

**EL CLAMOR DE LA SIRINGA:
Consideraciones sobre la utopía y el deseo en torno a la música**

Contenido

Introducción	4
1. Punto de partida: La utopía	9
1.1. La utópica según Lewis Mumford	9
1.2 Algunas reorientaciones de sentido de los ideales utópicos	14
1.3 La utopía según Ernst Bloch	18
1.3.1.La música como máxima expresión de la utopía	22
1.4. Cómo la música se vinculó espontáneamente a resoluciones o filosofías utópicas....	25
2. Caminos entrecruzados: música, deseo y utopía.....	41
2.1. La voz del mito entona la música	41
2.2. El deseo según Platón	46
2.1. Un alto en el camino.....	48
2.3. Volver a la marcha (nuevas rutas)	52
Referencias	57

- pumpum, pumpum, pumpum (sonido de corazón latiendo)
"Todos los seres humanos venimos del mismo palpito. El corazón es el símbolo de la vida y su sonido lo que nos une a ella; por eso cuando hacemos música buscamos lo más profundo y esencial: conectarnos para amar, para sanar y para ser libres. Es nuestra forma de honrar y celebrar que estamos vivos"

Monsieur Periné, Intro Canción "Veneno"

Introducción

Vivimos a diario rodeados de sonido, pero realmente somos poco conscientes de su acción y efecto en el mundo y en la vida en general; no nos detenemos a pensar que todo lo que tiene la capacidad de movimiento: los átomos, las partículas, las células, los microorganismos y los seres, producen sonido. Sin embargo, pese a esta desatención, en cierta forma nuestro cerebro está diseñado para funcionar desde el sonido: oímos nuestros pensamientos como si estos tuviesen voz, procesamos imágenes acústicas y también asociamos sonidos o canciones con recuerdos, acontecimientos e incluso con personas.

El sonido transversaliza la existencia y la precede. Gran parte de la tradición oriental antigua, creía que el sonido provocó la ruptura del huevo cósmico del cual emanó el universo y todo lo que hay en él, como toda forma de vida. Así mismo, los pitagóricos griegos pensaban que cada elemento que compone el universo (el sol, la luna y los astros) emite un sonido determinado imperceptible para el oído humano, que en conjunto forman la armonía perfecta y esa armonía rige el curso de la vida en la tierra. En nuestro caso, en particular, el sonido nos acompaña desde antes de nacer: se dice que el primer sentido que adquirimos en el proceso de gestación, es el oído, probablemente lo primero que podemos escuchar es el corazón latiendo de nuestra madre, su voz y luego los ruidos del exterior (aunque no se tiene la capacidad de reconocerlos o distinguirlos).

Al crecer empezamos a tener contacto directo con la música y con el tiempo logramos diferenciarla del simple ruido. Entonces, el sonido como materia prima de la música, sigue estando presente durante toda nuestra vida, en todo momento, en todo lugar y en toda ocasión: en la radio por supuesto, en el cine, en el teatro, en la TV, etc. de modo que forma parte importante de nuestra cultura y también de nuestras costumbres; nos acompaña mientras llevamos a cabo nuestras labores matutinas, también en nuestros días de ocio; en nuestras celebraciones: reuniones familiares, encuentros con amigos, en las fiestas conmemorativas y días festivos;

en los actos ceremoniales y en la liturgia. Incluso, en las situaciones más desafortunadas, como lo es la pérdida de un ser querido, en los rituales fúnebres que se llevan a cabo a manera de despedida o tributo al fallecido, por parte de los dolientes, quienes a su vez calman su pena en la música.

Podemos pensar la música cercana a la palabra religión ya que etimológicamente el término religión proviene del latín *religio*, su prefijo *re* indica intensidad, *ligio* viene del verbo *ligare* que traduce ligar y el sufijo *ion* indica acción o efecto; así que en teoría, la palabra religión hace referencia a la acción de ligar fuertemente; en este sentido la música es religión porque nos une o mejor nos reúne, lo que significa estar juntos. Es por eso que las diversas formas de culto en el mundo vieron en la música una aliada, porque congrega y les permite promover y divulgar sus creencias y principios. Además, sabían que la música es el mejor medio para expresar y sentir verdaderamente su espiritualidad, fervor y pasión; la música alimenta y reaviva constantemente su fe.

La música no solo nos afecta a nivel físico-sensorial, sino que también impacta directamente y casi de manera instantánea (sin necesidad de mediación de palabras o preconceptos) en nuestras emociones y estados de ánimo. Se puede decir que tenemos una receptividad especial hacia ella, la sentimos más cercana a nuestro ser, puesto que puede hablar a través del sonido de lo invisible e inefable que habita en nuestro interior.

Pitágoras sabía muy bien el efecto que la música podía producir en el ser humano, ejercía la medicina musical, a partir de la cual intentaba curar las afecciones del alma y del cuerpo a través de la música, la poesía y la danza. Tal hecho misterioso ha sido bastante difícil de explicar y aun hoy con los avances y descubrimientos de las ciencias (especialmente la psicología y la neurociencia que se han interesado por estudiar este fenómeno) sigue siendo un asunto muy complejo.

En la antigüedad, el mito fue un recurso del que disponíamos para explicar lo que no podíamos comprender; por medio del mito configurábamos la realidad, de manera narrativa dábamos cuenta del origen de las cosas y los hechos del mundo y construíamos nuestra identidad, actualmente seguimos empleando este recurso. Por supuesto, la música fue objeto de creación de una gran diversidad de mitos, procedentes de diferentes culturas alrededor del mundo y a su vez la música también fue un medio de difusión del mito; de hecho la palabra música proviene del término griego *Mousiké* derivado de *mousa* (musas), se refiere a un conjunto de artes, también denominadas artes de las musas o artes de la memoria, entre las cuales se encuentra la poesía cantada que era acompañada de la lira o la cítara, que narraba las hazañas de los dioses y héroes.

Más tarde, la filosofía prosiguió cuestionando la realidad y preguntándose por los grandes enigmas de la vida y el porqué de las cosas. Como es de esperarse, también se interesó por la música y a lo largo de la historia fue objeto de reflexión de un sinnúmero de pensadores tales como Pitágoras, Platón, Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche, Theodor Adorno, entre otros, quienes contribuyeron a ampliar nuestra comprensión de la música. Sin embargo, nos quedaron bastantes preguntas sin resolver y también surgieron muchas otras con el pasar del tiempo, conforme ha evolucionado nuestra cultura, pero hoy muy pocos se aventuran a estudiarlas y abordarlas.

El presente escrito, está dedicado a seguir pensando la música. Puede funcionar como una especie de bitácora, pues aquí se haya registrado cada paso dado en el camino del viaje investigativo, emprendido por la ambición de saber más sobre el porqué del encanto y poder deslumbrante de la música y nuestro amor por ella; viaje sin rumbo, ni itinerario, que condujo a establecer a través de la filosofía y el mito, un vínculo entre música, deseo y utopía.

La investigación comenzó con el descubrimiento del filósofo alemán Ernst Bloch, un autor que se desconocía, en razón de que en el ámbito académico local, no ha

sido estudiado, tal vez ni siquiera contemplado, por la falta de difusión de su pensamiento, que no es para nada insignificante, cuenta con una abundante producción intelectual, su obra más destacada titulada *El principio esperanza* es un libro compuesto por tres tomos que fue considerado uno de los más grandes legados filosóficos de la historia. En el estudio de este autor, se halló que la espina dorsal de su filosofía es la utopía, en el desarrollo de este concepto, el filósofo concibe la música como el arte utópico por excelencia. Esta idea determinó la dirección que tomaría la investigación.

En el primer apartado, se presenta el concepto de utopía partiendo de la perspectiva del sociólogo norteamericano Lewis Mumford, expuesta en su libro *Historia de las utopías*; se analiza cómo ha cambiado el sentido del concepto en el tiempo, a medida que se fueron publicando las obras más representativas del género literario. Posteriormente, se presenta el concepto de utopía de Ernst Bloch y sus razones para considerar la música máxima expresión de la utopía y con base en ello, se evidencia como consignas utópicas influyeron en el trabajo de algunos de los músicos más importantes.

En el segundo capítulo, se muestra de qué manera la música, el deseo y la utopía se vinculan. En primera instancia, se recurre a una serie de mitos griegos que muestran el poder de la música y las razones de nuestra afición por ella, particularmente el mito de la siringa que sustenta que la música y el amor nacen de las raíces del deseo. Del mismo modo, se alude a algunos mitos indígenas latinoamericanos relacionados con la música, su origen divino y su intervención en la creación de la humanidad. Posteriormente, se analizan las consideraciones respecto al amor o el deseo, expuestas en el *Banquete* y el *Fedro* de Platón. En la segunda parte de este mismo apartado, se presenta la postura post-utópica del filósofo francés Jacques Rancière expresada en su libro *El espectador emancipado*, la cual sostiene que el arte, en términos generales, ya no busca transformar el mundo, sino crear espacios dentro de la cotidianidad, que estimulen la participación de los individuos y reconfiguren las relaciones entre sí, como su

interacción con el entorno que habitan y sus modos de vida colectivos. Como paso a seguir, se expone un concepto más amplio de la utopía y la definición de ideología que desarrolla el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, quien señala que lo utópico se remite a toda moción de cambio, mientras que la noción de ideología se inclina hacia la conservación; luego se hace referencia a la concepción de deseo del filósofo francés Gilles Deleuze, para quien la idea de concebir el deseo como carencia debe descartarse y en cambio propone pensar el deseo como un proceso de construcción y creación activa, colectiva, abierta y múltiple, donde se desea en un contexto, en conjunto y no en dirección hacia una persona u objeto en particular. Finalmente, se alude a la perspectiva de Lewis Mumford respecto al rol social del artista, para concluir que desde estos presupuestos el ímpetu utópico de las artes, en especial de la música, no ha cesado definitivamente, sino que se ha transformado para adaptarse a las nuevas exigencias sociales contemporáneas.

1. Punto de partida: La utopía

1.1. La utópica según Lewis Mumford

Popularmente se emplea la palabra utopía como un apelativo para referirse a toda aspiración o propósito, que se cree imposible de llevar a términos prácticos; incluso se asocia dicha expresión con la ingenuidad, la inocencia y hasta con la falta de cordura. Este sentido del término utopía, se debe a la orientación literaria que posee, puesto que utopía es el nombre que designa todo un género de relatos fantásticos, que en su mayoría se caracterizan por describir una sociedad o un mundo ideal, donde todo se da en perfecta armonía y equilibrio; un lugar de ensueño sin ubicación geográfica, que supera ampliamente el mundo que habitamos. Tal forma narrativa fue así designada en reconocimiento al éxito de la obra *Utopía* del humanista Tomás Moro; quien acuñó originalmente esta palabra que proviene del griego *ou̐topia* que significa no lugar o ningún lugar, y *eùtopia* que quiere decir buen lugar. Sin embargo, antes de dicha publicación, ya se habrían escrito obras de características similares, tales como *La República* de Platón escrita en el siglo IV a.C. y *La ciudad de Dios* de Agustín de Hipona, redactada entre los años 412 y 426 d.C.

El cultivo del género utópico ha sido bien vasto, puesto que ofrece la oportunidad al escritor de liberar su imaginación, crear y representar textualmente, su propia versión del mundo perfecto. De acuerdo a su perspectiva del entorno en el que vive, como a su concepción particular de lo bueno, influido por sus intereses, anhelos y aficiones. Para comprender mejor el concepto de utopía y sus constantes reorientaciones o transformaciones; se puede consultar el dedicado estudio del sociólogo e historiador estadounidense Lewis Mumford (1895-1990), consagrado en su trabajo *Historia de las utopías*, escrito en 1922.

El autor afirma que el pensamiento utópico, surge siempre en situaciones de crisis y desintegración social. Las utopías más importantes de la historia, se escribieron en respuesta a las dificultades que se presentaron en su tiempo, en un intento por contribuir a superarlas. Probablemente de no estar provista la vida de problemas e infortunios, no crearíamos utopías. Así es como Mumford entiende el concepto de la utopía:

La palabra utopía hace referencia al culmen de la locura o de la esperanza humanas, a los vanos sueños de perfección en la tierra de Nunca Jamás o a los esfuerzos racionales por reinventar el entorno del hombre y sus instituciones, e incluso su propia naturaleza imperfecta, con el fin de enriquecer las posibilidades de su vida en comunidad (Mumford, 2013, p. 9).

