



¿H-E(I)-D-E-G-G-E(R) como material musical?

Susan Campos Fonseca

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En el año 2005 Eugenio Trías planteó la pregunta por la ausencia de la música en el pensamiento filosófico del siglo XX, pero esta ausencia no ha sido recíproca en la Música, y quizás como en ningún otro siglo ha ocupado la Filosofía el centro del pensamiento musical, un ejemplo es la obra *The Heidegger Collection* (2000), del compositor chino Tung-Lung Lin.

Palabras clave

Filosofía, Música, Eugenio Trías, Martin Heidegger, pensamiento del siglo XX.

Abstract

This essay is a dissertation about Eugenio Trías question from Music and Philosophy in the 20th century, we analysed his question in relationship with a possible answer in the symphonic work of the composer Tung-Lung Lin: *The Heidegger Collection* (2000).

Key Wors

Philosophy, Music, Eugenio Trías, Martin Heidegger, 20th century thinking.

La pregunta

El miércoles 10 de agosto de 2005, en la sección de **Opinión** (Tribuna Libre) del periódico español EL MUNDO, Eugenio Trías publicó su artículo “El canto de las sirenas”, donde exponía su preocupación por el ocultamiento de la música en el pensamiento filosófico del siglo XX, esto a pesar, como señala el propio Trías, de las conocidas excepciones de Th. W. Adorno, E. Bloch, E. Severino, V. Jankelevich, C. Levi Strauss y “unos pocos más”¹. Para Trías, en este artículo, el problema radicaba en que ninguna de las propuestas de los anteriores filósofos acertaba en “situar a la música en el centro mismo de sus propuestas filosóficas”, es más, para él, “la gran filosofía del siglo XX se ha construido sin el concurso de la música”.

Pero ¿qué implica situar la música en el centro de una propuesta filosófica? Trías recurre al ejemplo dado por la obra de A. Schopenhauer y F. Nietzsche, incluso G. F. W. Hegel y S. Kierkegaard, pero ninguno de ellos, con excepción de Nietzsche, recurrió al “hacer música” en busca de esa “verdad” escurridiza a la que los otros hacían referencia teóricamente. A este respecto, se hace necesario destacar que en la filosofía de estos pensadores (mencionados por Trías), la música es una especie de

¹ Aunque vale la pena mencionar que Eugenio Trías no nombra en ningún momento la *Filosofía de la Música* (1990) de García Bacca, omisión interesante.

Aletheia o *Eidos*, es decir, “el aspecto que presenta una cosa”, que ocupa un lugar para un otro, no para sí misma, un traer a presencia, una representación de algo que ellos anhelaban.

Así, la filosofía del siglo XX cambió la obsesión del siglo XIX por el medio “Música” a otro medio, el “Lenguaje”. Trías señala como el “giro lingüístico” ocupó el lugar de eso “otro” que buscaban los pensadores novecentistas con el fin de alcanzar su *más allá* o *más acá* (como lo señaló también Rorty), por lo que para Eugenio Trías:

“Sorprende que en casi ningún gran filósofo del siglo XX, tenga o no sensibilidad melómana, haya una consideración relevante de la música ...o sea ésta tomada radicalmente en serio”. Y como ejemplo, señala que “ni siquiera Th. W. Adorno hace emerger sus propias categorías filosóficas del ámbito mismo en que música y pensamiento pueden hallar su vinculación y consorcio (...) Ni lo hay tampoco...en el mundo de psicoanálisis...Ni desde luego...en la filosofía analítica del lenguaje”.²

Ahora la pregunta es: ¿por qué ha pasado esto? A lo que Trías responde señalando que “...la foné se ha hallado secularmente bajo el dominio del Lógos³”, lo que ha generado una “tremenda represión y censura que los propios medios intelectuales y culturales han manifestado una y otra vez, con la salvedad de verdaderas excepciones, en relación a la gran música del siglo XX”.⁴

Hasta aquí la pregunta de Eugenio Trías encarna la preocupación y objetivo de éste ensayo. Pero, hay otro problema, que él mismo está atrapado en el cuestionamiento. La Música a la que se refiere es la “gran música del siglo XX”, recurre a la música de lo posible. A partir de aquí su pensar toma el camino abierto por la *Filosofía de la Nueva Música* de Th. W. Adorno, sus sucedáneos y detractores. Trías hablará de una “verdadera música del siglo XX” y de una “cultura musical seria”, ambas como material sonoro en el cual se encarnan su *eidos* y *ethos* de la foné, por lo que su pensar la música es también un “traer a presencia”. Volvemos al punto de partida.

