del corazón. (*Ensayo*, XII, 97-98; cursivas nuestras)

“Decir y cantar era antes la misma cosa” (*Ensayo*, XII, 98), y en este “decir cantando” quien lleva la batuta es la pasión o el sentimiento, que son quienes dictan *el acento o las inflexiones de la voz*<sup>133</sup>. Reconocemos la cólera y la distinguimos de la ternura por el

<sup>132</sup> La última frase aparece en el original como sigue: “[...] lorsque des nouveaux besoins, introduits parmi les hommes, forcèrent chacun de ne songer qu’à lui-même et de retirer son cœur au-dedans de lui” (*Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau* (París, 1826), XI, p. 266, citado en Guetti 1969: 864; cursivas nuestras). Ferrer y Hamerlinck la traducen de manera más precisa: “cuando nuevas necesidades introducidas entre los hombres obligaron a cada cual a pensar sólo en sí mismo y a recoger su corazón dentro de sí” (287).

<sup>133</sup> Así como la unidad de melodía es la que debe llevar la batuta en las composiciones musicales.

acento o la modulación del sonido de la voz, ni siquiera hace falta aquí una palabra: el mismo grito, dependiendo de su entonación, nos hará saber de qué se trata, si debemos asustarnos o alegrarnos. No hay necesidad de explicarse: la voz expresa directamente aquello que quiere transmitir. Es, pues, “[...] la pasión [la que] hace hablar a todos los órganos y engalana a la voz con todo su esplendor” (*Ensayo*, XII, 97).

### 3.1.3. Acento y escritura

Diciendo todo tal como se lo escribiría, no se hace más que leer hablando.<sup>134</sup>

Así las cosas, resulta indudable que conforme las lenguas van estandarizándose y ciñéndose a criterios cada vez más formales, pierden su viveza y expresividad y, en términos de Rousseau, se vuelven “monótonas y frías”. Esto se debe a *que aquello que el acento oral o la inflexión de la voz logra transmitir no es sustituible en caracteres escritos*. Rousseau se detiene a analizar el progreso de las lenguas en relación con la escritura (*Ensayo*, V, 55-62) y señala precisamente que, cuando

[...] más se multiplican las consonantes y los acentos desaparecen [...], son remplazados por combinaciones gramaticales y nuevas articulaciones. [...] *el lenguaje cambia de carácter; se torna más ajustado y menos apasionado, sustituye los sentimientos por las ideas, ya no se dirige al corazón sino a la razón*. Debido a ello, el acento se extingue, la articulación se multiplica, la lengua se vuelve más exacta, más clara, pero también más monótona, más insensible y fría, *progreso que me parece muy natural*. (*Ensayo*, V, 55; cursivas nuestras)<sup>135</sup>

El tema de fondo aquí es que *el habla no depende de la escritura* (pero la escritura tiene su origen en el habla), son dos fenómenos asociados pero distintos: el habla surge de una necesidad de nuestras pasiones; la escritura es una cuestión de convención (es una necesidad social). Así como es necesario contar ya con palabras o nombres (que indican

<sup>134</sup> *Ensayo*, V, 62.

<sup>135</sup> “Pero esos cambios se producen con el tiempo” y esto se puede notar observando el desarrollo de la escritura “[...] *en relación inversa a su perfección*” (*Ensayo*, V, 55; cursivas nuestras). Rousseau va a proponer tres estadios en el desarrollo de la escritura; nosotros nos ocuparemos solo del último (el estadio actual, el de los pueblos civilizados), pero mencionamos aquí los dos primeros. El primer estadio corresponde a los pueblos salvajes: “La primera forma de escribir no es representar los sonidos sino los objetos mismos [...]. Esta forma corresponde a la lengua apasionada y supone una cierta sociedad y necesidades nacidas de las pasiones” (*Ensayo*, V, 56). El segundo corresponde a los pueblos bárbaros: “La segunda forma es representar las palabras y las oraciones por medio de caracteres convencionales, lo que sólo puede hacerse cuando la lengua está totalmente formada y cuando todo un pueblo está unido por leyes comunes [...].” (*Ensayo*, V, 56). Aclara Rousseau luego que esta periodización no es “lineal”, “cronológica” o estrictamente “histórica” (los pueblos salvajes pueden convivir con pueblos civilizados; *Ensayo*, V, 56-57). Es una suposición metódica, como la ficción histórica del *Segundo Discurso*.

o designan lo particular) para poder producir –por medio de un proceso intelectual– ideas generales, es necesario primero hablar para que luego –debido a un proceso de cambios y transformaciones en nuestras necesidades y condiciones de vida– se desarrolle la escritura. Habla y escritura, aunque estén asociados, responden a dos funciones distintas: la primera, dice Rousseau (y esto queda además confirmado por lo desarrollado en el acápite anterior), “expresa sentimientos”; la segunda, comunica “ideas”. En ese sentido, cuando una lengua hablada es absorbida por su posterior función escrita, inevitablemente cambia, y de manera drástica, su carácter. Esto se debe a que la escritura, al *fijar la lengua*,

[...] sustituye la exactitud por la expresión. Se expresa los sentimientos cuando se habla y las ideas cuando se escribe. *Al escribir, uno está obligado a tomar todas las palabras en su acepción común.* Pero el que habla varía las acepciones por medio de los tonos, las determina como gusta. Menos preocupado por ser claro, da más importancia a la fuerza, y *es imposible que una lengua que se escribe conserve durante largo tiempo la vivacidad de aquella que sólo es hablada.* Se escriben las voces y no los sonidos. (*Ensayo*, V, 61; cursivas nuestras)