Lo que impulsa a la iniciativa utópica es el descontento e inconformismo que se experimenta, cuando las condiciones de vida en sociedad no son del todo favorables ni satisfactorias para nosotros. De este modo descubrimos que nuestro mundo no es el mejor de los mundos posibles, que existen alternativas que se pueden emprender para mejorar nuestro entorno social y nuestra calidad de vida; entonces, empezamos a definir lo que se requiere para tener una buena vida, en convivencia con otros y reflexionamos sobre cuáles son nuestras necesidades básicas, cuáles son nuestras aspiraciones y expectativas. Así llegamos a concebir en nuestra mente y en nuestro corazón, un ideal de mundo perfecto donde podríamos vivir una vida plena, libre de las carencias y privaciones que sufrimos en el presente; con la fe de que siempre se puede avanzar en el camino de hacer de este mundo, el mundo en el que queremos vivir, lo que demuestra que la esperanza es la semilla de la que germina toda promesa utópica.

En virtud de lo anterior, el sociólogo afirma que el ser humano habita en dos mundos: en el mundo exterior, es decir, en el mundo físico y en el mundo interior, que es el mundo espiritual o el mundo de los ideales al que el autor llama *idolum*; donde residen las racionalizaciones, las filosofías, las representaciones, las opiniones y los principios de vida, de acuerdo a los cuales el ser humano actúa y

se comporta. También en este mundo del *idolum*, se filtran y sintetizan los hechos del mundo exterior y se construye otro nivel de realidad, que se confronta con lo dado en nuestro entorno cotidiano; además nos sirve de refugio para evadir momentáneamente el caos del presente, que nos genera malestar y frustración.

Así mismo, Mumford distingue dos tipos de utopías: las primeras son las utopías de escape, que son ejercicios puramente creativos, donde la imaginación, por el influjo del deseo, se libera y crea mundos de fantasía extraordinarios; sin contemplar un fin práctico aparente y sin intención alguna de reformar el mundo material; su función es contrarrestar la carga anímica negativa que el mundo impone sobre nosotros. La segunda clase de utopías son las utopías de reconstrucción, son las que intentan ajustarse a la realidad, buscan transformar nuestro entorno para reparar las averías de la superficie social; cubrir nuestras necesidades básicas y hacer nuestra vida diaria más simple y digna. Desde este tipo de utopías no solo se trata de modificar el mundo exterior, sino también el mundo interior, porque se plantea un orden de cosas inédito. De manera que la función que le corresponde es plantear las condiciones necesarias para que el panorama cambie y el hombre pueda liberarse de sus pesadumbres.

Comparando ambos tipos de utopías, las utopías de escape posiblemente fueron criticadas, en virtud de que pudieron ser vistas como una forma primitiva de pensamiento, una especie de lirismo vago, que conllevaría a perder la capacidad de enfrentarse a los problemas y los retos que el mundo nos presenta; mientras que las utopías de reconstrucción son más valoradas por que incitan al ser humano a descubrir y a explotar tanto su propio potencial como el de su comunidad; a auto transformarse y a superar sus limitaciones. Por otro lado, hay quienes subestiman la importancia de nuestros *idolum* para modificar el mundo físico; pero no se puede negar el rol tan determinante que han desempeñado en la evolución y el gran progreso que hemos alcanzado; puesto que las más grandes hazañas y descubrimientos de la humanidad, se lograron porque en algún momento se soñaron y se creyeron posibles. Para Mumford, esta es una conducta

que nos define como humanos, de no ser así, tal vez aun viviríamos como los animales: haciendo uso exclusivo de los elementos rústicos de la naturaleza, como en la era primitiva, lo expresa con las siguientes palabras:

Nuestros ideales no son algo que podamos separar de los hechos fundamentales de nuestra existencia, del mismo modo que a veces nuestras abuelas separaban la sala de estar fría, sombría y, habitualmente, húmeda del resto de las habitaciones de la casa. Bien al contrario, las cosas con las que soñamos tienden, consciente o inconscientemente, a presentarse en la trama de nuestra vida cotidiana. Nuestras utopías son tan humanas, cálidas y joviales como el mundo del que nacieron. (Mumford, 2013, p. 37).

Todos necesitamos visualizar previamente, en nuestro interior, nuestros proyectos, para tomar acción, establecer sus fundamentos y finalmente hacerlos tangibles. La razón por la cual nuestras creaciones no son tan vastas como nuestras ideas, se debe según el autor, que aislamos nuestros *idolum* de nuestra cotidianidad. Lo más indicado es que seamos personas idealistas y prácticas a la vez, nuestros *idolum* pueden llegar a ser tan sólidos e ineludibles como los hechos del mundo exterior, mientras continuemos creyendo en ellos y actuando en su conformidad.

Por otra parte, Mumford también destaca que no hemos podido resolver ciertas problemáticas de nuestra sociedad, porque sectorizamos diferencialmente todos sus ámbitos; mientras que si adoptáramos una perspectiva utópica consideraríamos la sociedad como un todo interrelacionado y hallaríamos la solución, pues el objetivo de la utopía es lograr el equilibrio y la integridad en todos los aspectos.

Finalmente, el autor expresa su punto de vista diciendo: “Mi utopía es la vida real, aquí o en cualquier parte, llevada hasta los límites de sus posibilidades ideales” (Mumford, 2013, p. 15). Queriendo decir que no podemos desconectarnos del mundo material, ni escapar de los males que nos aquejan, porque hacen parte

contrastante de nuestra realidad, la corrupción, el conflicto, la avaricia, y la envidia el egoísmo siempre existirán, por mucho que deseemos suprimirlos; pero sí podemos pensar en formas de disminuir su manifestaciones e intentar hacernos la vida más amable, en la medida en que nos sea posible.

1.2 Algunas reorientaciones de sentido de los ideales utópicos

La concepción de mundo ideal que compartían los habitantes de *La República* (317 a.C.) de Platón, no parecía demasiado exigente: la actividad principal de esta ciudad debía ser la agricultura; sus habitantes llevarían una vida de moderación y buenos hábitos, gozarían de una convivencia armoniosa y desempeñarían oficios acorde a sus aptitudes, por lo que todos contribuirían gustosamente al bien común; solo se preocuparían por obtener lo necesario para subsistir y tener una vida digna, evitando lo superfluo.

Mil quinientos años después de Cristo, la utopía religiosa del reino de los cielos se populariza y se difunde alrededor del mundo. Entonces el pensar utópico se traslada por primera vez hacia un ámbito ultraterreno, donde se recompensaban con creces las buenas acciones llevadas a cabo en la tierra. Esta utopía se clasifica como utopía de escape, con la particularidad de que ya estaba completamente determinada y quien creía en ella no podía diseñarla su manera.

En la época medieval, en razón del rígido misticismo que se impuso, la creación utópica disminuyó bastante, puesto que se pensaba que nada bueno podría esperarse de la raza que habría cometido el pecado original; pero con el declive paulatino de este régimen doctrinal, la humanidad recobró la confianza en sí misma, la utopía del paraíso celestial se puso en duda, perdiendo credibilidad y los hombres volvieron a asumir una actitud optimista ante la vida; retomando sus ideales utópicos, con el fin de construir su propia versión del cielo aquí en la tierra. Bajo esta convicción, a comienzos del siglo XVI Thomas Moro escribe su *Utopía* (1516); allí describe el estilo de vida descomplicado de los habitantes de una isla con el mismo nombre, cuyo núcleo social era la familia, que a su vez era unidad industrial. Se promovía la virtud y las buenas costumbres y prevalecía el bienestar común; también se practicaban las labores agrícolas, en el tiempo libre se dedicaban a disfrutar de la música, la lectura o entablar conversaciones filosóficas.

Es importante destacar, que hubo una autora absolutamente brillante que se anticipó a Moro con su *Utopía* y a la misma designación del género literario, llamada Cristina de Pizán, que escribió en 1617 una magnífica y extraordinaria obra titulada *La ciudad de las damas*. La autora representa una ciudadela construida por las propias manos de una mujer, guiada por tres deidades denominadas como la razón, la rectitud y la justicia, habitada por las personalidades femeninas más sobresalientes de la cultura grecolatina y por las mujeres más reconocidas de su tiempo. Se trata nada más y nada menos de la primera obra cuyo contenido es abierta y manifiestamente feminista. Seguramente por ese motivo, se evitó su difusión y con malas intenciones simplemente se omitió y casi que se anuló, ignorando su existencia, por lo que tristemente es poco conocida.

En el siguiente siglo, se escribieron *Cristianopolis* (1619) de Johann Valentin Andreae, que era una república de trabajadores y artesanos; *La nueva Atlántida* (1626) de Francis Bacon, que era una comunidad científica, en sus sofisticados laboratorios se dedicaban a realizar investigaciones y estudios experimentales, para optimizar los procesos agrícolas e industriales; avanzar en el área mecánica y desarrollar fármacos para curar y tratar diversas enfermedades, con el propósito de hacer la vida del hombre más práctica y subsanar sus debilidades y limitaciones como ser humano. Por esos años, también se publica *La ciudad del sol* (1602) de Tomasso Campanella, donde impera una especie de comunismo radical.

La concepción ideal de la vida buena que se compartían Utopía, *Cristianapòlis* y la ciudad de Dios, consistía en la posesión colectiva de la tierra, la cooperación y el predominio del bien común por encima de los intereses individuales, como la moderación y satisfacción de las necesidades básicas; el cultivo del espíritu, el enriquecimiento de la virtud. Sin embargo, desde *La nueva Atlántida*, se empezaba a representar como la ciencia empodera al hombre en virtud del conocimiento que le proporciona, ampliando su campo de acción a la par del

surgimiento de nuevas ambiciones, ahora dirigidas hacia la dominación de la naturaleza.

En los siglos XVIII y XIX, se dieron grandes avances en la mecánica, la ingeniería y la tecnología, que beneficiaron principalmente el sector industrial, aumentando significativamente la producción y potencializando el comercio y la economía. Esto trajo consigo una serie de cambios en todos los ámbitos, la sociedad se dividió irrevocablemente en grupos, en los que los individuos eran clasificados según los bienes y recursos económicos de los que disponían. La clase elite tenía acceso a la educación y la cultura, llevaban una vida privilegiada y ostentosa; mientras que las clases más desfavorecidas eran explotadas en las fábricas y plantas industriales, condenadas a la miseria y la ignorancia. Dada las circunstancias, la mayoría de los utopistas de la época tales como Charles François Fourier, Thomas Spence, Theodor Hertzka y Edward Bellamy, asumieron más que nunca su deber social; ocupándose de intentar mitigar los daños colaterales ocasionados por la abrupta incursión del fenómeno del industrialismo. Por otra parte, también empiezan a emerger las denominadas utopías sociales, como el socialismo utópico, el comunismo, el marxismo, etc.

Después de semejante labor, la creación utópica vuelve a recuperar su humanidad e intenta regresar a los ideales de las utopías clásicas. En la utopía de *La edad de cristal* (1887) de William Henry Hudson, se instaura un orden social imitando la dinámica de la colmena de abejas, donde las ansias de consumir y derrochar desaparecen; en la denominada utopía *El valle del Támesis*, que se describe en el libro *Noticias de ninguna parte* (1890), escrito por William Morris, se retorna a las labores de campo, se prefiere el trabajo manual, se fortalecen las relaciones interpersonales y las necesidades artificiales se suprimen. Finalmente, H.G. Wells con sus obras *La máquina del tiempo* (1895) y *El mundo liberado* (1914), direcciona la visión utópica hacia lo cotidiano, para demostrar que el ejercicio del género utópico no debe ser en absoluto evasión de la realidad.