A pesar de esto, el caso del Dr. Trías es fundamental para entender por qué nos escandalizamos ante la idea de pensar la Música cómo lo impensado en el siglo XX. A lo que hay que añadir, además de su artículo de 2005 y su reciente libro *El canto de las sirenas. Argumentaciones musicales* (2007)⁵, su discurso de investidura como Doctor *Honoris Causa* (2007) de la Universidad Autónoma de Madrid⁶, algo realmente inesperado, el título del discurso lo expresa con sugerencia: “Música y filosofía del límite”.⁷

En su discurso Trías continúa desarrollando una “filosofía de la música” como “historia del ser de lo musical”, pero ¿por qué? La respuesta se puede encontrar en cómo, a su parecer, “la música es a la vez arte y ciencia; artesanía y forma de conocimiento (físico y metafísico, matemático y filosófico)”. Para él, la música es en esa duplicidad, pues “esa duplicidad (racional/irracional) de la música es justamente lo

² TRÍAS, Eugenio: “El canto de las sirenas”, en **Opinión**, de *El Mundo*, 10 de agosto de 2005, Madrid, España. Disponible en: <http://www.elmundo.es/papel/2005/08/10/opinion/1844578.html> (consultado el 1/03/2008).

³ Sic. en el original.

⁴ Idem.

⁵ TRIAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentaciones musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

⁶ El cual recibió en compañía del Premio Nobel José Saramago.

⁷ Tema que actualmente ocupa mi investigación doctoral en Filosofía. A este respecto debe señalarse que la pregunta de Eugenio Trías por la Música se desplaza por toda su obra, siendo un ensayo fundamental su *Lógica del Límite* de 1991.

que caracteriza su esencia, o su más recóndita y específica sustancia”. A lo que suma cómo “la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes “parámetros”. Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no reductible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas... “Cálculo inconsciente” llama Leibniz a la música.”⁸

Estamos nuevamente ante el problema entre “foné y logos” que planteó en su artículo de agosto del 2005, sólo que ahora habla de un “logos musical”, argumentando cómo dicho logos crea un “mundo musical... según las culturas y las épocas”, introduciendo “una convención o código peculiar”, los cuales determinarán los “parámetros” con que se hará ese “cálculo inconsciente” del que habla Leibniz.

Continuando con el discurso de investidura de Eugenio Trías, otro matiz interesante de su pensamiento es la consideración de que “la música parece exigir una remisión más radical: hacia un lugar limítrofe o de confín – entre el sentido y el sin-sentido – en el que la música acontece como ámbito de expansión y de intervención en los *eventos sonoros*”. Y es entonces cuando señala la “posible prioridad ontológica, de esa dimensión de la *phoné* que compone el ámbito de la música”⁹; aspecto que constituye una hipótesis fundamental en la *Filosofía de la Música* de García Bacca¹⁰.

A partir de aquí Eugenio Trías se traslada a ése lugar de “sombra interna” del que habla Marguerite Duras, ya que para ella la música es un *ser* en “lo indescifrable”, pues “El hombre que pretende ser Dios... es verdaderamente músico”, y en la Música reside una libertad negativa, la “dépossession.”¹¹

En este sentido, para Trías la *phoné* es “esa perpetua *sombra* del sentido, de la significación y del lenguaje ...el esplendoroso universo o *cosmos* del sonido en el que la música, como arte, artesanía, ciencia y técnica, halla su signo de identidad”, ya que la *phoné* “es, respecto a los sistemas de significación y simbolización, *materia...material matricial*, auténtica *chôra* (en sentido platónico) del sentido.” Y “...esta materia genera su propio universo de formas y de figuras... a través de los cuales la música se va creando y recreando, o va componiendo su propia historia y relato.”¹²

Eugenio Trías encuentra así entre mito y razón el sitio donde pensar la música (recuérdese el título de su artículo del 2005 y de su libro de 2007), pero él invoca un “canto de las sirenas” acotado en “argumentaciones musicales”, y, ¿qué son los cantos de las sirenas? ¿qué implica argumentar? Sino, el conocimiento de la posibilidad de un pensar la Música en la apertura entre Mito y Razón.

En todo caso, la pregunta de Eugenio Trías sobre el ocultamiento de la música en el pensamiento del siglo XX todavía queda abierta, recordando el cuento de Franz Kafka *El Silencio de las Sirenas* (1917)¹³, donde el autor nos habla de como “las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio”.

Kafka narra cómo las sirenas fingen cantar ante los oídos cerrados y el cuerpo atado de Ulises, cómo “no pretendían seducir, tan sólo querían atrapar por un momento más el fulgor de los grandes ojos de Ulises”. Y así la historia cuenta cómo el supuesto triunfo de la inteligencia sobre la alienación del canto se vuelve una farsa,

⁸ TRÍAS, Eugenio: “Música y Filosofía del límite”, en *Discurso de Investidura como Doctor Honoris Causa*, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 23,24,30.

⁹ TRÍAS, Eugenio: “Música y Filosofía del límite” (Discurso), p. 27.

¹⁰ Considérese el capítulo V “*Onto-logía y Onto-logía de la Música*”.

¹¹ PAUTROT, Jean-Louis: *La Musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours A la Recherche du temps perdu Moderato Cantabile*, Librairie Droz, Genève, 1994, p. 216-220.

¹² TRÍAS, Eugenio: “Música y Filosofía del límite” (Discurso), p. 28.