Rousseau concibe este proceso como un “progreso natural” (de ahí que, como veamos en breve, en este proceso tampoco haya retroceso posible) y extrae de él el carácter de las lenguas modernas de nuestros pueblos civilizados: “*Nuestras lenguas valen más escritas que habladas* y el placer con que se nos lee es mayor que el placer con que se nos escucha” (*Ensayo*, XI, 95-96; cursivas nuestras). Como su función escrita ha absorbido –incluso, casi suplantado– su función oral, es imposible que ahora conserven su vivacidad original. Como nos hemos habituado a concebir la lengua en términos escritos –claros y distintos–, prestamos más atención a su corrección gramatical que a su capacidad expresiva, tratamos a la voz hablante como si fuese escrita. Prácticamente hemos olvidamos su origen expresivo, de modo que descomponemos “[...] la voz hablante en un cierto número de partes elementales, ya sean vocales, ya sean articuladas, con las cuales se puede formar todas las palabras y todas las sílabas imaginables. *[En] Esta manera de escribir, que es la nuestra, [...] ya no se trata precisamente de representar la palabra sino de analizarla*” (*Ensayo*, V, 56). Nos concentramos en la sintaxis y en la gramática y dejamos de lado el acento oral, las inflexiones o modulaciones de la voz, todo aquello que brindaba energía a la lengua y que la hacía expresiva. Con este método, dice Rousseau, “uno se engaña”, porque “[...] cree suplir el acento por los acentos. Sólo se inventan los acentos cuando el acento ya se perdió” (*Ensayo*, VII, 65).

Algo de esto ya lo habíamos visto en relación con la distinción entre música ejecutada y música escrita que plantea Rousseau en la *Carta sobre música francesa*; recordemos brevemente lo que decía allí Rousseau: “Sea cual sea la armonía que puedan formar conjuntamente varias partes [...], *en cuanto se hacen oír a la vez, se desvanece el efecto de esos bellos cantos y sólo permanece el efecto de una serie de acordes, que, por mucho que se diga, siempre resulta fría cuando no la anima la melodía*” (*Carta sobre música francesa*, 193; cursivas nuestras). Ahí, el asunto tenía que ver con que, al otorgar prioridad a la parte escrita (a las “instituciones armónicas”), perdemos de vista que la música *debe ser ejecutada*, que –por decirlo en nuestros propios términos– la música escrita no tiene valor en sí misma en tanto no se la piense o componga teniendo como propósito su ejecución y su efecto en el oyente (ese había sido, precisamente, el malentendido de los franceses). Tenemos ahora, en relación con el lenguaje, una situación análoga: si la armonía no es animada por la melodía, su efecto es frío e intrascendente; si el discurso no es animado por las entonaciones que el sentimiento inserta en la voz, tenemos una lengua fría y monótona (una lengua consonántica o articulada, como la llamaba Rousseau en la *Carta sobre música francesa*) que, a pesar de toda su claridad, no permite una comunicación espontánea y realmente auténtica. Este es el estado al que han llegado las lenguas modernas:

Las lenguas modernas de Europa están todas más o menos en la misma situación, aun hasta la italiana. *La lengua italiana, en la misma medida que la francesa, no es por sí misma una lengua musical. La diferencia reside en que una se presta a la música y la otra no*<sup>136</sup>.

Todo esto confirma el principio que, *por un progreso natural*, todas las lenguas escritas deben cambiar de carácter y perder fuerza para ganar claridad; *que cuanto más empeño se pone en perfeccionar la gramática y la lógica, más se acelera ese progreso*<sup>137</sup> y que para obtener pronto una lengua fría y monótona sólo es preciso establecer academias en el pueblo que la habla. (*Ensayo*, VII, 68; cursivas nuestras)

Así pues, “Mientras que la palabra viva y con entonación constituye una expresión directa de la personalidad, la lengua escrita exige largos rodeos e interminables paráfrasis para construir artificialmente el *equivalente* aproximado de la energía y de la

<sup>136</sup> Tomemos nota de que, con estas afirmaciones, Rousseau corrige o, en todo caso, matiza las excesivas conclusiones de la *Carta sobre música francesa*, 185, que tan mal cayeron en la sociedad parisina de la época y que tantos problemas generaron a su autor.

<sup>137</sup> Notemos también aquí el empleo del término “perfeccionar”, noción compleja y ambigua en Rousseau que ya examinamos en el capítulo anterior. Agreguemos, además, que es precisamente esta facultad de perfeccionarse, inherente al ser humano, la que explica por qué Rousseau habla de este proceso de pérdida de energía de las lenguas como de un “progreso natural”.

pasión desplegadas en la lengua oral. [...] [Pero] *Tampoco en este caso se puede retroceder*” (Starobinski 1983: 184; cursivas nuestras). La lengua ha sido absorbida por su función escrita, vivimos en sociedades donde se acostumbra más a leer y escribir que a escuchar, hemos forjado Academias, etc. En suma, hemos instrumentalizado el lenguaje. Pero lo que es permisible para la lengua no lo es para la música como expresión de lo propiamente humano.

### **3.2. La apuesta por la melodía en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas***

El que Rousseau apueste por la melodía estaba ya anunciado desde nuestro análisis de la *Carta sobre música francesa*: como hemos mencionado ya varias veces, adherirse al estilo italiano significa, en el fondo, dar prioridad a la melodía por sobre la armonía (sin que esto implique que la armonía deba desaparecer). Vimos además, en el primer capítulo, que apostar por la melodía trae una serie de implicancias importantes: enfocar la composición musical desde el punto de vista del oyente o de los efectos; identificar la “imitación de la naturaleza” que debe llevar a cabo la música, como cualquier arte, con imitar las pasiones y sentimientos humanos; rechazar una orientación estética de corte científicista; entre otras cosas más. Asimismo, hemos visto en el subcapítulo anterior como, a diferencia de la *Carta sobre música francesa* y del *Segundo Discurso*, en el *Ensayo* Rousseau articula música y lenguaje en la medida en que les confiere a ambos un origen común o, más bien, hace que música y lenguaje confluyan y sean, en su origen, una misma cosa. Con ello, hemos logrado rescatar para el lenguaje su origen pasional y plenamente expresivo, por más que las lenguas modernas hayan perdido ya su antigua energía. Veamos ahora qué ocurre en el caso de la música.