Al parecer, en este punto, la producción del género literario de las utopías empezó a mermar. Sin embargo, se pueden encontrar nuevas publicaciones como las del ensayista estadounidense Peter Lamborn, más conocido por su seudónimo como Hakim Bey, escribió *Utopías piratas*(1995); es una obra compilatoria compuesta por cuatro ensayos, uno de ellos titulado zonas temporalmente autónomas (abreviado como TAZ, por sus siglas en inglés) está dedicado a relatar, Cómo eran y cómo construían los corsarios moros y piratas, sus mini sociedades secretas e independientes, instaladas temporalmente en diversas islas o locaciones que les servían de escondite, donde se aprovisionaban con sus bienes y riquezas, obtenidas de sus hurtos y para disfrutar de los placeres, satisfaciendo sus necesidades. Estas sociedades comúnmente estaban integradas por individuos marginados como malhechores, prostitutas, mestizos, afro descendientes y hasta ex miembros de tribus indígenas; se caracterizaban por ser completamente anárquicas, al margen de cualquier estructura de control, dominación y gobierno; donde se vive en absoluta libertad, al menos por un corto periodo de tiempo, sin censuras ni prejuicios morales. Justamente la invisibilidad es su mayor defensa y ventaja, porque los hace indetectables, para el sistema opresor que buscará eliminarlos; para conservarse deben disolverse y surgir en otros lugares constantemente. La mentalidad de estos grupos se definía por el nomadismo del desarraigo, por el espíritu de festividad, insurrección, de revuelta (que es espontanea, fluida, dinámica, explosiva) y no de revolución, porque generalmente tiende a establecerse permanentemente, a convertirse en un nuevo orden hegemónico que termina traicionando sus propios principios.

1.3 La utopía según Ernst Bloch

Ernst Bloch fue un filósofo alemán de ascendencia judía, nacido en la ciudad de Lúwigshafen en el año 1885. Culminó sus estudios doctorales en 1908 presentando su tesis *Disquisiciones críticas sobre Rickert y el problema de la epistemología moderna* (1909). Fue un autor muy versátil, al interesarse por cuestiones como el derecho, el arte, la ética, la religión, la economía, el marxismo, el comunismo, el socialismo; casi convirtiéndose en un activista político. Dentro de sus obras más representativas, se encuentran: *El espíritu de la utopía* (1918), *Derecho natural y dignidad humana* (1961), *Sujeto-objeto* (1949), *Manuscrito del materialismo en lógica artículos filosóficos y políticos* (1936), *Entre mundos en la historia de la filosofía tendencias y Latencia-latencia-utopía* (1977) y *El principio esperanza* (1959) en sus tres tomos, que fue considerado como uno de sus más grandes legados filosóficos. Esta gran obra fue escrita entre 1938 y 1947 en Estados Unidos y publicada unos años después en su tierra natal, a causa de su exilio. Bloch también obtuvo varios premios y reconocimientos en su carrera: premio nacional de la república democrática alemana (1955), premio a la cultura de los libreros alemanes (1964), premio a la paz de los libreros alemanes (1967) y también fue nombrado como ciudadano de honor de Lúwigshafen (1970). Además fue recibido como profesor visitante y doctor honorario en la universidad de Sorbona, dio cátedra en la Universidad de Leipzig, en la Universidad de Zagreb y en la Universidad Eberhard Karls de Tubinga, ciudad en la que finalmente muere en 1977.

El núcleo de la filosofía de Bloch es su concepción de utopía; Bloch concibe este término, como el *topos* o el lugar donde se alimentan las ilusiones de la esperanza y los anhelos de la revolución. Significa la salvación o refugio, de la experiencia vital desoladora de un presente sin sentido y asegura que las esperanzas humanas no residen en el “no- topos”, sino en el “todavía no”; es decir, en lo que aún no acontece y se presenta parcialmente en el presente como posibilidad, lo

que aún no es, pero podría llegar a ser; pues nada está determinado, todo está inacabado y sometido al constante acontecer. Incluso, nuestras vidas lo están y cada uno de nosotros también experimenta interiormente esa sensación de carencia, pero cada experiencia vivida es un fragmento de lo venidero y de lo que podemos llegar a ser; es menester nuestro tener la conciencia anticipadora del instante colmado y por fortuna aunque no conocemos el futuro, tenemos la posibilidad con nuestras acciones, de irlo creando cada día en virtud de la esperanza que es el manifiesto de optimismo en torno al acontecer humano, que aspira a un futuro de plenitud.

Es de resaltar el hecho de que Bloch se defina así mismo como un ateo cristiano, en tanto piensa que no existe un destino o un plan divino, para cada uno de nosotros, solo cree en la voluntad creadora de la naturaleza y del hombre, y afirma que llegaran tiempos mejores, no en un más allá después de la muerte, sino aquí en la tierra y en esta vida.

Según Bloch, el hombre a diferencia de los animales que se encuentran estrictamente condicionados por su instinto y sus necesidades biológicas, tiene el poder de transformar el mundo y su entorno a través de su trabajo en su sociedad y aportar continuamente algo nuevo, diferente de lo ya existente. Para el escritor alemán el ser humano es luciferino, franqueador de fronteras, hacedor de conciencia y creador de luz, también pertenece a la categoría de lo prometeico, en razón de que partiendo de lo dado (de la arcilla del mundo), crea algo completamente nuevo, abriendo el horizonte hacia lo ilimitado del "aún-no".

De acuerdo con lo anterior, la concepción de utopía, se despoja de sus anticuadas vestiduras de fantasía y coquetea con lo posible-real. Bloch crea el concepto de la utopía concreta, el cual hace referencia a imaginar el futuro basándose y adaptándose a la realidad, para deducir de este ejercicio, cuáles serán los medios más adecuados para obtener lo anhelado. En última instancia, se trata de aspirar a un hecho o acontecimiento específico, que todavía no se ha dado y pensar

concienzudamente cuales son las acciones que se deben emprender, para hacer que suceda. Para Bloch, el pensamiento utópico debe regirse por el materialismo dialéctico que es la comprensión del mundo a través de sí mismo; lo real posible debe estar vinculado con el ahora-posible y el hombre debe captar las posibilidades reales objetivas, inscritas en el mundo y en su sociedad, para orientarlas hacia la realización futura de sus propósitos y evitar limitarse a ficciones.

Bloch le otorga a la utopía tres funciones principales:

1. Protesta contra la situación presente en primera instancia, sin ofrecer los medios para la transformación.
2. Proyecta todo un abanico de posibilidades, partiendo de la unión entre lo imaginario y lo real.
3. Impulsa insistentemente a la realización, revela nuestras frustraciones, carencias, nuestras inconformidades como las dificultades actuales en general.

Es importante aclarar que lo todavía no acontecido, también implica el riesgo de desastre; así mismo la esperanza puede quedar defraudada, pues también está sujeta al fracaso, pero de igual forma del fracaso nace la esperanza, de lo contrario no existiría esperanza alguna. Sin embargo, puede haber esperanza incluso sobre lo que ya no es posible, porque de la nada surge lo existente, de manera que ni siquiera la muerte puede apagar la esperanza, pues naturalmente de ella misma siempre se espera que brote algo nuevo.

Para entender mejor el rol de la esperanza, recordemos el mito griego de la caja de Pandora que narra la historia de una mujer (la primera mujer), que fue creada por el dios Hefaistos o Vulcano (dios del fuego) a encargo de Zeus quien en aquel entonces sentía gran envidia de Prometeo y su más reciente creación, el hombre (el primer hombre que fue modelado con barro, por Prometeo quien le dio vida con

la chispa del carro del sol, convirtiéndose en el padre de la humanidad) para que esta mujer nombrada Pandora “la bien dotada”, fuera ofrecida a Prometeo como esposa y a la cual Zeus le concedió una caja sorpresa, para que esta se la entregara a Prometeo como obsequio de bodas. Por supuesto, Prometeo cedió a los encantos de Pandora y la tomó como su esposa y cuando abrió la caja, surgieron de ella todos los males: la enfermedad, la guerra, el sufrimiento, la traición, la corrupción, la envidia y la desgracia y se propagaron en la humanidad. Sin embargo en el fondo de la caja se encontraba la esperanza, que sirvió de consuelo para la humanidad, pensando positivamente en la idea de que el futuro podría ser mejor.

1.3.1. La música como máxima expresión de la utopía

Bloch tenía una fascinación particular por el arte, porque es allí donde resplandece el ímpetu utópico; a través del arte, el hombre se libera y aparta todo límite, despliega todo su ser, se supera a sí mismo y transforma el mundo. La obra de arte es la apertura a un universo de manifestaciones de lo que aún no es, representa el clamor y la esperanza humana de plenitud. Bloch admiraba especialmente el arte expresionista, en razón de que incita al artista a inmiscuirse en la propia interioridad, ejercicio que deja como resultado inevitable, obras compuestas por un montón de trazos y masas de color, distribuidas aleatoria y desordenadamente, sin ningún sentido aparente; por motivo de que expresan el malestar, el desasosiego y la frustración del hombre que se encuentra desorientado e intenta encontrar aquello que le hace falta, buscando algo diferente a lo ya dado en el presente.

Así estas obras terminan siendo el reflejo codificado de nuestro ser más profundo, ofreciendo secretamente atisbos de plenitud a través de sus innovadoras manifestaciones tan peculiares, incluso sin que el mismo artista sea consciente de ello; lo cierto es que cada nueva producción artística que se desarrolla en el habitar del interior del hombre, nos anticipa un tanto de la esencia absoluta del ser humano. Todas estas apreciaciones en torno al fenómeno artístico del expresionismo, fueron expuestas en su obra *El espíritu de la utopía* publicada en 1918; trabajo que pese a las fuertes críticas que recibió por parte de algunos teóricos, gozó de gran acogida entre la misma comunidad de artistas expresionistas de la época, quienes la concibieron como la síntesis perfecta de la protesta, la visión y las pretensiones expresionistas, y le atribuyeron además un carácter profético.

Sin embargo, el filósofo era más amante de la música que de ningún otro arte; se sabe que disfrutaba interpretar la música de Bach, Beethoven, Richard Strauss y

Mahler; pero como en el caso de Nietzsche, su talento filosófico prosperó en mayor grado que sus habilidades para la música; no obstante su fervor inextinguible por este arte, siempre estuvo presente en sus reflexiones. Justamente, en el apartado cincuenta y uno: *Franqueamiento y mundo humano de máxima expresión en la música*, del tercer tomo de su obra cumbre, *El principio esperanza*; Bloch define la música como el arte utópico por excelencia y máxima expresión de lo prometeico, en tanto trasposición de fronteras poéticas; reconociéndola también como el mejor acceso a los afectos de la esperanza. Además, el filósofo afirma que la música tiene un efecto iluminador, que aclara la oscuridad en la que se envuelve la gran incógnita del ahora, del instante; así como le anticipa al hombre fragmentariamente en preludios, un tanto de su verdadera identidad; preciado valor que se disuelve y se distorsiona, debido a la interacción en sociedad con otros, donde se pierde la individualidad.

Para Bloch, la música es capaz de reencontrar directamente al hombre consigo mismo, porque disipa toda exterioridad; al concentrarse únicamente en el sonido, los oídos escuchan más atentamente y los ojos se cierran. En aquel instante, todos los límites, las siluetas, las figuras y delimitaciones entre los objetos (incluso la imagen corporal propia, que es lo que nos hace conscientes de que somos seres separados del mundo y de las cosas que lo conforman), al igual que las subdivisiones y fronteras del espacio, desaparecen como en la oscuridad de la noche; sólo entonces se logra tener una perspectiva infinitamente amplia, incondicionada y abierta, mientras el hombre entra en intimidad con sí mismo.

A través del sonido con su magia misteriosa y su carácter no figurativo e invisible, se expresa mediante pre-apariencia lo que es imperceptible, mudo e inefable en el ser humano; además en la música no sólo se halla contenida la esencia del ser del hombre, sino que también entraña el núcleo existencial originante del ser del mundo y de todo lo que existe, como de lo que llegará a ser. Por tal razón, el autor sostiene que la música posee un sentido de subjetividad especial, en tanto lo que expresa el músico a través de su música, no sólo es lo que él mismo tiene la

intención de transmitir, sino que independientemente de todo esto, la música es el espejo afectivo donde se refleja el efecto o impacto que ejerce en el sujeto, la sociedad y el mundo en concreto. De hecho, la música es el arte más condicionado socialmente, con frecuencia esto se refleja en la forma de ejecución, composición, expresión y contenido del material sonoro; tal influencia social se puede percibir por ejemplo en la música de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, entre otros.

