



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

La educación del oído republicano.

Un estudio de los fundamentos
sociopolíticos de la estética musical
rousseauiana.

Autor:

Biscia, Rodolfo

Tutor:

Dotti, Jorge Eugenio

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

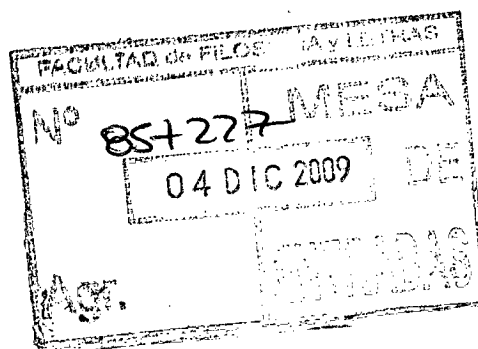
Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Año 2009



Tesis
14.2.13

La educación del oído republicano.

**Un estudio de los fundamentos sociopolíticos de la estética musical
rousseauiana**

Tesis de licenciatura en Filosofía

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Rodolfo Biscia

L.U.: 27.311.127

Director de tesis: Dr. Jorge Dotti

CONTENIDOS

Prefacio.....	4
Introducción.....	5
Capítulo I. ¿Un Orfeo moderno? La prehistoria musical de Jean-Jacques Rousseau.....	14
Capítulo II. <i>El adivino de aldea</i> en la corte de Luis XV.....	33
Capítulo III. El Rincón de la Reina y el Rincón del Rey. La participación de Rousseau en la «Querrela de los Bufones»	46
Capítulo IV. Lenguaje, musicalidad y lazo social en el <i>Ensayo sobre el origen de las lenguas</i>	60
Capítulo V. Rousseau lexicógrafo. De la <i>Encyclopédie</i> al <i>Dictionnaire de musique</i>	84
Capítulo VI. La <i>Carta a D'Alembert sobre los espectáculos</i> . Crítica de la cultura ilustrada y teoría de la festividad republicana.....	99
Capítulo VII. El canto de las vendimiadoras. Música y comunidad social en <i>La Nueva Eloísa</i>	p. 113
Capítulo VIII. Elementos para una historia de la recepción del legado político-musical de Jean-Jacques Rousseau	p. 129

Conclusiones	p. 151
1. Teodice laica, tutelaje perpetuo.....	p. 153
2. El secreto político de la estética musical rousseauniana.....	p. 157
3. De la educación del oído musical a la educación del oído político	p. 161
4. La educación del oído republicano.....	p. 164
5. Coda.....	p. 166
Apéndice A. Obras musicales compuestas por Jean-Jacques Rousseau.....	
.....	p. 171
Apéndice B. Cronología de los escritos musicales de Jean-Jacques Rousseau.....	
.....	p. 174
Bibliografía.....	p. 177

Prefacio

El estudio del tema abordado en estas páginas copiosas se retrotrae ya a cierto tiempo atrás. Es así que un primer abordaje tentativo puede encontrarse en el artículo de mi autoría «La educación del oído republicano. Política y estética musical en Rousseau» (en *Deus mortalis, Cuaderno de filosofía política*, n° 6, 2007, pp. 151-245). A diferencia de ese ensayo inicial, la presente tesis supone una profundización, revisión y complejización de algunas hipótesis allí abordadas, además de una nueva puesta a punto de la cuestión, con resultados a veces similares y otras veces considerablemente dispares.

Numerosas personas colaboraron con lo que, de otro modo, se agotaría en un ejercicio de filosofar solipsista. Debo comenzar reconociendo que las observaciones y sugerencias críticas de Jorge Dotti excedieron sus responsabilidades en calidad de tutor de esta tesis: sin su aliciente, este trabajo nunca hubiera trascendido el estado de un mero proyecto. En segundo lugar, quisiera agradecer a Lisandro Abadie tanto por su generosidad a la hora de suministrarme fuentes bibliográficas de difícil acceso, como por sus observaciones críticas sobre algunos aspectos técnicos musicales tematizados a lo largo de mi investigación. Agradezco asimismo a Graciela Barriocanal por haberme facilitado el acceso al Tesoro de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en cuyo fondo bibliográfico se cuentan tanto la primera edición de la *Encyclopédie* de Diderot-D'Alembert como la del *Dictionnaire de Musique* de Rousseau: fuentes primarias de imprescindible consulta a la hora de profundizar en los temas aquí estudiados. Quisiera también manifestar mi gratitud a los profesores Mario Caimi y Claudia Jáuregui: en algunos recodos de mi investigación se rastrea la huella del decisivo influjo que Jean-Jacques Rousseau provocó en el pensamiento de Immanuel Kant: valgan esas ocasionales referencias como pequeña retribución por mi experiencia, primero como alumno, y luego como adscripto, en la cátedra de Historia de la Filosofía Moderna. Leiser Madanes y Ezequiel Zerbudis, por su parte, colaboraron con señalamientos y precisiones de gran importancia para el desarrollo de esta indagación; asimismo, Mónica Cragolini me proveyó de material bibliográfico valioso a la hora de reescribir algunos pasajes de mi trabajo. Finalmente, también quiero agradecer aquí, por sus observaciones y críticas, no menos que por haberme acompañado a lo largo de este proceso, por un lado, a mis padres; por otro, a Virginia Castro, Malena Chinski, Marcos Guntin y Gerardo Litvak: mi deuda con todos ellos es incalculable.

Rodolfo Biscia

Buenos Aires, diciembre de 2009

INTRODUCCIÓN

Reconocer ciertos motivos de la filosofía política de Rousseau en algunas peripecias de su profusa, pero más bien desconocida actividad musical, es una tarea que algunos escépticos juzgarán destinada de antemano al fracaso. Sin embargo, es nuestro propósito en el presente trabajo desarrollar cierta estrategia interpretativa que rastree e identifique, analice y enfatice, los aspectos sociopolíticos latentes en la estética musical rousseauiana. Por un lado, se intentará demostrar cómo las cuestiones discutidas en los escritos musicales de Jean-Jacques Rousseau no son ni remotamente ajenas a las preocupaciones más características del pensamiento social y político del autor; por otro lado, comprobaremos de qué modo, igual que un viento soplando desde un punto cardinal desacostumbrado, la temática musical roza incluso pasajes decisivos de los textos más canónicos del filósofo.

El hecho de que Rousseau, músico aficionado, haya sido a la vez uno de los filósofos políticos centrales de la era moderna, es un fenómeno que debería despertar, al menos, una módica curiosidad. ¿Cuán en serio, sin embargo, podemos tomarnos a este filósofo músico? Las indagaciones al respecto parecen exponerse a dos riesgos simétricos e inversos: o bien minimizar o bien sobredimensionar la figura del Rousseau *musicien*. En efecto, ¿cómo poner en paralelo a uno de los autores fundamentales del canon filosófico-político de la modernidad con un compositor que, según el testimonio de *Las confesiones*, ha reconocido lo mucho que le costó aprender a leer música y que ha declarado no

haber llegado a saber jamás desplazarse por el pentagrama con seguridad y rapidez?

Los ejemplos de impericia musical rousseauiana podrían multiplicarse con facilidad: en una nota manuscrita en la partitura de sus *Airs à deux clarinettes*, por ejemplo, el autor manifiesta sin inmutarse su ignorancia acerca de la extensión exacta de los instrumentos en cuestión. Para empeorar y complejizar el panorama, la obra estética y musical de Rousseau se ubica claramente en el interregno que abre Jean-Philippe Rameau y cierra Christoph Willibald Gluck. Entre estos dos grandes faros de la música francesa del siglo XVIII, los modestos logros del ginebrino permanecen en una posición desfavorable, al modo de un valle entre dos cumbres montañosas: nuestro autor se erige como un precario *interrex*, gobernando mientras existe un lugar vacante en la soberanía musical de su época. Mucho es el aprecio y la curiosidad que pueden despertar las producciones del filósofo del *El contrato social*, pero, razonablemente, nadie se atrevería a confrontar *El adivino de aldea* –la ópera más conocida de Rousseau– con las alturas artísticas alcanzadas en óperas ramistas como *Castor et Pollux* primero, o en dramas gluckistas como *Alceste*, después. Análogamente, para aludir a otro caso de filósofo músico, ninguna persona en su sano juicio consideraría musicalmente superior la *Manfred-Meditation* de Friedrich Nietzsche a la obertura *Manfred* de Robert Schumann.

Con todo, varios aspectos de la actividad musical rousseauiana la vuelven digna de un análisis detallado para todo aquel que se interese por la historia de las ideas estéticas dieciochescas (e incluso, tal como intentaremos demostrar, para aquel que se ocupe de la historia de las ideas *filosófico-políticas* del Siglo de las Luces). ¿Será verdad que –como reivindicara Julien Tiersot hace ya casi noventa años– Jean-Jacques Rousseau «fue el anunciador de aquello que la música produjo de más significativo después de él»?¹ Tal como se argumentará en lo sucesivo, varios ítems del programa musicopolítico de nuestro autor alientan esa hipótesis *prima facie* descomedida.

¹ Julien Tiersot, *Jean-Jacques Rousseau*, segunda edición revisada, Félix Alcan, París, 1920, p. 3. Resulta curioso que, a pesar del gran avance que supusieron los estudios musicales rousseauianos a partir de la década de 1990, tanto en lo que respecta al cuidado filológico como a la precisión erudita, en gran medida no se hayan superado aún las intuiciones fundamentales presentes en este inspirado estudio preliminar de Tiersot.

Es evidente, sin embargo, que el microcosmos de la estética musical no parece concebible por fuera de los avatares estatales y políticos del siglo. Pero, si bien la esfera de inmanencia de ese microcosmos no resulta tan inviolable como podrían pretender los teóricos de la autonomía del arte, sus connotaciones sociales y políticas tampoco son tan transparentes como las que, apenas un siglo antes, ensamblaban la música de Jean-Baptiste Lully con el apogeo del reinado de Luis XIV, acaso el primero de los Leviatanes europeos.²

En términos estrictamente musicales, Rousseau se ubica en ese límite impreciso entre el barroco cortesano tardío y el prerromanticismo burgués: en el más bien inasible período rococó. Las dificultades ideológicas y estilísticas que surgen a la hora de periodizar esa época radican en la complejidad de la cosa misma: toda demarcación se muestra, en última instancia, un tanto arbitraria y convencional; hay solapamientos, flujos y reflujos, corrientes y contracorrientes que impiden cualquier corte neto en esta época de transición. ¿Con cuánta legitimidad podemos hablar, en efecto, de un período *rocaille* en la música? Acuñaado peyorativamente en la última década del siglo XVIII, el término «rococó» acarrea el defecto de su extrapolación respecto de artes muy distintas de la música (artes del espacio, no artes del tiempo, según la poderosa distinción propuesta por Lessing en su *Laocoonte*).³ Sin embargo, este rótulo relativo a las artes decorativas no ha dejado de ser aplicado analógicamente a la música, y en especial a la música francesa de estilo eminentemente ornamental, del siglo XVIII.⁴ En Francia, el austero estilo lullista –relativo oasis de neoclasicismo en el

² Acerca de Jean-Baptiste Lully como portavoz musical del poder absoluto de Luis XIV, es indispensable el monumental estudio de Philippe Beaussant: *Lully ou Le musicien du Soleil*, Gallimard, París, 1992. Sin embargo, todavía resta por escribirse sistemáticamente el capítulo sobre el rol que cumplió la música en el seno de ese complejo proceso que el historiador de las ideas Peter Burke ha denominado, un tanto prosaicamente, «la fabricación de Luis XIV» (cf. Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, traducción de Manuel Sáenz de Heredia, Nerea, Madrid, 1995). Por lo demás, aún es de suma utilidad el análisis de Manfred F. Bukofzer: «La música francesa bajo el absolutismo», en *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* [1947], traducción de Clara Janés y José María Martín Triana, Alianza, Madrid, 1986, pp. 153-189.

³ Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte, o sobre las fronteras de la pintura y la poesía* [1766], traducción de Enrique Palau, Folio, Barcelona, 2000, p. 39 *et passim*.

⁴ Cf. Daniel Hertz y Bruce Alan Brown, «Rococo», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 20 de abril de 2007. Sin embargo, estos autores señalan que, hasta la actualidad, «[t]he concept of a Rococo in music has never been seriously elaborated» (*idem*, s/nº de p.); también observan que la caracterización sumaria de una estilística rococó se ha solapado a menudo con la descripción del «estilo galante». Para estas distinciones, cf. también Charles Cudworth: «Baroque, Rococo, Galant, Classic», en *The Monthly Musical Record*, vol. LXXXIII, 1953, p. 172-175. Para la noción de «barroco tardío», cf. Paul Henry Lang: «The Baroque» y «The Late Baroque», en *Music in Western Civilization*, Norton, New York, 1941, pp. 314-429 y 430-529, respectivamente.

mundo exuberante del barroco continental— había sufrido una gradual desintegración que se dirigía al estilo cincelado, enrevesado y pleno de *agréments* que prosperó durante la Regencia (1715-1723) y que no dejó de desarrollarse durante las primeras décadas del reinado de Luis XV (1723-1774).⁵

La desconfianza de Jean-Jacques Rousseau hacia las coordenadas ideológicas y estilísticas del universo barroco —y por extensión, hacia la estética rococó— es ingénita: veremos luego, en el artículo «Barroco» de su *Diccionario de música*, cómo el filósofo expresa sin ambages esa aversión. Pero la afirmación no carece de consecuencias: Rousseau condena los excesos de ornamentación del barroco tardío francés con la misma vehemencia y el mismo *ethos* con que Platón excluye las melodías jonias y lidias de su *politeia* (*República*, 398c-e). De inmediato acuden a nuestra memoria la perspectiva del Sócrates platónico, cuando aleccionaba a Glaucón en ciertos pasajes vibrantes del Libro III de la *República*: *la música no parece poder modificarse sin que cambie la misma constitución del Estado*.⁶ Acendrado sismógrafo de su sociedad y su época, Rousseau es uno de los testigos privilegiados de la crisis musical del Antiguo Régimen, y asiste a ese espectáculo muñado de todas las herramientas del filósofo político.

