

## LA ESTÉTICA CONTRA EL REINO DE LOS HECHOS

Gregorio Fracchia  
Guitarrista compositor italiano

### RESUMEN:

El artículo analiza el problema de la existencia de un “fundamento definitivo, único y normativo” en la estética y en el marco de la interpretación.

¿En el acto interpretativo del músico, se puede alcanzar la cosa en sí misma, entendida como la esencia última de la obra musical?

La primera conclusión es que en música no hay hechos sino solo interpretaciones y que el ser de la obra de arte vive en sus interpretaciones.

¿Hay un *sub-iectum* (etimológicamente: “lo que yace debajo”) que logra permanecer en configuraciones accidentales cambiantes asegurando la unidad del proceso y que, por lo tanto, no depende de los accidentes interpretativos?

La segunda conclusión es que el *sub-iectum* se da al enfrentarse el intérprete a su audiencia y que la condición para acceder al *sub-iectum* de la obra musical es una suspensión “metarracional” y metalingüística (*epoché*).

El intérprete es un compositor (o, mejor dicho, un co-compositor). Su trabajo consiste, a través de la interpretación, en construir una “realidad” paralela y alternativa a la de la partitura.

### PALABRAS CLAVE

Estética; música; deconstrucción; interpretaciones; sub-iectum

### ABSTRACT

The article deals with the problem of the existence of a “definitive, unique and normative foundation” in aesthetics and musical interpretation.

In the interpretive act of the musician, can the “thing” (the ultimate essence of the artwork) be achieved in itself?

The first conclusion is that in music there are no facts, but only interpretations and that the “being” of the artwork lives in its interpretations.

Is there a sub-iectum (etymologically: “what lies below”) that remains stable faced with accidental configurations, consequently ensuring the unity of the process and not depending on interpretive nuances?

The second conclusion is that sub-iectum occurs when the interpreter plays and gets in touch with his audience. The condition for accessing the sub-iectum of the musical artwork is a “metarrational” and metalinguistic suspension (*epoché*).

The interpreter is a composer (or, rather, a co-composer). His work consists, through interpretation, of building a parallel and alternative “reality” to that of the score.

### KEY WORDS

Aesthetics; music; deconstruction; musical interpretations; *sub-iectum*

## PREMISA: EL PROBLEMA DE LA EXISTENCIA DE UN “FUNDAMENTO ÚLTIMO”

Con el objetivo de identificar algunas características de mi experiencia como intérprete frente a la obra de arte, pretendo partir del atractivo de dos conceptos elaborados por Derrida: “deconstrucción” y “différance”.

La “deconstrucción”, que evoca visivamente una cadena interminable de referencias a elementos “externos” y no “presentes”, no constituye un proceso de destrucción negativa<sup>1</sup>, sino que trata de sacar a la luz un substrato que siempre se refiere a otras infinitas trazas, al igual que en una imagen laberíntica<sup>2</sup>. La referencia también tiene que ver con la *différance* que indica, entre otras cosas, como se puede ver en la etimología, un aplazamiento (cfr. el latín *differre*).

Para traducir el término *différance*<sup>3</sup> - acuñado precisamente por Derrida, que lo reemplaza por el correcto deletreo francés *différence* (a pesar de lo que el neologismo deconstruccionista está escrito

con la *a* y esto con la *e*, los dos términos son homófonos), a menudo en italiano recurrimos al expediente de usar palabras tales como “*differenza*”, “*différanza*” o *differAnza* (cfr. el español *diferancia*.)

Sin embargo, en la concepción filosófica de Derrida, el concepto de “referencia eterna” es fundamental: trazas que se derivan de (y se refieren a) trazas<sup>4</sup>. No hay término para diferir indefinidamente.

El problema, central en todo el pensamiento del siglo XX, de la posibilidad de encontrar un fundamento definitivo, único y normativo siempre ha sido una razón de especial interés para mí debido a mi actividad artística.

