

RESUMEN

El artículo es un breve análisis de la entonación como categoría estética, es decir, sobre el conocimiento sensible de la realidad que percibimos a través de la intuición del movimiento. Se analiza la intuición del tiempo y del espacio, en tanto percepción estética del movimiento de las cosas en la naturaleza y el arte. A través de la contraposición intrínseca del espacio-tiempo en la representación artística, definimos en este análisis la intuición entonativa del tiempo en el arte pictórico, así como la intuición entonativa del espacio en la música. Esto nos permite entender cómo es que, a través de la intuición entonativa, no sólo percibimos el tiempo, sino también la unidad del espacio-tiempo en la música, superando así el formalismo estético que concibe la música en una sola dimensión, la del tiempo que se mide a sí mismo, rebajándola a un fatuo juego de sensaciones sin contenido, o a un puro entretenimiento.

Palabras clave: Entonación, intuición, tiempo, espacio, modelo artístico.

ABSTRACT

This article is a breve analysis of intonation as an aesthetic category, that is, about the sensory knowledge of reality that we perceive through the intuition of movement. We examine the intuition of time and space as an aesthetic perception of the movement of things in nature and arts. In the inherent contraposition of space-time in artistic representation, we define in this analysis the intonation's intuition of time in the pictorial art, just like the intonation's intuition of space in music. By this definition, we can understand how we perceive not only the time but the unity of space-time in music, overcoming aesthetic formalism that conceives music in only one dimension of time which measures itself, degrading music to a foolish joy of sensations without content, or to a pure entertainment.

Keywords: Intonation, intuition, time, space, and artistic model.

Intuición Entonativa: Teoría estética de la entonación Musical

Intuitive Intonation: Aesthetic theory of musical intonation

Pp. 46 a 77

INTUICIÓN ENTONATIVA: TEORÍA ESTÉTICA DE LA ENTONACIÓN MUSICAL

INTUITIVE INTONATION: AESTHETIC THEORY OF MUSICAL INTONATION

Dr. Arturo García Gómez

*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
México**

Introducción

En la literatura y la práctica musical de hoy en día, el término ‘entonación’ generalmente se identifica con la afinación, es decir, con el concepto que designa únicamente la relación interválica de alturas entre los sonidos de una escala musical. Comúnmente se escucha decir a profesores de música o a directores de orquesta: ‘su melodía desentona’, o, ‘no está bien entonada’, refiriéndose evidentemente a la afinación temperada, esto es, a la correcta o exacta distancia interválica entre los sonidos de esa melodía.

Los sistemas de afinación o determinación de las distancias entre los sonidos de una escala, han evolucionado a lo largo de la historia, y cada uno de éstos ha surgido como resultado de la selección de tonos en el círculo de entonaciones utilizado en un medio social dado. El sistema tonal europeo, por ejemplo, evolucionó bajo este principio de selección, desde el sistema arcaico anhemitónico sin semitonos de antiguas escalas, determinado por la cantidad de cuerdas en la *forminge* o la lira, hasta el moderno sistema temperado de semitonos iguales, producto de la tono-sensibilización del sistema tonal (mayor-menor), que permitió la libre modulación en los instrumentos de teclado, y cuyo ejemplo musical más relevante fue el *Clavecín bien temperado* de Johann Sebastian Bach¹.

* Artículo recibido el 22/03/2021 y aceptado por el comité editorial el 20/08/2021. Correo electrónico artuchik@yahoo.com ORCID 0000-0001-7028-1387

¹ Johann Sebastian Bach (1722/1740). *Das wohltemperierte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia*, I, 1722, BWV 846-69, und II, 1740, BWV 870-93.

Pero ‘entonación’ y ‘afinación’ no son sinónimos, ya que el término ‘entonación’ tiene en la cultura musical un significado mucho más amplio, que designa no sólo la relación interválica de alturas entre los sonidos de una escala musical, sino también muchos otros aspectos, como el carácter del contenido musical, la gestualidad del movimiento corporal de la danza, la cinésica, y la expresión en la pronunciación del lenguaje oral, la poesía y el teatro. Por ello su definición es muy amplia.

Definición

En general, la entonación describe o caracteriza el movimiento de cualquier objeto y hecho de la naturaleza, en la apreciación estética visual y auditiva. Es un término que designa diversos aspectos en la percepción sensorial no sólo de la naturaleza y la vida social, como el lenguaje, sino también de las artes, y especialmente la música. Pero ‘entonación’ no fue una categoría establecida por la estética ilustrada, a pesar de que Jean-Jacques Rousseau ya hablaba de la entonación vocal y gestual en *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*².

Según Rousseau, los primeros discursos fueron las primeras canciones, ya que el ritmo y las inflexiones melódicas en los acentos de la voz, las entonaciones, hicieron nacer la poesía y la música: “Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como se excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos”³.

Pero la ‘entonación’ tampoco llegó a ser una categoría de la estética romántica, a pesar de las ideas de Johann Gottfried Herder sobre la entonación tonal, vocal y gestual, que expone en el cuarto capítulo del segundo tomo de su metacrítica a la *Crítica del Juicio (Kritik der Urteilskraft, 1790)* de Immanuel Kant. En esta obra, titulada *Kalligone*⁴ y que publica en 1800 escribe:

“El tono de la palabra y el gesto de la danza se suman a la música en forma recíproca. Este vínculo natural entre tono, gesto y palabra, desde

² La obra fue escrita en 1753, y publicada póstumamente en la colección de obras completas en 1782. Jean-Jacques Rousseau (1782). *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau Citoyen de Genève. Tome huitième. A. Genève, 1782, pp. 355-433.

³ Jean-Jacques Rousseau (1960). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Traducción de A. Mauro. Madrid, Akal, 1960, p. 95.

⁴ “Kalligone” (lat. *caligine*; cast. *caligine*) -término que alude a todo aquello que existe antes del caos, la oscuridad o la tiniebla. Cayo Julio Higino (s. i a.C.), usa el término en el prefacio a sus 277 *Fábulas*, que dice: “Ex Caligine Chaos: ex Chao et Caligine Nox Dies Erebus Aether ex Nocte et Erebo (De la oscuridad, el caos. Del caos y de la Oscuridad surgieron la Noche, el Día, el Érebo y el Éter)” Hygini (1872). *Hygini Fabulae*. Edidit Mauricius Schmidt. Jenae, p. 9. En Cayo Julio Higino (2008). *Fábulas. Astronomía*. Ediciones Akal/ Clásica. Madrid, p. 39.

los antiguos griegos la han reconocido o sentido, y han confiado a ella toda expresión de sus emociones. [...] 11. La profunda unión entre tono y gesto producen un noble efecto en la música, en la poesía y la danza, que revela la subjetividad del artista, lo que radica en su alma. [...] 12. Existen tres ámbitos en nuestros sentimientos y emociones, en los que la palabra y el tono, o el tono y el gesto, se intercambian y actúan con más fuerza [...] 13. Todo esto se malentendería si se piensa que el tono es separable de la palabra o el gesto. El lenguaje nos es dado para designar ideas, pensamientos; los sentimientos no son sólo balbuceos y expresan más de ellos, no por lo que son, sino por lo que dicen. La música debe tener la libertad de hablar por sí sola, sin palabras, y sólo a través, o en sí misma, la música se ha formado en un arte de su tipo [traducción del autor]⁵.

Así mismo, la vasta disertación sobre la expresividad y el contenido de la música, desarrollada en numerosos escritos de la *Neudeutsche Schule* contra el formalismo musical de Eduard Hanslick⁶, tampoco consolidó a la ‘entonación’ como categoría estética a lo largo del siglo XIX. En uno de estos escritos, sobre la obra de Ludwig van Beethoven, publicado en la *Neue Zeitschrift für Musik* editada por Franz Brendel en Leipzig⁷, el compositor y crítico ruso Alexander Serov afirma:

“Que la música instrumental no es un juego, un simple reacomodo de sonidos, o algo así como una especie de cristalización de métricas melódicas, armónicas y rítmicas, entretejiéndose en bellas formas o arabescos, esto, a pesar de los sofismas del Sr. Hanslick, es una cuestión resuelta para cualquiera que, en 1861, entiende seriamente la música. La música es el lenguaje del alma; es el campo de los sentimientos y estados de ánimo; es expresión en sonidos de la *vida anímica* [traducción del autor]⁸.”

⁵ Johann Gottfried Herder (1800). *Kalligone. Von Kunst und Kunstrichterei*. Zweiter Theil, Leipzig, pp. 162-168.

⁶ Varios historiadores han definido esta disputa como la “guerra de los románticos”, una de las luchas musicales más importantes del siglo XIX, cuando rivalizaron entre sí los apologistas del formalismo musical, seguidores de Eduard Hanslick, y la *Neudeutsche Schule* liderada por Franz Liszt en Weimar, que propugnaba por el contenido de la música instrumental, posteriormente denominada como “música absoluta” por Ferruccio Busoni. En Busoni, Ferruccio (1907). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste, S. 9; Alan Walker (1987). *Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861*. Cornell University Press; y, Nicole Grimes, Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (2013). *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester, University of Rochester Press.

⁷ El término *Neudeutsche Schule* (Nueva escuela germana) fue propuesto por Franz Brendel en la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig, en sustitución del *Zukunftsmusik* wagneriano, para describir a la nueva música alemana a partir de Beethoven. Ver Brendel, Franz (1859). “Zur Anbahnung einer Verständigung” *Neue Zeitschrift für Musik*, Nº 24, Den 10 Juni 1859, in: *NZfM*, Begründet von Robert Schumann, Redigiert von Franz Brendel, Band 50, Januar bis Juni 1859, pp. 265-273; y Altenburg, Detlef (2006). *Liszt und die Neudeutsche Schule*. Laaber-Verlag.

⁸ Alexander Séroff (1861). “Der Thematismus der Leonoren-Ovverture. Eine Beethoven Studie” *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 54, Nº 10, Den 1 März 1861, S. 85 (теперь в: А. Н. Серовъ. «Тематизмъ (thematismus) увертюры къ опере Леонора. Этюдъ о Бетховенѣ» // *Критическія статьи, Томъ третій (1860-1863 гг.)*, С.-Петербургъ, 1895, с. 1406).