Pocas obras en la historia de la filosofía se despliegan en tan variados tonos y registros: ¿cómo delimitar, entonces, aquí, nuestro *corpus*? Sin duda, se trata de un conjunto textual vasto y heterogéneo. Lo importante es recalcar, por anticipado, que nuestro objeto no incumbirá exclusiva ni primordialmente a los escritos musicales de Rousseau, sino más bien a lo que podríamos llamar *el hecho musical rousseauiano*: una configuración orgánica, trama compleja que abarca

⁵ Sobre esta cuestión, cf. «El barroco tardío y el estilo rococó en Francia», en Manfred F. Bukofzer, *La música...*, *op. cit.*, pp. 257-268. Dado el enfoque de nuestro trabajo, tampoco son desestimables las observaciones de Arnold Hauser en su clásica, y en varios aspectos necesitada de revisión, *Historia social de la literatura y el arte* [1951-1953], traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Guadarrama, Madrid, 1969; cf. especialmente, «La disolución del arte cortesano», vol. 2, pp. 161-200. Sobre la música ramista como un ejemplo acabado de la «cultura hedonista» propia de la era de Luis XV, cf. el fundamental estudio de Catherine Kintzler: *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, Paris, 1988, así como, de la misma autora: *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris, 1991.

⁶ Acerca de esta cuestión, cf. Enrico Fubini, «La música en la polis», en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* [1976], traducción de C. G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid, 1990, pp. 55-59.

vida, obra, escritura y hasta fabulación autobiográfica. Aproximarse a la interpretación de ese fenómeno es una tarea que, como si obedeciera a la más añeja tradición hermenéutica, no puede operar sino moviéndose en círculos concéntricos, cuando no ascendiendo en una suerte de espiral interminable. Nuestro propósito es poner de manifiesto, en una argumentación sostenida, los innumerables lazos que mantienen los textos específicamente musicales de Rousseau con la obra total del autor. Si, por un lado, se procurará respetar al máximo su intrínseca especificidad, teórica y técnica, por otro lado, nuestra lectura supondrá una estrategia que, habiendo asumido la pertenencia de esos textos a la estética musical, los recontextualice, superando su localización taquicada en lo que bien podría constituir una estética regional, sin consecuencias para otros aspectos de la filosofía rousseuniana. Por lo demás, es nuestra intención subrayar que la actualidad que aún podrían reclamar estos escritos musicales, no es ni propiamente musical, ni únicamente política o filosófica, y sí más bien todo eso a la vez y en una relación de imbricación compleja. Si podemos volver evidente la extraordinaria, casi férrea, sistematicidad del pensamiento de Rousseau a lo largo de un conjunto textual que se despliega, poligráfico, a través de cuatro décadas, podemos considerar que gran parte de nuestro cometido estará módicamente cumplido.

Por lo demás, esta estrategia interpretativa repercute necesariamente sobre nuestra ponderación crítica del elenco bibliográfico, que por lo general, y hasta bien entrada la década del noventa del siglo XX, se ha dedicado a estudiar por separado cuestiones que jamás deberían escindir. Este punto de vista, sin embargo, puede considerarse riesgoso ante ciertos ojos, sobre todo en razón de la hibridez filosófica y musicológica que postula a la base del pensamiento rousseuniano. Nuestro trabajo asume ese riesgo. Mejor aun: sostiene que la existencia misma de ese riesgo es ilusoria, producto de una fragmentación hermenéutica artificial. De allí la habitual insuficiencia de la bibliografía: a la de corte musicológico le es ajeno, como cabe esperarse, el *élan* filosófico; la de naturaleza filosófico-política, por su parte, carece de una verdadera sensibilidad y aun de una mínima erudición respecto de las sutilezas del barroco europeo tardío,

background complejo a partir del cual se recorta la crítica y la propuesta estética rousseauniana.⁷

El vínculo que Rousseau mantuvo con la música fue tan sostenido como zigzagueante. Es preciso reconocer que ninguna biografía decente del autor olvida reseñar, *en passant*, sus reverberaciones; sin embargo, en escasas ocasiones se les confiere un estatuto mayor que el de curiosidades anecdóticas o de logros sepultados por el curso inclemente de la historia. Si bien la actividad musical recorre la entera vida del autor, desde una auspiciosa niñez netamente dieciochesca hasta una ensombrecida vejez prerromántica, nos ceñiremos aquí, principalmente, al período que se extiende desde la irrupción parisina de Rousseau en el mundo ilustrado, hasta los años de sus publicaciones más célebres: esa tríada fulgurante que conforman *El contrato social*, *Julia o La Nueva Eloisa*, y *Emilio o De la educación*. A lo largo de la indagación, no descuidaremos el análisis de las contribuciones de la vejez rousseauniana ni la decisiva recepción póstuma de su obra.

El presente trabajo supone, al mismo tiempo, un fluido desplazamiento diacrónico y decisivas detenciones sincrónicas, un recorrido biográfico sesgado y una sistemática exploración argumental. El itinerario propuesto responde así en gran medida a un orden cronológico. Un capítulo inicial (I) se dedicará al período que va desde la infancia de Rousseau hasta la revelación de la música italiana experimentada en su viaje a Venecia. Se trata de una sección con carácter introductorio y de carácter primordialmente biográfico y contextual: con todo, asomarán ya aquí tres notas políticas: la relativa al proyecto rousseauniano de revolucionar la notación musical vigente a través de un método de su propia invención, los aspectos de la política europea verificables en una lectura contextual del libreto de su ópera *La découverte du Nouveau Monde*, así como

⁷ Son ejemplos de la primera categoría los estudios pioneros (y fundamentales) de Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, G. Reimer, Berlín, 1884, y Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Fischbacher, París, 1901. De lo segundo, pueden valer como ejemplos el trabajo de Samuel Baud-Bovy, «Rousseau musicien», en Samuel Baud-Bovy, Robert Derathé (*et al*), *Jean-Jacques Rousseau*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962, pp. 51-66; o el reciente libro de David Medina, *Jean-Jacques Rousseau: Lenguaje, música y soledad*, Destino, Madrid, 1998. Como veremos a lo largo de este trabajo, los estudios de Jean Starobinski, Catherine Kintzler y Julia Simon escapan de diversos modos a esta acusación.

ciertas observaciones sobre las instituciones musicales democráticas vigentes en la República de Venecia.

Seguidamente (capítulo II), se explorarán los avatares operísticos del filósofo en la corte de Luis XV: los incidentes en torno a la representación de *El adivino de aldea* demostrarán que, así como hablamos de una «iluminación de Vincennes», es igualmente lícito hablar de una «experiencia de Fontainebleau» en la biografía ideológica de nuestro filósofo. De inmediato, en tercer lugar (capítulo III), estudiaremos la decisiva intervención de Rousseau en la «*Querelle des Bouffons*» así como el contenido de su célebre *Carta sobre la música francesa*: sucesos todos de inestimables presupuestos y consecuencias de naturaleza sociopolítica.

El cuarto capítulo (IV), central para nuestra argumentación, propondrá un análisis de los tópicos del lenguaje, la musicalidad y el lazo social, a través de una lectura conjunta del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y del *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad*. A su vez, la clave de dicha lectura radicará en jerarquizar un tercer opúsculo, inacabado y poco explorado de nuestro autor, convencionalmente titulado «El origen de la melodía»: según nuestra hipótesis, ese escrito oficiaría de eslabón cronológico y conceptual entre las dos obras citadas anteriormente.

A la manera de un interludio, un quinto capítulo (V), más breve y acaso menos medular para la argumentación, se dedicará a examinar lo bien podríamos llamar la «aventura lexicográfica» de Rousseau: la escritura de los cientos de artículos musicales para la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, incorporados luego, tras una intensa tarea de corrección, reescritura y reinterpretación, al *Diccionario de música*. A continuación (capítulo VI), nos ocuparemos de la compleja teoría estético-política que Rousseau diseña en la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*: verdadera clave de bóveda de nuestra argumentación. Dado que las problemáticas musicales aparecen también con notable pregnancia en numerosos pasajes de la novela epistolar *Julia o la Nueva Eloísa*, dedicaremos otro minucioso capítulo (VII), pródigo en consecuencias, a analizar esta cuestión.

Finalmente, un octavo capítulo (VIII) recogerá las preocupaciones musicales tardías del autor y esbozará los principios tentativos de una historia de la recepción de su legado musical. Ese esbozo se articulará, por un lado, tomando nota de la influencia de Rousseau en una serie histórica que se extiende desde

Christoph Willibald Gluck y su proyecto ópera reformada hasta los confines del estilo *Biedermeier*, pasando raudamente por Mozart, Beaumarchais, Salieri y Beethoven. Por otro lado, se analizará el destino póstumo de *El adivino de aldea* y la influencia de Rousseau en las festividades de la Revolución Francesa, no sin dejar constancia de las equivocidades que pueden surgir al suponer la existencia de un lazo directo y unidireccional entre la música y la política de la segunda mitad del siglo XVIII.

Probablemente, quienes se aproximen desprevenidos al *corpus* musical rousseauiano se sorprendan al constatar el carácter heteróclito y presuntamente obsoleto de una miríada de textos que tratan con minuciosidad cuestiones sujetas a la caducidad y aun a la arbitrariedad de aquello que llamamos «gusto» y que, sin embargo, es una de las categorías claves a la hora de pensar la experiencia dieciochesca del arte.⁸ Es posible que, por consiguiente, conciban la presente investigación bajo la modalidad de una empresa extraña, de índole más detectivesca que hermenéuticamente productiva. Sin embargo, defenderemos aquí la estricta pertinencia de sondear en las perturbaciones de la estética musical rousseauiana aspectos de la crisis social y política del *Ancien Régime*.

Tratándose del pensamiento de un moderno –y Jean-Jacques Rousseau no es un moderno entre otros–, la evidencia de la relación entre música y política debería poder inferirse *a priori*. Todo se historiza en la concepción rousseauiana; todo en su universo de ideas tiende radicalmente hacia la política.⁹ Impelidas por ese movimiento de omnipolitización, lejos de resultar anecdóticas, insustanciales o epifenoménicas, las consideraciones musicales guardan una relación

⁸ Acerca de la centralidad del problema del gusto en el Siglo de las Luces, con especial énfasis en la importancia de la contribución teórica de los filósofos anglosajones, cf. el notable trabajo de George Dickie: *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII* [1996] Madrid, A. Machado Libros, 2003. Cf. asimismo el exhaustivo panorama reconstruido por Alfred Baumler bajo el título «Geschmack», capítulo segundo de su gran estudio *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* [1923¹; 1967²], Max Niemeyer, Darmstadt, 1974, pp. 65-82. Es de utilidad la contribución de Javier Arnaldo, «Ilustración y enciclopedismo», en Valeriano Bozal (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen I, Visor, Madrid, 1996, pp. 64-88, así como las observaciones de Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII* [1995], Visor, Madrid, 2000, *passim*.

⁹ Sobre esta cuestión cf. Jean-Marie Goulemot, «La politique selon Jean-Jacques», en *Magazine Littéraire*, nº 357 (Dossier Rousseau), 1997, pp. 41-43.

inescindible con las cuestiones sociopolíticas. Según esta hipótesis, que sobrevuela nuestro entero trabajo, aun en aquellos de sus recodos en que parezca verificarse tan sólo la tematización de aspectos técnicos musicales, *la estética musical pertenecería, en suma, a uno de los variados dominios de la filosofía política de Rousseau*. Dada la notable escasez de estudios al respecto, e incluso de una tradición bibliográfica que afronte la cuestión con un nivel aceptable de especificidad, se trata aún de zonas de un continente vasto, heterogéneo e incomunicado: situación apenas atemperada por la aparición de una serie de significativos estudios muy recientes. Sabemos, sin embargo, que la relación entre música y política es una temática tan antigua al menos como la filosofía de la República platónica. Intentaremos mostrar que, para quien no teme acercarse a los textos rousseauianos, la cuestión que acabamos de plantear aparece escrita allí como con tinta invisible.

I.

¿Un Orfeo moderno?

La prehistoria musical de Jean-Jacques Rousseau

1

Cierto revolucionarismo musical resulta un ingrediente central en la construcción autobiográfica de Rousseau: tal es la conclusión que se desprende, con las prerrogativas de la clara evidencia, de cualquier lectura, aun ligera, de *Las confesiones*, o que surge a partir de tramos decisivos de escritos apologeticos tales como *Rousseau juez de Jean-Jacques*. Es curioso constatar hasta qué punto ha sido desatendido este *factum*, esencial para comprender, entre otras cosas, la irrupción del plebeyo de Ginebra en el mundo parisino de las *gens de lettres*. Si en algo nos concerniera la génesis o la cronología, no podríamos dejar de reconocer que, en primer término, Jean-Jacques Rousseau se concibió a sí mismo bajo la figura de un revolucionario musical. Moderando la tesis, diríamos que al menos pretendió asumir esa efigie ideal: en cierto sentido, el presente trabajo no versa sino sobre los alcances y los límites de dicha pretensión.