¹³ KAFKA, Franz: *El Silencio de las Sirenas: Escritos y Fragmentos Póstumos*, 1a. Ed. Contemporánea de Bolsillo, Barcelona, 2005.

una representación. Kafka cuestiona: “Si las sirenas hubieran tenido conciencia, habrían desaparecido aquel día. Pero ellas permanecieron y Ulises escapó ... tal vez Ulises supo del silencio de las sirenas y tan sólo representó tamaña farsa para ellas y para los dioses, en cierta manera a modo de escudo”.¹⁴

Pero si las sirenas hubiesen aceptado su fracaso (que su silencio había sido derrotado), habrían abandonado su deseo por la carne y mente humanas, por verlas enloquecer con su canto quedando atrapadas en lo inconcebible de su silencio, un silencio capaz de penetrar en el fuero interno más recóndito y quedarse ahí reinantes. Justamente por eso permanecieron, permanecieron dentro de Ulises, pero desaparecieron de los mares. Aun así, puede ser que Ulises fuera conciente también de cómo el silencio de las sirenas penetraba en él, como era objeto de un proceso de homeostasis, conociendo entonces la intención oculta de las sirenas y los dioses, razón por la cual representó su farsa.

Estamos ante un juego terrible, una farsa capaz de representar cómo la racionalidad finge no ser penetrada por la irracionalidad en la intención racional de ser irracional; los personajes juegan a no pensar que *el-otro* les está diciendo algo sin decirlo.

Y así, lo más poderoso de la Música, y lo que todavía nos inquieta, es cómo a pesar de todas nuestras representaciones no tenemos acceso a ella, incluso aunque ése sea otro tipo de representación. En una especie de espejismo, ella nos tienta y obsesiona, pues su silencio es más terrible que su canto. El pensar la Música hasta ahora no ha hecho más que actuar como Ulises, escudarse en la fantasía de su propia inmunidad, pero cómo en el cuento, precisamente cuando se halla más próximo a las sirenas, es cuando no sabe más acerca de ellas.

El cuento de Kafka podría ser una respuesta a la pregunta de Eugenio Trías, pues pone en evidencia cómo el pensar la música está herido por ese silencio, por esa “melodía sorda” - que según Kafka - “fluye en torno a él”. Pero aquí es importante señalar que no hablamos del “Silencio” de John Cage, no se trata de un silencio como sonido *en-si-mismo*, es un silencio como “anonadamiento”, o como diría Sartre, lo “*absolutamente* otro frente a la nada”.

Se hace necesario entonces que pensemos la posibilidad de que el silencio de las sirenas hiriera de tal forma a Ulises que le atormentara sin saberlo (fijando sus sensuales garras en el fuero interno del héroe), generando un *ser-fijado* que como nada de relación supone la posibilidad de la representación, del creer que se conoce el canto cuando sólo se ha “escuchado” el silencio.

Pero, ¿y si la obsesión del propio Ulises le hubiera convencido de que no oyó el canto, cuando en realidad, el canto nunca estuvo a su disposición, cuando lo que creyó “no oír” realmente desapareció de sus posibilidades para siempre porque las sirenas no cantaron para él?

Con esto Kafka nos revela cómo la pregunta de Eugenio Trías no reside en ¿por qué la Filosofía del siglo XX no se ocupó de la Música?, sino, en cómo ella (la filosofía), al igual que las sirenas, estaba demasiado ocupada mirando “el espectáculo de la felicidad en el rostro de Ulises, quien sólo pensaba en ceras y cadenas”, lo que le hizo “olvidar toda canción”.¹⁵

¹⁴ KAFKA, Franz: *El Silencio de las Sirenas*. Disponible en: http://www.adamar.org/numero_20/000180.kafka.htm (consultado el 1/03/2008).

¹⁵ Idem.

Una respuesta

Ahora bien, el compositor chino Tung-Lung Lin (n. 1964), representa un caso muy interesante de como la música del siglo XX ha situado a la filosofía en el centro de su pensamiento. Siendo un ejemplo clave su obra sinfónica *The Heidegger Collection* (2000)¹⁶, obra que presentó como disertación para optar al grado de *Doctor of Musical Arts (Music Composition)*, en la *University of North Texas*. Tung-Lung Lin resume así su proyecto:

*“La disertación esta organizada en dos partes: (1) el ensayo y (2) la composición. El ensayo expone el proceso creativo del compositor en el trabajo orquestal, el cual esta pensado en cinco movimientos; los títulos de cada movimiento derivan de conceptos desarrollados por Martin Heidegger en su obra “Ser y Tiempo”; dando título (en el inglés original) a cada uno, estos son: (1) “State-of-Mind”, (2) “Idle-Talk”, (3) “Moment-of-Vision”, (4) “Dread”, and (5) “Being-towards-the-End”. El ensayo también discute los significados de los cinco conceptos, y explica cómo el compositor ha reaccionado ante los planteamientos de Heidegger y cómo los ha pensado en la composición musical. Los materiales que ha elegido para pensar la filosofía de Heidegger en Música son: ciclos de intervalos, parámetros polirítmicos, algoritmos elementales, efectos de portamento, la teoría del caos, e influencias orientales”.*¹⁷