La ‘entonación’ como categoría musicológica, fue objeto de estudio sistemático sólo a partir de 1917, en la obra del musicólogo soviético Boris Asafiev, que posteriormente desarrolla en su ‘teoría de la entonación’, expuesta en los dos tomos de *La forma musical como proceso*⁹. El concepto de la ‘entonación’ en la teoría de Asafiev, es en esencia la llave para comprender el problema de la representatividad de la música, a través del análisis de su evolución como fenómeno social entonativo. La cuestión sobre la semanticidad de la música, sobre si la música es un arte abstracto o representativo, ha sido uno de los problemas fundamentales de la estética musical del siglo XVIII al XX, en la confrontación de dos corrientes de pensamiento: la del formalismo kantiano que concibe la música como una bella combinación de sonidos, como un *parergon* [πάρεργον] similar al marco dorado de una pintura¹⁰, frente a la concepción de la música como lenguaje que comunica ideas.

La interrogante sobre la representatividad de la música se reveló incluso en la disputa entre organizaciones gremiales de la Unión Soviética, en la época de la llamada revolución cultural (1929), en su intento por definir la música ‘proletaria’ en oposición a la música ‘burguesa’, que propugnaban los músicos ‘proletarios’ en contra de B. Asafiev y otros intelectuales que dirigían la cultura soviética¹¹. En esta discusión, el primer comisario de educación de la Unión Soviética Anatoly Lunacharsky, abordó el problema bajo el concepto de la intuición de la expresividad del movimiento, es decir, la percepción estética de la entonación del movimiento sonoro que designa a su vez otras entonaciones, o expresiones del movimiento, como son la entonación oral y gestual, e incluso las entonaciones de la naturaleza.

“La música no es un arte representativo — en el sentido de que, no puede representar objetos que ocupan un lugar físico determinado — pero la música da una imagen completa del mundo en movimiento. En esto,

⁹ Игорь Глебов (Асафьев) (1917). «Соблазны и преодоления» *Melos Книги о Музыке*. Под редакцией Игоря Глебова и П. П. Сувчинского. Книга первая. С. Петербург, р. 3-27; Борис Асафьев (1930/1947) *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, Музсектор, Госиздата, 1930; **Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация**. Москва, Музгиз, 1947.

¹⁰ *Parergon* (πάρεργον) — término griego que significa ‘obra accesoria’, secundaria o adicional. Vitruvius Pollio introduce el término en el octavo capítulo del noveno libro *De Architectura*, sobre los relojes de sol y de agua: “buccinae canunt, reliquaque parerga (sonido de trompetas, y otros artificios)” Marci Vitruvii Polliionis (1892). **De Architectura Libri Decem**. Editio Stereotypa. Lipsiae, (ix. 8. 5.), p. 208. En el siglo xviii el término fue introducido por Johann Georg Walch en *Parerga academica ex historiarum atque antiquitatum monumentis collecta* (Lipsiae, 1721). Immanuel Kant utiliza el término en sus anotaciones manuscritas al margen de su ejemplar de la *Metaphysica* de Alexander Gottlieb Baumgarten, donde escribe: “*Parerga*, por ejemplo. Los marcos dorados. El *arabesco* (resultan ser vehículos de la percepción primaria). La melodía es adherida a las canciones y puede cancelar o beneficiar al contenido. — Además del éxito, del *vaudeville* [traducción del autor]” Immanuel Kant (1913). **Erläuterungen zur Psychologia empirica in A. G. Baumgartens Metaphysica, in Handschriftlicher Nachlass. Anthropologie. Gesammelte Schriften**. Herausgegeben von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Band 15, Text 119, pp. 12-13.

¹¹ Arturo García Gómez (2008). **Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asafiev (1884-1949)**. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, Madrid.

precisamente se encuentra su esencia específica. La música no es otra cosa que el reflejo de todo tipo de movimiento interno y externo, de momentos de aceleración y desaceleración, de momentos de tensión y de calma. La música puede expresar bellamente los fenómenos de la naturaleza — por ejemplo, una tormenta, o el estado del mar. La música expresa también amplios procesos sociales (es decir, la música épica) y el sufrimiento personal (la música lírica) [traducción del autor]¹².

La ‘entonación’ como categoría estética

Para analizar el concepto de la ‘entonación’ como expresión del movimiento en la música, en este artículo abordaremos primeramente el término ‘entonación’ como categoría estética, es decir, el término que precede a su determinación en la teoría musicológica. Para ello, es necesario primero mencionar que el término ‘estética’ proviene del griego *αἰσθησις* (*aisthesis*), y significa ‘sensación’ o ‘percepción’. En el diálogo platónico *Teeteto*, Sócrates explica a Teeteto la doctrina de aquellos (Demócrito y Antístenes) que no admiten la realidad de lo invisible, y cuyo fundamento de su doctrina es el movimiento del universo perceptible. Platón escribe:

“ἄπειρα, δίδυμα δέ, τὸ μὲν αἰσθητόν, τὸ δὲ αἰσθησις [*aisthesis*], ἀεὶ συνεκπίπτουσα καὶ γεννωμένη μετὰ τοῦ αἰσθητοῦ. αἱ μὲν οὖν αἰσθήσεις [*aisthéseis*] τὰ τοιάδε ἡμῖν ἔχουσιν ὀνόματα, ὄψεις τε καὶ ἀκοαὶ καὶ ὀσφρήσεις καὶ ψύξεις τε καὶ καύσεις καὶ ἡδοναὶ γε δὴ καὶ λῦπαι καὶ ἐπιθυμίαι καὶ φόβοι κεκλημέναι καὶ ἄλλαι, ἀπέραντοι μὲν αἱ ἀνώνυμοι, παμπληθεῖς δὲ αἱ ὀνομασμένα: τὸ δ’ αὖ αἰσθητὸν γένος τούτων ἐκάσταις ὁμόγονον, “un elemento es lo perceptible, y otro, la **percepción**, la cual surge siempre y se produce al mismo tiempo que lo perceptible. Ciertamente hay **percepciones** a las que hemos dado nombres, como es el caso de la visión, la audición y el olfato, el frío y el calor, el placer y el dolor, o el deseo y el temor, entre otros que podrían citarse. Pero las percepciones que no tienen denominación son innumerables, aunque las que tienen nombre son también muy numerosas”¹³.

En la era moderna, el término ‘estética’ fue acuñado por Alexander Gottlieb Baumgarten en los dos últimos párrafos de *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), para definir la ciencia del conocimiento sensible en contraposición a la lógica, que posteriormente expone en los dos tomos de *Aesthetica* (1750/1758)¹⁴.

¹² Анатолий В. Дуначарский (1929). «Социальные истоки музыкального искусства» *Пролетарский музыкант*, № 4, 1929, pp. 12-20.

¹³ Plato (1905). *Platonis Opera*. Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit Ioannes Burnet. Tomus I. Tetralogias I-II Continens, Oxonii, (Φεαρτητος 156β) [Platón (1988). *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Traducciones, introducciones y notas por Ma Isabel Santa Cruz, Alvaro Vallejo Campos, Nestor Luis Cordero. Madrid, Gredos, (*Teeteto* 156b) p. 203].

¹⁴ Baumgarten, Alexander Gottlieb (1735). *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*; y Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750/1758). *Aesthetica; Aestheticorum*, Pars altera.

“§ CXVI. Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas* (αἰσθητά) [aístheta] y *cosas conocidas* (νοητά) [noeta], y bien claro aparece que con la denominación de *cosas percibidas* (αἰσθητά) no hacían equivalentes tan sólo a las cosas sensibles, sino que también honraban con ese nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las *cosas conocidas* (νοητά) lo son por la facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* (αἰσθητά) lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, αἰσθητά ἐπιστήμης αἰσθητικῆς [aístheta épistémēs aísthetikēs], o estética”¹⁵.

La estética es pues el conocimiento de las *cosas percibidas*, el conocimiento sensible del ‘qué’, y no el conocimiento lógico del ‘porqué’, abandonando la búsqueda de las causas mediante la razón, para concentrarse en la forma de percibir las cosas. Un antecedente a la *Aesthetica* de Baumgarten, fue la obra de Gottfried Wilhelm Leibniz *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* de 1684, sobre la teoría del conocimiento¹⁶. En este breve texto, Leibniz afirma que el conocimiento puede ser oscuro o claro, y el claro a su vez confuso o distinto, y el distinto, inadecuado o adecuado, y asimismo simbólico e intuitivo. Y si el conocimiento es adecuado e intuitivo, es perfecto.

“[...] así, por ejemplo, los colores, olores, sabores y otros objetos peculiares de los sentidos los reconocemos, sin duda, claramente y los distinguimos unos de otros, pero por el simple testimonio de los sentidos, no por unas notas susceptibles de ser enunciadas; por ello no podemos explicarle a un ciego qué es lo rojo, ni exponer a otras cosas semejantes, como no sea poniéndolos en presencia de la cosa y haciéndoles ver, oler o gustar, o al menos recordándoles una percepción pasada semejante”¹⁷.

Así como no podemos explicarle a un ciego lo que es el rojo, tampoco podemos explicarle a un sordo lo que es el tono ‘la’. Y así mismo, no podemos explicar la sensación, mas que poniendo en presencia del sujeto el objeto mismo a observar, escuchar, oler o degustar. Pero una cosa es percibir el objeto estático, o un solo color como el rojo, y otra muy distinta es percibir su movimiento. Por ello, una de las formas de percibir las cosas es a través de su movimiento, que nosotros definimos como intuición entonativa. Como forma del conocimiento sensible del ‘qué’, y no del ‘por qué’ de sus causas, la intuición entonativa percibe el movimiento de los objetos de la realidad, que interpreta y estructura por su expresión en el espacio-tiempo.

¹⁵ Alexander G. Baumgarten (1955). **Reflexiones filosóficas acerca de la poesía**. Traducción del latín, prólogo y notas de José Antonio Miguez. Aguilar, Buenos Aires, pp. 89-90.

¹⁶ Leibniz, Gottfried (1684). “Meditationes de cognitione, veritate et ideis” *Acta Eruditorum*, Lipsiae.

¹⁷ Leibniz, Gottfried (2012). “Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas” (Traducción de Miguel Candel Sanmartín). *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol. 1, Nº 2, (Dec, 2012), pp. 118-119.

Intuición pura

En la *Crítica de la Razón Pura* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781), Immanuel Kant determinó las condiciones estructurales de la sensibilidad, al establecer una clara diferencia entre el conocimiento sensible de las cosas que nos son dadas, y el conocimiento inteligible de las cosas que son pensadas. Para Kant, todo conocimiento sensible, a diferencia del inteligible, tiene lugar en el espacio y el tiempo, ya que toda representación sensible está determinada espacial y temporalmente.