Hay en *Las confesiones* un fervor por la anécdota musical que demandaría un análisis pormenorizado. Como un pintor que se autorretrata en su propio atelier, Rousseau se entrega allí a una rememoración de su vida en la confunden sus límites la memoria y la pseudomemoria, lo fáctico y lo fabulado. Todo ocurre como si Rousseau reprodujera, en el plano de la autobiografía, la célebre paradoja de Epiménides, esta vez bajo la forma: «Soy un impostor; sin embargo, a partir de ahora diré siempre la verdad (sobre mí mismo)».¹⁰ Pero no está en juego aquí ese alarde de jurisdicción sobre lo real y lo ficticio que todo biógrafo serio debe desplegar cuando se aproxima a un texto tan resbaladizo como *Las confesiones*.

¹⁰ Una oscilación semejante se verifica en el célebre Segundo Prefacio dialogado de *La Nueva Eloisa*. Sobre esta cuestión, cf. Bernard Gagnebin, «Vérité et véracité dans les *Confessions*», en *Jean-Jacques Rousseau et son oeuvre*, Klincksieck, París, 1964, pp. 7-21; cf. asimismo Jean-François Perrin, «Écrire doublement: Les Confessions», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, pp. 26-29. Jean Starobinski se ha ocupado de estos problemas de la autobiografía en relación directa con el texto de *Las confesiones* en su excelente y minucioso ensayo «El progreso del intérprete», en *La relación crítica, Edición revisada y aumentada* [2001], traducción de Ricardo Figueira, Nueva Visión, Buenos Aires, 2008, pp. 77-140.

Verídico o sujeto a una sofisticada fabulación, lo cierto es que este relato autobiográfico nos servirá aquí de guía para desentrañar los primeros pasos de Rousseau en el universo de la teoría y la práctica musical.

No es preciso, empero, extenderse demasiado sobre la infancia musical de nuestro filósofo: no nos detiene aquí la minucia del cronista ni sus más bien inciertas especulaciones. Basta anotar, al modo de notas de color, una serie de aspectos puntuales: la tierna semblanza rousseauiana de la tía Suzanne como su influencia musical más temprana; la presencia de Madame de Warens bajo el rol de primera maestra de música; los progresos de Rousseau en la flauta dulce; sus iniciales escauceos interpretativos con las cantatas de Clérambault en el Seminario de los Lazaristas, hacia 1729.¹¹ Entre estas puntualizaciones, acaso el dato más importante remita al hecho de que la primera carta que se conserva del abrumador epistolario rousseauiano –dirigida a una ignota demoiselle d’Annecy (¿Mlle de Graffenried?)– contenga algunas confidencias musicales: muy tempranamente, Jean-Jacques Rousseau aparece allí hablando en calidad de compositor.¹²

Pero, sin lugar a dudas, para una correcta comprensión de nuestra temática debemos ampliar nuestra perspectiva: muchos factores de lo que podríamos llamar la prehistoria musical de Rousseau resultan ininteligibles si no se comprenden en el contexto del ocaso de la ópera ramista. Como veremos todo a lo largo de nuestra indagación, la presencia musical y teórica de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) resulta esencial como contrapunto del desarrollo de las propias concepciones rousseauianas acerca del rol y del valor de la expresión musical. Dedicuemos entonces un breve *excursus* a su figura, puesto que, durante nuestro entero recorrido, Rameau no cesará de entrar y salir, de eclipsarse y de irrumpir

¹¹ La semblanza de la tía Suzanne merece ser citada por su gran ímpetu evocativo: «Estoy persuadido de que a ella le debo el gusto o más bien la pasión por la música que no se desarrolló bien en mí sino mucho tiempo después. Sabía una prodigiosa cantidad de melodías y canciones que cantaba con un hilillo de voz dulcísimo. La serenidad de alma de esta excelente mujer alejaba de sí de cuanto la rodeaba la ensoñación y la tristeza. El atractivo que sobre mí ejercía su canto fue tal que no sólo muchas de sus canciones quedaron grabadas para siempre en mi memoria, sino que, hoy que la he perdido, me ocurre a veces que canciones totalmente olvidadas desde la infancia reaparecen a medida que envejezco con un encanto imposible de expresar. ¿Quién diría que yo, viejo chocho, roído por preocupaciones y penas, me sorprendo a mí mismo llorando a veces como un niño al mascullar esas cancioncillas con voz ya cascada y temblorosa?» (Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armijo, Alianza, Madrid, 1997, p. 37).

¹² Citado por Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 38-39. La carta corresponde a la estadía del joven Rousseau en Suiza durante el invierno de 1730-1731. También se conserva una carta a su padre con alusiones musicales del mismo período. Sobre esta etapa temprana de la biografía musical rousseauiana, son de utilidad las observaciones de Belinda Cannone: «La musique comme tentation», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, pp. 46-48.

nuevamente: al modo de un personaje de comedia, lo veremos cada vez bajo una nueva luz y bajo un ropaje levemente diverso.

Quien habría de convertirse en el gran astro de la escena operística francesa del siglo XVIII temprano, había pasado la mayor parte de sus primeros cuarenta años en la relativa oscuridad de las provincias francesas. Recién en 1722 decidió trasladarse a París, con el cometido de supervisar la edición de lo que sería, a un mismo tiempo, su primer trabajo teórico y uno de los hitos más importantes en la historia de la música moderna: el *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. A partir de ese momento y del reconocimiento debido a su monumental tratado, Rameau decidió establecerse en la ciudad capital, donde inició una brillante carrera cortesana.¹³

La primera ópera escrita por Rameau surgió al mundo cuando el autor tenía no menos de cincuenta años. Sería imposible exagerar el gran impacto de *Hyppolyte et Aricie*, estrenada en París en octubre de 1733. En primer lugar, fue probablemente la primera obra en merecer el sospechoso epíteto de «*baroque*», un calificativo que sería destinado más tarde para describir la música extremadamente heterogénea que la modernidad occidental produjo en el período de siglo y medio entre 1600 y 1750. En una carta satírica publicada en el *Mercure de France* en mayo de 1734, el autor de la misiva anónima censuraba en la ópera inaugural de Rameau las disonancias, los cambios constantes de clave y metro y demás novedades bajo el rótulo «*du baroque [sic]*». La identidad del autor de esta *Lettre de M*** à Mlle*** sur l'origine de la musique* no ha podido ser descubierta; el espíritu que anima su ponderación estética, sin embargo, no se encuentra lejos de las coordenadas del pensamiento rousseauiano. Rousseau definirá «Barroco» en un notable artículo de su *Diccionario de música*, pronto parafraseado por múltiples autores: «Una música barroca es aquella en la que la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y poco natural, la entonación dificultosa, y el movimiento constreñido».¹⁴ Sea como

¹³ Además del ya aludido trabajo de Catherine Kintzler (*Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage... , op. cit.*), una buena introducción a la vida y obra del autor puede encontrarse en el libro de Jean Malignon: *Rameau*, Seuil, París, 1960. Con todo, el mejor estudio continúa siendo, a nuestro juicio, el de Cuthbert Morton Girlestone: *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work, Revised and Enlarged Edition* [1969], Dover, Nueva York, 1989. Por otra parte, resulta concisa y excelente la reciente contribución de Graham Sadler: «Rameau, Jean-Philippe», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, vol. V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre [OC V]*, edición bajo la dirección de Bernard Gagnebin, Gallimard, París, colección «Bibliothèque

fuere, la definición del término que propuesta por el autor ginebrino bien podría superponerse punto por punto a una descripción estilística tendenciosa de *Hippolyte et Aricie*. Lo cierto es que, a pesar de esta imputación de barroquismo, las audiencias francesas nunca parecen haber hallado la música vernácula tan intensamente estimulante. Comprender el carácter altamente innovador de esta *opera prima*, no supone realizar esfuerzo alguno de posicionamiento retrospectivo; como expresó el compositor André Campra en un *dictum* proverbial, hay en *Hippolyte et Aricie* música para diez óperas: real o legendaria, la observación resulta crucial para comprender la idiosincrasia del pletórico estilo ramista, respecto del austero y más bien monocorde género lullista.¹⁵

Como toda obra musical destinada marcar un mojón en la historia del arte, esta magnífica ópera dio lugar a una primera gran disputa estética: la que entablaron los seguidores de la vanguardia ramista y los *lullistas* de la retaguardia. Pronto el epíteto «ramista» degeneró en «*ramoneurs*» (limpiachimeneas), pero las siguientes óperas y tragedias líricas del autor, lejos de representar un declive, no hicieron sino acrecentar su reputación. Nos referimos a obras tales *Las Indias galantes* (1735), la canónica *Cástor y Polux* (1737), *Dardamus* (1739) y *Las Fiestas de Hebe* (también estrenada en 1739). La producción de Rameau, en efecto, comprende prácticamente todas las subespecies de la ópera francesa corrientes en ese entonces: *tragédie en musique*, *opéra-ballet*, *pastorale-héroïque*, *comédie lyrique*, *comédie-ballet*. Exhumadas por las interpretaciones historicistas del último tercio del siglo XX, sus siete *tragédies lyriques* brillan nuevamente como diamantes del repertorio francés de todos los tiempos. Durante su última

de la Pléiade», 1995, p. 651. Erróneamente, Rousseau creía que el término derivaba de la sigla *BAROCO*, mediante la cual los lógicos memorizaban el cuarto modo de la segunda figura del silogismo: etimología que le permitía asociar los excesos estilísticos que atribuye al barroco con las veleidades de la razón cuando se dedica a ergotizar. Como es bien sabido, los estudiosos, en cambio, parecen estar de acuerdo en que el término deriva del francés «*baroque*», que surge a su vez del portugués «*barroco*», vocablo que denota una perla de forma bulbosa e irregular. Sin embargo, es interesante señalar que la etimología rousseauiana, ahora ampliamente desacreditada, fue vigorosamente defendida por Benedetto Croce (*Storia della età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929) y René Wellek («The Concept of Baroque in Literary Scholarship», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. V, 1946-47, pp. 77-106). Cf. Claude V. Palisca, «“Baroque” as a Music-Critical Term», en Cowart, Georgia (ed.), *French Musical Thought, 1600-1800*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989, pp. 7-21.

¹⁵ Un completo y riguroso análisis de esta ópera lo proporciona Cuthbert Girlestone en «*Hippolyte et Aricie* and Rameau's *Tragédie en musique*», en *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, op. cit., pp. 127-196. Ya Claude Debussy, en un artículo publicado en *Le Figaro* a principios de siglo XX («A propos d'Hippolyte et Aricie», en *Le Figaro*, 8 de mayo de 1908), había destacado mediante memorables puntualizaciones los extraordinarios valores musicales contenidos por la partitura de la primera ópera ramista.

década, empero, la actividad operística de Rameau declinó sensiblemente (al menos en la medida en que puede hablarse de declinación en un autor de su calidad); exceptuando el caso de obras mayores como *Les Paladins* o *Les Boréades*, se limitó a componer obras en pequeña escala –*pastorales, actes de ballet*– así como a la revisión de sus óperas más tempranas.

No abandonaremos esta breve semblanza biográfica de Rameau sin referirnos al retrato del músico ofrecido por Denis Diderot en su opúsculo más célebre, *El sobrino de Rameau*. Al describir la fisonomía moral del excéntrico protagonista de su *Sátira Segunda*, Diderot nos ofrece al mismo tiempo un retrato inimitable de Jean-Philippe Rameau. Lo hace en un pasaje que merecería un análisis retórico y literario exhaustivo:

Es el sobrino de ese célebre músico que nos liberó del canto llano de Lully que salmodiábamos desde hacía más de un siglo; que ha escrito tantas visiones ininteligibles y verdades apocalípticas sobre la teoría de la música de las que ni él ni nadie comprendió nunca nada, de quien poseemos cierto número de óperas en las que hay armonía, fragmentos de cantos, ideas deshilvanadas, estruendo, vuelos, triunfos, lanzas, glorias, murmullos, victorias hasta más no poder; aires bailables que durarán eternamente y quien, tras haber enterrado al Florentino [Lully], será él mismo enterrado por los virtuosos italianos, cosa que él presentía, y le volvía sombrío, triste, huraño, porque nadie tiene tan mal humor, ni siquiera una mujer hermosa que amanece con un grano en la nariz, como un autor amenazado de sobrevivir a su fama; testigos Marivaux y Crébillon hijo.¹⁶

El lector puede ponderar la importancia de este opúsculo diderotiano según el valor paradigmático que le confieren, en primer lugar, Hegel (unas memorables páginas de la dialéctica de la Ilustración desarrollada en un tramo de la *Fenomenología del espíritu* le están dedicadas), o, en un peldaño sensiblemente inferior, Michel Foucault (toda la Introducción lírico-poetizante a la Tercera Parte de su *Historia de la locura* está consagrada al análisis de *El sobrino de Rameau*).¹⁷ También puede concederle una extraordinaria atención en la medida en que ofrece una semblanza vívida de Rameau, no sin anticipar o reproducir nociones típicamente rousseauianas en relación con el desarrollo que la estética

¹⁶ Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, traducción de Dolores Grimau, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 70-71.

