

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

# Jean-Jacques Rousseau y la música abstracta

Rousseau, en el “Ensayo sobre el origen de las lenguas”, pone a funcionar un principio dicotómico que del lenguaje se extiende a la música y su comparación con la pintura. El dispositivo lo lleva a imaginar una pintura y una música abstractas.

## Pablo Fessel\*

La comparación entre la música y la pintura ocupa un lugar destacado en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, que Rousseau escribió presumiblemente entre 1755 y 1761<sup>2</sup> y cuyo título original, que las ediciones modernas abrevian, continúa como *donde se habla de la melodía y de la imitación musical*. Música y pintura resultan alternativamente origen y destino de una doble trasposición de categorías; son objeto de lo que Derrida caracteriza como un “principio dicotómico que se repite hasta el infinito”.<sup>3</sup> Esa dinámica, que extiende la estructura argumental dedicada al origen de las lenguas y organiza un extenso fragmento del *Ensayo* (los capítulos XII al XIX), adquiere cierta autonomía respecto de su funcionalidad inmediata –la formulación de una tesis sobre el origen común de la música con el

lenguaje y una polémica con el compositor y teórico Jean-Philippe Rameau sobre las relaciones entre la melodía y la armonía. Proyectado más allá del marco en el que lo inscribe Rousseau, el principio dicotómico alcanza problemas centrales del desarrollo de la música y la plástica en la modernidad. Antes de extender el dispositivo argumental conviene repasar los términos de la discusión a la cual el mismo Rousseau lo aplica en el *Ensayo*. La identificación de la música y la pintura como artes imitativas, un lugar común en la estética de la época, conduce a una distinción respecto del objeto de la imitación. En el capítulo XVI, titulado “Falsa analogía entre los colores y los sonidos”, Rousseau escribe:

“(…) el mayor prodigio de un arte que sólo actúa por el movimiento es el de poder configurar incluso la imagen del reposo.

\*> Pablo Fessel es investigador del CONICET y profesor de la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Artes (UBA). Ha publicado la compilación *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*.

*Escritos de compositores* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007).

2> Cf. Downing Thomas, *Music and the origins of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 84.

Véase una discusión sobre la génesis del *Ensayo* en J. Derrida, *De la gramatología* (Trad. de O. del Barco y C. Ceretti). México, Siglo XXI, 2003, pp. 209-247.  
3> Derrida, *De la gramatología*, p. 268.

El sueño, la calma de la noche, la soledad y el propio silencio, entran en los cuadros de la música. Se sabe que el ruido puede producir el efecto del silencio, y el silencio el efecto del ruido, como cuando uno se adormece ante una lectura igual y monótona y se despierta en el instante que cesa. (...) Aunque toda la naturaleza esté dormida, el que la contempla no duerme, y el arte del músico consiste en sustituir la imagen imperceptible del objeto por la de los movimientos que su presencia excita en el corazón del contemplador. No sólo agitará el mar, animará las llamas de un incendio, hará correr los arroyos, caer la lluvia y crecer los torrentes, sino que pintará el horror de un desierto espantoso, oscurecerá los muros de una prisión subterránea, calmará la tempestad, volverá el aire tranquilo y sereno y esparcirá con la orquesta una nueva frescura sobre el bosque. No representará directamente esas cosas, sino que excitará en el alma los mismos sentimientos que experimentamos al verlas.<sup>74</sup>

La imitación musical se aplica no al objeto sino a los sentimientos que se experimentan ante su presencia. Hay acá una interiorización de la mimesis. El ilusionismo de la representación musical en Rousseau, la

idea de que esta accede a aquello que se niega a otras artes, e imágenes como las de la tempestad o el desierto, que se van a convertir en tópicos de lo sublime natural, prefiguran aspectos ligados al concepto de *música absoluta* en la estética del siglo XIX. Los medios de la imitación ofrecen otra distinción entre la música y la pintura:

“Los colores no están en los cuerpos coloreados, sino en la luz. Para que se vea un objeto es preciso que esté iluminado. Los sonidos tienen también necesidad de un móvil, y para que existan se precisa que el cuerpo sonoro sea puesto en movimiento. Esta es otra ventaja a favor de la vista, pues la emanación perpetua de los astros es el instrumento natural que actúa sobre ella, mientras que la naturaleza sola engendra pocos sonidos y a menos que se admita la armonía de las esferas celestes, son necesarios seres vivos para producirla. Por ello se ve que la pintura está más cerca de la naturaleza y que la música depende más del arte humano. Se nota también que una interesa más que la otra precisamente porque acerca más el hombre al hombre y porque nos da siempre alguna idea sobre nuestros semejantes. La pintura a menudo está muerta e inanimada: os puede transportar al fondo de un desierto, pero