Queda claro, entonces, que Bloch le confiere a la música un estatus utópico superior al de las artes plásticas, esta concepción se encuentra desde una de sus primeras obras, *El espíritu de la utopía* donde dice:

El sonido va con nosotros y es nosotros; no solo como las artes plásticas, que simplemente nos acompañan hasta la tumba, pero que parecían antes tan superiores a nosotros, instruyéndonos en rigor, objetividad y sentido cósmico, sino como las buenas obras que nos acompañan más allá de la sepultura. (Bloch, 2007, p. 153)

Una vez que la música se establezca como el material de la esperanza, es de esperarse que esta, tenga que enfrentarse a la más grande anti utopía que es la muerte, entendida como el cesar definitivo de nuestro estar-ahí o el fracaso de la esperanza. En tal batalla, la música siempre saldrá victoriosa, puesto que no conoce límites, es inmune al destino porque está por encima del tiempo, de lo perecedero y de todo lo existente; en su interior se agita la quinta esencia elemental infinita del ser. Tiene a su favor la inmortalidad del *todavía no*, que jamás termina de materializarse o manifestarse a través de la música, porque no es posible un acabamiento; así mismo el estar-ahí verdadero del hombre aún no se ha realizado y si es que la muerte conduce a la nada, de la nada siempre florece la vida, con ella se renueva la esperanza, aquella que nunca se extingue por completo. Como ejemplo de este triunfo de la música sobre la muerte, Bloch alude al heroico Orfeo que tocaba su arpa mientras se dirigía al Hades, en busca de su amada fallecida, a la que exitosamente logró rescatar.

1.4. Cómo la música se vinculó espontáneamente a resoluciones o filosofías utópicas

Según Bloch, existen dos tipos de música: la música en la que predomina la expresión fiel del sentimiento anímico a través del sonido; desde la cual se concibe la música misma como lo absolutamente inconformado, y la música en la que impera la construcción formal pura, que es casi mecánicamente abstracta; desde la que se entiende la música como técnica combinatoria aprendida, regida por leyes cósmicas, gramaticales-tonales, rigurosas, siguiendo criterios de justa medida, orden y proporción.

Desde la antigüedad, por influencia de los preceptos pitagóricos matemático-astronómicos y la filosofía platónica, la música como expresión anímica, se consideró vaga y deleznable, mientras que la música como forma pura, adquirió un alto estándar de racionalidad comparado al de las ciencias. Pitágoras pensaba que todas las cosas eran números o estaban formadas por ellos, así el número es la guía del universo, que rige los movimientos de los cuerpos celestes (la luna, el sol y todos los planetas), los cuales emiten cada uno un sonido diferente, imperceptible por el oído humano, en relación a su ubicación (distancia entre los astros) y su rotación orbital, que a su vez direcciona el ordenamiento de los entes terrestres, como las leyes de la música, cuyos intervalos armónicos y melódicos corresponden a los de los planetas (teoría de la armonía de las esferas) y también a las tendencias del alma.

De acuerdo con lo planteado por Remo Bodei en su escrito *lo verdadero, Lo bueno, lo bello: nacimiento y desarrollo de una trinidad*, que forma parte de su obra *La forma de lo bello*, esta concepción pitagórica de perfecta proporción numérico-cósmica, dio lugar a que el concepto de lo bello únicamente se asociara con aquello que cumpliera con criterios de justa medida, armonía y simetría, coincidiendo con el orden universal; de este modo se vinculó la belleza con los demás valores supremos: la verdad y la bondad, en el sentido en que lo verdadero

es bello en cuanto tal y lo bueno es bello en tanto se siguen las leyes de la virtud, que se dan en relación a una actitud moral de prudencia, medida y balance (justicia); mientras que lo falso y lo malo se relacionó con la fealdad. En este orden de ideas, se podría decir que la armonía de las esferas lejos de ser una simple teoría física-astronómica, se convirtió en un canon universal muy estricto, que se extendió como rúbrica a todos los ámbitos humanos por muchos años a lo largo de la historia; desde lo estético, hasta lo moral y lo político.

Tal transición la podemos apreciar desde el surgimiento de la teoría cósmica de la música, que derivó de la armonía de las esferas, añadiéndosele una gran carga de misticismo. Esta doctrina fue acuñada por los padres de la iglesia, según la cual la música celestial supra ordenada, es proveniente de Dios y se presenta en el cántico de los planetas. San Ambrosio, creador del canto eclesiástico, a quien por tal mérito se le atribuye la inserción de belleza a los actos litúrgicos; declaró que esta música divina, debía ser el modelo a seguir de la música terrena. Más tarde Agustín de Hipona, quien intentó integrar los principios del pitagorismo, la filosofía platónica y las enseñanzas de la Biblia; nombró la música celestial como canto angélico e indicó, que el orden cósmico universal existe por obra de Dios, concebido como artista divino; en garantía de la unidad del todo: lo humano y lo divino, el tiempo y la eternidad; cuya manifestación se halla en la forma del número, que constituye lo bello, lo bueno y lo verdadero, permite el acceso a la razón y guía al hombre hacia el creador; mientras que la maldad, la falsedad y la fealdad, se dan como consecuencia del alejamiento del hombre respecto de Dios. Por otra parte, San Agustín creía firmemente que especialmente en la música como ciencia de medir correctamente según el ritmo; el orden y la medida se manifiestan en la forma como multiplicidad unificada. En razón de ello, también le confiere principalmente a la iglesia el ejercicio del arte musical, por ser el medio de la más alta y espiritual expresión del sentimiento divino (Cfr. Bodei, 1998).

No obstante, siguiendo las enseñanzas de la filosofía platónica, los padres de la iglesia eran conscientes de que la música también representaba un peligro; podría

corromper, desorientar y desviar el alma humana del camino verdadero hacia Dios, puesto que fácilmente a través de la música, los deseos y las pasiones que son la parte inconsciente e irracional del alma, pueden aflorar, seducirnos con su belleza, exaltar los ánimos, nublar la verdad y eventualmente conducirnos a la inmoralidad y la falsedad (en este sentido lo bello podría empezar a desligarse de lo verdadero y de lo bueno; lo que significa que no toda música que suena dulce y bella al oído, necesariamente es verdadera y buena también). Por esta razón, la producción musical debía vigilarse muy de cerca, para no caer en un error de tal magnitud. El papa Marcelo por ejemplo, advertía que la música no podía sensualizarse con demasiados ornamentos; obedeciendo a los predicamentos de Platón, quien solo enaltecía la monodia dórica y frigia, e identificaba como música verdadera aquella música que nutriera la virtud, promoviera valores ascéticos e incitara a mantener un estilo de vida austero. Para Platón, la educación musical es de vital importancia para el ser humano, puesto que la armonía y el ritmo de tal música se adentra en las profundidades del alma y le comunica la forma bella implícita en sí misma, para que de este modo el hombre sepa cuál es la manera correcta de vivir, conforme a la bondad y la verdad (desde esta música sagrada, la trinidad de los valores supremos, fortalecen sus lazos de unión). Para este fin las tonalidades débiles y tristes, deben descartarse, darle primacía a las tonalidades alegres y vigorosas, que se proyecten en el estado de ánimo de las personas y pongan en armonía cuerpo y alma.

De acuerdo con lo anterior, para los padres de la iglesia la música producto de la inspiración del sentimiento religioso, cumple con los requisitos descritos por Platón; desempeña una función moralizadora, más allá del simple y riesgoso deleite de la sensibilidad de los afectos y además permite la purificación del espíritu y la salvación del mundo en tanto se imita a Cristo (en vista de ello, la teoría cósmica musical empieza a humanizarse, ya no solo se trata de seguir un orden cósmico estricto e impersonal, para orientar la actividad humana, sino que se sigue un orden divino y sagrado, que se dirige directamente al individuo, a fin de que este organice su vida, establezca una relación íntima con Dios y actúe de

acuerdo a sus mandatos, es decir, que sus acciones estén acorde a su fe. Esto es lo que significa, poner en armonía el cuerpo y el alma). De hecho, el arte de la salmodia implementado por el Rey David según San Ambrosio, no solo buscaba seguir el cántico de los Planetas, sino también conducir al arrepentimiento de los pecados, que es el objetivo de los salmos. Pseudo Justino citado por Bloch, convencido del gran poder de la música eclesiástica, señala:

El Cántico despierta un anhelo ardiente unido a sensaciones agradables; apacigua los malos afectos despertados por la carne; destierra los malos pensamientos influidos por enemigos invisibles; riega el alma, a fin de que los bienes divinos produzcan ricos frutos; adiestra a los paladines de la piedad en su resistencia en medio de los peligros; se convierte para los buenos en medicina en las tribulaciones de la vida terrena. (Bloch, 2007, p. 186)

En virtud de la inminente necesidad de la educación musical, para el enriquecimiento espiritual del hombre; en el siglo V Boecio y Casiodoro, fundamentaron el plan educativo para los monjes medievales, que se ejerció y se complementó hasta los siglos XII y XIII; el cual se conoce como las siete artes liberales, donde se comprende la enseñanza del *Trivium* o los tres caminos (gramática, retórica y dialéctica o lógica) y el *Quadrivium* o los cuatro caminos (la aritmética, como conocimiento puro del número, la geometría, como el estudio del espacio puro, la música como el estudio del número en movimiento y la astronomía como el estudio del espacio en movimiento); como las vías que conducen hacia el conocimiento, orientan al hombre hacia Dios y contribuyen al afianzamiento de las destrezas del intelecto; lejos de fomentar las labores manuales que se consideraban como artes menores. Se puede percibir la gran influencia del neoplatonismo en el pensamiento de Boecio; sin embargo también fue considerado como el primer escolástico, tras haber comentado y traducido del griego al latín, la *Lógica* de Aristóteles. Boecio también sugirió un ordenamiento de la producción musical; donde en primer lugar se encuentra la música mundana (el

movimiento acorde en número y medida del universo); en segundo lugar, la música humana y en tercer lugar la música instrumental.

En la música eclesiástica antigua, donde se empleaba en la liturgia una multiplicidad de himnos y lecturas bíblicas musicalizadas; como es el caso del canto salmódico y el canto antifonal, entonado antes y después de la lectura de los versículos; que luego evolucionó a una forma libre a manera de rezos, que no tenían que referirse textualmente a las sagradas escrituras, convirtiéndose en el precedente directo del canto gregoriano. Esta forma musical medieval, se empezó a practicar desde el siglo VII al X y fue nombrado así por el papa Gregorio primero, quien se encargó de que este canto, fuera el elemento unificador y oficial de los monasterios. Dentro de sus características más importantes, tenemos que se trata de música puramente vocal, en lengua latín cuya composición se ciñe a los textos sagrados, integrada únicamente por voces masculinas (de los clérigos por su puesto) y no admite el acompañamiento de instrumentos. Es un canto monódico, es decir que se canta a una sola voz o entonando una única melodía, que varía tan solo unas dos o tres veces y sus notas son de igual duración; es por eso que también es conocido como canto llano.

El canto gregoriano, es la forma musical representativa del periodo Románico, comprendido entre los siglos XI y XII. El modelo arquitectónico de la época lo define la composición estructural de los monasterios; que se caracterizan por su construcción en forma de bóveda, formada por arcos de medio punto de escasa altura, como por gruesos y pesados muros, que impedían casi por completo la entrada de la luz natural hacia su interior. Se puede notar que el canto llano se asemeja a las edificaciones monasteriales, en cuanto a la rigurosidad y hermetismo respecto a su linealidad melódica y la escasa elevación de las voces. Además podría decirse que tanto el canto gregoriano como este estilo arquitectónico románico, no solo reflejan la creencia de que el hombre vive para Dios, la actitud de resguardo, el hábito de oración y de contemplación; sino que también permiten percibir ese distanciamiento intencionalmente impuesto por la

iglesia respecto del pueblo; en vista de la estructura cerrada y la ubicación de los monasterios, que se encontraban alejados del vulgo, y la monopolización del conocimiento, en el sentido en que el latín como lengua erudita, contenía o encerraba el conocimiento y como el pueblo no tenía la posibilidad de aprender esta lengua, se vio obligado a permanecer en la ignorancia, lejos de aspirar al conocimiento de la palabra de Dios.