¹⁷ Para la primera referencia, cf. Georg W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* [1807], traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1992, especialmente p. 308 y ss.; para la segunda alusión, cf. Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica* [1961¹, 1972²], vol. II, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1976, pp. 9-23.

musical exhibía durante esos años. Es así que, en su estudio sobre la filosofía del arte del Siglo de las Luces, Elio Franzini ha llegado a sostener que «[l]a estética del siglo dieciocho se desenvuelve, por tanto, entre Rameau, la regla, la dimensión objetiva del arte, su idealidad platónica, su armonía pitagórica, y el sobrino de Rameau, que vive del canto, de la expresión, de la pasión, aunque a ellas no sacrifique la medida».¹⁸

Recién ahora podemos retornar al relato autobiográfico rousseauiano en el preciso punto en que lo habíamos dejado. Precozmente, tal vez ya en 1733, Rousseau se había provisto de un ejemplar del *Tratado* de Rameau. De acuerdo con el testimonio de *Las confesiones*, lo estudió con tenacidad en un arranque de fervoroso autodidactismo propiciado por la convalecencia de una larga enfermedad.¹⁹ Aún no podía imaginar que el autor del *Traité* habría de convertirse en uno de sus enemigos más encarnizados. Al retornar de un viaje a Italia, un amigo le facilitó poco más tarde dos obras entonces en boga: la *Cartella per musica* de Adriano Banchieri y la *Historia de la música* de Giovanni Andrea Angelini Bontempi. El libro de Banchieri consistía en un tratado enteramente consagrado al canto llano y al contrapunto (cuestión que dejará una fuerte impronta, según podemos constatar en numerosos artículos técnicos del *Diccionario de música* rousseauiano).²⁰ En cuanto a la obra del compositor, escritor y cantante *castrato* Bontempi, impresa en Perugia en 1695, basta considerar su profuso título completo para reconocer su inspiración legendaria, sus devaneos sobre el mito de la música griega, y aun el *continuum* entre fábula e historia que propone: *Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della teorica, e della pratica antica della musica harmonica, secondo la dottrina de' Greci, i quali, inventata prima da Iubal avanti il Diluvio, e poi ritrovata da*

¹⁸ Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo, Madrid, Visor, 2000, p. 89. Acerca de la compleja estética musical diderotiana, pueden consultarse los trabajos de Enrico Fubini: «Diderot: hacia un arte privilegiado», en *Los enciclopedistas y la música* [1971, 1991], traducción de M. Joseph Cuenca Ordinyana, Publicacions de la Universitat de València, Aldaia, 2002, pp. 135-185; y *La estética musical...*, *op. cit.*, pp. 211-215.

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 255; en otro pasaje, el autor se refiere a «el estudio porfiado de los oscuros libros de Rameau» (*idem*, p. 302).

²⁰ Hemos podido consultar esta obra en versión digitalizada: Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel canto figurato fermo, & Contrapunto, del P. D. Adriano Banchieri, Bolognese Monaco Olivetano. Novamente in questa Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica, & dedicata alla Santissima Madonna di Loretto*, In Venetia, Apresso Giacomo Vincenti, MDCXIV. Para un panorama sobre los presupuestos históricos y teóricos de la obra de Banchieri, cf. William S. May y Frans Wiering, «Banchieri, Adriano», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 3 de junio de 2009.

*Mercurio, la restituirono nella sua pristina et antica dignità: e come dalla teorica, e dal la pratica antica sia poi nata la pratica moderna, che contiene la scientia del contrapunto. Opera non meno utile che necessaria a chi desidera di studiare in questa scientia. Di Giovanni Andrea Angelini Bontempi perugino.*²¹

Veremos luego cómo esta visión de la evolución musical –a medias mítica, a medias historiográfica; en parte teórica, en parte pragmática– repercutirá en la propia historia de la música rousseauiana, según podemos reconstruirla tanto en función de los ensayos sistemáticos como a partir de los artículos musicales para la *Enciclopedia* de D’Alembert y Diderot (luego integrados en el *Diccionario de música*).

2

A mediados de 1742, Rousseau se encuentra de pronto en París, el epicentro de la cultura francesa y del mundo ilustrado. Había arribado desde Chambéry, con la intención de destruir el sistema de notación en uso en toda Europa, para reemplazarlo por otro de su invención. «Yo quería volverme un hombre célebre, un Orfeo moderno», escribe en *Las confesiones*. Mediante su irrupción en la galaxia ilustrada, pretendía conmover las leyes seculares que regían el universo musical: «concentrado en mi sistema de música, me empeñaba en querer hacer con él una revolución en ese arte».²² Rousseau parecía remedar, en cierto modo, la empresa ramista de 1737: en ese año, el operista triunfante –era también el año del estreno de *Cástor y Pólux*– sometía a juicio de la Academia su obra *La génération harmonique*. En ese estudio, el autor enunciaba doce proposiciones acústicas –fundadas en siete experiencias de resonancia y vibración de los cuerpos–, y explicaba los arcanos de la armonía mediante una hipótesis de De Mairan sobre la elasticidad del aire, hipótesis que vuelve inteligibles la producción y la percepción de varios sonidos simultáneos. Los jueces se mostraron considerablemente elogiosos ante esta importante obra de Rameau, cuyas tesis físico-matemáticas sobre la música reconocían una directa y clara filiación en la corriente del

²¹ Cf. al respecto la interesante contribución de Biancamaria Brumana y Colin Timms: «Bontempi, Giovanni Andrea», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 3 de junio de 2009.

²² Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 387.

cartesianismo científico.²³ Como veremos de inmediato, la contribución rousseauniana recibirá un veredicto completamente diverso.

Con el mismo ímpetu inventivo con que otros sabios presentaban un nuevo sistema de derivadas o algún experimento crucial relativo a la resistencia de los fluidos, el incauto revolucionarismo musical de Rousseau se despliega en un *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*.²⁴ Este opúsculo propone una nueva notación que consiste, esencialmente, en reemplazar las notas por números y en indicar los valores por un sistema de puntuación conformado por comas, puntos y líneas. Descifrar las minucias de este temprano producto rousseauniano requiere menos el interés del filósofo que el del erudito ocioso.²⁵ En efecto, conviene menos demorarse en los valores intrínsecos de la obra que en el gesto que su concepción presupone: intentar conmover, de la noche a la mañana, un sistema de notación de tradición secular; Rousseau es claro al respecto: «sólo pensé en partir hacia París, sin dudar de que nada más presentar mi proyecto a la Academia aquello sería una revolución».²⁶ Con todo, la situación se mostraba módicamente propicia: la *Académie des Sciences* que juzgaría el *Projet* era una institución relativamente libre del monopolio eclesiástico, corporativo o universitario y constituía, probablemente, la vía más adecuada para canalizar el afán rousseauniano de insertarse en los círculos intelectuales capitalinos a pesar de su condición provinciana y plebeya. Élisabeth Badinter ha resumido bien el carácter de esta institución científica en su gran estudio sobre la conformación del «campo intelectual» francés del Siglo de las Luces: «La Academia confiere un estatus social y, sobre todo, una autoridad sin igual. Del más humilde al más conocido, del músico al filósofo, cada uno desea en secreto pertenecer a ella. Al reconocer tempranamente el interés por los descubrimientos útiles a la sociedad, al instituirse como única experta legítima de todos los procedimientos inéditos, de todos los inventos o teorías nuevas, la Academia abre

²³ Cf. Élisabeth Badinter, «Rousseau y Rameau», en *Las pasiones intelectuales, I. Deseos de gloria (1735-1751)* [1999], traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, pp. 218-222.

²⁴ Rousseau se expulsa sobre la génesis del proyecto para una nueva notación musical en *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 366.

²⁵ El texto se reproduce íntegro, con sus signos y láminas, en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. 129-154. Una breve y sencilla exposición preliminar de la propuesta rousseauniana puede encontrarse en Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, «La nueva notación musical de Rousseau», en Jean-Jacques Rousseau, *Escritos sobre música*, introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Universitat de València, Valencia, 2007, pp. 39-49.

²⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 366.

sus puertas a un importante número de hombres de toda clase que buscan reconocimiento. Unos vienen a buscar una aprobación oficial en vista del otorgamiento de primas y privilegios; en su mayoría son inventores. Otros presentan sus trabajos con la esperanza de darse a conocer y hacerse apreciar por los académicos, primera etapa ineludible en la perspectiva de una futura elección».²⁷

Lo cierto es que, en septiembre de 1742, los tres comisarios –M. Hellot, M. de Fouchy y el propio De Mairan– entregaron un informe donde comunicaban su juicio adverso sobre la obra rousseauiana. Utilizable acaso en la música vocal, la notación propuesta por el autor era considerada inservible para la ejecución de la música instrumental. Los responsables del informe sentencian con unanimidad: «No creemos, al menos, que merezca ser preferida a la que está en uso actualmente. Asimismo, debería tener ventajas casi infinitas para determinar al público a renovar por impresión toda la música que tiene entre las manos. Por lo demás, consideramos que esta obra fue hecha con arte, y enunciada con mucha claridad; que el autor *parece conocer* su materia; y que es deseable que continúe sus investigaciones por mor de la facilidad de la música».²⁸ Es notable el tono ambiguo de este informe académico que combina la crítica con el elogio moderado, no menos que con la franca sospecha sobre las credenciales intelectuales de Rousseau.

Por lo demás, en un siglo en que los eruditos permanecían perpetuamente en guardia respecto de la paternidad de las ideas, el sistema rousseauiano no fue reconocido como decisivamente innovador; por el contrario, se lo asimiló de inmediato con la notación propuesta mucho antes por Jean-Jacques Souhaitty, cuestión que conspiró contra la pretendida originalidad rousseauiana, no sin

²⁷ Elisabeth Badinter, *Las pasiones intelectuales...*, *op. cit.*, p. 218. Acerca de las academias y corporaciones, el texto de *La Nueva Eloísa* aporta un pasaje tardío y desengañado, donde se manifiesta una desconfianza no exenta de recelo hacia esas maquinarias de promoción y privilegio intelectual pretendidamente meritocráticas. Julie le escribe a Saint Preux (V, 2): «¿No me habéis dicho más de cien veces que todas esas academias y corporaciones, que se fundan para favorecer el desarrollo de las artes, sólo contribuyen a perjudicarlas? Al multiplicar indiscretamente las cosas, se las confunde; el verdadero mérito queda sofocado en el miedo a la multitud, y los honores debidos al más diestro son siempre para el más intrigante. Si existiera una sociedad en que se recompensara debidamente al talento y mérito personales, se podría aspirar al sitio que uno podría desempeñar mejor; pero debe de conducirse uno por reglas fijas, renunciando al premio del talento, cuando el más vil logra éxito» (Jean-Jacques Rousseau, *Julia o La Nueva Eloísa, Cartas de dos amantes*, sin indicación de traductor, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1946, pp. 463-464).

²⁸ Acta del miércoles 5 de septiembre de 1742, *Registre de l'Académie des sciences*, vol. 61, citado por Elisabeth Badinter en *Las pasiones intelectuales...*, *op. cit.*, p. 221 (las cursivas son nuestras).

ocasionar una ruidosa polémica.²⁹ No podemos explorar aquí los recodos de esta acusación de plagio, la primera en la serie ingente que habría de sufrir nuestro filósofo; nos basta constatar que Rameau en persona desaprobó el «nuevo sistema» con argumentos que al propio Rousseau le parecieron irrefutables.³⁰ Mucho más tarde, en el artículo «Caracteres de música» de su *Diccionario*, Rousseau escribirá un epílogo contundente para este primer proyecto de revolución fallida:

Guido de Arezzo imaginó las líneas, las pautas, los signos particulares que han permanecido bajo el nombre de notas, y que son en la actualidad la lengua musical y universal de toda Europa. Como estos últimos signos, aunque admitidos de forma unánime y perfeccionados desde su invención, tienen todavía grandes carencias, muchos estudiosos han intentado sustituirlos por notaciones alternativas: de entre ellos citamos a Parran, Souhaity, Saurveur, Dumas y yo mismo. Pero como, en el fondo, todos estos sistemas, corrigiendo viejos defectos a los que ya estamos completamente acostumbrados, no hacían más que sustituirlos por otros cuya costumbre todavía está por adquirir, yo pienso que el público ha preferido, de una forma muy sagaz, dejar las cosas como están y enviarnos a nosotros y nuestros sistemas al país de las vanas especulaciones.³¹

No desalentado por esa revolución fallida y dolido por la falta del reconocimiento tan deseado por parte de la Academia, Rousseau publicó inmediatamente su *Projet*, no sin antes publicitarlo debidamente en el *Mercure de France*. A continuación, prosiguiendo esa verdadera lucha por el reconocimiento intelectual, Rousseau redactó su *Dissertation sur la musique moderne*, el primero de sus escritos impresos.³² Importa recalcar que *fue entonces mediante esta obra sobre música, que recogía razonadamente las teorías del Projet, que el autor de El contrato social se presentó por primera vez ante el público ilustrado*. En esa campaña por sumar méritos en el mundo de las letras, Rousseau añadía también su comedia *Narciso*, escrita en Chambéry, a la que Marivaux presuntamente añadió

²⁹ Publicado en París en 1677, el libro de Souhaity se titulaba *Les Nouveaux éléments de chant, ou l'Essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter*.