4> Rousseau, *Escritos sobre música* (Trad. de A. Ferrer y M. Hamerlinck),

Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 301-302.

tan pronto como unos signos vocales llegan a vuestros oídos, os anuncian un ser semejante a vosotros. (...) uno no puede escuchar un canto o una sinfonía sin decirse al instante: aquí hay otro ser sensible.”<sup>5</sup>

El mayor interés de la música reside no en la representación de un objeto sino en tanto da lugar a una autoconciencia definida por la conciencia de un otro y su identificación con él. La reproducción del objeto se transforma en Rousseau en una forma de comunión, que le asigna a la música un papel en el origen de la compasión.

Esas diferencias en el objeto y los medios de la imitación conducen a una distinción en la “economía” de cada arte. En el mismo capítulo, Rousseau escribe:

“Los colores constituyen el ornato de los seres inanimados: toda materia está coloreada. Pero los sonidos anuncian el movimiento, la voz anuncia a un ser sensible. Sólo cantan los cuerpos animados. ... Así, cada sentido tiene el campo que le es propio. El campo de la música es el tiempo, el de la pintura es el espacio. Multiplicar los sonidos escuchados a la vez o extender los colores uno después del otro es cambiar su economía, es poner el ojo en el lugar del oído, y el oído en el lugar del ojo.”<sup>6</sup>

El fragmento se inscribe en la antigua discusión sobre los principios distintivos de las artes. La oposición entre naturaleza y humanidad se corresponde con otra entre el espacio y el tiempo. Pero el pasaje formula al mismo

tiempo una tercera oposición que concierne exclusivamente a la música. Esta es una oposición entre una música melódica, regida por la sucesión, y una música armónica, que al “multiplicar los sonidos oídos a la vez” desdibuja aquel atributo que la singulariza entre los géneros estéticos. La multiplicación incorpora un principio de sincronía inherente a la representación visual pero heterónimo de la naturaleza diacrónica del sonido.

Si tiempo y espacio representan, respectivamente, una propiedad definitoria de música y pintura, Rousseau formula también un principio de economía de la imitación, que restituye una equivalencia entre estas artes. Rousseau escribe, en el capítulo XIII del *Ensayo*, “De la melodía”:

“Así como los sentimientos que excita en nosotros la pintura no provienen de los colores, el poder que tiene la música sobre nuestras almas no es obra de los sonidos. Bellos colores bien matizados agradan a la vista, pero ese placer es pura sensación. En el dibujo, es la imitación lo que da a esos colores vida y alma, son las pasiones que expresan las que llegan a conmover las nuestras, son los objetos que representan los que llegan a afectarnos. El interés y el sentimiento no dependen de los colores. Los rasgos de un cuadro emocionante nos emocionan aun en una estampa; quitad esos rasgos del cuadro, y los colores ya no harán nada. La melodía hace precisamente en la música lo que hace el dibujo en la pintura: es la que marca los rasgos y las figuras, de los cuales los acordes y los sonidos son sólo los colores.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Rousseau, *Escritos*, p. 301.

<sup>6</sup> Rousseau, *Escritos*, p. 300. La distinción entre la naturaleza sincrónica de la representación visual y la naturaleza diacrónica del sonido fue planteada también por Louis-Bertrand Castel en 1725: “Lo propio del sonido es pasar, huir,

estar inmutablemente atado al tiempo y dependiendo del movimiento. (...) El color, sometido al lugar, es fijo y permanente como él. Resplandece estando en reposo...”, cit. en C. Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer* (Madrid, Siruela, 1994), p. 91. Derrida interpreta en

el pasaje de Rousseau una presencia de la muerte en las artes plásticas, cierta muerte significada por el espacio en sí. Cf. *De la gramatología*, pp. 248-249.

<sup>7</sup> Rousseau, *Escritos*, p. 293.