En la filosofía se había tratado de explicar el proceso del conocer, suponiendo que el sujeto giraba en torno al objeto, permaneciendo sin explicación muchas cosas. Kant invierte este proceso colocando al sujeto en el centro (su revolución copernicana). Nuestra intuición sensible no es la que se adapta a la naturaleza de los objetos, sino al contrario, son los objetos los que han de regularse con la naturaleza de nuestra facultad intuitiva.

De esta manera, sólo percibimos sensiblemente de las cosas, aquello que nosotros mismos hemos colocado en ellas. A esta forma de conocer, es decir, a las estructuras de nuestra sensibilidad, Kant la denominó trascendental, que es aquello que el sujeto pone en las cosas en el acto mismo de conocerlas. La estética trascendental estudia las estructuras de la sensibilidad, o el modo en que el hombre recibe las sensaciones y se forma el conocimiento sensible. Esta estructura, o modo de funcionar de la sensibilidad, que es nuestra facultad de recibir las sensaciones, está condicionada por la intuición, que es el conocimiento inmediato de los objetos. El objeto de la intuición es el fenómeno, las cosas tal como se nos aparecen en el conocimiento sensible, que Kant distingue entre materia y forma.

Pero la forma, a diferencia de la materia, no proviene de las sensaciones y la experiencia, sino del sujeto que ordena los múltiples datos sensibles. La forma es el modo de funcionar de nuestra sensibilidad. Por ello Kant distingue entre 'intuición empírica' en la que están presentes de manera concreta las sensaciones, e 'intuición pura', que es la forma de la sensibilidad prescindiendo de éstas, es decir, sin la materia, sólo su forma. Para Kant, las intuiciones puras de nuestra sensibilidad son sólo dos: el tiempo y el espacio¹⁸.

"El tiempo no subsiste por sí mismo, ni pertenece a las cosas como determinación objetiva que permanezca en las cosas mismas, una vez abstraídas todas las condiciones subjetivas de su intuición. [...] El tiempo es la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismos

¹⁸ Reale, Giovanni (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona, Herder, t. II, pp. 723-779.

y de nuestro estado interior. El tiempo no puede ser determinación alguna de los fenómenos externos, no pertenece ni a la figura, situación, etc., sino que determina la relación de las representaciones en nuestros estados internos”¹⁹.

Espacio y tiempo dejan de ser determinaciones ontológicas de los objetos, para convertirse en modos y funciones propias del sujeto, formas puras de la intuición sensible en cuanto principios del conocimiento. Pero la concepción del espacio-tiempo como fenómeno, es decir, como el modo en que se aparecen ante nosotros las cosas, ya había sido establecida por Gottfried Wilhelm Leibniz en su tratado *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, escrito en 1704²⁰.

En su refutación al mecanicismo de René Descartes, Leibniz afirma que la *res extensa* cartesiana no puede ser la esencia de los cuerpos. El espacio no puede coincidir con la naturaleza de los cuerpos, y no es más que el orden de las cosas que coexisten al mismo tiempo. Por tanto espacio y tiempo no son una entidad, o propiedad ontológica de las cosas, sino el resultado de la relación que nosotros captamos de las cosas. Son un fenómeno, un modo subjetivo de aparecer de las cosas²¹.

Para Kant, el espacio es la forma o modo de funcionar de los sentidos externos, que abarca las cosas que exteriormente aparecen; en cambio el tiempo, es la forma de funcionar de nuestros sentidos internos, de las cosas que aparecen interiormente. La intuición empírica percibe de manera concreta las sensaciones, las cosas tal y como se nos aparecen sensiblemente, pero la intuición pura es la que estructura, o da forma a las cosas en el espacio-tiempo. En este proceso de dar sentido a la materia de las cosas, la intuición pura también da forma al movimiento de las cosas en el espacio-tiempo.

La intuición pura estructura o da forma al movimiento de las cosas al identificar su orden, su eutritmia en la repetición de patrones rítmicos del movimiento, su regularidad, contraste, simetría, etc., pero no de manera racional mediante el análisis del ‘por qué’ y sus causas, sino únicamente el ‘qué’, en cuanto a su impresión sensible. A esa identificación de la estructura o forma del movimiento de las cosas, que la intuición pura realiza en el espacio-tiempo, la definimos aquí como intuición entonativa, esto es, la identificación y descripción del carácter o tipo de movimiento de las cosas.

¹⁹ Kant, Immanuel (2004). *Crítica de la razón pura*. Traducción de José del Perojo y José Rovira Armengol. Buenos Aires, Losada, p. 209.

²⁰ El tratado de Leibniz, una respuesta a *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) de John Locke, fue publicado postumamente hasta 1765, debido a que en octubre de 1704 muere John Locke.

²¹ Leibniz, Gottfried (2003). “Nuevo tratado sobre el entendimiento humano” En: Leibniz. **Discurso de metafísica. Sistema de la naturaleza. Nuevo tratado sobre el entendimiento humano. Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia**. Editorial Porrúa, México, pp. 65-460; pp. 152-156.

En este sentido, es la estructura de nuestra sensibilidad la que otorga un determinado carácter al movimiento de los objetos. Percibimos sensiblemente el movimiento de las cosas, pero nosotros le otorgamos a ese movimiento una entonación, un carácter, que, en el proceso de percepción sensible de ese movimiento, la intuición pura estructura en el espacio-tiempo. La entonación es pues la identificación y/o caracterización de tipos de movimiento de las cosas en la estructuración de la intuición ‘pura’ en el espacio-tiempo.

Metacrítica al purismo de la intuición ‘pura’

Poco después de publicarse la *Crítica de la Razón Pura* de Kant, Johann Georg Hamann inicia la crítica a su obra, que sintetiza en un breve ensayo titulado *Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft* (1784)²². En esta obra, Hamann critica el purismo de la intuición kantiana que estructura las cosas en el espacio-tiempo, y afirma que la primera purificación de la filosofía ilustrada fue independizar a la razón de toda leyenda, tradición y fe. La segunda, fue la independencia de la razón de toda experiencia y su inducción cotidiana, es decir, la posibilidad del conocimiento de objetos de la experiencia, sin la experiencia, y antes de toda experiencia, que plantea la estética transcendental de Kant con la ‘razón pura’, y su diferencia entre juicio analítico y sintético.

Pero Hamann propone un tercer purismo a la filosofía ilustrada, que corresponde al lenguaje, el único, primero y último instrumento y criterio de la razón, sin más garantía que la tradición y el uso. Según él, la facultad del pensar reposa en el lenguaje, fuente a su vez de malas interpretaciones de la razón consigo misma. Tiempo y espacio no son sólo formas puras de la intuición sensible, formas *a priori* de toda experiencia, sino producto de la experiencia en su inducción cotidiana, como todo conocimiento que se expresa mediante el lenguaje. El lenguaje es conocimiento basado en la experiencia, la sensibilidad y la intuición.

La intuición pura kantiana, que estructura o da forma a la materia de las cosas, no es *a priori*, ni *innata*, ya que se forma bajo la experiencia. La intuición empírica es, a fin de cuentas, la que estructura o da forma a la materia de las cosas, siendo en realidad las intuiciones ‘puras’ de nuestra sensibilidad una adquisición de la experiencia. En este sentido, el giro copernicano se invierte, y el sujeto vuelve a girar en torno al objeto.

²² Hamann, Johann Georg (1825). “Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft” **Hamann’s Schriften**. 7 Bände. Herausgegeben von Friedrich von Roth. Leipzig, Reimer, 1821-25. (Siebenter Theil, 1825), pp. 1-16. Escrita en 1784, la obra de Hamann se publicó póstumamente 41 años después, en 1825. Mientras tanto, en 1799, bajo la influencia de Hamann, Johann Gottfried Herder publicó también una metacrítica a la *Crítica de la razón pura* de I. Kant, de carácter más sistemático y mayores dimensiones, que antecede a *Kalligone* (1800), su metacrítica a la *Crítica del Juicio* (1790) de I. Kant (v. notas 4 y 5). Johann Gottfried Herder (1799). **Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft**. 2 Theile. Frankfurt und Leipzig.

“Sonidos y letras son como formas puras *a priori*, en las cuales nada de lo que pertenece a las sensaciones o a los conceptos de un objeto se encuentran y, por supuesto, tampoco aparecen los verdaderos elementos estéticos de toda la razón y el conocimiento humano. El lenguaje más antiguo fue la música y, al lado, el ritmo palpable del pulso y de la respiración nasal, imagen hecha cuerpo originario de toda medida del tiempo y su relación numérica. La más antigua escritura fue pintura y dibujo; se ocupó por ello muy pronto de la economía del espacio, de su limitación y determinación de las figuras. Por eso se han convertido los conceptos de tiempo y espacio en tan generales y necesarios por la influencia exagerada y constante de los dos nobles sentidos del rostro y del oído en toda la esfera del entendimiento, como son la luz y el aire para el ojo, para el oído y para la voz; de ahí que, como parece ser, el espacio y el tiempo no eran ni *idea innata* ni mucho menos matrices de todos los conocimientos”²³.

Así como el hombre adquiere en la experiencia misma de la percepción, la capacidad de estructurar y dar forma a la materia de los objetos en el espacio-tiempo, de la misma manera atribuye un carácter al movimiento de estos mismos objetos, es decir, designa una entonación. A esta capacidad la llamamos intuición entonativa. Una capacidad adquirida en la experiencia para caracterizar el movimiento de las cosas en el espacio-tiempo, en el proceso mismo de la percepción, sea visual o auditiva. Percibimos el movimiento de las cosas en el espacio y el tiempo, y a esa percepción del movimiento la llamamos intuición entonativa.

Pero esta percepción del movimiento no es única de los objetos o seres vivos de la naturaleza, y de los hechos de la vida social, sino también de la actividad artística, como la música o la danza. En el arte interpretativo, la intuición entonativa adquiere un papel muy relevante. Por ello no es casual que Hamann haya sido el primer pensador alemán en atribuir a la música el origen del lenguaje.

Entonación de la naturaleza

La intuición entonativa es la percepción visual y auditiva del movimiento de las cosas, tanto de la naturaleza como del arte, producto de la imitación de la naturaleza. La intuición estructura el movimiento de las cosas en el espacio-tiempo, y a la caracterización del movimiento de las cosas, naturales y artificiales, la llamamos entonación. Existe por tanto entonación natural y artística.