³⁰ Cf. la relación rousseauiana del episodio en *Las confesiones*, *op. cit.*, pp. 382-388.

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, edición de José Luis de la Fuente Charfolé, Akal, Madrid, 2007, *op. cit.*, p. 126; *OC V*, p. 686.

³² La obra se reproduce en Jean Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, pp. 155-245. Jean Le Rond D'Alembert hace mención de esta publicación, remitiendo sutilmente al *affaire* de la acusación de plagio, en un pasaje de su célebre Prefacio para la *Encyclopédie*: «[Rousseau] [p]ublicó hace algunos años una obra titulada *Disertación sobre la música moderna*, a la que sólo le hubiera faltado, para ser bien recibida, no haber encontrado la prevención a favor de otra más antigua» (cf. Jean Le Rond D'Alembert, Denis Diderot, *Discurso preliminar de la Enciclopedia – Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, traducción de Francisco Calvo Serraller, Hyspamérica, Buenos Aires, 1984, p. 125).

algunos retoques; sabemos que el propio autor le adjuntaría más tarde un célebre prefacio en el que reiteraría con excelente retórica las ideas principales de su *Primer Discurso*.

Por la misma época, nuestro filósofo comenzó a frecuentar la *Opéra*. Rameau se encontraba, compositivamente hablando, en su «década silenciosa»; en la escena se prodigaban estrenos de Mouret, Mondonville y Boismortier; según leemos en *Las confesiones*, *Le Pouvoir de l'Amour* (1743) –*ballet-héroïque* de Joseph-Nicholas-Panrace Royer– dejó impertérrito al ginebrino recién llegado al *beau monde*. En medio de ese panorama, la vocación rousseauiana por la composición musical no pudo sino verse incentivada. Lo importante es que, desde *Iphis et Anaxarète*, la tragedia lírica escrita para la Academia Real entre 1739 y 1740, Rousseau había inaugurado una práctica impensada, que continuó perfeccionando en casi todas sus obras posteriores: la costumbre de escribir conjuntamente el texto y la música. Apenas algunos años más tarde, Voltaire le prodigará este elogio significativo: «Reunís, señor, dos talentos que hasta ahora siempre han estado separados».³³ No sin exagerar un poco, esta innovación de Rousseau parece preanunciar tenuemente la idea wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, así como cierta representación del propio filósofo como *artista integral* (autor de música, letra, teoría). Lo innegable es que esta conjunción de habilidades, y su ejercicio coordinado, suponían una auténtica novedad para la época.

Temprano lector de libros de viajeros marítimos, en ese entonces Rousseau ya había escrito y compuesto la música de *La découverte du Nouveau Monde*, ópera que tenía a Cristóbal Colón y al cacique de una isla antillana de Guanahan como protagonistas excluyentes. Debidamente puesto en contexto, el argumento elegido no podía asombrar en un universo operístico habituado a esas excursiones temáticas transatlánticas: sabemos que, en la época, abundaban obras del estilo del *Moctezuma* de Antonio Vivaldi, y, en la propia Francia, una *opéra-ballet* tan versallesca como *Les Indes Galantes* podía incluir un exhaustivo recorrido planetario que albergara un episodio turco, uno persa, uno sito en «tierra de

³³ Voltaire a Rousseau, Carta del 15 de diciembre de 1745. Rousseau la transcribe, con algunas diferencias de poca monta, en *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 458-459 (en la edición de Besterman de la *Correspondance générale* de Voltaire, corresponde a la carta nº 3007, vol. XIV, p. 296).

salvajes» y hasta un acto peruano con espléndida celebración solar incluida.³⁴ En cuanto a la forma dramática y las peripecias amorosas tematizadas en *La découverte du Nouveau Monde*, se acusa la influencia de Philippe Quinault, notable libretista cuyos contemporáneos colocaban a la altura del insigne Racine.

En el prólogo de la ópera varios personajes alegóricos toman la palabra en el *locus* convencional del Palacio de la Gloria. Lo importante, con vistas a la naturaleza de nuestra indagación, es que el diálogo pomposo que sostienen Francia, Europa, Minerva y el Destino es considerablemente rico en alusiones políticas. De esa conversación se desprende que hay una guerra entre las naciones europeas y que Francia, momentáneamente fuera del combate, será la encargada de encadenar los furores de Marte y de proporcionar la paz tan anhelada (escenas i y ii).³⁵ El coloquio descrito en el prólogo reflejaría entonces la situación histórica de 1739, intervalo entre el Tratado de Viena y la crisis de 1740, oasis pacífico y efímero entre el fin de la guerra de sucesión de Polonia y la crisis de sucesión de Austria, durante el cual Francia gozaba de un prestigio considerable y de un estrecho entendimiento con España (concretado luego en su cooperación naval contra Inglaterra): en ese período singular, Luis XV bien pudo aparecer ante ciertos ojos como el árbitro y amo de Europa. De este modo, según la incisiva lectura propuesta por Jacques Scherer, Rousseau podía contabilizar la proeza del descubrimiento del Nuevo Mundo, que en rigor sólo incumbía a España, entre las glorias de una Francia que constituía su patria cultural y sentimental: efectivamente, gracias a las vaguedades de la alegoría, el prólogo de *La découverte du Nouveau Monde* concibe la expedición de Colón bajo la modalidad de una empresa globalmente europea.³⁶

³⁴ Acerca del exotismo en la ópera barroca francesa, cf. Richard Langellier-Bellevue, «Le concept d'exotisme chez Rameau: un exemple, "Les sauvages" des *Indes galantes*», en *Recherches sur la musique française*», vol. 21, 1983, pp. 158-160.

³⁵ Jean Jacques Rousseau se sitúa de este modo en una tradición dramática convencional y altamente codificada: es fácilmente demostrable que casi todos los prólogos mitológicos de las óperas francesas que cabalgan entre el siglo XVII y XVIII exhiben la forma dual de *alegorías políticas de pacificación y de pretextos para la glorificación musical de la figura del soberano*. Teniendo en cuenta los análisis de Reinhart Koselleck acerca de la naturaleza del Estado absolutista barroco –considerado como garante de paz, como el más eficaz de los antidotos para acabar con las guerras civiles religiosas de los siglos XVI y XVII– una lectura sistemática de este aspecto arrojaría conclusiones filosófico-políticas nada desdeñables acerca de la historia de la ópera francesa (y, eventualmente, de la ópera europea considerada globalmente). Retomaremos en un contexto diverso el motivo del Estado barroco pacificador *infra*, en el capítulo VI de este trabajo, a propósito de las tesis de Rousseau en su *Carta sobre los espectáculos*.

³⁶ En esta interpretación político-historizante seguimos muy estrechamente las importantes notas de Jacques Scherer al texto de *La découverte du Nouveau Monde*, en Jean-Jacques Rousseau, *OC*

Como no podría ser de otro modo, el tema de la misión civilizatoria europea nutre también gran parte del prólogo, y provoca la afirmación, por parte del coro, de que el Nuevo mundo «está hecho para llevar» los «hierros» del Antiguo (acto II, escena i).³⁷ En cuanto a la acción propiamente dicha de esta ópera peculiar, se sitúa en las inmediaciones de la isla de Guanahan (Guanahani): se trata de la primera tierra descubierta por Cristóbal Colón en América, el 12 de octubre de 1492. Al desembarcar en la isla, el Colón rousseauiano proclama, muñido del estandarte de Castilla en una mano y enarbolando la espada desnuda en la otra:

Climas donde, ante nuestros ojos, se enriquece la naturaleza,
Ignorados por los humanos, muy descuidados por los Cielos:
Perded la libertad; pero cargad sin murmurar
Un yugo aún más precioso.³⁸

Por lo demás, los tópicos acerca de la bondad de los primitivos habitantes del Nuevo Mundo aparecen tematizados de un modo extremadamente convencional: todavía no destellan aquí las observaciones memorables de que hará gala Rousseau en su futuro *Discurso sobre el origen de la desigualdad*. Las deudas ideológicas del autor respecto del texto de Louis Fuzelier para la ópera ramista *Les Indes galantes* es evidente incluso en los detalles; lo mismo ocurre con otras fuentes fácilmente identificables como Montaigne, Voltaire, Fénelon, Prévost y algunas otras. Dócilmente afin al espíritu galante, nada puede encontrarse en el libreto de Rousseau que hiciera sospechar en sus ulteriores reflexiones sobre los admirables caribes o los hotentotes del Cabo de Buena Esperanza. En lo que

V, pp. 1833-1834. Sobre el paradójico «patriotismo francés» de Rousseau, podemos citar las célebres líneas de *Las confesiones*: «cuando, más tarde, hice en París el papel de antidéspota y de orgulloso republicano, a despecho de mí mismo sentía una predilección secreta por esa misma nación que me parecía servil y por aquel mismo gobierno al que fingía criticar. [...] me burlaba de los franceses por sus derrotas mientras el corazón me sangraba más que a ellos» (*Las confesiones*, op. cit., pp. 252-253). Cabe relacionar este idiosincrásico patriotismo con el que trasunta la trama de *Los prisioneros de guerra* (1744), notable comedia en prosa en un acto, que tiene por héroe a un oficial francés prisionero en Hungría durante la guerra de sucesión austríaca (en *Oeuvres complètes*, vol. II: *La Nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésies – Essais littéraires*, edición bajo la dirección de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, colección «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1964, pp. 843-874); de acuerdo con el testimonio de su autobiografía, Rousseau nunca se atrevió a mostrar esta obra «por la singular razón de que jamás el rey, ni Francia, ni los franceses resultaron tal vez mejor alabados, ni de mejor gana, que en esta pieza, y de que, republicano y frondista titulado, no me atrevía a confesarme panegirista de una nación cuyas máximas eran en su totalidad contrarias a las mías» (*Las confesiones*, op. cit., p. 469, nota).

³⁷ Cf. las observaciones de Jacques Scherer en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. 1836-1842.

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, p. 829.

respecta a su música, al igual que la de *Iphis et Anaxarète* se encuentra irremediablemente perdida.

3

En 1743, Rousseau abandona París para viajar a Venecia en calidad de secretario del embajador francés. El itinerario se narra en ese magnífico recomienzo de su autobiografía que llega luego del falso final del libro VI. Nuestro autor, en tanto sujeto biografiado, se encuentra *nel mezzo del cammin* de su vida; su heredero cincugenario se demora en recordar con nostalgia los esplendores de la ciudad junto al Adriático. En primer lugar, el filósofo se dedica a relatar las minucias diplomáticas de su gestión oficial y los avatares de una relación progresivamente conflictiva con el embajador M. de Montaigu. Luego, en uno de esos momentos en que *Las confesiones* trasuntan un poder de evocación casi proustiano, nos proporciona una serie de importantes claves para la comprensión de su biografía musical. En efecto, Rousseau había llegado a la ciudad dotado de un intenso prejuicio negativo respecto de la música italiana; tan sólo un año más tarde, parte arrobado por sus encantos. ¿Cuál fue la experiencia que produjo esa revolución en su gusto musical?

La estadía rousseauiana en la Serenísima República no llegó al año: abarcó el exiguo período entre el 4 de septiembre de 1743 y el 22 de agosto de 1744. Antonio Vivaldi, el más insigne de los compositores venecianos de la primera mitad del XVIII, había muerto en Viena dos años antes; en 1742, Georg Friedrich Haendel acababa de dirigir el estreno dublinés de *El Mesías*, su oratorio más célebre. Rousseau escribe acerca de esos años notables para la música barroca europea: «Yo había llevado de París el prejuicio que ese país tiene contra la música italiana, pero había recibido de la naturaleza esa sensibilidad de tacto frente a la que los prejuicios no se sostienen. Pronto sentí por esa música la pasión que inspira a quienes están hechos para juzgarla».³⁹ Al escuchar las barcarolas, Rousseau llega a la conclusión «de que no había oído cantar hasta entonces»; poco más tarde, en su artículo «Barcarola», el ex diplomático ginebrino devenido

³⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 429.

colaborador de la *Encyclopédie* escribirá que «[l]a entrada gratuita que tienen todos los gondoleros en todos los teatros les forma gratis el oído y el gusto».⁴⁰

A continuación, el filósofo se explaya en su entusiasmo por la ópera veneciana.⁴¹ Conviene traer aquí a colación un pasaje asombroso de *Las confesiones*, en el que Rousseau esboza una analogía entre los cambios de decorado durante los entreactos de la ópera italiana y su propio modo de escribir y de pensar: la dinámica de los aparejos operísticos oficia de apropiada metáfora para describir su más íntima fisonomía moral e intelectual. Es posible que, de no mediar la experiencia operística veneciana, el filósofo nunca habría concebido esta asombrosa comparación: «¿No habéis visto alguna vez la ópera en Italia? En los cambios de escena reina en esos teatros un barullo desagradable que dura bastante tiempo: todos los decorados están mezclados; por todas partes se ve un lastimoso desorden; parece como si todo fuera a derrumbarse. Sin embargo, poco a poco toda va ordenándose, nada falta, y uno queda pasmado al ver que un espectáculo arrebatador sucede a ese largo alboroto. Esa maniobra es poco más o menos lo que ocurre en mi cerebro cuando quiero escribir. Si hubiera sabido primero esperar y luego describir en su belleza las cosas que de esa manera se han pintado en él, pocos autores me habrían superado».⁴²

Es en este momento del relato cuando se impone la pregunta acerca de cuáles óperas pudo escuchar Rousseau en Venecia. El panorama era efectivamente pletórico: durante el período que nos concierne, sobre las pomposas tablas venecianas se representaban obras de Porpora, Pergolesi, Terradellas, Latilla y Colombo, así como óperas e *intermezzi* debidos a la pluma de otros autores menores.⁴³ El texto de *Las confesiones*, sin embargo, no deja constancia de título alguno para orientar nuestra búsqueda. La razón de esa omisión acaso debe buscarse en el hecho de que la mayor impresión estética que Rousseau recibió

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *OCV*, p. 650.