En el siglo XI, surge un nuevo género de música religiosa conocido como polifonía, el cual se convierte en la forma musical icónica del periodo Gótico, que tuvo lugar desde el siglo XIII hasta finales del siglo XIV. La polifonía a diferencia del canto gregoriano que era un esquema musical estático e inmutable, que oprimía la libertad creativa; es un canto mucho más dinámico que se canta a varias voces, entonado diversas melodías elevándose considerablemente. De este innovador estilo musical surgen dos subgéneros: el *Ars antiqua* que florece en el siglo XI y se difunde hasta el siglo XIV y el *Ars nova* que se desarrolla desde el siglo XIV al siglo XV. Particularmente con el surgimiento del *Ars nova*, se rompe definitivamente el vínculo con la tradición musical del canto gregoriano, ya que es una propuesta totalmente diferente y contribuye a comenzar a humanizar un poco la música, debido a que permite una mayor libertad de expresión, abriendo campo a la diversidad; de manera que este acontecimiento favoreció la aparición de la música profana adaptada de textos no latinos.¹

Respecto a la polifonía, Bloch afirma que la liberada mentalidad escolástica, como el haber exagerado en cuanto a las relaciones numéricas establecidas en la música, que conllevaron a que el ejercicio musical se distanciara un tanto de los preceptos pitagóricos, en vista de que estos terminaron confiriéndole un exceso de racionalidad inapropiada a la música; permitió el desarrollo de esta forma musical. A raíz de esto, la música adquirió un carácter diferente de racionalidad; según

¹ Sin embargo, se dice que el primer estilo de música no religiosa que se conoció es la música de los goliardos, que desarrolló en los siglos XI Y XII y era música producida por frailes desertores de los monasterios, que en sus cantos relataba historias de taberna y amoríos; por supuesto no era aceptada ni mucho menos bien vista.

Bloch con el auge de la polifonía, aparecen los primeros tratados racionales de Jacobo de Lieja, *Speculum musicae* de Jean de Muris, *Ars nova* y *Ars contrapuncti* de Felipe de Vitry, desde los cuales se empieza a percibir ciertas similitudes entre las reglas de verdad de la lógica aristotélica y las normas del contrapunto; relaciones que se exponen más concretamente en los tratados posteriores a Pedro Hispano. Así lo señala el filósofo:

Contrapunto es la variación del tema en diversas voces-ex una voce plures faciens- por medio de la inversión, la imitación, la retracción, etc. La lógica escolástica enseñaba variaciones y combinaciones de los elementos formales del juicio – ex uno juicio faciens- por la conversión, la contraposición, la subalternación, la consecuencia modal etc. A estas consecuencias se añaden las formas silogísticas o aquellos modi de las figuras silogísticas que descansan en las distintas posibilidades de combinación de las premisas. (Bloch, 2007, p. 173)

Bloch deja claro entonces, que el sentido de racionalidad que se le suma a la música a partir de su afinidad con las normas lógicas; es una racionalidad más a favor de la creatividad y de la expresividad, que la dignifica como disciplina, puesto que se da a conocer que la música no solo se reduce a limitados cálculos matemáticos (mera forma), sino que también permite crear, mediante diversos ejercicios combinatorios, con la misma legitimidad y técnica de la lógica; de manera que la música se libera de las críticas y acusaciones de vagarosidad.

Por otra parte, el filósofo en cuestión, también menciona que el rumbo que tomó la música del periodo gótico, pudo tener que ver con el tomar en consideración la teoría árabe de la música de Alfarabi, que Marcello de Padua emplea en el siglo XIV, cuyo origen es aún más antiguo que el de la música de las esferas y se expresa el en símil del árbol en flor, según el cual las ramas están acorde entre sí numéricamente, su ubicación representa las distintas clases de consonancias y los frutos simbolizan las dulces melodías. El modelo arquitectónico insignia del período gótico, es la catedral; se caracteriza por sus torres apuntadas de gran

altura, compuestas en su interior por ojivas o arcos apuntados, de los cuales podría decirse que simulan la forma de las manos en posición de plegaria y por grandes vidrieras que permiten ingresar la luz.

En la era gótica, la monarquía triunfa sobre el feudalismo, entonces, se inicia la vida urbana, las catedrales se construyen en el corazón de las grandes capitales y se da el nacimiento de las universidades. Además, la filosofía escolástica se encontraba en pleno apogeo tras las enseñanzas esclarecedoras de Tomas de Aquino, quien rompió con el pensamiento platónico-medieval, y propuso en su lugar la filosofía Aristotélica; para decir que los seres del mundo no son meras sombras o reflejos del creador (como lo señalaba Platón), sino que son entes completamente independientes de él, dotados de una existencia y naturaleza propias. Así mismo Aristóteles no desmeritaba la importancia de las experiencias sensoriales y las concebía como parte del proceso hacia el conocimiento científico (*episteme*), el pensamiento medieval salió de las penumbras de los monasterios, a integrarse un poco más con el mundo y el rayo de luz resplandeciente del conocimiento, se expandió, como la luz natural penetró por las vidrieras de las catedrales góticas.

Se puede observar que tanto la estructura de la catedral como el carácter de la polifonía, dan la impresión de que se tenía la intención de elevarse hacia el cielo, es decir elevarse hacia Dios² y el hecho de que las catedrales se ubiquen en el centro de la urbe y de que la música profana en lengua romance empiece a emerger y a ser un tanto aceptada, indica una mayor proximidad entre la iglesia y su congregación. También es importante hacer énfasis en el asunto de que en el proceso de construcción de las catedrales se tuviera propuesto que la luz exterior ingresara e iluminara su interior, ya que este hecho muestra una sociedad que anhela salir de la oscuridad y la represión, y aspira a la reconfortante calidez de la luz, que solo en un estado de libertad se logra disfrutar.

² Escúchese Perotin Sederunt príncipes como ejemplo del estilo polifónico del Ars nova y compárele con la catedral de Amiens.

Se dice que en la edad media la pintura (dentro de la pintura también incluiremos el arte vitral que se empleó en algunos templos finalizando el periodo románico y plenamente en las catedrales en el periodo gótico), la escultura y el arte plástico en general, al igual que la música, se producía a manera de artesanía por así decirlo, a encargo de la iglesia para honrar a Dios, debido a que el hombre y sus acciones debían estar dispuestos a Dios y tal vez es por eso que muchas producciones artísticas no fueron firmadas por su creador, puesto que la identidad del autor carecía de importancia.

A pesar del progreso que tuvo la música hasta el final del periodo gótico, la música nunca dejó de imitar el cántico de los astros y continuó haciéndolo por muchos años más, pues la teoría de la música de las esferas no perdió credibilidad. Kepler reiteró esta teoría a finales del siglo XVI, señalando que la música emana de los planetas en un principio, luego se vierte sobre la tierra y finalmente sobre el hombre. Dos siglos después, Schelling con su filosofía de la naturaleza la legitima, afirmando que el ritmo y la melodía son concordantes a los planetas, (son lo que se conoce como fuerza centrípeta y fuerza centrífuga respectivamente), mientras que el movimiento del contrapunto se coordina con los cometas.

El Renacimiento como movimiento cultural se originó en Italia en el siglo XV y se expandió por Europa hasta el siglo XVI y tal vez parte del XVII, consiste en un desprecio por la tradición y las formas medievales (aunque la música y el arte aún se usaba para honrar a Dios), en el deseo por retomar, rescatar o hacer renacer, los valores clásicos de la antigüedad griega y latina, en considerar al hombre como centro de la reflexión, de la actividad intelectual y artística.

Con la recuperación de la filosofía platónica, la labor artística se direccionó hacia la búsqueda de la simetría y la proporción exacta, donde la pintura se destacaba por su colorido, realismo, luminosidad y lujo decorativo; Así mismo la música de la época buscaba naturalidad, establecer contraste y proporción entre las partes

como armonía entre el texto y la melodía,³ se fusiona la música religiosa y la profana, el estatus del músico profesional asciende y se difunde la enseñanza y la interpretación musical y se sustituye gradualmente la voz por el acompañamiento de instrumentos; lo que favoreció el surgimiento de la música instrumental como acompañamiento de la danza, donde se emplean instrumentos de cuerda y teclas, tales como el órgano, el laúd, la vihuela, el clavicémbalo y el clavicordio, mientras que los instrumentos de viento se les resta importancia. También se crearon nuevos estilos de música vocal profana tales como el madrigal, la *ricercare*, la *chanson*, la *canzona*, el villancico y la *villanella*, igualmente nacieron formas de música instrumental como la *tocata*, la *fantasía* o *tiento* y la *variación*.

Entre otras cosas, en la modernidad la trinidad de lo bello, lo bueno y lo verdadero empieza a fragmentarse; aunque no dejan de estar de cierta forma relacionados, en términos generales, la belleza se destina al arte, la verdad a la ciencia y lo bueno a la moral. Del mismo modo, en el periodo Barroco que se desarrolló entre el siglo XVII hasta mediados del XVIII se rechazó contundentemente la idea de orden del medioevo; la fealdad y la asimetría, no se consideraron opuestos o discordantes con la idea de belleza.

La música de aquella época se caracterizó por sus ornamentadas melodías, precedidas de acrobáticas ejecuciones por parte de sus intérpretes instrumentales⁴ y vocales, que le dan un aspecto de dramatismo, por eso se dice que fue la época del virtuosismo musical, donde nace la ciencia de la armonía, (construcción de acordes), la música profana prevalece sobre la música religiosa, se acepta finalmente la música instrumental dejando de estar en último plano, se emplean estilos de música vocal como la *cantata*, el *oratorio*, la *pasión* y la *ópera*, y formas instrumentales como el *preludio*, la *sonata*, la *fuga*, *concierto grosso*, *concierto solista* y la *tonadilla* y la *zarzuela* que son de origen español. Las

³ Para percibir esta relación escúchese por ejemplo "Mille Regretz" de Josquin des pres, comparándole con las obras de Botticelli o a la pieza musical *Adoramus te* de Giovanni da Palestrina con las obras de Miguel Ángel.

⁴ Escúchese las cuatro estaciones de Vivaldi y compárecele con la sacristía del monasterio de cartuja de granada ejemplar del barroco español.

características más importantes de la música barroca es que se usa una melodía principal, rompiendo con el modelo polifónico, se empleaba el bajo continuo, que es un instrumento grave que es interpretado siguiendo la misma línea del registro de voz bajo que acompaña a la voz líder que lleva la melodía y la tónica que es la nota que da nombre y estructura a la tonalidad de la pieza.

El periodo neoclásico o clasicismo se desarrolló en el siglo XVIII, originándose en Francia época donde tuvo lugar la revolución francesa (1789) y la ilustración, promueve los ideales de igualdad, libertad y fraternidad, también le da primacía a la razón como elemento imprescindible para construir una sociedad justa y ordenada. Es un tiempo donde el arte intentó regresar nuevamente a los cánones estéticos de la antigüedad grecolatina producto del malestar que generó la exuberancia abrumadora del periodo barroco y el deseo de volver a la simplicidad de la línea, al equilibrio, la sobriedad y la medida; por parte de la música, al no contar con referencias grecolatinas (por eso el término apropiado para la música de ese periodo, es el de música clasicista en lugar de llamarle música neoclásica) los músicos se concentraron en producir música lógica y formalmente construida, al ser influidos por el ímpetu racional de su tiempo. Aunque se compone de una armonía compleja consonante, la música se caracteriza por su sencillez melódica, claridad y equilibrio, que le otorga un aire de elegancia⁵, dejó de emplearse el bajo continuo y se incorporó el juego sonoro, que sugiere un diálogo de preguntas y respuestas entre los estamentos de la orquesta, en cuanto a las formas que se emplean tenemos la sonata, la sinfonía y el concierto. Los grandes exponentes de la música clasicista son Mozart Beethoven y Haydn.

El romanticismo floreció en Alemania a finales del siglo XVIII, hasta la primera mitad el siglo XIX, como movimiento cultural y artístico, que surgió como reacción al formalismo neo clásico, en defensa de la subjetividad del hombre como ente autónomo e independiente, y de la libertad de expresión de los sentimientos y

⁵ Escúchese Pequeña serenata nocturna de Mozart y comparécele con las esculturas de Jasón con el vellochino de oro y venus, de Bertel Thonvaldsen.

pasiones humanas, dándoles un carácter de supremacía frente a la razón. Al igual que en el renacimiento, se consideraba que la música era el arte que mejor representaba los sentimientos del ser humano (sobre todo el amor), en aquel tiempo se empezó a experimentar con los acordes disonantes, se enriqueció considerablemente los recursos melódicos y armónicos luciendo un tanto menos simétrico y regular, se hace uso de los matices dinámicos (piano, pianísimo, forte, decendo, mesoforte) para darle a la música un gran poder evocador, sensitivamente diverso. De la misma manera como en las artes se rompió con la consigna estética de la absoluta simetría y se amplió el horizonte creativo expresivo⁶, predomina la música instrumental sobre la vocal, aumenta el número de instrumentos de la orquesta sinfónica y aparece el folclore, paralelo al nacionalismo que inició en este mismo periodo. Las formas que se emplearon fueron el preludio, la bagatela, el estudio, el nocturno, el lied, la sinfonía, el concierto, el poema sinfónico y la música programática. Los músicos más representativos fueron Chopin, Schumann, Brahms, Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss, entre otros.