#### **3.2.1. Historia de la música en clave negativa**

Al reforzar una consonancia y no las otras, rompéis la proporción. Queriendo proceder mejor que la naturaleza, lo hacéis mucho peor. Vuestros oídos y vuestro gusto están estropeados por un arte mal entendido.<sup>138</sup>

La historia de la música que nos narra Rousseau en el *Ensayo* dista mucho de ser positiva. Más bien, como en el caso de la ficción histórica, es una historia de decadencia. Pero, a la vez –y en paralelo con la narración sobre el origen del lenguaje–,

<sup>138</sup> *Ensayo*, XIV, 106.

el momento original de la música es altamente positivo y revelador de aquello que Rousseau concibe que la música pudo y, por ello, *puede todavía hacer, pero solo si entendemos cuál fue la causa de la degeneración de la música*. Y es que, tal como sostiene en el *Segundo Discurso*, “[...] a medida que la causa era más vieja e incierta, más aumentaba el efecto [...]” (II, 196). La *Carta sobre música francesa* nos ha mostrado que la tendencia general de la lírica francesa ha caído por el lado de la erudición, la seriedad, el intelectualismo y –lo que es prácticamente un sinónimo para Rousseau– la artificialidad, lo cual ha hecho que la música deje de “hablar a nuestros corazones”. Si queremos, pues, detener el avance de ese efecto, hemos de remontarnos a las causas de esa degeneración de la música.

Es en el pasaje final del capítulo XIX del *Ensayo* donde aparece la famosa frase según la cual la música –o más precisamente, el canto– fue alguna vez *doblemente la voz de la naturaleza*:

He aquí como el canto se convirtió progresivamente en *un arte totalmente escindido* del habla de la cual proviene; como las armónicas de los sonidos hicieron olvidar las inflexiones de la voz y como, finalmente, *limitada al efecto puramente físico del concurso de las vibraciones, la música se encontró privada de los efectos morales que había producido cuando era doblemente la voz de la naturaleza*. (*Ensayo*, XIX, 129; cursivas nuestras)

Tal como mencionamos en la Introducción, el que la música no sea ya “doblemente la voz de la naturaleza” depende, según la cita, de dos motivos vinculados uno con el otro: por un lado, el canto se ha ido separando del habla; por otro, el sistema armónico se ha vuelto predominante. Con los recursos y la información que ya tenemos, podemos ahora entender esta cita con más precisión, así que vayamos punto por punto.

En primer lugar, que el canto se haya desvinculado del habla significa que se ha roto aquella unidad u origen común que antes compartían, cuando cantar y decir era una y la misma cosa y la expresión y comunicación eran directas. Es en ese sentido que el canto se ha vuelto un *arte totalmente escindido*: cada una de estas dos (habla y canto) se ha “encapsulado” en sí misma y ya no pueden andar conjuntamente, movidas o animadas por un ímpetu común. “¿Cómo sucedieron estos cambios? –se pregunta Rousseau– Por una transformación del carácter de las lenguas –responde” (*Ensayo*, XVIII, 121):

A medida que la lengua se perfeccionaba, la melodía<sup>139</sup>, al imponerse nuevas reglas, perdía sensiblemente su antigua energía, y la fineza de las inflexiones era sustituida por el cálculo de los intervalos<sup>140</sup>. [...]

El estudio de la filosofía y el progreso del razonamiento, al perfeccionar la gramática, privaron a la lengua de ese tono vivo y apasionado que al comienzo la había hecho tan melodiosa. (*Ensayo*, XIX, 125)

La cita confirma la interrelación original entre lengua y música –o, más precisamente, lengua y melodía–; tanto es así, que conforme la primera se perfecciona, la otra resiente los efectos de este desarrollo. Una vez desgarrada la unidad lengua-música, cada una sigue un proceso paralelo de alejamiento de su origen y de pérdida de energía: mientras que para el caso de la lengua, como hemos visto, ese perfeccionamiento pasa por la sustitución de las inflexiones de la voz (los acentos) por caracteres escritos *que no le son equivalentes*; para el caso de la música, la función melódica o expresiva va subordinándose a un conjunto de “nuevas reglas”, al “cálculo de los intervalos” que no logran –tampoco– suplantar o remplazar la tarea propia de la melodía: dar unidad de sentido a la pieza musical. Así pues,

Por un lado es posible alinear melodía, energía e inflexiones; por el otro, reglas, cálculo e intervalos. El perfeccionamiento de la lengua consiste en una transformación progresiva de la primera serie de términos a la segunda serie, por tanto, en un debilitamiento constante de la energía. [...] Y esta pérdida propia de la lengua confirmará y apresurará el movimiento de la música hacia un sistema fundado sobre el cálculo y sobre la aplicación de un conjunto de reglas. (O’Dea 2010: 49-50)

Ese sistema será precisamente la teoría de las instituciones armónicas de Rameau, que se ha vuelto predominante en la época de Rousseau. Toca, entonces, revisar con más detalle la historia de cómo se hizo predominante este sistema. Y como ya es usual en nuestro autor, esta historia también la presenta a través de una serie de estadios que merecen por lo menos ser mencionados, porque si bien hemos analizado ya los desarrollos y transformaciones para el caso de la lengua, la música misma, *como arte*, existió desde mucho antes de que se inventara la armonía –incluso, separó la parte instrumental y la parte cantada antes de la aparición de los teóricos de la armonía en el siglo XVII– y también tiene su propia historia, con sus propios avances, retrocesos, perfeccionamientos y catástrofes.

<sup>139</sup> La melodía o el canto (*Carta sobre música francesa*, 179).

<sup>140</sup> De la misma manera, “Cuando los teatros adquirieron una forma regular sólo se cantó en ellos según modos prescriptos, y a medida que se multiplicaban las reglas de la imitación, la lengua imitativa se debilitaba” (*Ensayo*, XIX, 125). Cf. *Carta a D’Alembert*, 156-162.