⁴¹ Durante el siglo XVII, la ópera veneciana había conocido un magnífico apogeo, cuyos fastos aún permanecían, si bien algo mitigados, en la época del viaje de Rousseau. En su documentadísimo libro *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (University of California Press, Berkeley, 1991), Ellen Rosand sostiene que la ópera, nacida en Florencia y desarrollada luego en Roma, únicamente en Venecia se definió a sí misma como género, tal como la conocemos hoy en día. Sólo allí, en la Serenísima República, pudieron efectivizarse las tres condiciones que se revelaron como cruciales para el establecimiento permanente de los espectáculos operísticos: demanda regular, respaldo financiero sustentable y una audiencia amplia y predecible (cf. *op. cit.*, p. 1-7 y *passim*).

⁴² *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 165.

⁴³ Julien Tiersot proporciona una *enumeratio* exhaustiva de las óperas de la temporada en que Rousseau estuvo en Venecia en *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, p. 73.

provino de un ámbito muy distinto al de los escenarios operísticos o al de los cantos populares de las barcarolas: «Una música a mi modo de ver muy superior a la de la ópera y que no tiene parangón en Italia ni en el resto del mundo es la de las *scuole*». ⁴⁴ A un padre culpable que, en el momento en que evoca su estadía veneciana, ya ha abandonado a sus hijos en el *Hôpital des Enfants-Trouvés* y que ha sufrido la vituperación pública alentada por el libelo anónimo de Voltaire *Sentiment des citoyens*, no podía no conmoverle la naturaleza de estas instituciones, «casas de caridad fundadas para educar doncellas pobres, y a las que la República dota luego, sea para el matrimonio, sea para el claustro». Se sabe que, al modo de sirenas invisibles, las muchachas –todas vírgenes, ninguna mayor de veinte años– cantaban a través de las tribunas enrejadas. ⁴⁵ Imposible no especular sobre el efecto fantasmagórico y los equívocos que propiciarían estas peculiares instituciones benéficas en la Venecia libertina de mediados del siglo XVIII. Lo indudable es que, a despecho de sus prevenciones morales, el entusiasmo de Rousseau no conoce límites: «No imagino nada tan voluptuoso ni tan emotivo como esa música; las riquezas del arte, el gusto exquisito de los cantos, la hermosura de las voces, la exactitud de la ejecución, todo concurre en esos deliciosos conciertos para producir una impresión que probablemente no se ajusta a las conveniencias, pero de la que no creo que un corazón de hombre sea capaz de librarse». ⁴⁶

Luego de su memorable semblanza de los *Ospedali*, nuestro filósofo deja constancia de su asombro por la accesibilidad musical de una ciudad en la que,

⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 430.

⁴⁵ Sobre estas instituciones, suprema forma de reclusión musical en el barroco y más tarde en *l'âge classique*, cf. Patrick Barbier, «Los Ospedali o la gloria musical de los más humildes», en *La Venecia de Vivaldi, Música y fiestas barrocas* [2002], traducción de Jordi Terré, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 69-98.

⁴⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., pp. 430-431. Curiosamente, Rousseau parecer destinado a reiterar, paso por paso, la experiencia estética de Charles de Brosses, presidente del Parlamento de Dijon. Apenas algunos años antes, De Brosses había escrito en su *Voyage en Italie* (1739-1740): «La música trascendente es aquí la de los Hospitales [de este modo traduce De Brosses al francés el término *Ospedali*]. [...] Hay cuatro, todos formados por hijas bastardas o huérfanas, y por aquellas cuyos padres no están en condición de criarlas. Se las educa a expensas del Estado, y se las adiestra exclusivamente para destacar en la música. [...] Sus voces son adorables para el quiebro y la ligereza; pues *aquí no se sabe nada de redondez y sonidos filados a la francesa*» (Charles de Brosses, *Viaje a Italia*, traducción de N. Salmerón García, Espasa-Calpe, Madrid, 1922-1923, Carta del 29 de agosto de 1739; las cursivas son nuestras). De inmediato, De Brosses se refiere a la música instrumental: «Aquel de los Hospitales adonde más a menudo voy y donde más me divierto es el de la Piedad; es también el primero por la perfección de las sinfonías. ¡Qué rigor en la ejecución! Sólo allí se oye ese primer ataque de arco, tan falsamente ensalzado en la Ópera de París [...]. Tienen allí una clase de música que en Francia no conocemos, y que me parece más propia que ninguna otra para el jardín de Bourbonne» (*ibid.*).

por insignificantes escudos, podía alquilar un clavicordio y contratar un pequeño grupo de «sinfonistas»: «En Italia la música cuesta tan poco que no vale la pena privarse de ella si a uno le gusta».⁴⁷ Si hemos de creer en su testimonio, Rousseau hizo ejecutar a ese grupo algunos pasajes instrumentales de *Las Musas galantes*, una obra de su propia pluma. No es difícil desentrañar el sentido último de todas estas observaciones dispersas: constituyen el testimonio inequívoco de una mutación en el mundo de las instituciones musicales del siglo, progresivamente tendientes al mecenazgo cívico o privado en detrimento del mecenazgo cortesano.⁴⁸

En todo caso, la estancia en Venecia, con todos sus novelescos incidentes diplomáticos, amorosos y musicales, supone la interrupción de otro proyecto de composición operística. De vuelta en París, y ya en compañía de Thérèse Levasseur, Rousseau reincide en la composición de *Las Musas galantes*, finalizando la obra en 1745. Campra había escrito *L'Europe galante* (1697); Rameau, *Les Indes galantes* (1735); Guillemain había compuesto las *Sonates en quatuors, ou Conversations galantes et amusantes* (1743); Graun completaría *Le feste galanti* (1748). La enumeración podría continuar, aunque sin duda resultaría incompleta si exceptuáramos las célebres *fêtes galantes* plasmadas por pincel de Antoine Watteau, que tanto contribuyeron a la boga de ese epíteto. Lejos de albergar la acritud sin atenuantes que desplegará hacia este estilo en años ulteriores, Rousseau se suma ahora a este apogeo de la cultura galante con un pequeño *divertissement*, formado por un prólogo y tres *entrées* o pequeños actos.

El primer acto de *Les Muses galantes* versaba sobre la figura del poeta Torquato Tasso; el segundo se centraba en el exilio de Ovidio. El tercer acto, por último, tematizaba algunos intrascendentes incidentes amorosos de la vida de Anacreonte. Nuevamente Rousseau había incurrido en innovaciones vedadas: la referencia al Tasso fue considerada demasiado moderna para los parámetros férreos de la lírica francesa, de manera que, siguiendo un consejo del duque de Richelieu, el autor procedió a sustituirla por la figura más clásica de Hesíodo. Esta sustitución supuso, al mismo tiempo, una acentuación de la inflexión autobiográfica; el propio Rousseau confiesa con ironía: «Di con el secreto de

⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 432.

⁴⁸ Sobre esta cuestión, cf. Manfred F. Bukofzer, «Instituciones musicales cívicas: mecenazgo colectivo», en *La música en la época barroca*, op. cit., pp. 406-409.

contar en ese acto una parte de la historia de mis talentos y de la envidia con que Rameau quería honrarlos». ⁴⁹ Su Hesíodo canta estos diáfanos versos:

No he hecho del arte un estudio servil
Y mi voz indócil
Jamás se ha mezclado con las chirimías [*châtimeaux*]:
Sin embargo, respecto de los éxitos que espero,
Todo aguardo del fuego que me esclarece,
Aunque nada de mis endebles logros. ⁵⁰

Por ese entonces, Jean-Jacques Rousseau se consideraba aún un genuino discípulo de Rameau. Debido a la ineluctable pérdida de las partituras de sus primeras óperas, resulta difícil ponderar hasta qué punto había interiorizado las lecciones del maestro de Dijon; la tradición textual, sin embargo, ha garantizado la transmisión de los libretos, contruidos punto por punto según la forma y el espíritu de la ópera francesa poslullista. Con todo, no debemos subestimar el único fragmento de música conservado: el nada desestimable acto primero de *Las Musas galantes*, a nuestro juicio lo más relevante del Rousseau compositor. ⁵¹ La composición mereció un elogio del propio Rameau; de inmediato, empero, el compositor se dispuso a cuestionar la autoría rousseauiana. Una representación parcial de esta obra tuvo lugar en el salón de La Pouplinière; más tarde, la ópera pudo ejecutarse integralmente en la mansión de M. de Bonneval: la reacción de Jean-Philippe Rameau se conserva atestiguada a dos voces por Rousseau en *Las Confesiones* y por el anciano operista en *Errores sobre la música en la Enciclopedia* (1755). A pesar de su parcialidad, el testimonio rousseauiano resulta elocuente al describir la mixtura de precariedad y ocasional pericia que caracterizaba su arte musical: «[Rameau] me apostrofó con una brutalidad que escandalizó a todo el mundo, afirmando que una parte de lo que acababa de oír era de un hombre consumado en el arte y el resto de un ignorante que ni siquiera sabía música; y es cierto que mi trabajo desigual y sin reglas era unas veces sublime y otras vulgar, como debe serlo el de cualquiera que se eleva sólo a impulsos de genio y que no se sostiene en la ciencia». ⁵² Antes de finalizar este capítulo, debemos añadir que, luego de su retorno de Italia, Rousseau había publicado una

⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 457.

⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, p. 1061.

⁵¹ Un análisis musical del acto conservado puede encontrarse en Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 193-196.

⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, pp. 455-456.

compilación de *XII Canzonette italiennes*. Esas cantinelas populares se encuentran perdidas en la actualidad; algunas de ellas, sin embargo, fueron transcritas textualmente en *Les consolations des misères de ma vie*, obra rousseauiana de vejez cuyas páginas han llegado al conocimiento de la posteridad.

Nada impide concluir que la música italiana le fue revelada a Rousseau durante su estadía veneciana. Sin mayores dificultades, podríamos impulsar un ejercicio de atribución errónea y atribuirle al ginebrino la frase que, un siglo y medio más tarde, Frederick Nietzsche haría famosa: «Cuando busco otra palabra para decir música, encuentro siempre tan sólo la palabra Venecia».⁵³ Lo cierto es que, de Champéry a París, y de París a Venecia, una constelación de sucesos e intervenciones le daban ya a nuestro autor el carácter que nos resulta familiar: al gesto de indocilidad intelectual, Jean-Jacques Rousseau había sumado una relación ríspida con la Academia; a la promesa malograda de una revolución musical, la pulsión recolectora del proto-folklorista; a la revelación de la música italiana vivida con la intensidad de una conversión religiosa, tres óperas hoy conservadas en diverso estado de fragmentación y cuya pérdida nadie lamenta con genuino dolor. La música se había instalado en el centro de sus intereses, conservando para siempre un lugar esencial: «Seguro que es preciso que haya nacido para este arte, porque empecé a amarlo desde la infancia, y es el único que he amado de forma constante en todo tiempo. Lo sorprendente es que me costase tanto esfuerzo aprender un arte para el que había nacido, con progresos tan lentos que, tras haberlo practicado toda mi vida, nunca he podido llegar a cantar con seguridad a libro abierto».⁵⁴

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1996, p. 48. Por lo demás, Hansell Baugh ha reconstruido con nitidez el recorrido del tópico sobre la superioridad de la música italiana, en una línea que se inicia en Rousseau, pasa por Stendhal y llega hasta el nietzscheano grito de batalla «*Il faut méditerraniser la musique!*» (cf. su artículo «Music and the Mediterranean», en *The Musical Quarterly*, vol. 12, nº 4, 1926, pp. 623-630).

⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 250. Para la reconstrucción de esta «prehistoria musical» de Jean-Jacques Rousseau, nos hemos basado en el testimonio coordinado de numerosos estudios biográficos, entre los que se cuentan, fundamentalmente, los siguientes: Lester G. Crocker, *Jean-Jacques Rousseau*, vol. I, *The Quest 1712-1758*, Macmillan, Nueva York, 1968; Sir Gavin de Beer, *Rousseau*, traducción de Sara Martínez Pérez, Salvat Editores, Barcelona, 1985; Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, traducción de Mauro Armíño, Alianza, Madrid, 1995; Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, op. cit.; Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, op. cit.; Samuel Baud-Bovy, «Rousseau musicien», op. cit.; David Medina, *Jean-Jacques Rousseau: Lenguaje, música y soledad*, op. cit.

II.