La melodía representa en la economía interna de la música un equivalente del dibujo en la pintura; la armonía y los sonidos, por su parte, representan un análogo del color.<sup>8</sup> Dibujo y melodía, *el rasgo*, como los denomina Derrida, son, en cada caso, portadores de sentido y también de esteticidad:

“Así como la pintura no es el arte de combinar colores de una manera agradable a la vista, la música tampoco es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Si sólo fuera eso, una y otra pertenecerían a la categoría de las ciencias naturales y no de las bellas artes. Es únicamente la imitación la que las eleva a ese rango. Ahora bien, ¿qué es lo que hace de la pintura un arte de la imitación? El dibujo. ¿Qué es lo que hace de la música otro tanto? La melodía.”<sup>9</sup>

La crítica de Rousseau a la subordinación de la melodía a la armonía conjuga aspectos estéticos y teóricos. La crítica teórica se dirige a la pretensión de Rameau (expresión del racionalismo cartesiano al que adscribe) de establecer la logicidad armónica (y por extensión la logicidad musical) a partir de la naturaleza física del sonido. Rousseau no sólo discute la consistencia del argumento naturalista sino que pone en cuestión también su pertinencia. Al fundamento natural de la música opone Rousseau uno historicista: la música recibe su fundamento estético de su origen común con el lenguaje, por su papel en la constitución del hombre como sujeto de estructuras e intercambios intersubjetivos basados, en última instancia, en un sustrato

emocional. La posibilidad de una retórica en la música para Rousseau, escribe Thomas, “es consecuencia de una continuidad antropológica con las condiciones originales, pasionales de la interacción humana.”<sup>10</sup>

Desde el punto de vista estético, la preeminencia de lo armónico desnaturaliza la música, afecta su autonomía (por su identificación con la economía interna de la pintura), y subvierte el fundamento de su capacidad mimética.<sup>11</sup>

Para acentuar el argumento, Rousseau, en el capítulo XIII del *Ensayo*, incorpora a la dinámica de la dicotomía incesante una doble variable, imaginaria y diacrónica:

“Imaginad un país donde no se tuviera ni idea del dibujo, pero donde mucha gente, por pasarse la vida combinando, mezclando, armonizando colores, creyera sobresalir en pintura. Esa gente razonaría sobre la nuestra precisamente como nosotros razonamos sobre la música de los griegos. Cuando se les hablara de la emoción que nos causan los cuadros bellos y del encanto de enternecerse ante un tema patético, sus sabios profundizarían en seguida en la materia, compararían sus colores con los nuestros, examinarían si nuestro verde es más suave, o nuestro rojo más brillante, buscarían qué concordancias de colores pueden hacer llorar, qué otras pueden encolerizar. Los *Burrettes* de ese país reunirían sobre andrajos algunos jirones desfigurados de nuestros cuadros; luego se preguntarían con sorpresa qué hay de tan maravilloso en ese colorido.”<sup>12</sup>

8> El dibujo o línea melódica —escribe Derrida— “no es solamente lo que permite la imitación y el reconocimiento de lo representado dentro del representante. Es el elemento de la diferencia formal que permite que los contenidos (la sustancia coloreada o sonora) aparezcan”. *De la*

*gramatología*, p. 264.

9> Rousseau, *Escritos*, p. 295.

10> D. Thomas, *Music*, p. 125.

11> Rousseau incorpora, de este modo, argumentos de otro alcance filosófico a un debate conocido como la “querrela de los bufones”, que se produjo en Francia

entre 1752 y 1754 y que tuvo por objeto los méritos de la ópera bufa italiana respecto de la ópera francesa (particularmente las tragedias líricas de Rameau). Rousseau había participado en el debate con su *Carta sobre la música francesa*, de 1753.

El pasaje produce un doble desplazamiento. La postulación de un reino imaginario pictóricamente no figurativo y la incongruencia de su visión agnóstica de la pintura francesa, permite establecer un paralelo con la música francesa de su tiempo, armónicamente constituida, y la incompreensión de la música melódica de los griegos, de su poder emocional basado en inflexiones acentuales perdidas en la música francesa, y que esa cultura no puede por eso siquiera concebir.