Rousseau inicia esta historia en la Grecia clásica; en esa época, dice, “[...] los sinfonistas, *que en un primer momento estuvieron a sueldo de los poetas* y sólo ejecutaban para ellos y, por así decir, según su voluntad, *se independizaron*” (*Ensayo*, XIX, 125; cursivas nuestras). Anteriormente, la música instrumental (los sinfonistas) era, por decirlo de alguna manera, dependiente del verso, del canto. Los sinfonistas ejecutaban “según la voluntad de los poetas” en el sentido, según Rousseau, en que los sonidos instrumentales acompañaban y daba fuerza al verso. Pero en algún momento se independizaron y “La melodía, que ya no está tan adherida al discurso, adquiere insensiblemente una existencia aparte y la música se vuelve más independiente de las palabras” (*Ensayo*, XIX, 126)<sup>141</sup>. Pero esta independización no significa, a ojos de Rousseau, la decadencia de la música. El que la melodía se independice de la palabra no quiere decir que deje de cumplir su función: puede hacerlo, pero a través del sonido instrumental y no de la voz; el instrumento, al igual que la voz, puede cantar, puede ser melodioso, puede expresar sentimientos y pasiones. *Lo que no puede ocurrir, más bien, es que se despoje a la melodía (ya sea vocal o instrumental) del sentimiento que le insufla vida, que la anima*: lo que no puede ocurrir es que se fracture la dimensión temporal de la melodía, que es –como sabemos– la que brinda unidad a la pieza musical. Cuando esto ocurre, sobreviene la “[...] catástrofe que destruyó los progresos del espíritu humano sin eliminar los vicios que había engendrado” y que Rousseau asocia con la invasión bárbara: “Europa, inundada de bárbaros y sometida por ignorantes, perdió a la vez sus ciencias, sus artes y *el instrumento universal de unas y otras, es decir la lengua armoniosa perfeccionada*” (*Ensayo*, XIX, 126; cursivas nuestras)<sup>142</sup>. Esta catástrofe señala la disolución de la prosodia y la introducción de “La articulación penosa y los sonidos reforzados [que] contribuyeron igualmente a eliminar de la melodía todo sentimiento de medida y de ritmo” (*Ensayo*, XIX, 127): “El canto, así despojado de toda melodía y consistente únicamente en la fuerza y la duración de los sonidos, debió sugerir finalmente los medios de hacerlo más sonoro aún, con ayuda de

<sup>141</sup> Agrega Rousseau: “También desde que Grecia se llenó de sofistas y de filósofos ya no se vio ni poetas ni músicos célebres. *Al cultivar el arte de convencer se perdió el arte de conmover*. [...] / Pronto la esclavitud agregó su influencia a la de la filosofía. La Grecia encadenada perdió ese fuego que sólo alienta a las almas libres y ya no encontró para alabar a sus tiranos el tono con el que había cantado a sus héroes” (*Ensayo*, XIX, 126; cursivas nuestras).

<sup>142</sup> Nótese el paralelo con lo dicho en el *Primer Discurso*: “Todo lo que el libertinaje y la corrupción tienen de más vergonzoso, las traiciones, los asesinatos y sus venenos más negros, el concurso de todos los crímenes más atroces: he ahí lo que conforma el tejido de la historia de Constantinopla, *he ahí la fuente pura de la que han emanado las luces de las que nuestro siglo se gloria*” (I, 12-13; cursivas nuestras).

las consonancias. [...] *reforzando el ruido, lo hicieron parecer agradable*; y así comenzó la práctica del discanto y el contrapunto” (*Ensayo*, XIX, 127; cursivas nuestras). El sistema armónico llegará después, luego de varios siglos de “problemas banales planteados por el efecto de un principio desconocido” precisamente para tratar de contrarrestar los efectos del discanto y del contrapunto, pero *tomará directamente el camino opuesto*: “[...] la armonía toma insensiblemente el camino que le prescribe el análisis, hasta que finalmente la invención del modo menor y de las disonancias *introduzca las arbitrariedades de la que está llena y que sólo el prejuicio nos impide distinguir*” (*Ensayo*, XIX, 128; cursivas nuestras). Como vimos en la *Carta sobre música francesa* (y también en el *Examen*), la armonía se orienta según los criterios de la ciencia, “toma el camino que le prescribe el análisis”: busca profundizar en la naturaleza puramente física del sonido descomponiéndolo en sus partes elementales y pretende derivar de esta investigación leyes universales que rijan la estructura formal de la composición musical. Así,

Al ser olvidada la melodía y habiéndose vuelto la atención de la música totalmente hacia la armonía, todo comenzó a girar paulatinamente alrededor de ese nuevo objeto: los géneros, los modos, la gama, todo adquirió nuevas formas; las sucesiones armónicas fueron las que reglaron la progresión de las partes. [...] y *habiéndose tornado así nuestro sistema musical poco a poco puramente armónico, no es raro que el acento oral haya sufrido con ello y que la música haya perdido para nosotros casi toda su energía*. (*Ensayo*, XIX, 128-129; cursivas nuestras)

### 3.2.2. “Hablar a los ojos”, “hablar al corazón”

Algunas sucesiones de sonidos o de acordes quizá me divertirán un momento, pero para fascinarme y enternecerme, es preciso que esas sucesiones me ofrezcan algo que no sea ni sonido ni acorde y que me emocione a pesar mío. Los mismos cantos que sólo son agradables y no dicen nada también cansan, pues no es tanto el oído el que lleva el placer al corazón, sino el corazón quien lo lleva al oído.<sup>143</sup>

En consonancia con lo que hemos venido desarrollando hasta ahora sobre el lenguaje en este capítulo, dice Rousseau a inicios del *Ensayo*: “Podríamos decir que *las necesidades dictaron los primeros gestos y las pasiones arrancaron las primeras voces*. Considerando a través de estas distinciones el curso de los hechos, quizá habría que razonar sobre el origen de las lenguas de modo muy distinto de lo que se hizo hasta ahora” (*Ensayo*, I, 47). Hemos visto ya cómo razona Rousseau –y de manera distinta a

<sup>143</sup> *Ensayo*, XV, 111.

la de sus contemporáneos— sobre el tema del origen del lenguaje utilizando esta diferencia y algunas otras más (gesto y voz, climas fríos y cálidos, necesidades y pasiones). Pero en el primer capítulo del *Ensayo*, Rousseau establece una distinción adicional que no parece haber sido del todo atendida y cuya importancia, en nuestra opinión, no solo no debe ser disminuida sino que es enorme para articular y resolver muchas de las cuestiones que hemos ido viendo a lo largo de esta investigación (incluso cuestiones que traspasan lo estrictamente musical). La distinción a la que nos referimos se da entre “hablar a los ojos” y “hablar al corazón” (*Ensayo*, I, 41-43); es una distinción potente y es de ella de la que deseamos ocuparnos ahora.