Desde hace algún tiempo, en el campo de la filosofía de la ciencia, se han impuesto perspectivas del estudio histórico-sociológico; la cultura contemporánea acepta la idea de que la ciencia se caracteriza por una tensión estructural hacia una definitividad gnoseológica que nunca se puede alcanzar.

La posición de Kuhn<sup>5</sup>, por ejemplo, se caracteriza por una básica intención claramente evidente: admitir la imposibilidad de conocer la realidad objetiva y de conseguir la solidez (que pretende ser objetiva) de una perspectiva (que quiere ser neutral) sobre el mundo.

Esta teoría denuncia no tanto la debilidad de la ausencia de objetividad, sino más bien el reclamo ilusorio de superioridad de “ciertas” actitudes fundadas en una cierta manera de pensar y

<sup>1</sup> J. DERRIDA usa el término deconstrucción en el trabajo *Della Grammatologia*, Milán, 2012 (trad. it. R. ALZAROTTI, F. BONICALZI, G. CONTRI, G. DALMASSO, A. C. LOALDI).

<sup>2</sup> El trabajo de Derrida *La voce e il fenomeno – Introduzione al problema del segno nella filosofia di Husserl*, Milano, 2010 (trad. it. G. DALMASSO) empieza exactamente con la citación de una imagen laberíntica: «Un nombre pronunciado ante nosotros nos hace pensar en la galería de Dresde y en la última visita que hemos hecho allí: andamos a través de las salas y nos paramos ante un cuadro de Teniers que representa una galería de cuadros. Supongamos además que los cuadros de esta galería representan a su vez cuadros, que por su parte harán ver inscripciones que se pueden descifrar, etc.».

<sup>3</sup> Para una discusión más detallada, ver el texto de la conferencia realizada por el propio Derrida el 27 de enero de 1968 en la *Société française de philosophie*, actualmente en *Marges de la philosophie*, Parigi, 1972 (“Hablaré, pues, de un letra. De la primera, si hay que creer al alfabeto ...”), y, en particular, ver la propuesta de Derrida de utilizar *différance* para traducir el *Differente Beziehung* de Hegel: “Escribir *difiriente* o *diferancia* (con una *a*) podría ya tener la utilidad de hacer posible, sin otra nota o precisión, la traducción de Hegel en este punto particular que es también un punto absolutamente decisivo de su discurso”.

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, las reflexiones sobre el signo en *La voce e il fenomeno*, cit.: la crítica a la distinción de Husserl entre *Ausdruck* y *Anzeichen* y la crítica a la posibilidad de la identidad consigo del *im selben Augenblick* en el Capítulo V: “El signo y el parpadeo”.

<sup>5</sup> T. S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Milano, 2009 (trad. it. A. CARUGO) y T. S. KUHN, S. GATTEI (a cura di), *La funzione del dogma nella ricerca scientifica*, en *Dogma contro critica*, Milano, 2000, 3-32.

presentar la ciencia. En este sentido, el trabajo de Kuhn es un proyecto grandioso que apunta a resaltar el sustrato axiológico de cada cientifismo que se proclama por encima de las partes.

Por otro lado, los estudios sobre el modelo orbital y la investigación sobre la estructura atómica en general también han mostrado (piense en el principio de incertidumbre de Heisenberg o en la ecuación de Schrödinger) una innegable problemática ontológica de fondo: *tampoco en física es fácil identificar un “lomo de elefante” sobre el cual el mundo pueda “apoyarse”*.

Algo similar sucedió también en psicología, donde la *Gestaltpsychologie* (que tuvo gran importancia en Italia, entre otros, con Musatti y Kanizsa<sup>6</sup>) y las interpretaciones del *fenómeno phi*<sup>7</sup> a partir del experimento de Wertheimer – 1911 – mostraron cómo la actividad perceptual del sujeto humano es cualquier cosa excepto neutral y objetiva.

Incluso en ética, vacila la creencia de que existe una base metafísica de las normas morales (a pesar de que muchos “teólogos mediáticos” continúan apoyando la naturalidad de normas tales como *no matar, no practicar la violencia, ...*).