Luego de la presentación de Tung-Lung Lin, nos acercaremos a cómo sitúa éste compositor la filosofía de Martin Heidegger en el centro de su pensamiento en una obra orquestal, razón por la que hemos transcrito en el título de este ensayo el apellido de Martin Heidegger convirtiéndolo en una posible secuencia de sonidos, intervalos musicales y silencios, tomando como base el sistema de notación clásica alemana¹⁸, dando como resultado: **H(Si)-E(Mi)-I(silencio)-D(Re)-E(Mi)-G(Sol)-G(Sol)-E(Mi)-R(silencio)**. Pero esto no significa que Tung-Lung Lin utilice esta secuencia interválica en su obra, ha sido solamente una forma de ilustrar una posición ante la fascinante pregunta de Eugenio Trías.

Iniciemos así nuestra indagación describiendo la metodología que ha desarrollado Tung-Lung Lin para elegir sus materiales, es decir: 1) los parámetros con los cuales ha medido ciertas propuestas de Heidegger como recursos sonoros, y 2) los criterios sobre los cuales ha elegido dichos recursos sonoros. Para localizar estos parámetros y criterios analizamos sus textos *“The Philosophical Background”* y *“Orchestation”*, primera y segunda parte de su disertación, en ellas el compositor determina los soportes materiales de la obra, a saber, conceptos y bases filosóficas, así como el instrumental (la orquesta) que funcionará como *médium* que hace posible el traer a presencia del pensar dichos conceptos y bases “en música”.

¹⁶ LIN, Tung-Lung: *The Heidegger Collection*, Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts (Music Composition), UNIVERSITY OF NORTH TEXAS, August 2000. Disponible en: http://www.geocities.com/heidegger_collection/ (consultado el 1/03/2008).

¹⁷ La traducción es mía.

¹⁸ A saber: C(Do)-D(Re)-E(Mi)-F(Fa)-G(Sol)-A(La)-B(Si) con sus variables cromáticas y enarmónicas con bemoles(b) o sostenidos(#). Este recurso de utilizar el propio apellido como motivo interválico en una obra es usual en la composición musical académica, por ejemplo J. S. Bach (B-A-C-H: Sib, La, Do, Si) en su *El Arte de la Fuga* (BWV 1080) o en las *Variaciones Canónicas* (BWV 769). También lo utiliza D. Shostakovich con el motivo D-S-C-H (Re, Mib, Do, Si) en su *Sinfonía nº 10*, y sobre todo, en su *Cuarteto de cuerda nº 8*.

I. Parámetros y criterios

Ahora bien, lo que más nos interesa es acercarnos a cómo el compositor ha pensado musicalmente ideas filosóficas, y decimos “pensar musical” porque está determinado por parámetros y criterios de medida que implican lo que en García Bacca podría llamarse “ser de lo musical”¹⁹. Los parámetros *son*, según dicho enfoque, un pensar la Música según una medida de lo humano, una apertura mediada, una representación “en música”, una “visión”.

I. 1. Los parámetros:

Tung-Lung Lin representará ciertos conceptos de Heidegger en “ideas musicales”, es decir, en conjuntos de ondas sonoras organizadas, sistematizadas, y para conocer dichos conjuntos analizaremos los capítulos N° 3, 4, 5, 6, y 7 de su disertación.

En el capítulo N° 3 “*Microtone and State-of-Mind*”, explica como ha utilizado el recurso de los “microtonos”, intervalos menores a un semitono, es decir, unidades de medida más pequeñas que los tradicionales 12 semitonos de la escala occidental (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) y sus respectivos grados cromáticos o enarmónicos (#-b), estamos ya ante una unidad de medida del “ser de lo musical” aplicada a los recursos sonoros: los tonos y su subdivisión en microtonos; estos microtonos son para Tung-Lung Lin el ente (materialización) en “ser musical” del que él identifica como “*State-of-Mind*”²⁰ heideggeriano.

En el capítulo N° 4 “*Algorithm and Idle-Talk*”, el compositor explica como un algoritmo, es decir, un conjunto ordenado y finito de operaciones que permite hallar la solución de un problema, y que puede ser expresado de muchas maneras, incluyendo el lenguaje natural, pseudocódigo, diagramas de flujo, lenguajes de programación, entre otros. Para Lin un algoritmo es capaz de generar un sistema de organización sonora²¹ que permite materializar el concepto que él entiende como “*Idle-Talk*”²² heideggeriano. Respecto a este recurso técnico, según el filósofo e ingeniero informático costarricense Claudio Gutiérrez (n. 1930), los algoritmos tienen entre sus características principales:

1. “Sus pasos constituyen una secuencia finita, están claramente especificados y son independientes unos de los otros (digitalidad).”
2. “Un mismo agente (no necesariamente humano) determina qué es lo que corresponde hacer en cada momento (secuencialidad y control).”

¹⁹ GARCIA BACCA, Juan David: *Filosofía de la Música*, Anthropos, 1990, pp. 268, 269.