Dice Rousseau que “hablar a los ojos” (ya sea lenguaje de gestos o de imágenes) es suficiente e inclusive más eficaz para la comunicación y organización social. Mediante este tipo de lenguaje, nos entendemos de manera directa, basta un solo golpe de vista para comunicarnos. Rousseau lleva bastante lejos su imagen de la eficacia del lenguaje gestual para la organización social:

Esto me hace pensar que *si sólo hubiésemos tenido siempre necesidades físicas podríamos no haber hablado nunca y entendernos perfectamente con el lenguaje del gesto*. Habríamos podido establecer sociedades casi semejantes a las actuales o que hubiesen marchado mejor aún. Habríamos podido instituir leyes, elegir gobernantes, inventar artes, establecer comercio y, en una palabra, hacer casi tantas cosas como hacemos con el auxilio del habla. (*Ensayo*, I, 43; cursivas nuestras)<sup>144</sup>

Pero el hombre, como hemos visto, no tiene solamente necesidades físicas. Tiene, además, sentimientos y pasiones. En un primer sentido, Rousseau equipara ambos tipos de necesidades (físicas y pasionales): ambas son de carácter natural en el hombre. De ahí que la institución del lenguaje sea, según el texto, anterior a las costumbres y que su origen haya que buscarlo en causas naturales (*Ensayo*, I, 39). No obstante, en un segundo sentido, las necesidades pasionales cobran mayor relevancia frente a las físicas, *en tanto que ellas son exclusivas del hombre*. “Tan pronto como un hombre es reconocido por otro como un ser que siente, que piensa, semejante a él, el *deseo y la necesidad de comunicar sus sentimientos y sus pensamientos lo llevan a buscar los*

<sup>144</sup> “Abrid la historia antigua —dice Rousseau—, la hallaréis llena de esas maneras de hablar a los ojos que siempre produjeron un efecto más seguro que todos los discursos que se podrían haber dicho en su lugar”. Siguen algunos ejemplos: “Tarquino y Trasíbulo segando las adormideras más altas, Alejandro aplicando su sello sobre la boca de su favorito, Diógenes paseando ante Zenón, ¿no hablaron acaso mejor que con palabras? ¿Qué *circuito de palabras* hubiera expresado mejor *las mismas ideas?*”, entre otros (*Ensayo*, I, 41; cursivas nuestras).

*medios para lograrlo” (Ensayo, I, 39; cursivas nuestras). Rousseau ubica así, como ya hemos visto, el origen del lenguaje en el encuentro y reconocimiento del otro y, además, en la necesidad de comunicar entre tanto ideas o pensamientos como sentimientos y pasiones: ambos (sentimiento y pensamiento) son naturales en el hombre, ambos distinguen al hombre del animal y ambos exigen al hombre –en igual medida– encontrar modos adecuados de comunicarlos. De modo que la naturaleza humana quedaría incompleta, no satisfecha comunicando solo pensamientos y satisfaciendo solo necesidades físicas; este puede ser el origen del lenguaje, mas no del habla: “si sólo hubiésemos tenido siempre necesidades físicas podríamos no haber hablado nunca y entendernos perfectamente con el lenguaje del gesto”.*

*Pero no ocurre lo mismo cuando se trata de emocionar al corazón y de encender las pasiones. La impresión sucesiva del discurso, que conmueve violentamente, provoca una emoción distinta a la presencia del objeto mismo, del que, con un rápido vistazo, se ha percibido todo. [...] Las pasiones tienen sus gestos, pero también sus acentos que nos estremecen y a los cuales uno no puede sustraer su órgano, penetran por medio de él hasta el fondo del corazón, producen allí, a pesar nuestro, los movimientos que los generan, y nos hacen sentir lo que escuchamos. (Ensayo, I, 43; cursivas nuestras)*

Las necesidades físicas, entonces –si seguimos esta distinción propuesta entre lenguaje y habla–, pueden ser el origen del lenguaje, *mas no del habla*:

Se afirma que los hombres inventaron el habla para expresar sus necesidades pero esta opinión me parece insostenible. El efecto natural de las primeras necesidades fue alejar a los hombres y no aproximarlos. Esto fue necesario para que la especie se extendiera y la tierra se poblara rápidamente [...]  
Sería absurdo creer que de la causa que los distancia proviene el *medio* que los une. ¿Dónde pueden entonces tener su origen? En las necesidades morales, en las pasiones. *Todas las pasiones acercan a los hombres*, a los que la necesidad de vivir obliga a alejarse. No es el hambre ni la sed sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, las que les arrancaron las primeras voces. Los frutos no se escapan de nuestras manos, se puede comer sin hablar, se persigue en silencio la presa que se quiere devorar. *Pero para conmover a un joven corazón, para replicar a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, ruegos*. Estas son las más antiguas palabras inventadas, y he aquí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas. (Ensayo, II, 47-48; cursivas nuestras)

“Todas las pasiones acercan a los hombres” en tanto logran conmover o suscitar la identificación con el otro. Y es en ese sentido que la capacidad y necesidad que tienen los hombres de “hablar al corazón” o de comunicarse emocionalmente, de generar vínculos íntimos y recíprocos funda lo propiamente humano, tanto a nivel individual como social. O al menos habría que decir, en sentido negativo, que un lenguaje que solo

se concentra en la transmisión de pensamientos y que una sociedad que solo se organiza en función de necesidades físicas, es un lenguaje (y una sociedad) que no contempla la integridad de la naturaleza y la experiencia humanas. En contraposición, “hablar –solo– a los ojos” es sinónimo de alejamiento, de separación o de distancia. Es una comunicación (si es que puede hablarse aquí, en sentido estricto, de comunicación) que, precisamente al mostrarnos el objeto “con un rápido vistazo”, impone de alguna manera una barrera infranqueable, ya que no necesitamos acercarnos para ver (incluso, si nos acercamos mucho, perdemos de vista el cuadro general).