La descripción y caracterización del movimiento de las cosas en la naturaleza, como percepción estética, esto es, sólo en cuanto a su forma y no sobre sus

²³ Hamann, Johann Georg (1999). “La Metacrítica sobre el Purismo de la Razón Pura” En: *¿Qué es ilustración?* Traducción de Agapio Maestre y J. Romagosa. Madrid, Tecnos, p. 40.

causas, es parte del conocimiento práctico del hombre. Pero en todas estas descripciones del movimiento de la naturaleza, en tanto apreciación estética, no es común escuchar el término 'entonación' para caracterizarlas; por ejemplo, el vuelo de una parvada de pájaros, o el nado de un cardumen. No se habla pues de la entonación del vuelo, sino de la belleza de sus movimientos. En este sentido, el término 'belleza' sintetiza en un solo calificativo a todo elemento de la percepción entonativa del movimiento en el vuelo de las aves, o el nado sincronizado del cardumen, como serían su simetría, coordinación, euritmia, etc.

Esto mismo se aplica a la percepción auditiva del movimiento de la naturaleza, como es el ruido que produce el viento en el movimiento de árboles y hojas en el bosque, así como el desplazamiento de animales. Pero un ruido es un sonido indeterminado. Su movimiento no se presta a ninguna descripción, debido a que es en extremo vago. Cuando no sabemos, o no podemos determinar qué es lo que escuchamos, lo denominamos 'ruido'.

A diferencia del ruido, el movimiento del sonido es más estructurado y podemos describirlo; por ejemplo, la impresión que nos produce el aullido del lobo, el rugir del felino, y más aún, el canto de las aves. Al escucharlo, percibimos sus atributos físicos, como su tamaño, o el desplazamiento y localización del animal. Pero en la percepción del sonido que produce, por ejemplo, el ladrido de un perro, también percibimos su carácter, es decir, los cambios que se producen en la entonación del ladrido, que muestran las intenciones del perro, ya sea de ataque, queja o saludo. En el movimiento de la entonación del ladrido, que es muy complejo, interpretamos su carácter agresivo, lastimero o amistoso. No obstante, nadie habla sobre la entonación del ladrido de un perro.

En general, percibimos auditivamente el movimiento de la naturaleza, y le atribuimos un carácter, una entonación, una valoración estética, ya sea 'bello', 'sublime', o 'gracioso', como al sonido tranquilizador o atemorizante que produce el movimiento involuntario de las olas. Pero esa misma intuición entonativa es capaz de percibir la intencionalidad del rugir de un animal que acecha, es decir, nuestra valoración del sonido producido por el animal es conocimiento de una situación real, y no sólo un atributo estético que conferimos al sonido. Por ello la entonación es conocimiento sensible, es decir, una interpretación de la realidad.

Con el lenguaje humano no es muy distinto. Toda lengua y dialecto de cada nación o región, incluso de cada persona, tienen una entonación característica. En cada voz humana, los movimientos que determinan su entonación son extremadamente complejos, de timbre, ritmo, velocidad, cadencias, y un largo etcétera; más sin embargo reconocemos y distinguimos la voz de la persona cercana.

Nadie necesita saber de acústica para reconocer la voz de su madre o de la persona amada, y percibir y comprender las intenciones de lo no dicho de forma explícita en el lenguaje, que se expresa mediante inflexiones en el discurso, esto es, en los cambios de entonación de la voz. Por ello el lenguaje es tan poderoso, ya que es capaz de transmitir mucho más de lo que se dice por medio de las palabras. La entonación del lenguaje nos puede comunicar el estado emocional de la persona, o las vivencias que experimenta en lo que dice, y ¡en lo que no dice! La entonación de la voz nos revela una extraordinaria gama de estados de consciencia: sentimientos, emociones, frustraciones, intenciones, etcétera.

A la entonación de la voz se añade la entonación corporal, la cinésica, es decir, el movimiento gestual del cuerpo que acompaña a lo dicho, e incluso al silencio. Es la entonación gestual que caracteriza a cada pueblo cuando se comunica, con su exagerado o nulo movimiento de manos y cuerpo; ejemplos sobran, basta con mencionar la diferencia gestual entre finlandeses e italianos. Pero además de estas diferencias de entonación gestual entre culturas, el lenguaje corporal también nos dice mucho de la persona que habla, y generalmente existe una coherencia entre la entonación de la voz y el gesto. Pero incluso cuando la persona calla, también percibimos su estado anímico mediante la entonación de sus ademanes y gestos que, voluntarios o involuntarios, interpretamos muy bien sin ser especialistas del lenguaje corporal. Todos sabemos que el silencio dice más que mil palabras.

Entonación artística

Hasta aquí hemos analizado la intuición entonativa en la naturaleza y el lenguaje. Pero a diferencia de lo que ocurre en estos dos ámbitos, la intuición entonativa en el arte tiene un papel fundamental, tanto en la percepción estética, es decir, en la apreciación de las obras de arte, como en la concepción de la creación artística. La entonación artística se circunscribe a las artes interpretativas principalmente, aunque en la pintura y la escultura se podría hablar del movimiento de lo representado, aunque éste no sea percibido por la intuición empírica.

La percepción del movimiento se realiza evidentemente en el tiempo y el espacio, ya que toda representación sensible está determinada espacial y temporalmente. Es evidente que no existe fenómeno que sea percibido sólo en alguna de estas dos dimensiones. Sin embargo, de acuerdo a su forma de representación, en el arte predomina siempre alguna de estas dos dimensiones, ya sea en el arte visual, como la pintura o la escultura, cuya forma de representación es espacial, o en el arte interpretativo, como la música, el teatro o la danza, cuya forma de representación es temporal.

En 1766 Gotthold Ephraim Lessing realizó la primera clasificación ilustrada de las artes basada en el tipo de representación del arte plástico e interpretativo

-- es decir, en términos del tiempo y el espacio --, que expuso en su obra *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Como su título indica, la obra reivindica los límites entre la pintura y la poesía, basada en las diferencias intrínsecas de su forma, que Lessing devela en la comparación de un mismo objeto de expresión artística entre la escultura y la poesía romanas, *Λαοκόων* [*Laocóon*].

Se trata del conjunto escultórico *Laocoon y sus hijos* de Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas (ca.50 d.C.), ubicado en el Museo Vaticano de Roma. La obra representa en términos escultóricos el mito de *Laocoon*, relatado en el segundo libro de la *Eneida* (Aeneidos-Liber II) del poeta romano Virgilio (Publi Vergili Maronis), una epopeya latina del siglo I a.C. escrita por encargo del emperador Augusto, para glorificar el imperio romano atribuyéndole un origen mítico²⁴.

En este conjunto escultórico percibimos visualmente la representación del mito. No obstante, también percibimos el movimiento de *Laocoon* en su lucha con los dragones marinos que devoran a sus hijos, aunque no lo percibimos a través de la intuición empírica del fenómeno mismo, es decir, su movimiento real en el espacio-tiempo. Como hemos dicho, la representación escultórica es a través de la intuición empírica del espacio, no obstante, percibimos instintivamente su movimiento y le atribuimos un carácter, una entonación. En este caso, el enorme esfuerzo de *Laocoon* por liberarse de los dragones. Es como si en esta escultura se hubiera hecho realidad el mito de la Gorgona Medusa, petrificando a *Laocoon* en el momento más dramático.

Quinientos años antes de la creación de este conjunto escultórico, Píndaro dedicaba su duodécima *Oda Pítica* al *auleta* Midas de Agrigento, por su victoria en los juegos Píticos del 490 a.C. en Delfos²⁵. El poeta describe en esta *Oda* la ‘melodía de muchas cabezas’ (κεφαλαῶν πολλαῶν νόμον), una primitiva diafonía musical en la que los tubos del *aulo*²⁶ emulan el chirriante vocerío de sierpes en la cabellera de la Gorgona Medusa.

²⁴ La *Eneida* es la versión latina de los poemas homéricos de la *Iliada* y *Odisea*, que toma como punto de partida la guerra de Troya. Del primero al sexto libro se narran los viajes de Eneas; del séptimo al doceavo sus conquistas en Italia. En el segundo libro Virgilio relata el mito de *Laocoon*, sacerdote del templo de Apolo Timbreo en Troya, con el episodio del caballo. Ulises, junto a otros soldados griegos, se ocultan en un caballo de madera, mientras el resto espera en la isla de Ténedos, frente a Troya. Los troyanos, ignorando el engaño, entienden que los griegos han huido y hacen entrar el caballo en su ciudad. Piensan que se trata de una ofrenda a los dioses, a pesar de las advertencias de *Laocoon*, quien pronuncia la frase *Timeo Danaos et dona ferentes* [Desconfío de los dánaos incluso cuando traen regalos], y sugiere quemarlo. En ese momento emergen de las aguas dos dragones enviados por Neptuno, que devoran a los hijos de *Laocoon*. Angustiado, se lanza al mar y también es devorado. (Virgilio, *Eneida*, II: pp. 199-231).

²⁵ Píndaro (1995). *Odas y Fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid, Gredos.

²⁶ *Aulo* o *aulós* (gr. αὐλός; lat. *tibia*) — instrumento de doble lengüeta hecho con dos tubos de marfil o metal, a veces de diferente longitud. La estructura dual permite una ejecución antifonal de dos voces. Un tubo toca la melodía, mientras el otro produce una especie de zumbido en calidad de bajo. El instrumento es de origen frigio. Plutarco (*De musica*, v) lo considera de origen asiático o egipcio. En ediciones modernas αὐλός es

A diferencia del conjunto escultórico, donde observamos el enorme esfuerzo de *Laocoon* en un movimiento que no percibimos empíricamente, pero que imaginamos se prolonga en el tiempo, en los sonidos del *aulo* de Midas de Agrigento descritos por Píndaro, los presentes en el templo de Delfos sin duda escucharon el movimiento de la Gorgona, y los terribles chirridos de sierpes en su cabeza acechando a Perseo, aunque nunca la vieron, pero sí la imaginaron moviéndose en el espacio.

En la música percibimos el movimiento, aunque no lo vemos, sin embargo, escuchamos qué tipo de movimiento es, e imaginamos visualmente a la Gorgona Medusa arrastrándose por la caverna, con el chirrido de sierpes en su cabeza decapitada por Perseo. Desafortunadamente no podemos escuchar esta 'melodía de muchas cabezas', que se perdió en la memoria del tiempo, pero es un claro ejemplo de la diferencia entre la intuición entonativa del arte escultórico, donde imaginamos el movimiento en el tiempo, y del arte musical, donde imaginamos el movimiento en el espacio.