Pero la analogía de Rousseau puede ser extraída de su contexto argumental inmediato, para ser leída en forma literal, como idea de una música sin melodía.<sup>13</sup> Esa música abstracta no podía estar representada por la música "armónica" de Rameau, ni por el concepto que éste se hacía de ella como derivada del *corps sonore*. Porque en su época esos órdenes estaban concebidos como complementarios: armonía y melodía se implican mutuamente.<sup>14</sup>

Basta extender al siglo XX el principio dicotómico de Rousseau para encontrar una plasmación de ese país musical imaginario. Una serie de conceptos, elaborados a lo largo del siglo, representan una alteridad respecto de lo melódico-lineal, y dieron lugar a músicas no figurativas, como las que Rousseau vislumbra y a la vez condena. El concepto de la *Klangfarbenmelodie* de Arnold Schönberg tuvo una expresión temprana en "Farben", la tercera de sus Piezas para or-

questa op. 16, de 1909, con la suspensión del movimiento de las notas mediante pasajes armónicamente estáticos y tímbricamente dinámicos. El principio del espacio diagonal de Pierre Boulez aspiró a sintetizar las dimensiones horizontal y vertical en un nuevo tipo de relación entre los sonidos en la música serial de los años cincuenta. La textura de György Ligeti fue la expresión conceptual de un nuevo material, una simultaneidad concreta (completamente determinada en sus atributos sonoros) e interválicamente indiferenciada de sonidos, que se realizó en la música post-serial de Iannis Xenakis y el propio Ligeti.<sup>15</sup>

La dicotomía proliferante de Rousseau, al formular la idea de una pintura no figurativa como correlato de una música abstracta, parece haber dado con un patrón histórico de alguna recurrencia. Términos negativos de una época terminan por ser objeto más adelante de una resignificación que los sustrae de la alteridad. La armonía, antítesis de la melodía en la concepción de Rousseau, se revela en la teoría de Heinrich Schenker como una polifonía encubierta. No es ya lo otro de lo lineal sino su forma velada y múltiple. Schönberg argumentó en su tratado de armonía que las disonancias por las cuales se atacaba su música no eran más que consonancias "alejadas" en la escala de los armónicos (las frecuencias sonoras concomitantes a una frecuencia fundamental), que la historia va progresivamente al-

**12>** Rousseau, *Escritos*, p. 293. Rousseau sigue aquí a Charles Batteaux quien, en su *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (París, 1746), escribe: "¿Qué diríamos de un pintor que se contentase en poner en el lienzo trazos atrevidos y masas de los más vivos colores, sin parecido alguno con ningún objeto conocido? Esto puede aplicarse a la música. (...) Aunque fuera la mejor calculada en todos sus tonos, la más geométrica en sus acordes, si con todas esas cualidades no tuviera ninguna significación, no podríamos compararla

sin con un prisma, que presenta bellísimos colores pero no constituye un cuadro.", citado en Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, p. 51.

**13>** En su *Carta sobre la música francesa*, Rousseau había identificado esa música armónica con el "ruido", un concepto que se ubica todavía en el exterior de lo musical, como una irrupción de naturaleza irracional en el interior de la cultura. Cf. Rousseau, *Escritos*, p. 181.

**14>** Michel Paul-Guy de Chabanon, en *De la musique* (1785), escribe: "Todo canto implica un bajo armónico. Toda

serie de acordes crea mil cantos armónicos.", cit. en Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, p. 72.

**15>** La melodía (lo lineal) terminó por quedar subsumida a la textura como su manifestación más "delgada" posible, como una textura de mínimo espesor. Nuevos tipos de material y de relaciones musicales requirieron conceptos nuevos para su representación teórica. Es significativo que el pensamiento musical haya recurrido para ello, en los casos mencionados, a metáforas tomadas de la plástica.

canzando. Sonoridades orquestales que la crítica decimonónica descalificaba como ruido suenan para nuestros oídos perfectamente “musicales” en el sentido tradicional de la palabra, distantes de lo que el siglo XX, desde Luigi Russolo hasta John Cage y la música electroacústica, entendió como tal. Algunas épocas parecen tomar así una contraposición del pasado, superar y radicalizar uno de sus términos en una nueva categoría y remitir la contraposición antigua a la equivalencia de una categoría superior.

El paso de la nota, caracterizada por su valor relacional, al sonido, caracterizado por sus atributos intrínsecos, releva la oposición entre la melodía y la armonía. La pincelada cargada, el recurso al espesor en la pintura, puede interpretarse como una superación de la dicotomía entre lo abstracto y lo figurativo, relegados a una misma condición plana. En ambos casos el pensamiento se desplaza de la representación a la materia, se orienta hacia la concreción, hacia una redefinición del rasgo.