Visto lo anterior, podemos retomar un sinnúmero de imágenes que Rousseau nos ha presentado y reinterpretarlas a la luz de esta distinción. Pensemos, por ejemplo, en el movimiento del orgullo (ese echarse una mirada contemplativa sobre sí mismo y sobre los demás, que viene acompañado del sentimiento de superioridad) que viene a opacar la escena de la fiesta en la ficción histórica: ahí lo que estaría primando es “hablar a los ojos”, no “al corazón”. Comparémosla con la imagen de la fiesta en tierras cálidas: ahí también hay un “hablar a los ojos”, pero recordemos cierta frase de Rousseau que, ahora, nos debe resultar altamente significativa: “Allí *los ojos* acostumbrados a los mismos objetos desde la infancia comenzaron a ver otros más dulces. *El corazón* se conmovió ante esos nuevos objetos, una atracción desconocida lo volvió menos salvaje, *sintió el placer de no estar solo*” (*Ensayo*, IX, 88). Tenemos ante nosotros un “hablar a los ojos”, pero también o, mejor, a la vez, un “hablar al corazón”. “Habla al corazón”, por decirlo de alguna manera, abarca o integra ambos lenguajes (imagen y movimiento, idea y sentimiento, etc.), pero no ocurre lo mismo con “hablar a los ojos”. “Hablar a los ojos” es quedarse meramente en el mundo de la apariencia, del que ya tanto hemos hablado. Pensemos también en la crítica a las ciencias y las artes que Rousseau esboza en el *Primer Discurso* y nuevamente veremos que es aplicable esta distinción: el conocimiento concebido desde el punto de vista de la mera erudición o de la razón instrumental es un “hablar a los ojos”, pero no “al corazón”. Pero la sabiduría, la ciencia guiada moralmente y animada por la virtud, es un “hablar al corazón” que deja enseñanzas y huellas profundas en nosotros mismos y en nuestras producciones. Pensemos, por último, en la crítica esbozada contra la lírica francesa en la *Carta sobre música francesa*: el que sea una “música escrita por excelencia” nuevamente hace énfasis en el “hablar a los ojos”; pero una música escrita *con la intención de ser ejecutada* o guiada por la melodía es ciertamente un “hablar al corazón”.

Como vemos, Rousseau trata al lenguaje como algo unitario, su concepción de lenguaje unifica palabra y música, porque “[...] se trata de comprender la lingüística como rasgo abarcante de la experiencia humana al completo [...]” (Sevilla 2010: 55). El carácter unitario de música y lenguaje viene impuesto por la unidad del ser humano, unidad que Rousseau –como hemos analizado en el capítulo anterior– aspira en general a conocer y, de ser posible, a reconfigurar. Una lengua completa debe, pues, poder expresar a la vez ideas y sentimientos, imágenes y melodías, debe servirse de gestos, de voces y palabras, debe –en suma– “hablar tanto a los ojos como al corazón”. Es por ello que la actividad lingüística no puede ser comprendida si nos limitamos a su función referencial (“hablar a los ojos”). En buena cuenta, todo el *Ensayo* –por más que sea un texto incompleto y provisional– ha tratado de dar cuenta y de reconstruir esta unidad perdida en el presente.

### **3.3. La síntesis artística en el *Diccionario de música***

Hay que emplear mucho arte para impedirle al hombre social ser completamente artificial.<sup>145</sup>

Ha dicho Rousseau ya varias veces que hay “medios que unen a los hombres” (el dominio del hombre es el ámbito de los medios, de modo que en el estado actual de cosas es inevitable recurrir a ellos; Starobinski 1983: 178-182, Collisani 2010: 181-183) y ha hecho énfasis también, e innumerables veces, en que *esos medios deben provenir y dirigirse al corazón*: “Sería absurdo creer que de la causa que los distancia proviene *el medio que los une*. ¿Dónde pueden entonces tener su origen? En las necesidades morales, en las pasiones. *Todas las pasiones acercan a los hombres [...]*” (*Ensayo*, II, 48; cursivas nuestras). Lo que hemos propuesto desde nuestra Introducción es que la música puede ser uno de esos medios, si es que no el medio artístico por excelencia. Eso es lo que queremos demostrar ahora, recogiendo todo lo que hemos visto hasta este momento y vinculándolo con ciertos artículos importantes del *Diccionario de música*.

En la *Carta sobre música francesa*, Rousseau ha establecido como “regla imprescindible de toda música” a la “unidad de melodía”. Este término ocupa un lugar importante en el *Diccionario*; en él, se puede leer lo siguiente:

<sup>145</sup> *Émile* (O.C., IV, p. 640), citado en Starobinski 2000: 197.

Todas las bellas artes tienen alguna unidad de objeto [...]. Existe, en la música, una unidad sucesiva que se relaciona con el tema y por la cual todas las partes, bien conjuntadas, componen un único tótono, del que se perciben el conjunto y todas sus relaciones.