²⁰ Tung-Lung Lin lo define en relación a la palabra alemana *Befindlichkeit* (“the ontological background for *mood*”), es decir, como fundamento ontológico de “disposición” individual (la traducción es mía), más adelante consideraremos este aspecto.

²¹ En la composición musical los algoritmos se utilizan como síntesis de sonidos y datos para la notación en el proceso de composición; un ejemplo de esto es la utilización de modelos fractales (objetos geométricos cuya estructura básica se repite en diferentes escalas) en la llamada “Música Fractal”.

²² Tung-Lung Lin lo define en relación a la palabra alemana *Gerede* (“chattering, a state of inauthentic *Dasein*”), es decir, como caracterización del estado inauténtico del *Dasein* (la traducción es mía), más adelante volveremos a este aspecto.

3. “El agente es capaz de recabar la descripción operacional de la secuencia así como de almacenar resultados en el camino (interpretación y memoria).”
4. “La ejecución de una secuencia específica produce siempre los mismos resultados en cada paso para cada conjunto de datos iniciales (determinismo).”
5. “Finalmente, la secuencia concluye con un resultado final (terminación).”²³

Ahora bien, los capítulos N° 3 y N° 4 nos han indicado cuáles serán las unidades de medida que determinarán el material sonoro, en éste caso: microtonos y algoritmos. En el capítulo N° 5 “*Silence, moment and Moment-of-Vision*”, el capítulo N° 6 “*Repetition and Dread*” y el capítulo N° 7 “*Interval cycles and Being-towards-the-end*”, se nos informa sobre el tratamiento, organización y sistematización de dicho material dentro de un espacio y tiempo determinados que, a su vez, implican movimiento dentro de una estructura: la partitura.

Expuestos los materiales y las técnicas de organización (composición) de los mismos, cabe la pregunta sobre ¿cómo se relacionan éstos con las ideas filosóficas? y, ¿cómo son capaces de traerlas a presencia? Para tratar de responder a estas preguntas primero definamos, muy *grosso modo*, a que conceptos filosóficos se refieren.

Iniciemos por señalar que Tung-Lung Lin pretende extraer cinco conceptos fundamentales la obra *Ser y Tiempo* (1927) de Martin Heidegger, a saber: (1) “*State-of-Mind*”, (2) “*Idle-Talk*”, (3) “*Moment-of-Vision*”, (4) “*Dread*”, and (5) “*Being-towards-the-End*”. Además de la problemática de traducción que esto plantea, y dada la complejidad de la propuesta filosófica del texto (cuyo análisis sobrepasa las intención de este ensayo), aquí podemos realizar solamente una breve reflexión crítica de la interpretación que hace Tung-Lung Lin de estos supuestos filosóficos, y cómo los “piensa en música, y los parámetros de medida sobre los cuales Tung-Lung Lin organiza el material sonoro según su interpretación de dichos conceptos.

Parámetros que el compositor piensa según criterios estéticos; así, la forma en que ha diseñado la estructura de la obra en función de los supuestos filosóficos que ha elegido revela como estos responden a un discurso interno *en la obra*, discurso que desarrolla en una especie de epopeya individual en busca de la “verdad de la existencia”; observémoslo detenidamente a continuación.

I. 2. Los criterios:

Comencemos por indicar que el primero término “*State-of-Mind*” propuesto por Lin, no es un concepto específicamente heideggeriano, sino que se establece, muy simplificada, en relación con una Teoría de la Mente o Metacongnición (el término es utilizado en las ciencias cognitivas y en la psicología principalmente). Hablar de “estados de la mente” puede hacer referencia a cuestiones ontológicas y epistemológicas, donde la ontología se ocupa de la definición del ser y de establecer las categorías fundamentales o modos generales de ser de las cosas a partir del estudio de sus propiedades; en tanto que la epistemología se ocupa del estudio de la producción y validación del conocimiento.

El segundo término “*Idle-Talk*”, realmente corresponde a otra obra de Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica* (1929-30), donde se trata el “aburrimiento” como primera forma del “despertar”. Este podría pensarse en relación a “*idle*” (parado) estar parado, sin trabajo, detenido en el tiempo ante el movimiento de los que trabajan; y “*Talk*” (hablar, preguntar, responder) en relación a un “despertar” a

²³ GUTIÉRREZ, Claudio: *Ensayos para un nuevo humanismo. Genes y Memes en la era planetaria*, Ed. UNED, Costa Rica, 2006, p. 14.

las tres preguntas fundamentales de la metafísica por el mundo, la finitud y el asilamiento.

El tercer término "*Moment-of-Vision*", tampoco es un concepto específico sino que se relaciona con la palabra griega *Aletheia*, la cual puede ser entendida como Verdad en tanto manifestación de una cosa, como verdad del ser, es decir, Verdad como adecuación del intelecto con la realidad. El momento de visión es un momento de traer a presencia, de revelación, de des-ocultamiento.

El cuarto término, "*Dread*" (pavor), tampoco es un concepto específico tratado bajo ese nombre en *Ser y Tiempo*, y su relación es más compleja, podría entenderse como "terror", término que en Hegel o Sartre se relaciona con el terror ante la total responsabilidad de la propia libertad, por lo que también podría entenderse cómo ansiedad o angustia ante la pregunta del ser y la existencia.