Intuición del tiempo

Como ya hemos mencionado, en su clasificación de las bellas artes (en cuanto a su forma de representación), Lessing determinó que la música es un arte que se expresa a través del tiempo, y desde ese entonces ha sido el arte del tiempo por excelencia. En efecto, cuando escuchamos la música percibimos el tiempo a través del movimiento. Al escuchar el movimiento del sonido, percibimos el carácter o entonación del movimiento de 'algo' que no vemos, y que no sabemos a ciencia cierta qué objeto es, o de qué se trata.

Esta incertidumbre o ambigüedad, de no saber con certeza a qué objeto o hecho se refiere el movimiento, tiene un enorme potencial artístico, ya que instintivamente la consciencia trata de llenar ese vacío visual con la imaginación, con la fantasía, lo que genera a su vez mayor expectativa emocional ante la ambigüedad de las imágenes. Más aún, a esta ambigüedad se añade la percepción de un tiempo irreal, imaginario, ya que no se trata del movimiento de un objeto real en el espacio, que podamos medir con el tiempo del reloj, con los segundos de la mecánica del movimiento.

En la música nos encontramos ante una doble percepción del tiempo. Por una parte, la intuición sensible del tiempo real del sonido en su duración irreversible, y por la otra, la percepción de un tiempo imaginario que produce

traducido como 'flauta' o 'tubo'. Plutarco (2004). "Sobre la música" en: **Obras Morales y de Costumbres**. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid, Gredos, pp. 37-131; Paquette, M. Daniel (1980). "Organologie de la Grèce Antique" *Revue de Musicologie*, T. 66, No. 2, (1980), pp. 262-265; y García Gómez, Arturo (2018). "El grito de la Gorgona. Cristalización musical del mito" *Aisthesis*, Nº 63, pp. 145-170

el movimiento de imágenes que la consciencia lleva a ese ‘vacío espacial’ de la música. Así mismo, hablamos de un tiempo irreal, paradójico, donde el antes y el después se funden en las profundidades del inconsciente. Por ello el tiempo real de duración del sonido en la intuición empírica, muchas veces no coincide con el tiempo imaginario que producen las imágenes llevadas por la consciencia al ‘vacío espacial’ de la música. En una pieza musical de dos o tres minutos podemos recordar, o imaginar toda nuestra vida, y, al contrario, en una enorme sinfonía romántica evocar un solo momento íntimo de la existencia, o el sentimiento sublime de lo infinito.

En *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Henri Bergson afirma que, el tiempo de la mecánica del reloj es un tiempo espacializado. Es la medición del movimiento de los objetos en el espacio que además es reversible, ya que puede dar marcha atrás y repetirse. Si la espacialidad es el rasgo característico de las cosas, la duración (*durée pure*) es característica de la consciencia. La consciencia capta el tiempo en cuanto duración. Duración quiere decir que el ‘yo’ vive el presente con el recuerdo del pasado y anticipando el futuro. Fuera de la consciencia el pasado ya no existe y el futuro aún no lo es. Pasado y futuro sólo pueden existir en la consciencia que los une al presente.

La duración vivida de la consciencia no es por tanto el tiempo espacializado de la mecánica. En ella los instantes se diferencian cuantitativamente, mientras que en la consciencia un instante puede ser una eternidad, o decisivo para la vida. En el continuo fluir, que es la duración de la consciencia, el instante siguiente siempre supone la experiencia del anterior y de todo el pasado. Bergson incluso lo ejemplifica “como ocurre cuando nos acordamos [...] de las notas de una melodía”²⁷.

Henri Bergson tuvo gran influencia en la estética musical del siglo XX, cuando se establece una clara distinción entre el tiempo real, ‘ontológico’, o el tiempo de la ciencia que mide el movimiento de la materia, y el ‘tiempo musical’ del devenir de la consciencia. El tiempo concreto es duración vivida, irreversible y nuevo a cada instante. Este tiempo de la duración vivida de la consciencia, evidentemente coincide con el tiempo musical, con el fluir del tiempo irrepitable del ‘yo’ que vive el presente (que escucha) con el recuerdo del pasado (de lo ya escuchado) y la anticipación del futuro (de lo que va a escucharse). Es en el presente vivo que transcurren los estados de consciencia (sentimientos, emociones) que nos sugiere la música, y no en el tiempo espacializado de los objetos en la naturaleza. El tiempo musical es un perene presente en el que transcurre la escucha de lo ya escuchado, y sólo adquiere sentido en relación

²⁷ Bergson, Henri (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*. Traducción de Juan Miguel Palacios. Salamanca, Ed. Sígueme, p. 77.

con lo que va a escucharse, manteniendo a la consciencia de la totalidad de la música²⁸.

Intuición del espacio

En *A brief history of time* (1988), Stephen Hawking afirma que “tanto Aristóteles como Newton creían en el tiempo absoluto. [...] El tiempo estaba totalmente separado y era independiente del espacio”²⁹. Fue en 1905 cuando Albert Einstein propuso abandonar la idea del tiempo absoluto en la medición del movimiento en el espacio, que expone en su *teoría de la relatividad*. El tiempo es la medición del espacio, y ambos son relativos a la velocidad absoluta de la luz. El tiempo es una dimensión más del espacio homogéneo.

Isaac Newton afirmaba que la filosofía natural debía hacer abstracción de los sentidos. En su estudio de la mecánica clásica, *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), Newton afirma que el tiempo absoluto, verdadero y matemático, que fluye uniformemente y sin referencia a ningún objeto, se contrapone a la duración, al tiempo relativo, aparente y vulgar, que es la medida sensible y externa. Newton también distingue entre el espacio absoluto, que permanece siempre igual e inmóvil, cuyo movimiento absoluto es la translación de un cuerpo de un lugar absoluto a otro absoluto, y el espacio relativo de nuestros sentidos, cuyo movimiento también es relativo.

En su análisis del desarrollo histórico-crítico de la mecánica, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt* (1883), Ernst Mach calificó al espacio-tiempo absoluto de Newton como una ‘monstruosidad conceptual’. En 1912 Mach escribe en el prefacio a la séptima edición de esta obra: “En cuanto a los conceptos patológicos de espacio absoluto y de tiempo absoluto nada puedo agregar. Sólo hemos tratado, más claramente que antes, que en verdad Newton ha hablado mucho de estas cosas [...]”³⁰.

En su crítica de la experiencia pura (empiriocriticismo), Ernst Mach afirma que el hombre es parte de la naturaleza, y tanto el lenguaje como la ciencia son resultado de la evolución. Por ello Mach propone una noción biológica del conocimiento, que concibe como una adaptación progresiva a los hechos de la experiencia. Posteriormente, en *Die Analyse der Empfindungen* (1886), Mach analiza las sensaciones que constituyen la forma de adaptación del hombre al medio ambiente.

²⁸ García Gómez, Arturo (2020). “Crononomía de la consciencia musical” *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, Año XXI, N° 41, (enero-junio 2020), pp. 67-101.

²⁹ Hawking, Stephen (1992). *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*. Traducción de Miguel Ortuño. Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, p. 37.

³⁰ Mach, Ernst (1949). *Desarrollo histórico-crítico de la mecánica*. Traducción de José Babini, Buenos Aires, Espasa-Calpe, p. 12.

Mach afirma que el 'yo' es un complejo de memorias, estados de ánimo y sentimientos unidos en un particular cuerpo que existe solamente, así como éste es percibido y experimentado por otros. "Por consiguiente, las percepciones, así como las representaciones, la voluntad, los sentimientos, en una palabra, todo el mundo interior y exterior, está compuesto de un corto número de elementos homogéneos que forman un tejido más o menos sólido. A estos elementos se les llama generalmente sensaciones"³¹.

De este complejo de elementos surge el 'yo', para después interactuar con otros sujetos. Para Mach, el sujeto nace de las sensaciones. Se trata del sujeto estético, del 'yo' que surge de la apreciación sensorial, y no del sujeto racional que busca el 'porqué' de las cosas. Por ello, al igual que Bergson, quien señalaba en esa misma época sobre el tiempo del reloj, Mach afirma que el espacio de la ciencia es una construcción mental tridimensional basada en operaciones intelectuales, siendo el mismo en todas direcciones: ilimitado e infinito. En cambio, nuestras sensaciones espaciales, nuestro espacio fisiológico, es muy distinto, ya que el espacio visual y auditivo es limitado y finito, además, su extensión es diferente en distintas direcciones.

En la percepción estética de la realidad, limitada y finita, la consciencia selecciona y estructura el cúmulo de sensaciones que forman el cuadro del mundo. No obstante, en la crítica de la experiencia de Mach esto se invierte, ya que de este complejo de sensaciones es de donde surge el 'yo', es decir, de la adaptación progresiva a los hechos de la experiencia. Finalmente, esto resulta igual a la intuición 'pura' kantiana que estructura las sensaciones, y que, en su origen según Hamann, también surge de la experiencia.

En la contemplación estética del mundo, no medimos ni el tiempo ni el espacio, sólo percibimos su movimiento, su entonación, en un espacio limitado y en un tiempo finito. En la experiencia estética no vamos más allá de esta limitación de los sentidos, es decir, de la intuición empírica, pero esto no significa que la intuición 'pura', *a priori*, no amplíe o modifique estos límites. No se trata de la razón que mide el espacio ilimitado y el tiempo infinito, sino de la fantasía e imaginación que los abarca en la visión (audición) interna de su movimiento, y que caracteriza o califica la intuición entonativa. En este sentido, es clara la diferencia entre la intuición entonativa del espacio en la música, y el estudio científico de la percepción auditiva (acústica) del espacio sonoro.

³¹ Mach, Ernst (1925). **Análisis de las sensaciones**. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Madrid, Daniel Jorro, p. 20.

El devenir de la consciencia

Hemos mencionado que el tiempo de la ciencia, que mide el espacio vacío e ilimitado, es distinto al tiempo de la percepción estética de la naturaleza y el arte, al tiempo finito y continuo del movimiento de objetos y acontecimientos en la naturaleza, y la obra artística. Pero el 'tiempo artístico' no sólo se refiere al tiempo real de su ejecución escénica, sino también al de su representación artística. En el arte representativo, como la pintura, el tiempo y el espacio son evidentes, ya que todo acontecimiento está condicionado en el espacio-tiempo. Pero en la música la representación espacio-temporal es algo más complejo debido a su naturaleza, además por la difundida creencia de que la música es un arte abstracto no representativo.

En la literatura, esta diferencia entre el tiempo ontológico y el artístico -- es decir, entre el tiempo real de ejecución (su lectura) y el tiempo representado en ella --, se unifican por vez primera en *Ulysses* (1922) de James Joyce. Con más de 267000 palabras, entre descripciones, diálogos y monólogos, esta extensa novela relata los acontecimientos de un solo día en Dublín: el 16 de junio de 1904. Literatura y lectura coinciden pues en un mismo lapso de tiempo.