Los temas resaltados hasta ahora se pueden resumir en el famoso bicondicional tarskiano<sup>8</sup> “*p*” es verdadera si y sólo si *p*.”

Una concepción de este tipo, que claramente se refiere a la idea de verdad como *adaequatio* (como correspondencia<sup>9</sup>), comporta que haya alguien capaz de establecer de una vez por todas que la realidad funciona incuestionablemente de una manera única, que “las cosas son así” y que no hay alternativas teóricas disponibles.

## CONSECUENCIAS EN EL CAMPO DE LA ESTÉTICA

Ha llegado el momento de resaltar las consecuencias de tales reflexiones en el plano de la estética.

Precisamente en el acto interpretativo del músico, considero central el aspecto de la inalcanzabilidad de la cosa en sí misma, entendida aquí como la esencia última de la obra musical. De lo contrario, tal vez no tendría sentido abordar una partitura ya interpretada, porque podría ser el caso de un intérprete (o del propio compositor, o de una clase de intérpretes) que haya (o hayan) agotado de antemano y en su totalidad el significado de la obra en cuestión. El autoritarismo de un realismo que rechaza la multiplicidad interpretativa invocando un contenido de conocimiento que no depende del sujeto implicaría, en estética, la aridez total de la empresa interpretativa.

En el arte no podemos suponer que un sujeto no determinado históricamente pueda deshacerse de

<sup>6</sup> Ver, *ex multis*, G. KANIZSA, *Grammatica del vedere*, Bologna, 1980 y ID., *Organization in vision*, Santa Barbara, 1979.

<sup>7</sup> “En esta investigación, Wertheimer reveló cómo determinadas excitaciones continuas y determinadas excitaciones discontinuas del sensorio óptico producían una percepción semejante de movimiento continuo, demostrándose con ello que la percepción era una cuestión de *gestalt* y no de sensación”: M. SÁIZ ROCA, B. ANGUERA DOMENJÓ, C. CIVERA MOLLA, G. DE LA CASA RIVAS, *Historia de la psicología*, Barcelona, 2009, 259. Sobre la *Gestaltpsychologie*, ver también C. L. MUSATTI, *Elementi di psicologia della forma*, Padova, 1938; W. D. ELLIS, *A source book of Gestalt psychology*, Londra, 1938; W. KÖHLER, *La psicología della Gestalt*, Milano, 1961.

<sup>8</sup> Ver A. TARSKI, *The semantic conception of truth* (1944), en H. FEIGL, W. SELLARS (a cura di), *Readings in Philosophical Analysis*, New York, 1949; G. VATTIMO, *Della realtà – fini della filosofia*, Milano, 2012, 99-110.

<sup>9</sup> Ver la interpretación de Vattimo sobre la crítica a la verdad como correspondencia en Heidegger (su deseo de ir más allá del *Grund* metafísico y su terror por un cartesianismo político total, *die totale Verwaltung* en Adorno) en G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione*, Roma-Bari, 1994, 95-121.

su finitud y logre alcanzar la cosa última: incluso sería frustrante para la comunidad de músicos imaginar una tal perspectiva incondicionada capaz de elevarse al punto de vista del Absoluto, libre de influencias y depositaria de las claves para acceder a la dimensión noumenal.

El arte no permite cruzadas en nombre de lo Verdadero. Si hay un “verdadero”, se manifiesta, de vez en cuando según diferentes matices, en las interpretaciones<sup>10</sup>. Por lo tanto, es evidente que en la estética (o, al menos, en mi idea de la estética) no puede existir algo como la concepción parmenídea de un ser *atremés*<sup>11</sup>. Por el contrario, emerge la epocalidad del ser, el final de la aventura metafísica del pensamiento. El ser de la obra de arte vive en sus interpretaciones: por lo tanto, en el trabajo colectivo de una comunidad de intérpretes, en el diálogo, en el intercambio hermenéutico – *fusión de horizontes* – basado en la diversidad y no en la uniformidad de la visión teórica.