En la música impresionista, como en el arte, se hicieron cambios en la armonía, para expresar estados mentales e impresiones, que los paisajes les provocaban e incorporarlos a la función expresiva emocional, que la música tenía a su favor, sin una mayor significación constructiva adicional⁷. La melodía lineal desaparece, se crean nuevos acordes y escalas, se incorporan masas sonoras sin aparente coherencia pero con una estructura muy compleja y trabajada, que producen un gran efecto auditivo brillante y colorido, teniendo como fuente de inspiración objetivo a la naturaleza, con el fin de gozar de la música y de los sonidos por sí mismos. Los mayores representantes de la música impresionista son Claude Debussy y Maurice Ravel.

⁶ Comparece la pieza musical Manfred de Schumann, inspirada en el drama de Lord Byron como el mismo nombre, con Viajero frente al mar de niebla de Caspar Friedrich.

⁷ Escúchese la pieza Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy, inspirada en los textos del poema Mallarmé, comparándosele con la obra Argenteuil, les Canotiers de Manet o La barcas, Regatas en Argenteuil, de Monet.

En la primera mitad del siglo XX surgen las llamadas vanguardias, se origina la primera guerra mundial entre los años 1914, 1918 y la segunda guerra mundial entre los años 1939 y 1945. En la música neoclasicista se puede ver un contraste con el cubismo, Stravinsky -por ejemplo- muestra en sus obras una especie de deformación de los sonidos, al usar los sonidos de instrumentos ya conocidos y familiares ejecutados de una manera muy diferente.⁸ En el expresionismo se buscó proyectar los sentimientos y estados internos, en las obras, contrario al cometido del impresionista de plasmar en sus obras la impresión que el mundo externo le generaba; el expresionista abandonó el realismo que imita y propuso el realismo que crea.

Las escuelas posrománticas e impresionistas llevaron al límite el sistema tonal el cual consiste en usar un solo centro tonal en la composición, que determina la construcción de los acordes y su sucesión (armonía), de manera que toda la pieza debe estructurarse en torno a él, además dicho centro tonal debe derivarse de la escala mayor o Jónica (do, re, mi, fa, sol, la, si). Razón por la cual, Arnold Schönberg crea el método de la composición en doce sonidos o dodecafonismo cuyo principio central es evitar a toda costa en la composición el empleo de un centro tonal (principio atonalista) y consiste en establecer una serie básica de doce sonidos derivados de la escala cromática (do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si) en el orden que se desee claro está y hacer diversas combinaciones de los sonidos, evitando no repetir ningún sonido por lo menos hasta que se haya tocado toda la serie y de esta manera se podrían realizar hasta 48 permutaciones.

El dodecafonismo, en palabras de Schönberg, surge de una necesidad de fundamentar un sistema, que de absoluta libertad de creación al compositor y le amplíe en la medida de lo posible su rango de expresividad y que facilite la comprensión del mensaje o las emociones que el autor quiere evocar en sus emisores. En la creación de este método fue fundamental la amistad que

⁸ Escúchese por ejemplo la pieza Los Ritos de Primavera y compáresele con las obras de Picasso.

Schönberg sostenía con el grupo de pintores del Jinete azul especialmente con Kandinsky que por sus conocimientos musicales le ayudó a perfeccionarlo, de hecho Schönberg también era pintor.

Si pensamos en la definición del término cromático nos encontramos que etimológicamente viene del griego Cromo que significa color, de manera que podríamos decir que Schönberg, al hacer uso de la escala cromática, amplió la paleta de colores de la música, al mismo tiempo Kandinsky musicalizó el arte.⁹

También podría decirse que la creación de este método fue una hazaña patriótica por parte de Schönberg quien se sintió profundamente afectado por los nefastos efectos de la segunda guerra mundial, pues al intentar romper de una vez por todas con un régimen opresor y un sistema corrupto que quiso imponer una máxima inmutable y falsa, de lo puro y lo impuro, de lo bueno y lo malo y de lo bello y lo feo, hizo resplandecer con gran fuerza la luz de la libertad creativa y luchó por la consigna de verdad en el arte.

Alban Berg y Anton Weber discípulos de Schönberg, continuaron su legado y junto con él se convirtieron en los máximos exponentes de la música expresionista. Del dodecafonismo surgieron nuevas corrientes musicales tales como el serialismo, la música concreta, la música electrónica entre otras.

La música del siglo XX se caracteriza por el uso de la disonancia y la consonancia por igual, el empleo del sistema atonal y por el experimentalismo: se utilizaron nuevos sonidos producidos al tocar objetos no musicales, de diversas maneras y también al tocar instrumentos musicales de modos no convencionales y también se captaron por medios técnicos, los ruidos de la naturaleza o de los espacios urbanos, para incorporarlos a las piezas musicales. Paralelo al gran avance científico y tecnológico, se crearon y se usaron ciertos dispositivos especiales para

⁹ Comparece la obra con mancha rojo o Amarillo, rojo, azul de Kandinsky con [Moisés](#) y [Aarón](#) de Schönberg.

la composición y creación musical, el más significativo de ellos fue el sintetizador, en los cuales se introducen códigos numéricos que representan las notas musicales y matices dinámicos calculados en Hertz. Más tarde aparecen géneros musicales como el Jazz, el Pop, el Rock y sus subgéneros, impactando fuertemente a la sociedad y a la cultura.

Hoy pese las nuevas propuestas de técnicas, prácticas de composición y producción musical que el siglo pasado trajo consigo, en la música actual, en términos generales, sigue imperando el modelo tonal y la música académica o culta continua manteniéndose, las piezas de los compositores clásicos aún se siguen escuchando y estudiando aunque por una minoría de personas, comparado con los consumidores u oyentes de la música popular; respecto a esta, el Pop y el Rock en todas sus variaciones, todavía cuenta con una buena cantidad de seguidores, sigue afianzándose y divulgándose, y han aparecido nuevos géneros y otras producciones musicales que no necesariamente se circunscriben o se definen dentro de un género específico. Hoy hay un multiverso musical para explorar, hay una gran facilidad para el consumo, gracias a los medios masivos de comunicación y redes sociales, y también es mucho más fácil aprender a hacer música, con la llegada de la era digital y todas las herramientas tecnológicas, e informáticas, dispositivos e instrumentos musicales adaptados para el uso de estas, que existen. Actualmente es posible que una persona cree canciones o piezas musicales, ejecutadas por múltiples instrumentos musicales digitalmente, sin poseerlos físicamente, ni saber cómo tocarlos; con una producción de audio y sonido complejo y de buena calidad, desde su habitación, solo con su computador que tenga un software creado para ello, un micrófono y un interfaz o controlador. Existen músicos que han sabido dar a conocer su trabajo, sin necesidad de recurrir a un estudio de grabación profesional de un sello discográfico.

Este recuento histórico evidencia el alto condicionamiento social de la música, la incidencia de pensamientos o filosofías utópicas en la técnica y producción musical y las hazañas utópicas que los grandes músicos han hecho a través de su arte, además del hecho de que la música es un ente transformador y susceptible a

ser transformado; pero el trasfondo de esta incansable labor utópica que el hombre ha emprendido en la música, a lo largo del tiempo, es su intención de intentar encontrar y expresar en ella su verdadera identidad, pues ese es el sentido utópico primordial de la música: encontrar al hombre con sí mismo. Buscamos encontrarnos en la música y pretendemos que nuestra música represente fielmente lo que somos.

2. Caminos entrecruzados: música, deseo y utopía.

2.1. La voz del mito entona la música

En la era primitiva, a través del mito abordábamos lo desconocido, lo que nos producía temor, dándole figuras, formas y rasgos que le otorgaban un aire de familiaridad y disminuía el poder intimidante que ejercía sobre nosotros. Podría decirse que la creación de mitos, era una práctica de supervivencia porque nos permitía tolerar la existencia. En la antigüedad, se continuó haciendo uso de los mitos para explicar lo inexplicable; pero con el tiempo y con el furor de la filosofía platónica, pasó a ser más un elemento narrativo y pedagógico, pues desde esta línea de pensamiento, aunque el mito no se consideró propiamente como dador de verdad, se creía que podía conducir a ella. El mito del nacimiento de las cigarras, narrado en *el Fedro* es un ejemplo de ello, se dice que fue invención propia del mismo Platón y no formaba parte del repertorio de mitos ya existentes de la cultura griega. Cuenta que la primera raza de hombres que existió, al conocer la música, entraron en una especie de hechizo, no comían ni bebían por querer estar siempre cantando y silbando, hasta el punto de casi de irse extinguiendo; al ver esto los dioses sintieron compasión de ellos y convirtieron a los que aun sobrevivían en cigarras, que son insectos alados que emiten un zumbido bastante sonoro y prolongado que duran largos periodos sin sentir la necesidad de ingerir alimento. Puede decirse que este mito sirve para ilustrar el poder de encantamiento que tiene la música sobre nosotros y nuestra afición por ella.

Para las comunidades indígenas sus mitos son reales, sus estilos de vida y costumbres giran en torno a ellos. Es sabido que la música y la danza son fundamentales para estas comunidades, es de esperar que gran parte de sus mitos, traten sobre la música o esté presente en ellos. Los Makiritare, tribu proveniente de la región amazónica de Brasil, que habitan también en Venezuela

cuentan un hermoso mito sobre la creación del hombre y la mujer, donde la música está implicada, así lo relata Galeano:

La mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando. Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio. Los indios makiritare saben que si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer. Si Dios sueña con la vida, nace y da nacimiento.

La mujer y el hombre soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante. Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos de ganas de nacer. Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio; y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía:

—Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán.

Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira. (Galeano, 1991)

Los guaraníes, ubicados en Paraguay, Argentina, Brasil y Bolivia, también le confieren a la música el poder de dar vida:

El Padre Primero de los guaraníes se irguió en la oscuridad, iluminado por los reflejos de su propio corazón, y creó las llamas y la tenue neblina. Creó el amor, y no tenía a quién dárselo. Creó el lenguaje, pero no había quién lo escuchara. Entonces encomendó a las divinidades que construyeran el mundo y que se hicieran cargo del fuego, la niebla, la lluvia y el viento. Y les entregó la música y las palabras del himno sagrado, para que dieran vida a las mujeres y a los hombres. Así el amor se hizo comunión, el lenguaje cobró vida y el Padre Primero redimió su soledad. Él acompaña a los hombres y las mujeres que

caminan y cantan: *Ya estamos pisando esta tierra, ya estamos pisando esta tierra reluciente.* (Galeano, 1991, p. 22)

Y no solo eso, para los guaraníes Kaiová solo a través de la música se podía mantener la vida en la tierra; el sol o Pa'íkuara (héroe creador) mientras iluminaba la tierra se encargaba de tocar música durante el día, en la noche los hombre debían continuar con esa labor, pues de no hacerlo el mundo quedara cabeza abajo: “mientras el sol y los seres humanos renazcan día con día y emitan su sonoridad, la vida continua y hay razones para el optimismo” (Oliveira, 2018 p.75).

El descubrimiento de la música por parte del hombre, según Ernst Bloch, se remite al grito, que se perfila como precedente del canto y era acompañado con tambores y matracas, sin producir más que solo ruido; poseía un efecto catártico que le permitía al hombre exteriorizar sus impulsos y a la vez apaciguarlos. Respecto a esto, Rousseau señala que el grito, también es precedente de las primeras lenguas y la manifestación más primitiva de los sentimientos, después de los gestos; aunque el grito causa mayor conmoción en la sensibilidad de nuestros semejantes, quienes al escucharlo pueden incluso llegar a experimentar de cierta forma, parte de lo que padece la persona que lo emite. Así mismo, lo que impulsó la invención de la palabra no fue la necesidad, que en lugar de integrar a los hombres, los distanciaba en razón de la lucha por la supervivencia, sino las pasiones, que le permitieron al hombre reconocerse en los demás y establecer relaciones con ellos:

No es el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, las que han arrancado las primeras voces. Los frutos no se escurren de nuestras manos, uno puede alimentarse sin hablar, se persigue en silencio la presa con la que uno se quiere alimentar; pero para conmover un corazón joven, para repeler a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, quejidos, he ahí las más antiguas palabras inventadas, y he ahí porque las primeras lenguas fueron

melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas.
(Rousseau, 2007 P. 259)

Bloch argumenta que la música tonalmente constituida, se da a partir de la invención de la flauta pastoril o pánica (instrumento precedente del órgano), cuyo uso se difundió desde Asia oriental hacia los pueblos pastores, como forma de entretenimiento y como expresión de las penas de amor. Los indios de las montañas rocosas particularmente dirigían sus tonadas a la mujer amada, lejana, deseada que se echa de menos.