Pero, además de unificar el tiempo real y ficticio, otro aspecto de esta obra es su monólogo interior, también conocido como 'corriente de consciencia' (*stream of consciousness*); técnica narrativa sin signos de puntuación que emula el libre fluir del pensamiento sin una secuencia lógica³². James Joyce narra bajo esta técnica los pensamientos de Molly Bloom al finalizar el día, con los que culmina la obra:

"I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girl used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes"³³.

El psicólogo William James, autor del concepto *stream of consciousness*, afirma que la consciencia es una corriente continua en constante cambio. "La consciencia, entonces, no aparece cortada en pedazos. Palabras tales como 'cadena' o 'serie' no la describen adecuadamente como ella misma se presenta en primera instancia. En ella no hay nada unido; todo fluye. Un 'río' o una

³² Esta técnica narrativa tiene su origen en la narración en primera persona, o monólogo dramático introducido en la novela del siglo XIX, cuando el escritor abandona la línea estricta del tiempo para internarse en los pensamientos del protagonista.

³³ Joyce, James (2009). *Ulysses*. New York: Dover Publications, p. 732.

'corriente' son las metáforas que la describen más naturalmente. *Al hablar de ella de aquí en adelante, llamémosla corriente de pensamiento, de consciencia, o de vida subjetiva [traducción del autor]*"³⁴.

El pensamiento es un continuo devenir, en el que las cosas van y vienen. Los objetos son discontinuos y aparecen en una serie o cadena de cosas, pero su ir y venir, que interrumpe el espacio-tiempo que ocupan, no corta el flujo del pensamiento que las piensa. La transición entre el pensamiento de una cosa al pensamiento de otra no es una ruptura en el flujo continuo de la consciencia que siente y percibe.

Esta similitud entre tiempo real de ejecución de una obra, y el tiempo artístico representado en ella, ocurre constantemente en la música, pero su apreciación es sumamente difícil, ya que ésta generalmente se concibe como una hermosa combinación de arabescos sonoros en una pura abstracción, sin representación alguna de la realidad sensible.

Para apreciar el tiempo artístico-musical, es necesario concebir la música como una serie de acontecimientos entonativos, de sucesos sugeridos a nuestra imaginación a través de entonaciones musicales. La música son relatos entonativos que transcurren en un tiempo subjetivo, que es el tiempo artístico. Para ello, se requiere que la escucha tenga un alto grado de introspección, conocimiento de la forma y contenido musicales, además del entrenamiento auditivo.

Intuición del espacio-tiempo en el modelo artístico

Hemos visto que la percepción del tiempo en la música tiene un doble carácter. Por un lado, la intuición sensible de duración real e irreversible del sonido, aunque cuantificable, y por el otro, la intuición 'pura' de un tiempo imaginario, producto del movimiento de imágenes con que la conciencia llena el vacío del 'espacio musical', e incluso de un tiempo completamente irreal, paradójico, donde las imágenes del inconsciente se funden. Por ello, a esta intuición sensible del tiempo en la música, de su duración real, también agregamos la intuición 'pura', que estructura *a priori* aquel espacio imaginario donde se mueven las imágenes, o fantasías que la consciencia agrega a la escucha.

Todo modelo artístico, como reflejo de la realidad o de la fantasía mítica, está basado en la inseparable forma de la existencia, que son las dimensiones del espacio y el tiempo. Al analizar la unidad del espacio-tiempo de los modelos

³⁴ James, William (1890). *The Principles of Psychology In two volumes*, New York, Volume I, p. 239.

artísticos, en su obra *La imagen musical de la realidad*, el musicólogo húngaro József Ujfalussy destaca la unidad intrínseca de estas dos categorías en la música, y afirma que el espacio musical en particular, por su naturaleza, es una abstracción de las propiedades espaciales del material sonoro³⁵.

Ujfalussy menciona que el problema del tiempo en la música pareciera haberse resuelto hace ya mucho tiempo. Ahora es de todos bien conocida la famosa frase de que ‘la música es un arte del tiempo’. A primera vista esta afirmación parece una verdad incontrovertible, así como la frase ‘el arte pictórico es el arte del espacio’. Y podríamos agregar la combinación de las dos anteriores: ‘la arquitectura es música petrificada’, como nuestro ejemplo del *Laocoön*. Pero en esencia, estas afirmaciones son características de aquella visión del arte que sólo toma en cuenta un único aspecto de la representación artística, como en la clasificación de las bellas artes que Lessing realizó en la Ilustración.

“En las mismas expresiones ‘el arte en el tiempo’ y ‘el arte en el espacio’ se encuentra una contradicción (contradictio in adiecto), ya que el arte no es una generalización de conceptos, sino de modelos artísticos. Consecuentemente, el arte no se dirige al pensamiento abstracto a nivel de conceptos, sino hacia la percepción de modelos artísticos. El espacio y el tiempo son pues categorías de la existencia y la percepción que, motivados por la investigación científica, podemos examinar separadamente una de la otra en nuestra consciencia, pero en la percepción artística, su contemplación por separado, si acaso a la fecha, no ha logrado persona alguna [traducción del autor]”³⁶.

Ciertamente, en la apreciación estética siempre predomina alguna de estas dos categorías. Por ello el ‘espacio musical’ es un espacio posible, en potencia, así como el tiempo en el arte pictórico es posible potencialmente. En la música percibimos el movimiento a través del sonido, en la intuición entonativa empírica, pero también percibimos potencialmente el espacio, su forma, por ello el ‘espacio musical’ es un espacio posible.

“Suponiendo que el contenido de la música no es otra cosa que una forma sonora en movimiento, entonces, por un lado, el mismo movimiento deberá suceder en el tiempo y en el espacio, ya que ninguna de estas dos categorías determina por sí misma ni el movimiento ni la forma. Por otro lado, ya que observamos el movimiento de aquello que debe moverse, si este algo lo excluimos del juego, entonces la definición se desequilibra. Pues bien, no

³⁵ Ujfalussy, József (1962). *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

³⁶ Йожеф Уйфалуши (1968). *Единство пространства, времени и действия. О содержании музыкального образа*. Перевод с венгерского Р. С. Лукиной, в сборнике: «Музыка Венгрии», Москва, «Музыка» с. 190.

existe tal coeficiente que, por medio de una suma metafísica, pueda hacer de la forma algo idéntico al contenido [traducción del autor]³⁷.

El espacio musical no es abstracto, afirma Ujfalussy. Así como el tiempo es siempre el tiempo de algo que existe y sucede, y consecuentemente existe y se mueve, así también el ritmo musical subraya siempre la periodicidad del movimiento, de su existencia y acontecer. Este movimiento lo escuchamos en los sonidos, y nos unimos a ellos con movimientos del cuerpo. Pero el ritmo no es absoluto, no es el tiempo midiéndose a sí mismo. Tampoco es el cuadro primigenio de la música como 'pura temporalidad'³⁸.

Intuición eidética

Hemos mencionado que el tiempo es una dimensión potencialmente posible en la forma de representación del arte pictórico, así como el espacio es potencialmente posible en la representación del arte musical. En *Laocoön y sus hijos*, por ejemplo, observamos literalmente el esfuerzo físico petrificado del sacerdote troyano, tratando de salvar a sus hijos de los dragones marinos, y aunque no percibimos empíricamente ese movimiento, potencialmente está presente en el tiempo, porque lo imaginamos, ya que prolongamos esa imagen petrificada en el tiempo.

Así mismo en la 'melodía de muchas cabezas' de Midas de Agrigento, escuchamos el movimiento de la Gorgona Medusa acechando a Perseo con el chirrido de las serpientes en su cabeza, que se prolongan en el tiempo. No obstante, a pesar de que no la vemos, la imagen de Medusa está potencialmente presente en nuestra imaginación, porque ubicamos instintiva o inconscientemente su movimiento en el espacio.

Esta potencialidad del tiempo y el espacio presente en las artes, completa al modelo artístico en cuanto a su forma y contenido específicos de su tipo de representación en el espacio-tiempo. Para el arte representativo esto no es determinante, ya que en la imagen visual está implícito el contenido, aunque añadimos instintivamente el movimiento en el tiempo. Pero en el arte musical, la potencialidad del espacio que añadimos inconscientemente en la intuición entonativa, es fundamental para la percepción tanto de la forma, como del contenido en el espacio-tiempo.

³⁷ Уйфалуши, Йожеф (1968). *Единство пространства, времени и действия. О содержании музыкального образа*. Перевод с венгерского Р. С. Лукиной, в сборнике: «Музыка Венгрии», Москва, «Музыка», pp. 191-192.

³⁸ Sobre la noción y percepción del espacio en la música, véase: García Gómez, Arturo (2020). "The Spatial Artistic Model in Music" *Philosophy International Journal*, Volume 3/4, pp. 1-10.

Esta intuitiva, o inconsciente ubicación mental del movimiento sonoro en el espacio, al percibir la música, no es otra cosa que la intencionalidad de la consciencia. Es la consciencia de algo que se presenta de un cierto modo, en este caso de forma auditiva, y que intencionalmente constituye la forma y el contenido de las cosas.

En la fenomenología, estos modos típicos en que las cosas y hechos se nos presentan, se denominan esencias eidéticas³⁹, es decir, unidades de forma-contenido. En *Ideen zu einer Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913), Edmund Husserl afirma que la realidad está representada por la consciencia trascendental, que constituye los significados de las cosas, las acciones, y el sentido del mundo. Trascendental en sentido kantiano, de aquello que está en nuestra consciencia independiente de la sensibilidad, y por tanto *a priori*, pero ordenado funcionalmente a la constitución de la experiencia.

Husserl distingue entre la intuición de un dato de hecho, y la intuición de una esencia. El conocimiento inicia con la experiencia de cosas y hechos existentes. Pero cuando un hecho se presenta ante la consciencia, como un sonido, por ejemplo, captamos también la esencia de ese sonido, es decir, reconocemos algo en común con otros sonidos, que es lo universal. Lo individual, el sonido concreto dado, se comunica a la consciencia mediante lo universal, que en términos estéticos denominamos ideal artístico.