El adivino de aldea en la corte de Luis XV

En un pasaje de *Las confesiones*, Rousseau alude a su primera composición musical, durante una estancia en Lausana hacia el año 1730, cuando enseñaba música bajo el nombre ficticio de Vaussore de Villeneuve. Además de involucrar un liso y llano plagio –el de un minué cuya melodía circulaba por la escena popular–, la precaria composición supuso todo un fracaso. «Me hallaba tan lejos de poder leer una melodía a primera vista que, en el brillante concierto de que he hablado, no me fue posible seguir ni un momento la ejecución para saber si tocaban bien lo que tenía ante mis ojos y que yo mismo había compuesto».⁵⁵ Rousseau se desenmascara: maestro de canto sin saber descifrar una melodía, se presenta como compositor sin poder escribir siquiera la melodía de un simple *vaudeville*. Comparando este penoso suceso con cierta gloria futura que habría de sobrevenirle más de veinte años más tarde –en ocasión de la representación de *El adivino de aldea* en la corte de Luis XV–, el autor exclama con acento autoconmiserativo: «Pobre Jean-Jacques; en ese cruel momento, qué lejos te hallabas de esperar que, un día, ante el rey de Francia y toda su corte, tus sonidos levantarían murmullos de sorpresa y aplauso, y que en todos los palcos a tu alrededor las más amables mujeres se dirían a media voz: “¡Qué deliciosos sonidos! ¡Qué música tan encantadora! Todos estos cantos llegan al corazón”».⁵⁶

Sin embargo, entre este temprano fracaso rotundo y su éxito más brillante se sitúan algunos sucesos de no olvidable significación. Más allá de las implicancias históricas y políticas de fondo, o quizás precisamente en virtud de ellas, el año 1745 fue excepcional por la importancia que revistieron los espectáculos cortesanos franceses: estaba en juego todo el boato que podría desplegarse para el

⁵⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 211.

⁵⁶ *Idem*, p. 210.

matrimonio del delfín con María Teresa de España. Así se explica el origen, por ejemplo, de *La Princesa de Navarra, comédie-ballet* en tres actos de Voltaire y Jean-Philippe Rameau, representada el 23 de febrero. Por su parte, e independientemente de este trabajo conjunto con Voltaire, Rameau también contribuyó con su comedia lírica *Platée* para las festividades nupciales; por si fuera poco, para la celebración cortesana de la Batalla de Fontenoy, escribió también *El Templo de la Gloria*, y para la conmemoración de esa misma batalla en la *Opéra* de París, completó *Las fiestas de Polimnia*. El compromiso del operista y teórico de la armonía con el aparato de las festividades reales fue absoluto e industrioso. No es de extrañar, pues, que luego de la boda del delfín, el músico recibiera la primera de dos pensiones reales, amén del título de «*compositeur de la musique de la chambre du roy*»: desde ese año, 1745, estuvo cada vez más involucrado en los trajines palaciegos: como señala agudamente Graham Sadler, más de la mitad de las obras que conservamos de su autoría fueron concebidas para amenizar eventos cortesanos.⁵⁷ Rousseau no era ajeno a estos ajetreos en ocasión del aristocrático matrimonio: *La Princesa de Navarra* de Voltaire-Rameau no tardaría en devenir *Las fiestas de Ramiro* en la *remake* anodina que el joven ginebrino, siguiendo una proposición del duque de Richelieu, estrenó el 22 de diciembre del mismo año. Nuevamente, Rousseau había actuado a la vez como poeta (enmendando discretamente la poesía de Voltaire) y como músico (sustituyendo temerariamente la musicalización ramista). Es altamente significativo que la primera carta de la correspondencia rousseauiana con Voltaire (fecha el 11 de diciembre de 1745) concierna a los avatares de este *pasticcio*.⁵⁸ La respuesta voltairiana comienza precisamente con el elogio citado en el capítulo precedente: «Reunís, señor, dos talentos que hasta ahora siempre han estado separados».⁵⁹

Pero, tal como adelantamos, el triunfo áulico más resonante de Rousseau llegaría unos años más tarde y lo conduciría a un camino exactamente inverso al seguido por su predecesor Jean-Philippe Rameau. Nos referimos, luego de estos

⁵⁷ Cf. Graham Sadler, «Rameau, Jean-Philippe», *op. cit.*, s/nº de p.

⁵⁸ Cf. Catherine Kintzler, «Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse», *Revue de Musicologie*, vol. LXVII, 1981, pp. 139-168. Cf. asimismo «Sur Les Fêtes de Ramire», en Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 256-259.

⁵⁹ Voltaire a Rousseau, 15 de diciembre de 1745, carta citada en Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 458-459 (cf. *supra*, nota 33). En cuanto al poema de *Les fêtes de Ramire*, reelaborado por nuestro autor, puede encontrarse en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. 1079-1091.

necesarios preámbulos, a la representación de *El adivino de aldea* en la corte de Fontainebleau. Las circunstancias de su génesis pueden reconstruirse con facilidad. El filósofo había pasado un tiempo en la mansión de su amigo M. Mussard, en Passy, hacia 1752. Al parecer, Mussard era diestro con el violoncello; asimismo, había viajado a Italia, donde pudo escuchar los discutidos *intermezzi* bufos. Arrebatado por los encantos de las óperas bufas italianas, no menos que por los alicientes de su amigo melómano, Rousseau concibió la idea de proporcionar a la nación francesa un drama cabal de ese género. Compuso *El adivino de aldea* en tres semanas, durante la primavera de 1752, y en octubre de ese mismo año, la ópera ya se representaba en palacio. En la gestión había influido decisivamente el duque d'Aumont, primer gentilhomme de la Cámara del Rey, y responsable en ese entonces de la compleja organización de los espectáculos cortesanos.

La primera representación de la obra tuvo lugar en Fontainebleau el 18 de octubre. En *Las confesiones* encontramos el relato insuperablemente vívido de esa jornada. En efecto, Rousseau parece contener el aliento y marcar una cesura en su proliferante relato autobiográfico para aseverar: «Heme aquí en uno de esos momentos críticos de mi vida donde es difícil no hacer otra cosa que narrar, porque es casi imposible que la narración misma no lleve huellas de censura o de apología. No obstante, trataré de referir cómo y por qué motivos me comporté así, sin añadirle alabanzas ni vituperios». ⁶⁰ Un primer recaudo hermenéutico a la hora de acercarnos a estos pasajes del texto radica, sin duda, en desconfiar de estos alardes de ecuanimidad. Por lo demás, como sugerimos en el capítulo inicial de este trabajo, aquí nos interesa más bien *qué modalidad de reconstrucción autobiográfica despliega el filósofo en su rememoración de sus éxitos musicales cortesanos*.

La primera cuestión de importancia atañe a un detalle aparente tan nimio como la indumentaria de Rousseau. Es notable que el filósofo asista al estreno de su ópera desaliñado, mal afeitado y con la peluca bastante despeinada. Lindando casi con lo astroso, su aspecto constituía prácticamente un gesto de desafío ante los oropeles y los terciopelos de Utrecht que campeaban en el palacio: «Tomando esa falta de decencia por un acto de valor, entré en la misma sala adonde debían llegar poco después el rey, la reina, la familia real y toda la corte. [...] Cuando

⁶⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 516.

encendieron las luces, viéndome con aquella indumentaria en medio de personas excesivamente engalanadas todas ellas, empecé a sentirme incómodo; me pregunté si estaba en mi sitio y si iba convenientemente vestido; tras unos minutos de inquietud me respondí que sí con una intrepidez que tal vez procedía más de la imposibilidad de echarme atrás que de la fuerza de mis razones». ⁶¹ Tal como comprobamos, la narración no carece de un inquietante *suspense*. De inmediato, Rousseau reproduce el soliloquio que le sugiere esa incómoda situación: «Me dije “Estoy en mi sitio, puesto que veo representar mi obra, puesto que he sido invitado, puesto que sólo la he hecho para esto, y porque, después de todo, nadie tiene más derecho que yo a gozar del fruto de mi trabajo y mis talentos. Me he vestido como de costumbre, ni mejor ni peor. Si empiezo de nuevo a someterme a la opinión en algo, pronto estaré sometido realmente en todo. Para ser siempre yo mismo, no debo avergonzarme en ninguna parte de vestir de acuerdo con el estado que he elegido”». ⁶² No es difícil reconocer aquí, a partir de una reflexión *in situ* acerca de la inadecuación de su vestimenta, los motivos más caros al Rousseau de los dos *Discursos*: la necesidad de sustraerse al imperio de la opinión, el tópico del divorcio entre el ser y el parecer, la subversión moral que entraña sacrificar la propia verdad íntima en el altar de los prejuicios ajenos. ⁶³

El relato prosigue con fluidez, de acuerdo con un favorable curso de los acontecimientos que pudo aplacar los resquemores de Rousseau: todo el público acogió la obra con fervor, un acontecimiento que el filósofo no puede dejar de comentar en su típico estilo interjectivo y *larmoyant*. La orquesta había estado compuesta por músicos de la *Opéra* y de la Música del Rey. Mademoiselle Fell interpretó el rol de Colette, y para ella compuso Rousseau de inmediato el motete *Salve Regina*, que la cantante estrenó el mismo año de 1752 en el *Concert*

⁶¹ *Idem*, pp. 516-517. Según el historiador Philipp Blom, de este modo Rousseau «trató de convencerse a sí mismo de que su aparición con aquel atuendo era algo así como un manifiesto filosófico» (cf. Philipp Blom, *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales* [2004], traducción de Javier Calzada, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 179).

⁶² Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 517.

⁶³ En *Las ensoñaciones del paseante solitario*, hacia el final de la sexta *Promenade* –larga monodía autoconmiserativa de un Rousseau sexagenario–, el autor ya no atribuye esa incomodidad al estrecho mundo cortesano, sino que la hace extensiva a todo el espectro de la sociedad civil, a contrapelo de los impulsos comunitaristas de sus obras más célebres: «nunca he sido realmente apto para la sociedad civil [*société civile*] donde todo es molestia, obligación, deber, y donde mi natural independiente me hace siempre incapaz de los sometimientos necesarios a quien quiere vivir con los hombres» (cf. Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armíño, Alianza, Madrid, 1979, p. 106).

Spirituel, importante institución con la cual el filósofo sostuvo más de un lazo.⁶⁴ Cuando Madame de Pompadour quiso interpretar un rol del intermedio en su castillo de Bellevue eligió travestirse como Colin: casi todas las historias de la Francia dieciochesca mencionan este detalle memorable. Por lo demás, la primera interpretación pública de la obra tuvo lugar en la *Academia Real de Música*, el primero de marzo de 1753, donde fue acogido con el mismo favor que en la corte.

El relato de *Las confesiones* abunda en detalles sentimentales: hay suspiros y llantos en ese primer (y último) gran triunfo palaciego de Rousseau, hay gestos de desafío al orden establecido y monólogos virtuosos sobre la fidelidad a sí mismo. Pero, lo que resulta acaso más importante, tiene lugar aquí la primera ruptura estrepitosa que registramos en la entera biografía rousseauiana con las modalidades, los atributos y las prerrogativas del mundo monárquico. Pronto había corrido el rumor de que Luis XV obsequiaría al filósofo con una pensión vitalicia en razón del éxito de su *El adivino de aldea*: episodio que bastaría para atestiguar la presencia de ciertos principios de meritocracia musical ya no en el mundo de las Academias parisinas (como vimos en ocasión del *Projet*) sino ahora en el seno mismo de un absolutismo ciertamente menguante. Sea como fuere, al día siguiente del estreno de su intermedio, Rousseau es citado en el castillo para entrevistarse con el rey en persona. Durante la noche precedente, el filósofo se somete a un severo análisis de conciencia y a una reflexión sobre el cúmulo de heteronomías que traería por consecuencia su respuesta favorable a la propuesta del rey. No es ilícito, pues, concebir tal autoanálisis bajo la modalidad de un ejercicio prekantiano de *Selbstdenken*: «Es verdad que perdía la pensión que, en cierto modo, me habían ofrecido; pero también me eximia del yugo que me

⁶⁴ El *Concert Spirituel* de las Tullerías fue, a partir de 1725, el primer ejemplo de una sala de conciertos abiertos al gran público. Sobre esta institución, cf. Manfred F. Bukofzer, «Instituciones musicales cívicas: mecenazgo colectivo», en *La música en la época barroca*, op. cit., pp. 406-409, así como también el capítulo dedicado al *Concert Spirituel* en Patrick Barbier, *La Maison des Italiens, Les castrats à Versailles*, Grasset, París, 1998. Es también de suma utilidad el libro de Martha Rioux y Jean-Yves Patte, *Le Concert Spirituel 1725-1790, L'invention du public*, Naxos, París, 1996. El 23 de mayo de 1751, la orquesta del *Concierto Espiritual* había ejecutado una «Symphonie à cors de chasse» compuesta por Rousseau, obra perdida en la actualidad (cf. el Apéndice sexto «Sur la symphonie de J.-J. Rousseau au Concert Spirituel», en Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, op. cit., pp. 262-263). En el artículo «Concierto Espiritual» del *Diccionario de música*, Rousseau definirá la institución mediante estas incisivas palabras: «Concierto que tiene lugar como espectáculo público en París, durante las temporadas en que están cerrados los demás espectáculos. Se ha asentado en el palacio de las Tullerías. Sus concertantes son muy numerosos y la sala está muy bien decorada. Allí se ejecutan motetes, sinfonías, y a veces también se entregan al placer de desfigurar algunas melodías italianas» (Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, op. cit., p. 143; *OC V*, p. 722).

hubiera impuesto. Adiós a la verdad, la libertad y el valor. ¿Cómo atreverse desde entonces a hablar de independencia y de desinterés? Después de recibir esa pensión, no quedaba más que adular o callarme [...]. Me costaría más trabajos, y mucho más desagradables, conservarla que pasarme sin ella. Así pues, renunciando creí tomar una decisión muy consecuente con mis principios y sacrificar la apariencia a la realidad. Le comuniqué mi resolución a Grimm, que no puso ningún impedimento. Con los demás alegué mi salud, y aquella misma mañana me marché». ⁶⁵ El final de estos incidentes no podría ser más abrupto: por decisión propia, Rousseau ni siquiera llegó a entrevistarse con el monarca.