Este brevísimo escrutinio nos permite identificar no el tratamiento de conceptos filosóficos específicos de la obra *Ser y tiempo*, en la sinfonía de Tung-Lung Lin, sino, la interpretación de posibilidades existenciales humanas. Esta interpretación del compositor establece: 1) un campo de acción: la Mente; 2) una determinación del pensar cuyo soporte es la Mente; y 3) la determinación de ese pensar acotado a una visión que genera un revelación, un descubrimiento (*Aletheia*), la cual produce pavor, terror, angustia.

El último término, "*Being-towards-the-End*" o "*Being-toward-death*", *Sein-zum-Tode* en el alemán original, si puede ubicarse en la **Segunda Sección** de *Ser y Tiempo*, capítulo primero: "La posibilidad del estar-entero del *Dasein* y el estar vuelto hacia la muerte". Este capítulo expone el análisis heideggeriano de la temporalidad humana, y se refiere a la "muerte" no como cerrar o terminar del *Dasein* (ser-ahí) sino como camino y condición del ser. De esta manera, las cuatro ideas anteriores deberían articularse con este término, conducidas y desembocadas en él, por lo que debe decirse, con mayor rigurosidad, que toda la obra de Tung-Lung Lin se plantea al rededor de éste único concepto fundamental.

II. La factibilidad de la representación

Ahora bien ¿cuán factible es la propuesta de Tung-Lung Lin? Hemos visto cómo en realidad su afirmación de que los cinco conceptos que desarrollaba derivaban de *Ser y tiempo* no es precisamente exacta, sólo uno de los movimiento (el quinto) responde a dicha afirmación.

A pesar de ello Tung-Lung Lin defiende su posición argumentando que "*States-of-Mind*" es una de la estructuras del *Dasein* entendido por Heidegger como *ser-ahí* de lo humano y vinculado con la disposición de lo cotidiano; por esta razón, justifica el utilizar "*States-of-Mind*" como movimiento de apertura de la obra, la cual inicia con un *solo* de violín que, según el compositor, representa la apertura de la verdad del *Dasein* como disposición básica para ser-en-el-mundo.

A continuación expone que "*Idle-Talk*" representa lo que él considera cómo el "lado oscuro" del *Dasein*, su ser "inauténtico", es decir "alienado". Esta polarización entre *Dasein* auténtico e inauténtico le permite crear contraste, y es un recurso por medio del cual relaciona el "*Idle-Talk*" con el concepto "*They*" (los otros), razón por la que, explica Tung-Lung Lin, en éste segundo movimiento las voces del conjunto instrumental representarán la voces de "los otros". Este proceso de estructuración polifónica entre las voces de "los otros" y la del *Dasein* alienado posibilita que "*Idle-Talk*" culmine como "ruido caótico".

El tercer movimiento, "*Moment-of-Vision*" es para Tung-Lung Lin equivalente al concepto heideggeriano *Augenblick* (instante, mirada), otra importante estructura del

Dasein ya que implica su estado de autenticidad más “puro”. A este respecto, y en palabras de la filósofa chilena Carolina Villagrán, el *Augenblick* es: “la forma propia del presente del *Dasein*, aquel instante del muy especial “presente” humano que abarca todo aquello en medio de lo cual su existencia se encuentra, proyectando su futuro y habiendo sido lo que fue”.²⁴

A éste respecto, y según el compositor, “*Moment-of-Vision*” es un estado de silencio donde el *Dasein* puede escuchar su propio llamado y alcanzar el auténtico entendimiento. Este silencio es para él “*Hearken*” (del alemán, *hорchen*) “escuchar auténticamente”, una especie de hablar sin palabras, de cantar sin sonidos (volvemos a “El Silencio de la Sirenas” de Kafka), el “*Hearken*” es una especie de “zero-trip loop”²⁵. Lo interesante es que Tung-Lung Lin representará éste momento, no por medio de lo *insono*, sino con un “abrir-desplegar”, de un sonido en múltiples posibilidades a través de la yuxtaposición de timbres, alturas, intensidades, colores y portamentos instrumentales sobre el espectro del tono La bemol (Ab) con el que inicia el movimiento, y hasta el final del mismo.

El cuarto movimiento, “*Dread*”, término que el compositor traduce del alemán *Grauen* (la disposición ontológica fundamental del *Dasein*, la Nada²⁶), y relaciona a su vez con el término alemán *Angst* (ansiedad, angustia), otra estructura del *Dasein*. Lo que resulta esencialmente diferente a la traducción española por “pavor” o “miedo”, pues el auténtico *Dasein* no tiene “miedo” sino “angustia” de estar frente a frente con su fin, con la muerte. Para este efecto el compositor crea lo que llama “motivo de la muerte”, expuesto por el fagot sobre la nota La(A), primero en corcheas agrupadas en conjuntos de cinco, tres y siete elementos, que forman “frases” o “líneas” matizadas por cambios de intensidad ascendentes y descendentes, separadas por grupos de semicorcheas, con lo que Tung-Lung Lin genera un movimiento interno de ansiedad que propicia y unifica ambos estados (ansiedad y muerte) en un solo motivo musical.