Un sonido es un caso particular de la esencia del sonido. Por tanto, la esencia es el modo típico en que aparecen los fenómenos. Pero el conocimiento de esencias es una intuición, diferente de aquella que capta sólo hechos particulares, que Husserl llama intuición eidética, o intuición de esencias. Únicamente los hechos particulares son reales, y a diferencia de éstos, los universales no son reales, son modelos ideales que reúnen características de hechos particulares. Los universales, o esencias, son conceptos, objetos ideales que permiten clasificar, reconocer y distinguir hechos individuales.

La consciencia es siempre consciencia de algo, que la distingue de ese mismo algo. Es el 'yo' que percibe o piensa 'algo'. Por ello Husserl, distingue entre el objeto que aparece ante la consciencia, y la consciencia de ese aparecer, que denomina noesis.

Lo que se manifiesta ante la consciencia es el fenómeno, que no es sólo la apariencia de las cosas, sino las cosas en sí. No escuchamos la apariencia de la

³⁹ *Eidos* [εἶδος], término griego que Platón aplica a la Idea, y Aristóteles a la inseparabilidad de materia y forma; 'forma' es la causa o razón de ser de la cosa, aquello por lo cual es lo que es.

música, o la sensación de su sonido, sino a la música en sí, a su esencia, a su forma-contenido en un modelo artístico concreto⁴⁰.

Intuición emocional

En 1913, Max Scheler, cuya aversión a las construcciones abstractas lo ligaron a la fenomenología, va más allá de Husserl y plantea una intuición emocional innata que percibe valores, o esencias en sentido husserliano, y que clasifica en cinco tipos. Al cuarto tipo, que son los valores culturales o espirituales, pertenecen los valores estéticos.

En su crítica al formalismo kantiano, Scheler reprocha el que Kant halla identificado el '*a priori*' con lo 'formal'. Y antepone a la ética imperativa de Kant, una ética material de valores. Para Scheler no es el deber, sino el valor, lo que constituye el concepto fundamental de la ética. En este sentido, Scheler distingue entre un bien y un valor. Los bienes son cosas que poseen valor. Los valores son esencias gracias a las cuales las cosas se convierten en bienes. Una pintura es un bien, causado por el valor de su belleza. Los bienes culturales son obras de arte o hechos, mientras que los valores son esencias⁴¹.

Los valores no son objeto de actividad teórica, sino de la intuición emocional. Para Scheler, la pretensión de captar los valores mediante el intelecto, equivaldría a ver un sonido. Al igual que la consciencia, el sentimiento posee una intencionalidad, una capacidad de ver y captar valores. Lo que ve o escucha el sentimiento son esencias en cuanto valores, "hay una especie de experiencia cuyos objetos son enteramente inaccesibles a la 'razón'; para esos objetos la razón es tan ciega como puede serlo el oído para los colores; pero ese tipo de experiencia nos presenta *auténticos* objetos 'objetivos' y el orden eterno que existe entre ellos, a saber: los *valores* y su orden jerárquico"⁴².

Toda esta jerarquía de valores es captada por la intuición emocional, independientemente de la voluntad o del deber, pero al mismo tiempo posee una intencionalidad, porque es siempre el sentimiento de algo. Finalmente, para Scheler, al igual que para Mach, no existe diferencia entre lo racional y lo sensible, o entre forma y contenido. De aquí se comprende que, en la intuición eidética, esto es, en la intuición emocional de algo, captamos auditivamente tanto la forma como el contenido del objeto sonoro, al identificar, distinguir y ubicar los movimientos de éste, su entonación, en el espacio-tiempo.

⁴⁰ Husserl, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. México, FCE.

⁴¹ Reale, Giovanni (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona, Herder, t. III, pp. 505-510.

⁴² Scheler, Max (2001). *Ética*. Traducción de Hilario Rodríguez Sans. Madrid, Carrápos Editores, p. 358.

Al objeto sonoro no lo vemos en la intuición empírica auditiva, pero potencialmente sí lo podemos ver en la intuición eidética, en la intuición emocional entonativa que, de manera intencional o inconsciente, lo ubicamos en el espacio-tiempo como modelo artístico, es decir, como valor o esencia que reúne los atributos universales, o más representativos de muchos otros sonidos o entonaciones del mismo objeto.

En la intuición eidética de la música, que es a fin de cuentas una intuición emocional entonativa, se combinan y complementan la intuición empírico-entonativa del sonido en su duración real, y la intuición 'pura' *a priori* que la estructura, ubicando el movimiento de la materia sonora que proviene de la intuición empírica temporal, en un espacio-tiempo imaginario, donde el modelo artístico tiene su existencia ideal.

Si no percibimos el contenido musical, es decir, si no se tiene sensibilidad e imaginación para percibir el carácter de su movimiento, su entonación, es porque no poseemos esa intuición 'pura' *a priori* que la estructura en un espacio imaginario. Es por ello que no pocos filósofos, escritores y críticos han relegado la música a un simple juego de sensaciones sin contenido alguno. Esto es consecuencia de la concepción unilateral de la forma de representación de la música, absolutizando su aspecto temporal con un tiempo sin espacio que sólo se mide a sí mismo.

Intuición entonativa

Recapitulando, hemos dicho que la estética, o teoría de la sensación, es el conocimiento sensible del 'qué' de las cosas, a diferencia del conocimiento filosófico del 'porqué', o del científico sobre las causas de los fenómenos. En el análisis de la percepción estética de la realidad, nos interesa saber 'cómo' es que percibimos las cosas.

Todos sabemos que percibimos la realidad a través de cinco sentidos, siendo los más relevantes el de la vista y el oído, aunque el tacto, el olfato y el gusto también juegan un papel importante en la percepción del mundo. En la percepción de la realidad los cinco sentidos actúan y se combinan, aunque no siempre de manera consciente.

Cuando contemplamos un paisaje, por ejemplo, básicamente lo vemos y oímos, pero también lo olemos, lo tocamos, e incluso lo degustamos al probar alguna frutilla del bosque. Todos nuestros sentidos intervienen en la intuición empírica, en la percepción sensible de la realidad, y de su combinación, la consciencia selecciona las intuiciones más relevantes que conforman el cuadro final en un espacio-tiempo determinado.

Por ello los objetos de la realidad son los que finalmente se adaptan

a la naturaleza de nuestra facultad intuitiva. De esta manera, percibimos sensiblemente de las cosas, aquello que nosotros mismos hemos seleccionado de ellas a través de los sentidos. A esta selección de intuiciones o forma de conocer el mundo de nuestra sensibilidad, es decir, aquello que el sujeto pone o selecciona de las cosas en el acto mismo de conocerlas, Kant la denominó trascendental.

De acuerdo con la estética trascendental kantiana, esta selección de intuiciones empíricas la realiza la intuición 'pura' *a priori*, que percibe la forma de las cosas, y las estructura en el espacio-tiempo. No obstante, esta intuición 'pura' que selecciona las percepciones de los sentidos, y estructura la forma de las cosas en el espacio-tiempo, es *a priori* sólo en el proceso mismo de percepción de la realidad, es decir, es una intuición ya formada que no depende de la experiencia sensible de ese momento. En este sentido, la intuición 'pura' kantiana es una estructura de la consciencia, trascendental. Sin embargo, esto no significa que ésta sea *innata*, es decir, que no se haya formado previamente en la experiencia.

La consciencia trascendental es fundamental en la percepción sensible del mundo, ya que permite formarnos el cuadro completo de la realidad a través de la selección de millones de sensaciones que reciben los sentidos. Y en esta selección, los sentidos se compensan, es decir, la vista puede sustituir al oído y viceversa. Por ejemplo, cuando observamos un paisaje del bosque, y vemos a una ardilla moverse entre los árboles, llega el momento en que ya no es vista entre el follaje, pero la oímos y ubicamos por el sonido que producen sus movimientos. De no ser así, nunca tendríamos un cuadro completo de la realidad, y mucho menos certeza del conocimiento sensible.

En esta compensación recíproca de los sentidos, la representación espacial del sonido se relaciona principalmente con su localización física, y las características espaciales del sonido mismo. Pero básicamente la combinación y selección de estas sensaciones visuales y auditivas, que realiza la consciencia trascendental, es lo que estructura el cuadro final del mundo.

Pero a diferencia de la percepción estética de la realidad, en la que intervienen los cinco sentidos, en el arte esta selección de sensaciones está determinada de antemano por el tipo de representación de cada arte en particular, que está dirigido específicamente a un solo sentido, ya sea a la vista o al oído. Volviendo a nuestro ejemplo de *Laocoön*, la obra está dirigida a la vista, y si nos permitieran los guardias del Museo Vaticano, también estaría dirigida al tacto. Vemos su enorme esfuerzo por liberar a sus hijos, pero no podemos escucharlo, ni olerlo, ni degustarlo; sólo tocarlo (con permiso). La elección no es nuestra, porque la naturaleza de la representación escultórica así lo determina.

Por ello, en la apreciación estética del arte, en lugar de seleccionar las sensaciones, la consciencia trascendental llena *a priori* los vacíos sensoriales de

la escultura, y en nuestra imaginación podemos ver el movimiento de *Laocoon* y los enormes dragones, e incluso, si nuestra fantasía e imaginación se elevaran, escucharíamos los gritos y chasquidos de esa escena infernal, oleríamos el mar, y degustaríamos la sal de su brisa. En el caso de la música es aún más interesante. Podemos escuchar una obra musical, y al igual que en la naturaleza, ubicar su posición espacial y su tamaño sonoro (una orquesta o un solo músico). Sin embargo, no podemos ver la música, ni tocarla, ni mucho menos olerla ni degustarla, aunque Eduard Hanslick afirmara en 1881 que se podía escuchar la peste en el concierto de violín de Tchaikovsky⁴³.

A la música sólo podemos escucharla en la intuición empírica, pero nuestra consciencia compensa, consciente o inconscientemente, la ausencia de los demás sentidos, llenando ese vacío sensorial del espacio. Así, mediante nuestra imaginación y fantasía completamos la entonación del cuadro del mundo. La intuición 'pura' *a priori* es fundamental en la apreciación artística. Sin ella es imposible llenar los vacíos sensoriales que la naturaleza de la representación artística nos impone. Cada arte tiene sus limitaciones y sus virtudes, y en cada limitación se encuentra precisamente la simiente de la imaginación artística.

La apreciación estética del arte es un proceso complejo que requiere, además de la sensibilidad innata, conocimientos específicos del arte que se contempla. Se dice que una cosa es 'ver', y otra muy distinta es 'observar'. Lo primero es la intuición empírica; lo segundo es la intuición eidética. Volviendo de nuevo a nuestro ejemplo, todo el mundo puede ver el conjunto escultórico de *Laocoon*, si es que puede viajar a Roma y entrar al Museo Vaticano. Pero no todos observan la obra de arte. Para ello se requiere de cultura, de conocimiento previo que le permita a su intuición llenar *a priori* los vacíos sensoriales propios de la escultura, y así poder percibir en su imaginación el movimiento de *Laocoon*, escuchar el mar y el chasquido de los dragones, etcétera.