*Pero existe otra unidad de objeto más fina, más simultánea, de donde nace, sin que nadie repare en ello, la energía y la fuerza de sus expresiones. [...]*

Rousseau no se queda simplemente con el postulado estético compartido por sus contemporáneos; este concierne a la composición global de la obra. Más bien incluye otro “más fino”, un tipo de unidad específica “de donde nace la energía y la fuerza”. Esta otra unidad ha surgido en la época moderna, según Starobinski (2000: 247) debido al conflicto entre armonía y melodía y al predominio de la primera en desmedro de la segunda. Esta unidad “más fina, más simultánea” la incorpora Rousseau para poner orden en este debate específico. En resumen, el debate consiste en quién debe llevar la batuta: la armonía (análisis físico-científico de la naturaleza del sonido) o la melodía (que lleva a cabo la imitación de las pasiones y confiere nervio, fuerza y carácter a la composición). Fijémonos brevemente cómo presenta este dilema Rousseau en el *Ensayo*: “Mientras sólo se considere a los sonidos por la conmoción que provocan en nuestros nervios, no habrá verdaderos principios de la música y de su poder sobre los corazones. *Los sonidos, en la melodía, no actúan sobre nosotros solamente como sonidos sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos*” (*Ensayo*, XV, 109; cursivas nuestras). ¿Cómo debe entonces considerarse el sonido? Si armonía y melodía cobran existencia en él, ¿cómo superar este conflicto? El conflicto se supera en el *Diccionario* reformulando de esta manera el principio de “unidad de melodía”:

La música tiene necesariamente que cantar para conmover, para satisfacer, para mantener el interés y la atención. Pero, con nuestros sistemas de acordes y de armonía, ¿cómo hará la música para cantar? Si cada parte tiene su canto propio, todos esos cantos, escuchados a la vez, se destruirán mutuamente y dejarán de ser canto: si todas las partes hacen el mismo canto, tampoco habrá armonía y el concierto estará por entero al unísono.

*La manera como un instinto musical, un cierto sentimiento callado del genio, ha resuelto esta dificultad sin verla, e incluso se ha aprovechado de ella, es muy destacable. La armonía, que debería ahogar a la melodía, la anima, la refuerza, la determina.* Las diferentes partes contribuyen sin mezclarse al mismo efecto; y por más que cada una de ellas parezca poseer su canto propio, de todas esas partes reunidas emana un único y mismo canto al que llamo unidad de melodía. (*Diccionario*, artículo “unidad de melodía”, 433-434; cursivas nuestras)

Gran ejemplo de reunión, compenetración y esfuerzo común: la armonía, que “por su naturaleza” ahogaría al canto o la melodía, en el fondo puede reforzarla, animarla:

colabora con ella. Y en este aspecto, como vimos en la *Carta sobre música francesa*, los italianos llevan la delantera –aunque sin verlo, sin haberlo teorizado, como lo está haciendo aquí Rousseau:

Es en este principio de unidad de melodía, que los italianos han sentido y secundado sin conocerlo, sin que los franceses lo hayan conocido ni practicado; es en este gran principio, digo, en lo que consiste la diferencia esencial entre las dos músicas [...]. Cuando descubrí este principio quise, antes de proponerlo, experimentar su aplicación por mí mismo: este ensayo originó el *Devin du Village*; tras el resultado hablé de ello en mi *Lettre sur la Musique Française*. Corresponde a los maestros del arte juzgar si el principio es beneficioso y si he seguido de forma conveniente las reglas que de él derivan.” (*Diccionario*, artículo “unidad de melodía”, 435)

El modo como se expresa Rousseau es curioso pero sintomático, que ya conocemos. Los acontecimientos que narra aquí siguen, en realidad, un orden empírico: “[...] en primer lugar viene la intuición iluminadora; luego, la prueba práctica, es decir, el éxito del *Devin*; y el enunciado teórico sólo se formula tras los hechos, sostenido por una evidencia que lo hace irrefutable” (Starobinski 2000: 248) Tal como menciona Rousseau, *El adivino de la aldea* es la prueba de que, si restituimos una comprensión de la música que rescate y coloque como centro su función melódica y *que se sirva de la armonía para la realización de esa función*, podremos no solo dar fuerza a este arte, sino también explicarlo, sino además encontrar un modo de reconfiguración de la unidad e inmediatez de la experiencia humana:

No trata Rousseau, en su diagnóstico crítico de la actualidad de la música francesa y del papel que a la armonía otorga Rameau, de restituir una situación originaria; trata de componer, por el arte, la articulación unitaria de lenguaje y música que corresponde a la constitución de un hombre ya no escindido. Se trata de superar por el arte los efectos de una escisión que fue estructuralmente inevitable; y *esa reconstrucción deliberada tiene uno de sus ejemplos destacados en la ópera* [...]. La operación es artística y consiste en reconducir la multiplicidad de las artes a la unidad de la acción, que se convierte en una suerte de síntesis artística. (Sevilla 2010: 70; cursivas nuestras)

[...] el arte, es cierto, debe ocultarse, “es preciso esconder el arte en la medida de lo posible”; pero, al ocultarse, debe transformarse en naturaleza, y dejar de ser naturaleza matérica para convertirse en naturaleza orgánica. [...] Por tanto, la dialéctica entre arte y naturaleza no se resuelve imitando a la naturaleza, sino dando vida con el arte a una naturaleza nueva [...]. También en la música puede operarse una metamorfosis similar si su naturaleza matérica, su física, que Rameau señalaba como modelo a imitar, se oculta para hacer emerger aquellos componentes lingüísticos que permiten la comunicación de las esferas sentimental y subjetiva. [...] Se trata de producir, como en Galatea, la disensión entre naturaleza y arte: el nuevo lenguaje, transformado en remedio, une, en íntima fusión de cuerpos y almas, la belleza sensible y la belleza moral, la *volupté* y la comunicación intersubjetiva. (Collisani 2010: 182-183)

## CONCLUSIONES

Del primer capítulo extraemos principalmente dos conclusiones: en primer lugar, que para Rousseau es inaceptable la comprensión de la música que pasa por una orientación de corte racionalista (opción de los teóricos de la armonía), porque la imitación de la naturaleza que debe llevar a cabo la música, como toda “bella arte”, es de la naturaleza interior del hombre, no de la naturaleza física del sonido. En segundo lugar, que la música producida exclusivamente bajo los criterios de la armonía es, en el fondo, un arte que no puede llevar cabo plenamente su función propia (dar unidad de sentido a la pieza musical), porque parte de la desvinculación e independencia de las partes vocal e instrumental. De ahí se desprende la apuesta de Rousseau por la melodía.