En *La metamorfosis* de Ovidio, se encuentra una fábula que relata el origen mítico de este instrumento musical, hoy conocido como flauta de pan; el relato cuenta que Pan, semidiós tanto de la fertilidad y la sexualidad masculina, como de los pastores y rebaños, se encontraba espiando a las ninfas; Siringa, la ninfa de los árboles llamó su atención, entonces el Dios se dispuso a perseguirla, pero esta se percató de las intenciones de Pan y emprendió la huida; en el camino se topó con un río que obstaculiza su paso, desesperada le suplicó a las aguas que la transformaran. Mientras Pan trato de poseerla, siringa desapareció y el dios quedó con unas cañas en la mano; en la melancolía de la pérdida de su amada, la suave brisa se filtró por las cañas que sostenía y produjo un hermoso sonido, Pan lo escuchó el y rompió las cañas en fracciones de diferentes tamaños, para luego unirlos con cera en orden ascendente. Al ejecutar este instrumento (siringa), intentó imitar aquel sonido de la brisa, añadiéndole a sus tonalidades la sentimentalidad que brotaba de su alma afligida y, de tal acción, se produjo finalmente la unión entre la ninfa y el dios.

Este relato también muestra la necesidad que tenemos de recurrir a la música para expresar nuestro sentir. Una vez que se percibe el encanto de la música, el alma humana se embelesa, se extasía, (como cuando Pan quedo cautivado por siringa) y posteriormente adquiere la conciencia de que realmente nunca estuvo del todo completa; entonces siempre buscará satisfacer su deseo de plenitud en la

música, que solo puede colmarlo momentáneamente, mientras se esté unida a ella. La música es aquello de lo que el hombre puede disfrutar pero no puede poseer definitivamente, porque esta se escapa de sus manos fuera de su alcance; es lo que se le presenta parcialmente, pero que no consigue captar ni comprender, porque su propio entendimiento es impotente. Para Bloch, la esencia misma de la música permanecerá y debe permanecer por siempre en misterio. Así lo indica en su interpretación de la fábula:

Ovidio ha caracterizado el punto final hacia el que se mueve la serie tonal, esa serie que es, desde siempre, una línea trazada en lo invisible. Es algo contradictorio- utópico: la música de la flauta es la existencia de algo desaparecido, y lo que se encuentra más allá de las fronteras es alcanzado por este lamento, es captado en este consuelo. La ninfa desaparecida permanece como sonido, se orna y prepara en él, hace resonar su carencia. El sonido procede de un espacio vacío, es producido por un halito fecundador y permanece todavía en el espacio vacío que hace resonar. La ninfa se convierte en la caña y el instrumento se llama siringa; hasta hoy no sabemos bien cómo se llama la música misma y quién es. (Bloch, 2007 P.155)

En definitiva el mito de la Siringa muestra que la música surge del pathos de lo que falta, la música nace de las raíces del deseo, de lo que se anhela porque no se tiene y se quisiera tener, de estas mismas raíces, también brota la utopía.

2.2. El deseo según Platón

No es coincidencia que este mito que explica de manera tan fantástica el origen de la flauta de pan y los inicios de la música tonal, se haya descrito en el contexto de una historia de un amor unilateral, frustrado y trágico. Cuando hablamos del amor nos referimos al deseo, pues amar es desear, veremos entonces que entre el amor y la música existen ciertas similitudes. De acuerdo con el discurso de Aristófanes, en *El Banquete* de Platón y su alusión al mito del andrógino, desde sus primeras formas de vida, la humanidad ha estado condenada a vivir inconclusa y a padecer el dolor de lo fragmentario, que acentúa su condición de carencia (de hecho el amor mismo surge del dolor, así lo sustenta el mito del nacimiento de Afrodita, diosa del amor y la reproducción, quien nace de la espuma de los genitales de Urano, que fueron mutilados y arrojados al mar por su propio hijo Cronos por mandato de Gea). En razón de esto, el amor es para el hombre la búsqueda del absoluto; el ser humano por naturaleza necesita encontrar en otro ser, aquello que le supla sus faltas y alivie la soledad que sufre por la nostalgia de la plenitud que un día tuvo y anhela volver a sentir.

Por otra parte, en el *Fedro* de Platón, también se discute sobre esa necesidad de buscar en otros aquello que hace falta. Sócrates intenta explicar tal conducta, afirmando que es producto de la nostalgia que el alma siente al recordar los privilegios de los que gozaba en los cielos, antes de su llegada a la tierra, donde podía admirar a los dioses y contemplar las esencias puras, obteniendo el conocimiento absoluto de todas las cosas; para dar a entender que cuando el hombre percibe una cualidad en otro ser, similar al Dios que solía adorar en su anterior existencia; siente una atracción instantánea que no puede explicarse, pero que le hace creer que en esa persona encontrara alivio a su padecer originario:

Cada hombre escoge un amor según su carácter, le hace su dios, le levanta una estatua en su corazón, y se complace en engalanarla, como para rendirle adoración y celebrar sus misterios. Los servidores de Júpiter buscan un alma de Júpiter en aquel que adoran, examinan si

gusta de la sabiduría y del mando, y cuando le han encontrado tal como le desean y le han consagrado su amor, hacen los mayores esfuerzos por devolver en él nobles inclinaciones. (Platón, trad. en 1871, p. 301)

Este antiguo razonamiento, hoy nos sirve para entender mejor por qué motivo el ser humano tiende a crearse en su mente un ideal del hombre o la mujer perfectos y trata de que las personas con las que se involucra sentimentalmente, coincidan con este prototipo y respondan a sus necesidades; aunque, claro está, que si bien tal ideal no es referente a una divinidad en particular, sí que posee caracteres extrahumanos. Lo que sucede al final es que no podrá encontrar esa persona que cumpla a cabalidad con sus expectativas, porque sus aspiraciones de perfección son imposibles de alcanzar y nunca llegará a subsanar sus carencias por completo, porque es algo que se escapa de sus manos. De modo que el amor se convierte en algo ininteligible, como lo es la ninfa Siringa para el semidiós Pan o la música para el hombre, que desea conocerla en todo su esplendor y hacerla suya para siempre, pero no le es posible.

2.1. Un alto en el camino

Una vez explorado el carácter utópico del arte, en este caso la música, puede surgir la duda de si se mantiene en la actualidad. Hay quienes aseguran que el arte no tiene por qué seguir soportando la carga utópica que ha tenido que soportar a cuestas por tanto tiempo y que hoy el arte se ha despojado de tal peso. El filósofo francés Jacques Ranciere así lo cree:

Un mismo aserto se escucha hoy en día casi por todas partes: hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas en torno al fracaso del arte, como resultado de su compromiso con las falaces promesas del absoluto filosófico y de la revolución social. (Ranciere, 2005, p. 13)

Podría decirse que en el ámbito musical, esta acción de abandono de las ideas y pretensiones utópicas, se vio representada en las letras de las canciones de una gran cantidad de bandas de jóvenes músicos, que se identificaban con el movimiento Punk. Desde su fundación a mediados de los años 70's en Inglaterra, por la banda *Sex Pistols*, después de la segunda guerra mundial, dadas la guerra fría y la guerra de Vietnam, cuando la sociedad quedó devastada, no solo por los estragos de estas guerras, sino por la inmensa recesión económica, entre muchas otras cosas, que trajo consigo, desempleo, miseria, hambre y sufrimiento.

En la música Punk se representó la situación de aquella época, *London Calling de The Class*, una de las primeras bandas de Punk, es un ejemplo de ello:

London Calling
London calling to the faraway towns
Now that war is declared
and battle come down
London calling to the underworld...
The ice age is coming, the sun is zooming in

Engines stop running, the wheat is growing thin

A nuclear era, but I have no fear

Because London is drowning, and I live by the river!

(Londres llamando, Londres llamando a los pueblos lejanos, ahora que se ha declarado la guerra, y la batalla se acerca. Londres llamando al infierno... La era del hielo se acerca, el sol se hace más fuerte, el trigo apenas crece, los motores se detienen. Una era nuclear, pero no tengo miedo, porque Londres se está ahogando y ¡yo vivo junto al río!)

Estos hechos causaron en estos jóvenes, un sentimiento de repudio y desesperanza, ante el caos desolador de la realidad socio-política de aquella época, sentimientos que se ven también reflejados en *God save the queen* de Sex Pistols cuando dice:

There's no future

And England's dreaming...

There's no future

No future

No future for you...

(No hay futuro en el sueño de Inglaterra....No hay futuro, no hay futuro para ti)

No es un hecho fortuito que el Punk surja en Colombia en la ciudad de Medellín; justamente porque por esa época y las décadas siguientes, la ciudad se ve fuertemente golpeada por la peor ola de violencia en su historia, producida por la delincuencia común y organizada, por las guerras entre pandillas pertenecientes a diferentes comunas y principalmente por el narcotráfico. En Colombia también se escuchó el lamento del no futuro, el tema *Soñar despierto* del grupo *La Pestilencia* lo grita:

Todas las generaciones

Han mostrado violencia

Ansias de poder

Han mostrado muerte

Y ahora ustedes pretenden infundirnos valores

Yo qué puedo hacer, yo qué puedo hacer

Si me he formado de la nada
Y me he criado en el miedo
No soy ejemplo del futuro
El poder aquí son las armas
Soy muy pobre de pensamiento
Y convierte mi mente en cárcel
Ya no puedo soñar despierto
Ya no puedo soñar despierto...

Esa mentalidad del “no futuro” en los jóvenes Punk de Medellín en los 80’s también se representa en la película *Rodrigo D no futuro* (1990) dirigida por Víctor Gaviria. Cuenta la historia de un joven llamado Rodrigo, un muchacho de pocas palabras, reservado, retraído y aun tanto amargado, pero decente y de buenas costumbres; que oculta en su interior una profunda tristeza, y nostalgia por su madre fallecida y va por la vida con cierta apatía e indiferencia ante lo que sucede en su entorno, un entorno lleno de violencia y muerte. La mayoría de los jóvenes de su barrio eran sicarios, ladrones o “pistolocos” que se movilizaban en motocicletas y robaban a mano armada y también consumían todo tipo de estupefacientes. En este ambiente insano, Rodrigo vivía absorto en su música, en su mundo Punk y únicamente interactuaba o entablaba conversaciones fluidas con quienes tuvieron un vínculo con su madre o contaran con conocimientos musicales o con otros músicos del punk como él, mientras que con su familia y los demás conocidos suyos, solo cruzaba una cuantas palabras. Al final se muestra a Rodrigo en un ascensor, subiendo al piso 20 de un edificio, en el trayecto se escucha de fondo un canto gutural que exclama “Satanás, ilumíname, Satanás, destrúyeme” el joven va a suicidarse, duda un poco, lo piensa y mientras suena de la canción “No te desanimes, matate” de la banda Mutantex, finalmente se lanza en caída libre.

Esta película, fue la primera película Colombiana en ser nominada al festival de Cannes y es clave para entender la escena Punk en Colombia por el protagonismo que se le da en la película. Se podría pensar que para Rodrigo, el mundo del Punk siguiendo la caracterización de Hakim Bey del TAZ, es una zona temporalmente

autónoma, un lugar aislado donde refugiarse y escapar de un presente sin sentido, donde no hay límites ni normas rígidas que determinen como es la manera correcta de hacer música y que expresar en ella.

Volviendo a la postura de Ranciere, sostiene que estamos ante un presente pos-utópico y que el arte por sí mismo no tiene la capacidad de hacer cambios concretos y significativos en el entorno social. La función que le confiere al arte es puntualmente renovar las formas de experiencia sensible, que en un sentido político significa entrar en disenso con lo establecido y tener una actitud activa frente a los mecanismos de dominación. Así lo enuncia:

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un pasaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de sentido común, formas de un sentido común polémico (Ranciere, 2010, p. 76)

En el modelo de arte que Ranciere prefiere es el arte relacional, un arte dinámico, performático, que sale de los museos y las salas de exhibición, para romper con la absurda aura artística erudita y terminar con la pasividad del espectador para que pueda tener un rol tan activo como el del artista.