En música, no hay hechos sino (afortunadamente) solo interpretaciones<sup>12</sup>, y esa también es una interpretación.

<sup>10</sup> Ver la relación entre *Bild* y *Urbild* y el concepto de *Darstellung* en H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübinga, 1960, 135-137. Esencial, en esta idea hermenéutica de indistinguibilidad entre presentación y re-presentación, es también la “forma formante” de Pareyson: L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1954.

<sup>11</sup> Un ser débil sería como el Dios de la *kenosis* de Pablo en la Epístola a los Filipenses: “τοῦτο φρονείσθω ἐν ὑμῖν ὁ καὶ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ, ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων οὐχ ἀρπαγμὸν ἠγάγατο τὸ εἶναι ἴσα Θεῷ, ἀλλ’ ἐαυτὸν ἐκένωσε μορφὴν δούλου λαβὼν, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος”.

<sup>12</sup> “Contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: ‘ci sono soltanto fatti’ – direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni [...] Ma già questa è un’interpretazione”: F. NIETZSCHE, G. COLLI, M. MONTINARI (a cura di) *Opere*, Milano, 1964-1977, VIII, t. 1, 299 (“Contra el positivismo que se queda en el fenómeno, “solo hay hechos”, yo diría no, precisamente no hay hechos, solo interpretaciones ...”).

## SUB-IECTUM Y EPOCHÉ DE LA CONCIENCIA

Sin embargo, surge un problema que es una consecuencia directa de esta conclusión “nietzscheana”. ¿Hay alguna interpretación “más plausible” que otras? ¿Sobre qué base se puede “justificar” una elección interpretativa dada y, por otra parte, se deja de lado otra? En resumen, ¿hay un *sub-iectum* (etimológicamente: “lo que yace debajo”) que logra permanecer en configuraciones accidentales cambiantes asegurando la unidad del proceso y que, por lo tanto, no depende de los accidentes interpretativos?

En el caso de una respuesta positiva, encontraríamos un criterio de demarcación, aunque no autoritario, entre la interpretación y la pseudo-interpretación o la interpretación deficiente.

Mi tesis es que el *sub-iectum* existe, pero no se da de repente y solo en un intérprete. El *sub-iectum* se da (*es gibt*)<sup>13</sup> al enfrentarse el intérprete a su audiencia; ya sea de forma directa (concierto) o indirecta (grabación).

Pero el núcleo de la problemática sigue siendo otro, y está en la manera de acercarse a este substrato indefinido, el fundamento *diferen(te)/(cia)*<sup>14</sup> que no se basa en nada más que en la continuidad de sus varias manifestaciones.

Una posible solución, si el *sub-iectum* no se revela a través de signos o elementos codificados, ni presupone conocimiento y consciencia de códigos lingüísticos, sería comprenderlo abandonando las limitaciones del lenguaje. La experiencia recordada parece una especie de condición de *epoché sui generis*, de suspensión de la

<sup>13</sup> M. HEIDEGGER: “Sein – nicht seiendes – ‘gibt es’ nur, sofern Wahrheit ist. Und sie ist nur, sofern und solange Dasein ist”. Ver M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, 2005, 277 (trad. it. P. CHIODI).

<sup>14</sup> J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, cit., *passim*.

conciencia racional o individual<sup>15</sup> muy similar a la teoría unión con el *Ur-Eine* de Nietzsche. (En el contexto italiano, la lucha de Carmelo Bene es fundamental en la análoga necesidad del actor de desaparecer del escenario. El no-actor puede lograr este objetivo con la ayuda de lo que el propio Bene define *macchina attoriale*<sup>16</sup>, una máquina que permite que el actor desaparezca de la vista porque, a través de él, exalta una presencia elevada y otra que lo oscurece y lo cancela<sup>17</sup>).