En el segundo capítulo demostramos que Rousseau juzga y condena la sociedad y el hombre de su tiempo ciñéndose a un criterio estrictamente moral. Este criterio tiene como anhelo o ideal la reconfiguración de la experiencia y la autenticidad y reciprocidad de las relaciones humanas. Es decir, Rousseau aspira a una vuelta a la unidad, pero esa aspiración no debe anular los progresos de la historia, sino incorporarlos y orientarlos de manera saludable.

El último capítulo demuestra que el arte musical, entendido bajo el criterio de la unidad de melodía, es una vía de reconfiguración de la experiencia humana. Esta conclusión se amplía, incluso, al caso de la ópera.

De esta manera, concluimos que las reflexiones sobre música de Rousseau están integradas con los motivos básicos de su pensamiento, lo cual nos permite rescatar el papel de la música como un motivo genuinamente filosófico en su pensamiento. Asimismo, notamos que la función que Rousseau asigna a la melodía se enlaza con la que quizá sea la aspiración profunda de la obra de Rousseau: encontrar, a través de una nueva forma de mediación –artística–, vías de articulación que permitan rectificar y superar el carácter escindido y artificial del hombre actual.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía principal: obras de Rousseau

- [1750] *Primer Discurso: sobre las ciencias y las artes*. En *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Estudio preliminar, traducción y notas de Antonio Pintor Ramos. Quinta edición. Madrid: Tecnos, 2005, pp. 3-94.
- [1753] *Carta sobre la música francesa*. En *Escritos sobre música*. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Valencia: Universitat de València, 2007, pp. 177-217.
- [1755] *Segundo Discurso: sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. En *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Estudio preliminar, traducción y notas de Antonio Pintor Ramos. Quinta edición. Madrid: Tecnos, 2005, pp. 95-259.
- [1756] *Examen de dos principios expuestos por el señor Rameau en su folleto titulado «Errores sobre la Música en la Enciclopedia»*. En *Escritos sobre música*. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Valencia: Universitat de València, 2007, pp. 235-252.
- [1758] *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Estudio preliminar de José Rubio Carracedo, traducción y notas de Quintín Calle Carabias. Segunda edición. Madrid: Tecnos, 2009.
- [1761] *Julia, o la nueva Eloísa*. Traducción y prólogo de Pilar Ruiz Ortega. Madrid: Akal, 2007.
- [1767] *Diccionario de música*. Edición de José Luis de la Fuente. Madrid: Akal, 2007.
- [1770] *Las confesiones*. Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- [1781] *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En DERRIDA, Jacques y Jean-Jacques ROUSSEAU. *La lingüística de Rousseau. Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Traducción de María Teresa Poyrazián. Buenos Aires: Calden, 1970, pp. 37-139.
- [1781] *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En *Escritos sobre música*. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Valencia: Universitat de València, 2007, pp. 253-308.

### Bibliografía secundaria

CASSIRER, Ernst

2007 [1932] “El problema Jean-Jacques Rousseau”. En *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del Siglo de las Luces*. Edición de Roberto R. Aramayo. Traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: FCE, pp. 49-155.

1975 [1932] *La filosofía de la Ilustración*. Traducción de Eugenio Imaz. Tercera edición. México D.F.: FCE.

CHARRAK, André

2001 “Rousseau et la musique: passivité et activité dans l’agrément”. *Archives de Philosophie*, París, volumen 64, pp. 325-342.

COLLISANI, Amalia

2010 “Pigmalión en Sicilia”. Traducción de Amparo Zacarés. En FERRER MAS, Anacleto (editor). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, pp. 169-187.

FERRARI, Jean

1985 “La querelle Rameau-Rousseau”. En FERRARI, Jean (editor). *Musique et philosophie*. Borgoña: Sociedad Borgoñesa de Filosofía, pp. 67-86.

FUBINI, Enrico

2010 “De Dubos a Rousseau, y más allá”. Traducción de Anacleto Ferrer. En FERRER MAS, Anacleto (editor). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, pp. 23-36.

1997 *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Traducción, revisión y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Segunda edición, novena reimpresión. Madrid: Alianza Editorial.

1994 “Lenguaje y semántica de la música”. En: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Traducción, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, pp. 53-64.

GAVILÁN, Enrique

2010 “De St. Gervais al callejón de Sachs: teatro, música y fiesta en Wagner y Rousseau”. En FERRER MAS, Anacleto (editor). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, pp. 233-261.

GUETTI, Barbara J.

1969 “The Double Voice of Nature: Rousseau’s Essai sur l’Origine des Langues”. *MNL: Modern Language Notes*, Baltimore, volumen 84, número 6, pp. 853-875.

KELLY, George Armstrong

2001 “A General Overview”. En: RILEY, Patrick (editor). *The Cambridge Companion to Rousseau*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 8-56.

- MARTÍN TRIANA, José María  
2001 *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza Editorial.
- O'DEA, Michael  
2010 “¿Posee la música una posición central en Rousseau? Algunas reflexiones sobre la lectura crítica de su obra”. Traducción de Anacleto Ferrer. En FERRER MAS, Anacleto (editor). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, pp. 37-54.
- PAUL, Charles B.  
1971 “Music and Ideology: Rameau, Rousseau, and 1789”. *Journal of the History of Ideas*, Filadelfia, volumen 32, número 3, pp. 395-410.
- SEVILLA, Sergio  
2010 “Rousseau, el lenguaje y la música”. En FERRER MAS, Anacleto (editor). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, pp. 55-73.
- STAROBINSKI, Jean  
2000 [1989] “Remedio en el mal: el pensamiento de Rousseau”. En *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*. Traducción de Juan Luis Arántegui. Madrid: A. Machado Libros, pp. 183-257.  
1983 [1971] *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*. Traducción de Santiago González Noriega. Madrid: Taurus.
- TALENS, Jenaro  
2010 “La *Querelle des buffons* y la resistencia a la teoría”. En FERRER MAS, Anacleto (editor). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, pp. 189-203.
- VILLAVARDE, María José  
1987 *Rousseau y el pensamiento de las luces*. Madrid: Tecnos.