2.3. Volver a la marcha (nuevas rutas)

Tal vez, quienes se inclinan por la postura de Ranciere no han contemplado la idea de que así como el arte ha cambiado su modo de percepción del mundo y de la vida, la consciencia de sí mismo y sus modos de producción; en el transcurso de la historia, su ímpetu utópico también pudo haber cambiado consigo, para pensar mejor esta cuestión, puede tenerse en cuenta la concepción que el filósofo francés Paul Ricoeur desarrolló sobre la utopía y la ideología:

En primera instancia, Paul Ricoeur afirma que en nuestra condición de seres humanos disponemos de una serie de imaginarios sociales, que se definen como un conjunto de expresiones culturales simbólicas, a través de las cuales una sociedad se representa a sí misma y toma consciencia de sí. Estos imaginarios se constituyen como esquemas para la acción, no son de carácter teórico; son ideales a partir de los cuales actuamos, nos comportamos y organizamos nuestra sociedad; que además permiten que reconozcamos al otro como un semejante. El filósofo además nos dice:

Son fenómenos fundamentales que desempeñan un papel decisivo en la manera como nos situamos en la historia para relacionar nuestras expectativas dirigidas hacia el futuro, nuestras tradiciones heredadas del pasado y nuestras iniciativas en el presente (Ricoeur, 2000, p. 349)

En el marco de los imaginarios sociales tenemos la ideología y la utopía, los cuales fueron considerados por el sociólogo Karl Mannheim, como actitudes de desvío de la realidad o rechazo de la situación presente, que sostienen a su vez una relación de incongruencia o tensión dialéctica entre sí. El fenómeno ideológico tiene tres fases, la primera es la de deformación. El joven Karl Marx, fundamentándose en las reflexiones del teólogo Feuerbach y comparando la ideología con la imagen que se produce en la cámara oscura, precedente de la fotografía; consideró a la ideología como una imagen invertida o una falsa representación imaginaria de la realidad, que se opone a la *praxis* (la vida real de

los hombres); puesto que para Marx la materialidad de la praxis precede siempre a la concepción de las ideas, postura que se contrapone al idealismo filosófico, según el cual la realidad procede del pensamiento.

Con relación a ello, la ideología se presenta como una ilusión o engaño social a través del cual se establece un orden de cosas (roles, funciones, clases sociales, instituciones), que nos es ajeno e impuesto por un sistema de poder o dominación, en gran medida sin que seamos plenamente conscientes de ello, y hace que nos ocultemos a nosotros mismos, perdiendo nuestra individualidad; y que intenta mantener y perpetuar su hegemonía oponiéndose radicalmente a toda moción de cambio. En este sentido Ricoeur señala que Marx estaba equivocado, puesto que en la praxis ya opera una función simbólica, y la configuración de la imagen invertida solo es posible en razón de esta mediación; además es un hecho que la existencia como la acción humana está regida por modelos culturales que permiten que nos adaptemos al mundo y a nuestra vida en sociedad; a falta de un sistema de información genético que nos dicte como actuar.

Por otra parte, en vista de que no basta con la fuerza para garantizar que un determinado orden social se mantenga; es necesario avanzar a la siguiente etapa: la legitimación, es decir, conseguir que dicho orden sea validado por parte de los gobernados, cuya cooperación es indispensable para que funcione, y que a su vez también sea justificada la autoridad que lo establece; aunque en la mayoría de los casos se presenta un asimetría entre la demanda de legitimidad y el grado de creencia en el modelo y su autoridad. Tal propósito se logra a través de un gran mecanismo de persuasión: la retórica del discurso público, que hace uso de símbolos figuras y metáforas. Aquí podemos apreciar como el discurso se mezcla con la praxis.

El tercer nivel de la ideología es el de integración, que contribuye a construir una identidad colectiva única y distinta, que a través de sus representaciones, símbolos y figuras expresa su manera común de vivir y de ver el mundo; así

mismo también se revitaliza la memoria social, conmemorando sus acontecimientos fundacionales constantemente (sus fiestas patrias por ejemplo).

En cuanto a la utopía como otro imaginario social, en tensión con la ideología, sabemos que es un término griego *oûtopía* que significa no lugar o ningún lugar; es aquello que se concibe en otro ámbito fuera de la realidad, en otro espacio. Respecto de ello Ricoeur afirma:

Aquello en lo que debemos hacer hincapié es el provecho de esta especial extraterritorialidad. Desde ese ningún lugar puede echarse una mirada hacia el exterior, a nuestra realidad que súbitamente parece extraña, que ya no puede darse por desconectada. Así el campo de lo posible queda abierto más allá de lo actual; es pues el campo de otras maneras posibles de vivir. (Ricoeur, 1975 p. 58)

Además, el autor propone también entender a la utopía en el sentido del término *ucronía*, como aquello que se piensa en otro tiempo. La utopía inversa a la ideología tiene la función de poner en cuestión la realidad, lo dado; es decir el orden de cosas vigente con el fin de transgredirlo, en virtud de poner de manifiesto las potencialidades del grupo que no son valoradas o tenidas en cuenta por ese orden social que los oprime; nos hace repensar nuestra forma de vida actual, para proponer o replantear nuevas formas de ser y de vivir en comunidad (otra forma de vida familiar, diversos modelos de educación, modos de consumir, diferentes alternativas de manejo de los recursos, otras maneras de organización política, hasta la creación de nuevas instituciones). Aunque lo que la utopía busca cuestionar es el sistema de poder y la manera en que opera o se ejerce. Ricoeur señala: “La utopía es lo que impide al horizonte de expectativas fusionarse con el campo de la experiencia. Es lo que mantiene la distancia entre la esperanza y la tradición” (Ricoeur, 2000, p. 359). Esto quiere decir que el pensar utópico es lo que hace que no nos conformemos con lo acontecido y lo actualmente establecido, sino que aspiremos a un mejor porvenir.

En tanto a la relación que guardan estos dos imaginarios sociales, tenemos que ambos poseen un carácter patológico: la ideología tiende al engaño y la alienación y la utopía en su repudio por la situación presente, puede caer en una completa evasión de la realidad divagando en fantasías e ilusiones de perfección imposibles de realizar, escapando del deber de la acción y de movilizar al cambio. Por otra parte, para llegar a la integridad, propósito fundamental de la ideología; es necesaria la subversión de la utopía, y la utopía puede tener la pretensión de convertirse en ideología. De manera que pese a la tensión dialéctica que se da entre ambos, también son fenómenos complementarios como concluye Ricoeur:

Parecería que, para curar la utopía de la locura en la que sin cesar corre el riesgo de hundirse, hubiera que recurrir a la función saludable de la ideología, a su capacidad de llamar una identidad narrativa. Me detengo en el momento en que la paradoja el imaginario social es más grande. Para poder soñar con otro lugar es necesario haber ya conquistado, mediante una interpretación siempre nueva de las tradiciones de las que procedemos, algo así como una identidad narrativa. Pero por otra parte, las ideologías en las cuales esta identidad se disimula reclaman una consciencia capaz de contemplarse así misma sin vacilar, a partir de ningún lugar. (Ricoeur, 2000, p. 360)

Esta concepción tan amplia y renovada de utopía y su distinción de la ideología, notoriamente no corresponde con la concepción estrecha y limitada que Ranciere refiere. Desde esta nueva apertura del concepto que Ricoeur nos ofrece, no es muy coherente no reconocer el carácter inmanentemente utópico del arte y más aún de la música, por su alto condicionamiento social.

Por otra parte, aludir al concepto obsoleto de utopía implica dirigirse a un sentido de deseo también rezagado que solo hace referencia un al anhelo de suplir una falta o carencia. Gilles Deleuze nos ofrece un sentido de deseo rehabilitado: para él, el verdadero deseo es y debe ser un proceso de producción y creación, es un agenciamiento, donde el sujeto es quien engendra sus propios deseos y no es un

ente paciente que cree suyas sus aspiraciones, sin tener la conciencia de que podrían ser imposturas del sistema dominador y alienante. Esta forma de desear realmente, es un asunto colectivo, abierto y múltiple, no privado, porque se desarrolla siempre en un contexto, en conjunto e involucrando a otros.

Desde estos dos direccionamiento de sentido que han aportado estos dos pensadores, nos muestra que el arte es lo que mejor representa el ímpetu utópico y nos muestra cómo desear verdaderamente.

El sociólogo Mumford también reitera tal posición, afirmando que el artista debe preocuparse y sensibilizarse por la realidad de su comunidad; ya que es quien puede dotarnos de ideales mediante los cuales podamos reaccionar de forma creativa frente a nuestro entorno, porque el artista vive en un estado de enamoramiento y cuando se está enamorado, se trasciende lo cotidiano y las emociones hacen que la percepción del mundo cambie. En este sentido, Mumford le confiere al arte un sentido utópico, afirmando que una de las funciones más importantes del artista, es crear modelos para la vida buena en comunidad partiendo de la cotidianidad, transforma y reconfigura creativamente la realidad y nos acerca cada vez más al ideal soñado.

Respecto a esta última idea, es válido preguntarse qué tipo de música podría ofrecernos esos modelos, se podría pensar en Atahualpa Yupanki, Rigoberta Menchu, Víctor Jara, Facundo Cabral y algunas agrupación de Punk españolas y latinoamericanas que manifiestan un interés por los conflictos y la crisis sociopolítica; son completamente libres de hacerlo, pero hay que tener en cuenta que no es una responsabilidad u obligación que todos los músicos tengan que asumir y cumplir.

Referencias

Bey, Hakim. Compilado: Utopías piratas. Medellín, Corazón de fuego ediciones.

Biblioteca Salvat de grandes temas. (1973). *La música contemporánea*. Barcelona, España: Salvat editores, S.A.

Bloch, Ernst. (2007). *El principio esperanza*. Vol. 1 y 3. Editor Francisco Sierra. Madrid: Editorial Trota, S.A.

Bodei, Remo. La belleza del mundo. En: La forma de lo bello. Navarcarnero, Madrid. Visor, Dis, S.A., 1998.

Galeano, Eduardo. (1991). *Memoria de fuego I*. Los nacimientos, siglo XXI de España editores S.A.

Jacques, Rousseau. (2007). Ensayo sobre el origen de las lenguas donde se habla de la melodía y de la imitación musical. En: *Escritos sobre música*. Colección estética y crítica. Universitat de Valencia.

Kierkegaard, Soren. Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical. En: Estudios estéticos I (Diapsalmata, el erotismo musical). Maracena, España. Agora S.A.

La enciclopedia del estudiante, Música, Editorial Santillana.

Larousse biblioteca practica de humanidades. Filosofía, arte, religión. Ediciones

Larousse Argentina, S.A.I.C.

Lyotard, Jean François. (1994) *¿Por qué filosofar?* Traducción de Godofredo Gonzalez. Barcelona: Altaya.

Moltmann, Jürgen- Laennec Hurbon. Utopía y esperanza: Dialogo con Ernst Bloch. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1980.

Mumford, Lewis. (2013). *Historia de las utopías*. La rioja, España: Pepitas de calabaza.

Oliveira, Deise Lucy. (2018). La música en los mitos, la vida y la resistencia guaraní. En: *La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas*. Editores María Luisa de la Garza Chávez y Carlos Bonfim.-- 1a. Ed.-- Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, UFBA.

Platón, *El banquete*. EN: obras completas de Platón. Edición Patricio de Azcarate, tomo 5, Madrid 1871.

Platón. Fedro. En: *Obras completas de Platón*. Edición Patricio de Azcárate, tomo 2, Madrid 1871.

Ranciere, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad de Barcelona; Museo de arte contemporáneo de Barcelona.

Ranciere, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Ricoeur, Paul. (2008) *Hermenéutica y acción*. Buenos aires: Prometeo libros.

Ricoeur, Paul. (1989) *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa.

Ricoeur, Paul. (2000). *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de Cultura Económico.

Trias, Eugenio. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.

Zudeick, Peter. (1992). *Ernst Bloch: vida y obra*. Valencia: Edición Alfons el Magnanim.