Este “motivo de la muerte” introduce el quinto movimiento “*Being-towards-the-end*” (*Sein zum Tode*), el cual es representado con una sonoridad orquestal turbulenta, lograda por recursos como la utilización de grupos de semicorcheas alineadas ascendente y descendentemente en secuencias casi cromáticas con saltos de octava en los vientos maderas. Gráficamente esto se podría representar cómo una serie de líneas diferentes interactuando entre sí, en todas direcciones, de manera caótica (pero un caos calculado), provocando una especie de oscuro e indescifrable conjunto.

Esto se refleja en los bocetos pre-composicionales que Tung-Lung Lin incluye en su disertación, en ellos puede verse cómo el compositor indica: 1) el concepto heideggeriano a desarrollar; 2) la interpretación de dicho concepto; y finalmente 3) el gráfico del momento orquestal, es decir, los recursos del material seleccionado, sean rítmicos, sonoros, de intensidades, etc. Muchos de los gráficos son formas geométricas o variables del caos, direcciones de movimiento, yuxtaposiciones de material motivico, ciclos de organización, fluctuaciones, interacciones y estructuración general de los elementos elegidos. El compositor ha pensado los conceptos cómo

²⁴ VILLAGRÁN, Carolina: “Sloterdijk y la ontogénesis del ser humano; la planta y el animal que hay en nosotros”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), Chile. Disponible en:

<http://www.observacionesfilosoficas.net/sloterdijkontogenesis.html> (consultado el 2/03/2008).

²⁵ Un “loop” una especie de estructura fundamental, un tipo de parámetro, una señal sobre un canal que es recibida y devuelta por una terminal, así que un “zero-trip loop” es una señal en bucle de salto cero, en el que las sentencias no se ejecutan ninguna vez si la condición de control del bucle es falsa de entrada.

²⁶ Tung-Lung Lin define *Grauen* como: “the mood while *Dasein* is facing its ontological background, the nothingness”(la traducción incluida en el texto es mía).

zonas de masa sonora que se distribuyen en un espacio y tiempo determinado en relación a la exposición de su reacción ante las “ideas” de Heidegger que deseaba desarrollar.

La *The Heidegger Collection* tiene una duración de 28 minutos aproximadamente y utiliza la paleta completa de la orquesta sinfónica, y es en-sí-misma una pregunta, más que una respuesta, recordemos que el problema fundamental del pensar la Música reside en la sombra interna de su apertura. Además, por más obvio o textual que trate de ser el compositor, la inter-textualidad seguirá manifestándose en preguntas cómo ¿hasta que punto estamos influenciados por el título y su explicación? y ¿hasta dónde puede ser manipulado un material musical en función de un representar?

Este problema se engarza en la pregunta de Eugenio Trías y su teoría sobre *phoné* y *logos*; así cómo en el monólogo de García Bacca, su Música = Filosofía (A=A) y el “ser de lo musical” cómo producto del medir humano. Esta factibilidad de representación es un problema antiguo, y dado que lo hemos relacionado con una medida de lo humano, consideremos la opinión José Ortega y Gasset, para quien era posible “deshumanizar” la música:

"Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte de la confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación". (...) "Ya en Wagner la voz humana deja de ser protagonista y se sumerge en el griterío cósmico de los demás instrumentos. Pero era inevitable una conversión más radical. Era forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla en una ejemplar objetivación. Ésta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto... Debussy deshumanizó la música, por ello y data de él la nueva era del arte sonoro".²⁷

Pero la nueva era del arte sonoro continua componiendo grandes edificios sonoros para alojar autobiografías, y la obra de Tung-Lung Lin es un ejemplo, ya que el compositor no sólo coloca al pensamiento de un individuo (Heidegger) como fuente de un material filosófico, sino al propio *Dasein* como centro estructural de su construcción musical. *The Heidegger Collection* es así una especie de epopeya del *Dasein*, y no porque su material sea “mélico” (tonal), pues sus recursos son eclécticos e incluyen tanto técnicas atonales cómo de vanguardia post-serial y experimental.

Esto revela cómo los problemas planteados por Ortega y Gasset no se encuentran en las “emociones autorreferentes”, sino, en lo que estos materiales y técnicas NO nos dicen: que la voz humana sigue estando presente, incluso, en la música creada con medios electrónicos digitales, ya que el fundamento sigue siendo el mismo, un “ser de lo musical” sobre la medida de un pensar humano, de una voz humana y una “escucha de sí”²⁸ humana.

Con esto no se pretende defender un antropocentrismo, sólo se deja patente que

²⁷ Citado por Ramón Rau en “Dos controversias con Ortega y Gasset sobre Wagner”, en *Wagneriana*, n.º 55, 2005. Disponible en: <http://archivowagner.info/5501.html> (consultado el 1/03/2008).