Uno podría quizás establecer una analogía entre teología y estas concepciones de estética, por ejemplo entre la teología negativa de Pseudo Dionisio (la invitación a no predicar de Dios, porque el lenguaje predicativo es “*inadecuado* a la hiperesencialidad de Dios”), la *unio mystica* de los ascetas y la suspensión inspirada, casi extática, del músico o del actor dirigida a un objetivo indefinido que tiene sus raíces en lo incondicionado.

Sin embargo, todas estas propuestas teóricas tienen una común base metafísica: la idea de que *haya* una presencia ulterior – quizás inaccesible, pero siempre presente –. En cambio, la opción de Heidegger (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1936) relativa a la fruición de la obra de arte como “permanecer en la abertura abierta de la obra” permite superar muchas limitaciones metafísicas (por ejemplo la presencia de un Dios presente en una dimensión ulterior o de una *ousia* final de la partitura musical), ya que la obra de arte como

“puesta-en-obra de la verdad” implica, directamente o indirectamente, el Ser como *Ereignis*.

Resumiendo y dejando de lado esas complejas comparaciones filosóficas, yo creo que la esencia de la partitura es la primera causa de las interpretaciones y, al mismo tiempo, el fin último al que las interpretaciones tienden: todo eso sin implicar ningún fundamento metafísico subyacente.

Seguramente, una cierta suspensión “metarracional” y metalingüística es también la condición para acceder al *sub-iectum* de la obra musical; si no hubiera una forma de suspensión en el acto interpretativo, ese sustrato permanecería cerrado en una *turris eburnea* que puede considerarse inalcanzable y, por lo tanto, no transmisible.

En esto, la intervención del intérprete es fundamental, ya que deconstruye el universo cerrado de la partitura para abrirlo a sí mismo y a los demás.

## EL INTÉRPRETE (DE)COMPOSITOR

El intérprete entendido como (de)compositor es quien triunfa, deconstruyendo<sup>18</sup> de manera constructiva la partitura, para “componer” un nuevo mundo musical personal que no quiere ser fiel a las intenciones del autor ni tampoco a las condiciones históricas que influyeron en su producción compositiva.

Esto abriría la difícil relación entre la interpretación y la supuesta originalidad de la partitura, un problema estrechamente relacionado con los períodos históricos anteriores a la invención de los medios de grabación: una vez inventado el vinilo (con todas sus innumerables variaciones: CD, mp3, i-Tunes), de hecho, la primera pregunta es: ¿dónde está la auténtica

<sup>15</sup> F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, 2015, 41 (trad. it. S. GIAMETTA). Antes de la problemática de la lírica griega y de *Arquíloco*, Nietzsche introduce el Uno Primordial (*Das Ur-Eine*), que “necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera”; nuestra existencia empírica también es una representación de lo Uno engendrada en cada momento. *Arquíloco* (el lírico) se identifica plenamente con lo Uno y produce una réplica en forma de música.

<sup>16</sup> Ver, en general, C. BENE, *Opere, con l'autografia d'un ritratto*, Milano, 1995 (contiene la ópera omnia de Bene, seleccionada y revisada por el autor, más una antología crítica de ensayos).

<sup>17</sup> P. GIACCHE, *Carmelo Bene, antropologia di una macchina attoriale*, Milano, 2007, 27.

<sup>18</sup> No piense aquí en el término “deconstrucción” en el sentido derridiano.

originalidad de la obra, en su registro o en la partitura<sup>19</sup>?

¿Y por qué no en la primera actuación no registrada del compositor o en la forma mental no codificada a partir de la cual el compositor estructuró su composición? Todo esto se refiere a la no validez en el arte de conceptos tales como la naturalidad, la originalidad y la fidelidad.

En cambio, es apropiado establecer que el intérprete es un compositor (o, mejor dicho, un co-compositor). Su trabajo consiste, a través de la interpretación, en construir una “realidad” paralela y alternativa a la de la partitura, que es, sin embargo, la única en la que el significado – *los significados, las potencialidades interpretativas* – de la partitura puede(n) manifestarse.