Así mismo, todo el mundo puede oír una sinfonía, pero no todos pueden escucharla. Para oírla, la intuición empírica requiere de un tiempo que puede medirse en minutos. Pero para escuchar esta sinfonía, la intuición eidética requiere de sensibilidad entonativa, y de un conocimiento previo que llene *a priori* el vacío sensorial de la música, de un espacio y un tiempo imaginarios en el cual transcurran los eventos entonativos.

Estos eventos entonativos dependen del programa, conocimiento e imaginación de quien escucha la sinfonía. Este conocimiento, aunado a la imaginación, son el sustrato de la intuición eidética que estructura *a priori*

⁴³ Hanslick, Eduard (1881). "Feuilleton. Concerte" *Neue Freie Presse*. Morgenblatt N° 6224. Wien, Samstag, den 24. Dezember 1881.

los eventos entonativos, ya sea de un programa explícito propuesto por el compositor, o de eventos entonativos que la imaginación agrega en la escucha, completando así el relato entonativo de la sinfonía.

No obstante, en la música existe otro tipo de percepción entonativa que es la más común, y que también tiene que ver con la propiedad específica de su representación artística. Nos referimos a la música como fenómeno social cotidiano, y no a la obra de arte musical de formas desarrolladas. En su aparente confinamiento de la música en el tiempo, fuera del espacio, y aislada supuestamente de la realidad, se encuentra su enorme potencial de influjo. La entonación o carácter del movimiento de los sonidos musicales que produce el intérprete 'popular', que reflejan sin duda sus sentimientos y estados de consciencia, penetra directamente en el alma de quien lo escucha, y conmocionan.

En esto, aparentemente, la imaginación espacio-temporal no interviene, ya que no se trata de llenar *a priori* los vacíos sensoriales de la música, sino de la empatía de los sentimientos en su forma más 'pura' que se produce a través de la entonación, en un tiempo irreal fuera del espacio, o en el tiempo paradójico del inconsciente donde se funden el antes y el después, como en una singularidad anterior al espacio-tiempo. Por ello, en la música como fenómeno social cotidiano, es más importante la intuición emocional, que percibe empíricamente las emociones a través del movimiento de los sonidos, de su entonación, que la intuición eidética que estructura las emociones en el espacio-tiempo, como en la obra de arte musical, llenando el vacío sensorial del espacio en la imaginación o fantasía de quien la escucha. Esto es en esencia la intuición entonativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Altenburg, Detlef (2006). **Liszt und die Neudeutsche Schule**. Laaber-Verlag.
- Bach, Johann Sebastian (1722/1740). **Das wohltemperierte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia**, I, 1722, BWV 846-69, und II, 1740, BWV 870-93.
- Baumgarten, Alexander (1735). **Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus**. Ristampa a cura de Benedetto Croce, Halae Magdeburgicae, Napoli, 1900.
- Baumgarten, Alexander (1750/1758). **Aesthetica** 1750; **Aestheticorum**, Pars altera 1758.
- Baumgarten, Alexander (1955). **Reflexiones filosóficas acerca de la poesía**. Traducción del latín, prólogo y notas de José Antonio Miguez. Aguilar, Buenos Aires.

- Bergson, Henri (1999). **Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia**. Traducción de Juan Miguel Palacios. Salamanca, Ed. Sígueme.
- Brendel, Franz (1859). "Zur Anbahnung einer Verständigung" *Neue Zeitschrift für Musik*, N° 24, Den 10 Juni 1859. In: *NZfM*, Begründet von Robert Schumann, Redigiert von Franz Brendel, Band 50, Januar bis Juni 1859, pp. 265-273.
- Busoni, Ferruccio (1907). **Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst**. Trieste.
- García Gómez, Arturo (2008). **Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)**. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, Madrid.
- García Gómez, Arturo (2018). "El grito de la Gorgona. Cristalización musical del mito", *Aisthesis*, N° 63 (2018), pp. 145-170
- García Gómez, Arturo (2020). "Cronomía de la consciencia musical" *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, Año XXI, N° 41, (enero-junio 2020), pp. 67-101.
- García Gómez, Arturo (2020) "The Spatial Artistic Model in Music" *Philosophy International Journal*, Volume 3, Issue 4, (October 15, 2020), pp. 1-10. Online: <https://medwinpublishers.com/PhIJ/the-spatial-artistic-model-in-music.pdf>
- Grimes, Nicole; Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (2013). **Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression**, Rochester, University of Rochester Press.
- Hamann, Johann Georg (1825). "Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft" **Hamann's Schriften**. 7 Bände. Herausgegeben von Friedrich von Roth. Leipzig, Reimer, 1821-25. (Siebenter Theil, 1825), pp. 1-16.
- Hamann, Johann Georg (1999). "La Metacrítica sobre el Purismo de la Razón Pura" En: **¿Qué es ilustración?** Traducción de Agapio Maestre y J. Romagosa. Madrid: Tecnos, pp. 36-44
- Hanslick, Eduard (1881). "Feuilleton. Concerte" *Neue Freie Presse*. Morgenblatt N° 6224. Wien, Samstag, den 24. Dezember, 1881.
- Hawking, Stephen (1992). **Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros**. Traducción de Miguel Ortuño. Barcelona, Editorial Planeta-Agostini.

- Herder, Johann Gottfried (1799). **Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft**. 2 Theile. Frankfurt und Leipzig.
- Herder, Johann Gottfried (1800). **Kalligone. Von Kunst und Kunstricherei**. Zweiter Theil, Leipzig.
- Higino, Cayo Julio (2008). **Fábulas. Astronomía**. Ediciones Akal/ Clásica. Madrid.
- Husserl, Edmund (1962). **Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica**. Traducción de José Gaos. México, FCE.
- Hygini (1872). **Hygini Fabulae**. Edidit Mauricius Schmidt. Jenae.
- James, William (1890). **The Principles of Psychology In two volumes**, New York.
- Joyce, James (2009). **Ulysses**. New York: Dover Publications.
- Kant, Immanuel (1913). **Erläuterungen zur Psychologia empirica in A. G. Baumgartens Metaphysica, in Handschriftlicher Nachlass. Anthropologie. Gesammelte Schriften**. Herausgegeben von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Band 15.
- Kant, Immanuel (2004). **Crítica de la razón pura**. Traducción de José del Perojo y José Rovira Armengol. Buenos Aires, Losada.
- Leibniz, Gottfried (1684). "Meditationes de cognitione, veritate et ideis" *Acta Eruditorum*, Lipsiae.
- Leibniz, Gottfried (2003). **Discurso de metafísica. Sistema de la naturaleza. Nuevo tratado sobre el entendimiento humano. Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia**. Editorial Porrúa, México.
- Leibniz, Gottfried (2012). "Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas" [Traducción de Miguel Candel Sanmartín] *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol. 1, Nº 2, (Dec, 2012), pp. 113-123.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766). **Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie**, Berlin.
- Mach, Ernst (1925). **Análisis de las sensaciones**. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury Madrid, Daniel Jorro.

- Mach, Ernst (1949). **Desarrollo histórico-crítico de la mecánica**. Traducción de José Babini, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Paquette, M. Daniel (1980). "Organologie de la Grèce Antique" *Revue de Musicologie*, T. 66, No. 2 (1980): pp. 262-265.
- Píndaro (1995). **Odas y Fragmentos**. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid, Gredos.
- Plato (1905). **Platonis Opera**. Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit Ioannes Burnet. Tomus I. Tetralogias I-II Continens, Oxonii, Tetralogia II, Theaetetus I. pp. 142-210.
- Platón (1988). **Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político**. Traducciones, introducciones y notas por Ma Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Nestor Luis Cordero. Madrid, Gredos.
- Plutarco (2004). "Sobre la música" en: **Obras Morales y de Costumbres**. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid, Gredos, pp. 37-131.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri (1995). **Historia del pensamiento filosófico y científico**. 3 tomos Barcelona, Editorial Herder.
- Rousseau, Jean-Jacques (1782). **Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale**. Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau Citoyen de Genève. Tome huitième. A. Genève, 1782, pp. 355-433.
- Rousseau, Jean-Jacques (1960). **Ensayo sobre el origen de las lenguas**. Traducción de A. Mauro. Madrid, Akal, 1960.
- Scheler, Max (2001). **Ética**. Traducción de Hilario Rodríguez Sans. Madrid, Carrápos Editores.
- Séroff, Alexander (1861). "Der Thematismus der Leonoren-Overture. Eine Beethoven Studie" *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 54, N° 10, Den 1 März 1861, S. 85-89; N° 11, Den 8 März 1861, S. 93-94; N° 12, Den 15 März 1861, S. 101-105; und N° 13, Den 22 März 1861, S. 113-115 (теперь в: А. Н. Серовъ. «Тематизмъ (thematismus) увертюры къ опере Леонора. Этюдъ о Бетховене» // **Критическія статьи, Томъ третій (1860-1863 гг.)**, С.-Петербургъ, 1895, pp. 1406-1426.

- Ujfalussy, József (1962). **A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája**; Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Virgilio (1768). **La Eneida de Virgilio**. Traducida en verso castellano por Gregorio Hernández de Velasco. Tomo I. Madrid.
- Vitruvii Polliionis, Marci (1892). **De Architectura Libri Decem**. Editio Stereotypa. Lipsiae.
- Walker, Alan (1987). **Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861**. Cornell University Press.
- Асафьев, Борис (1930). **Музыкальная форма как процесс**. Ленинград, Музсектор, Госиздата.
- Асафьев, Борис (1947). **Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация**. Москва Музгиз.
- Глебов, Игорь [Асафьев] (1917). «Соблазны и преодоления» *Melos Книги о Музыке*. Подъ редакцией Игоря Глебова и П. П. Сувчинского. Книга первая. С. Петербург, pp. 3-27.
- Луначарский, Анатолий В. (1929) «Социальные истоки музыкального искусства» *Пролетарский музыкант*, № 4, 1929, pp. 12-20.
- Уйфалуши, Йожеф (1968). **Единство пространства, времени и действия. О содержании музыкального образа**. Перевод с венгерского Р. С. Лукиной, в сборнике: «Музыка Венгрии», Москва, «Музыка» pp. 187-214.