²⁸ A este respecto considérese el artículo de Adolfo Vásquez Rocca “Peter Sloterdijk, la escucha de sí y el olvido del ser desde los altavoces”, en *Adversus*, Revista de Semiótica, Año III, Nº 5, abril, 2006. Disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_vasquez_roccae.htm (consultado el 2/03/2008).

al igual que compartimos una base genética con los primates y homínidos, o una memética con las IA (pues compartimos una hipótesis de modelo cognitivo), por más complejos que se vuelvan los cálculos, la base sigue siendo la misma. Entonces, resulta irónico que algunos compositores o pensadores creen que el cambio de soporte o lenguaje implica una deshumanización, cuando sólo estamos ante aperturas de su ser-anterior-conservado que sigue ahí. El propio Ortega lo expone en sus *Meditaciones del Quijote*, cuando señala que el arte sólo dice lo humano y lo que entendemos cómo tal, es decir: un estar ante la muerte. Ya lo sentenciaba María Zambrano en 1955 cuando escribió: “Las entrañas desplegadas dan la Música. Producen la Música al desplegarse. Es revelación del infierno, de los infiernos de la temporalidad que son las entrañas.”²⁹

Llegado éste punto, hemos dado una descripción muy somera de la obra de Tung-Lung Lin, tratando de analizar el ensayo del compositor, sus parámetros y criterios. No se ha profundizado en el análisis musical ni filosófico con la rigurosidad que requieren porque para ello se necesitaría un trabajo de mayor envergadura, y el objetivo fundamental de este ensayo es, ante todo, ejemplificar cómo un compositor ha tratado de poner ideas filosóficas como centro de su pensamiento musical, en relación a la problematización propuesta por Eugenio Trías.

Y así, en el último movimiento, luego de presentar el conflicto de estar ante la muerte, el compositor va disipando las masas de sonido hasta llegar a un estructura puntillista que se desvanece en pequeños y asilados sonidos, al final, sólo queda un Do# sobre agudo (C# 4) en la flauta travesa, sobre el cual está escrita una sentencia hamletiana intervenida: “*To be "and" not to be. It is "not" a question*”. Esta arquitectónica de Tung-Lung Lin no es casual, su intencionalidad compositiva concluye con un *phoné-logos* poético, y es en éste sentido donde *The Heidegger Collection* puede relacionarse en la sentencia heideggeriana “pensar es poetizar el ser del ente”.
¿Tung-Lung Lin ha poetizado en música el pensar la pregunta del ser?

Bibliografía

Libros:

- GARCIA BACCA, Juan David: *Filosofía de la Música*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- GUTIÉRREZ, Claudio: *Ensayos para un nuevo humanismo. Genes y Memes en la era planetaria*, Ed. UNED, San José, Costa Rica, 2006.
- KAFKA, Franz: *El Silencio de las Sirenas: Escritos y Fragmentos Póstumos*, 1a. Ed. Contemporánea de Bolsillo, Barcelona, 2005.
- PAUTROT, Jean-Louis: *La Musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours A la Recherche du temps perdu Moderato Cantabile*, Librairie Droz, Genève, 1994
- TRIAS, Eugenio: *El canto de la sirenas. Argumentaciones musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

Artículos:

- TRÍAS, Eugenio: “Música y Filosofía del límite”, en *Discurso de Investidura como Doctor Honoris Causa*, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- ZAMBRANO, María: “El origen de la Música”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 120.

²⁹ ZAMBRANO, María: “El origen de la Música”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 120.

Publicaciones en línea:

- KAFKA, Franz: "El Silencio de las Sirenas" (Traducción y versión H. Vlintek, C. Dolores Escudero), en *Adamar*, Revista de Creación, Año VI, nº 25. Disponible en: http://www.adamar.org/numero_20/000180.kafka.htm (consultado el 1/03/2008).
- LIN, Tung-Lung: *The Heidegger Collection*, Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts (Music Composition), UNIVERSITY OF NORTH TEXAS, August, 2000. Disponible en: http://www.geocities.com/heidegger_collection/ (conusltado el 1/03/2008).
- RAE, Ramóm: "Dos controversias con Ortega y Gasset sobre Wagner", en *Wagneriana*, n.º 55, 2005. Disponible en: <http://archivowagner.info/5501.html> (consultado el 1/03/2008).
- TRÍAS, Eugenio: "El canto de las sirenas", en *El Mundo*, 10 de agosto de 2005, Madrid, España. Disponible en: <http://www.elmundo.es/papel/2005/08/10/opinion/1844578.html> (consultado el 1/03/2008).
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: "Peter Sloterdijk, la escucha de sí y el olvido del ser desde los altavoces", en *Adversus*, Revista de Semiótica, Año III, Nº 5, abril, 2006. Disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_vasquez_roccae.htm (consultado el 2/03/2008).
- VILLAGRÁN, Carolina: "Sloterdijk y la ontogénesis del ser humano; la planta y el animal que hay en nosotros", en Revista *Observaciones Filosóficas*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), Chile. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/sloterdijkontogenesis.html> (conusltado el 2/03/2008).