No es tarea del intérprete el volver a proponer la intención artística original del autor codificada posteriormente por medio de la partitura, ya que tal operación sería poco realista (*la falta de realismo de los puristas*).

Lo que obviamente no significa que un músico tenga el derecho de interpretar una obra renacentista de la misma manera que una ópera

<sup>19</sup> Solo es posible mencionar, aquí, la tesis de que el trabajo musical como un todo sería “el tipo de interpretaciones” congruentes con la partitura. Ver N. GOODMAN, *I linguaggi dell’arte*, Milano, 1998, 181 y siguientes. Para una comparación interesante, vease S. VELOTTI, *L’opera d’arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in *Studi di estetica*, 2003, 189 y siguientes. (ver también los otros artículos de A. DANTO, J. MARGOLIS, G. DI GIACOMO, L. MARCHETTI, publicados en el mismo número de la revista). Véase también M. GARDA, *L’estetica musicale del Novecento*, Roma, 2007, 87 y siguientes. Por parte de otros autores hablamos, en lugar de la obra, como un tipo de ocurrencias/interpretaciones, usando la distinción entre tipo (type) y ocurrencia (token) propuesto por P. KIVY, *Filosofia della musica. Un’introduzione*, Torino, 2007, 253, según la cual, las interpretaciones son casos particulares de “espacio-tiempo” (ejemplificación del tipo), mientras que el trabajo es un “tipo”, un objeto no ubicado en el espacio y el tiempo (256). Esta es una perspectiva sustancialmente platónica.

contemporánea; el significado de esta reflexión es más bien que la interpretación no debe reducirse a una exégesis estéril del texto, porque en la partitura no se da una *ousia* alcanzable.

Como dijo Picasso: *yo no busco, encuentro*; la frase puede extenderse a todos aquellos que hacen arte.

## BIBLIOGRAFÍA

C. BENE, *Opere, con l’autografia d’un ritratto*, Milano, 1995.

J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno – Introduzione al problema del segno nella filosofia di Husserl*, Milano, 2010 (trad. it. G. DALMASSO).

J. DERRIDA, *Della Grammatologia*, Milano, 2012 (trad. it. R. BALZAROTTI, F. BONICALZI, G. CONTRI, G. DALMASSO, A. C. LOALDI).

W. D. ELLIS, *A source book of Gestalt psychology*, Londra, 1938.

H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tubinga, 1960.

M. GARDA, *L’estetica musicale del Novecento*, Roma, 2007.

P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene, antropologia di una macchina attoriale*, Milano, 2007.

N. GOODMAN, *I linguaggi dell’arte*, Milano, 1998

M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, 2005 (trad. it. P. CHIODI).

G. KANIZSA, *Grammatica del vedere*, Bologna, 1980;

ID., *Organization in vision*, Santa Barbara, 1979

P. KIVY, *Filosofia della musica. Un’introduzione*, Torino, 2007.

W. KÖHLER, *La psicologia della Gestalt*, Milano, 1961

T. S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Milano, 2009 (trad. it. A. CARUGO).

T. S. KUHN, S. GATTEI (a cura di), *La funzione del dogma nella ricerca scientifica*, en *Dogma contro critica*, Milano, 2000.

C. L. MUSATTI, *Elementi di psicologia della forma*, Padova, 1938.

F. NIETZSCHE, G. COLLI, M. MONTINARI (a cura di) *Opere*, Milano, 1964-1977, VIII.

F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, 2015 (trad. it. S. GIAMETTA).

L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1954.

M. SÁIZ ROCA, B. ANGUERA DOMENJÓ, C. CIVERA MOLLA, G. DE LA CASA RIVAS, *Historia de la psicología*, Barcelona, 2009.

A. TARSKI, *The semantic conception of truth* (1944), en H. FEIGL, W. SELLARS (a cura di), *Readings in Philosophical Analysis*, New York, 1949.

G. VATTIMO, *Della realtà – fini della filosofia*, Milano, 2012.

S. VELOTTI, *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa ? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in *Studi di estetica*, 2003.