En otro orden de cosas, la acusación de plagio perturbó a Rousseau hasta bien entrada su vejez: en efecto, la cuestión ocupa un lugar importante en los dos primeros diálogos de *Rousseau juez de Jean-Jacques*.⁶⁶ En la construcción fantasmática que el filósofo despliega en esta obra apologética, los franceses no sólo le reprochan haber escrito libros criminales (recordemos la condenación del *Emilio* y de *El contrato social*), sino que también lo acusan de no haberlos hecho: es precisamente el caso de la polémica en torno de la autoría de *El adivino*.⁶⁷ En la actualidad, nadie discute la autenticidad de *Le devin*, pero, en el caso contrafáctico de que faltaran pruebas extrínsecas –la siempre equívoca «evidencia empírica»–, hay algo en la factura musical de la obra –una sencillez debida menos a un ideal consumado de naturalidad que a una evidente impericia, una rusticidad siempre rayana en la cacofonía– que oficia de prueba intrínseca: credencial rigurosamente inmanente de autenticidad. La obra, pues, es una genuina creación de Rousseau, lo cual está lejos de ser un elogio. Analicemos brevemente los motivos de este juicio.

La trama del intermedio es sencilla: no podría ser más idiosincrásicamente rousseauniana y más literariamente irrelevante. Apenas nos detendremos en esta ingenua historia acerca de una pastora abandonada por su amado (que ha sido

⁶⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 520.

⁶⁶ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juez de Jean-Jacques. Dialogues*, en *Œuvres Complètes I (œuvres autobiographiques)*, Seuil, París, 1967 (sobre la acusación de inautenticidad en torno de *El adivino de aldea*, cf. especialmente pp. 383-384). Acerca del complejo desdoblamiento que propone Rousseau en esta obra habitualmente poco estudiada, es útil el análisis de Arnaldo Pizzorusso: «Le "personae" nei Dialogues», en *Rousseau secondo Jean-Jacques*, Istituto della Enciclopedia italiana, Florencia, 1979, pp. 65-74. Cf. asimismo la interesante «Introduction» de Michel Foucault a Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juez de Jean-Jacques. Dialogues*, A. Colin, París, 1962, pp. vii-xxiv.

⁶⁷ Para esta cuestión, cf. Julien Tiersot, «Sur l'authenticité du Devin du village», en *Jean-Jacques...*, op. cit., pp. 270-273.

subyugado por una gran dama de la ciudad) y que recurre a un adivino –figura tutelar siempre presente en el mundo de Rousseau– con vistas a recuperarlo. La excursión ciudadana y aristocrática de Colin dura apenas un suspiro, y pronto lo tenemos nuevamente en escena junto a su amada Colette, en un triple triunfo del campo sobre la ciudad, de la inocencia pastoril sobre la corrupción urbana, y de la virtud sobre el vicio: en la escena final, todos bailan una simple danza alrededor del mayo.⁶⁸ Como conviene a toda ópera galante, *El adivino de aldea* contiene, dispersados entre sus arias y recitativos, los preceptos de un *ars amandi* muy a la moda de los tiempos.

¿Qué ocurre con la música? Lo cierto es que la acentuación de la primera aria, con su poco sutil distribución rítmica y con el mordente sobre la primera sílaba de la palabra «*bonheur*», bastaría para desacreditar cualquier teoría rousseauiana acerca de la prosodia y el acento de la lengua francesa. Por si fuera poco, la ponderación se hace más severa si tenemos en cuenta las gloriosas inflexiones que proliferan en la ópera lullista o ramista, descontando otros astros de la ópera francesa como Charpentier, Campra o Mondonville. Las melodías, por su parte, son considerablemente pueriles. En cuanto a la música instrumental que da inicio a la obra, Rousseau elude la típica forma bipartita de la obertura francesa lullista, y compone una especie de *Sinfonía* italiana en tres movimientos: *Allegro*, *Andante* y rauda *Allegro* final. El *Andante* persigue un ritmo de siciliana, pero en él –todo hay que decirlo– la invención brilla por su ausencia. No es la primera vez que el autor acometía estas tímidas innovaciones respecto de la tradición establecida: de acuerdo con el testimonio de *Las confesiones*, la nueva obertura (perdida) que Rousseau había escrito para *Las fiestas de Ramiro* también estaba compuesta de acuerdo al estilo italiano, aún muy nuevo y resistido en Francia.⁶⁹

Considerada globalmente, la música es inequívocamente francesa y exhibe, pese a sus declaradas intenciones, escasos italianismos.⁷⁰ Enrico Fubini destaca,

⁶⁸ El texto de la obra puede encontrarse en Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, pp. 1093-1114. En *OC V*, pp. 1155-1165 se reproducen las partituras de las arias principales del intermedio. Hay una versión discográfica: Jean-Jacques Rousseau, *Le devin du village*, Alpe Adria Ensemble, bajo la dirección de René Clemencic, Nuova Era Records, Italia, 1991. Una versión más reciente [2006] está a cargo de Cantus Firmus Kammerchor & Consort; Gabriela Bürgler, soprano; Michael Feyfar, tenor; Dominik Wörner, baritone; Andreas Reize, director.

⁶⁹ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, 461.

⁷⁰ En las líneas que siguen, seguimos, no sin cuestionar algunos de sus asertos, el sensible análisis musical del intermedio rousseauiano propuesto por Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 197-210.

por lo demás correctamente, la tradición netamente francesa en la que venía a inscribirse la creación de Rousseau: «*Le devin du village* es, pues, una opereta que no tiene nada de revolucionario, y forma parte de la tradición de las pastorales francesas: la lengua es francesa; el tema –es verdad– no es ni histórico ni mitológico, pero es bucólico y pastoral y en absoluto realista; por ello se aproxima más a la tradición de la ópera-ballet que a los intermedios italianos. La “vuelta a la naturaleza” predicada por Rousseau en su *Lettre [sur la musique française]*, y mucho menos el *cri animal* de Diderot, ciertamente no se encuentran en *Le devin du village*, tan simple como bucólico idilio pastoral, con danzas y coros de campesinos, con el acompañamiento de una música cuya pobreza sustancial está contrarrestada por la natural simplicidad melódica».⁷¹ A pesar de todo, en una nota al segundo diálogo de *Rousseau juez de Jean-Jacques*, el autor declara que el romance «*Dans ma cabane obscure*» proviene de su recién adquirida pasión por la música italiana.⁷² Y es verdad, por otra parte, que algunos de los pasajes menos felices de *La serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi, hallan un eco perfecto en *El adivino* (si bien ningún número de *Le devin* se aproxima a la levedad maravillosa de un aria como «*A Serpina penserete*»). A pesar de la diferencia en cuanto a mérito artístico, los críticos suelen minusvalorar con demasiada frecuencia los evidentes parentescos entre *Le devin du village* y *La serva padrona*: es obvio que casi nada en la primera obra llega a asemejarse a la gracia premozartiana de la obra de Pergolesi, pero es igualmente cierto que el costado menos memorable del segundo *intermezzo* –su simplicidad melódica, sus repeticiones estróficas, su deliberada tosquedad– encuentra una resonancia inconfundible en algunas arias del *intermède* rousseauiano.⁷³ En cuanto a las tramas de ambas obras, Philipp Blom ha sabido expresar –no sin cargar ligeramente las tintas– las paradojas que genera su análisis conjunto: «si la partitura de Rousseau recordaba influencias italianas, el libreto, obra suya

⁷¹ Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, op. cit., p. 101 (la traducción ha sido levemente corregida).

⁷² Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge...*, op. cit., p. 451, nota.

⁷³ Enrico Fubini sostiene la opinión contraria, al declarar que, entre *La serva padrona* y *Le devin du village*, «el parentesco es bastante escaso» (*Los enciclopedistas y la música*, op. cit., p. 99). Para profundizar en el análisis de la obra de Pergolesi, es recomendable el estudio de Marvin E. Paymer y Hermine W. Williams, *Giovanni Battista Pergolesi: A Guide to Research*, Garland, Nueva York, 1989; también son de utilidad las puntualizaciones de Helmut Hucke y Dale E. Monson, «Pergolesi, Giovanni Battista», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 2 de mayo de 2007.

también, era tan pastoril y profundamente conservador como subversiva la tradición de la *opera buffa* en Italia. En el gran éxito de Pergolesi, *La serva padrona*, la doncella acaba casándose con el amo, pero Jean-Jacques ofrecía una visión diferente, más pensada para complacer a un rey: una pastora se enamora del señor local, y su amante tiene que convencer al adivino del pueblo para que le haga ver lo equivocada que está, le ayude a recobrar su afecto y restaure el orden feudal: una trama sorprendente para un hombre que decía despreciar las diferencias sociales». ⁷⁴

Más difícil es explicar el éxito abrumador de *Le devin*. ¿Acaso esa candidez que da la impericia puede erigirse como un valor en un mundo entregado a los reblandecimientos del estilo *rocaille*? Enrico Fubini, una vez más, explica con exactitud en dónde reside la clave de este interrogante: «Dando por descontado que Rousseau, ciertamente, no puede ser considerado un gran músico, y que su éxito se debió sobre todo a motivos polémicos e ideológicos, su opereta interesa más por su estructura y por las intenciones que animaban a su autor que por su valor intrínseco». ⁷⁵ Cuesta suscribir sin recaudos las pretensiones rousseauianas de haber ido demasiado lejos en el arte de la composición musical o en la elaboración audaz de los recitativos –nuevamente aflora aquí el pretendido «revolucionarismo» musical del ginebrino–: «La parte en la que más me había concentrado, y en que más me alejaba de la ruta común, era el recitativo. El mío estaba acentuado de una forma completamente nueva y avanzaba con el recitado de la letra. No se atrevieron a dejar esa horrible innovación, temieron que sublevase los oídos gregarios». ⁷⁶ Recordemos que, en varios lugares de su obra, Rousseau se ocupa de examinar las potencialidades que abriga el recitativo obligado. En el artículo homónimo, lo define como «aquel [recitativo] que al estar entremezclado con *ritornelli* y pinceladas de sinfonía, obliga, por decirlo de ete

⁷⁴ Philipp Blom, *Encyclopédie...*, *op. cit.*, p. 179. Enrico Fubini destaca, por lo demás correctamente, la tradición netamente francesa en la que venía a inscribirse la creación de Rousseau: «*Le devin du village* es, pues, una opereta que no tiene nada de revolucionario, y forma parte de la tradición de las pastorales francesas: la lengua es francesa; el tema –es verdad– no es ni histórico ni mitológico, pero es bucólico y pastoral y en absoluto realista; por ello se aproxima más a la tradición de la ópera-ballet que a los intermedios italianos. La “vuelta a la naturaleza” predicada por Rousseau en su *Lettre [sur la musique française]*, y mucho menos el *cri animal* de Diderot, ciertamente no se encuentran en *Le devin du village*, tan simple como bucólico idilio pastoral, con danzas y coros de campesinos, con el acompañamiento de una música cuya pobreza sustancial está contrarrestada por la natural simplicidad melódica» (Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, *op. cit.*, p. 101; la traducción ha sido levemente corregida).

⁷⁵ Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 515.

modo, tanto a la parte recitante como a la orquesta, uno hacia otro, de manera que deben estar atentos y escucharse mutuamente».⁷⁷ Hacia el final del texto, Rousseau incorpora una referencia a su propia composición: «Hasta el momento, la música francesa no ha sabido hacer uso alguno del recitativo obligado. Se procuró dar cierta idea de ello en una escena de *El adivino de aldea*, y parece que el público encontró que una situación viva, tratada así, merecía un mayor interés. ¿Qué no haría el recitativo obligado en las escenas grandiosas y patéticas, si se le puede sacar este provecho en un estilo rústico y burlón?»⁷⁸ La hipótesis merece considerarse con seriedad, lo cual no impide dudar de la destreza con que Rousseau pudo usufructuar las posibilidades del recitativo obligado a lo largo de *Le devin du village*.

No es improbable que el éxito de la pieza radique en haber introducido una dosis de rusticidad en la atmósfera mórbida y alambicada de la corte del «Bienamado». Lo innegable es que sus cofrades de inmediato acusaron el golpe: «creo que mis llamados amigos me habrían perdonado escribir libros, e incluso libros excelentes, porque esa gloria no les era extraña; pero no pudieron perdonarme haber escrito una ópera ni los brillantes éxitos que obtuvo».⁷⁹ Cuando, más tarde, Bernardin de Saint-Pierre refiera las últimas conversaciones que sostuvo con Rousseau, no dejará de asentar su testimonio acerca del indeclinable orgullo que Rousseau abrigaba respecto de su primera obra de éxito:

Yo le hablé de sus obras y el dije que la que más me gustaba era *Le devin du village* y el tercer volumen del *Emilio*. Pareció encantado con mi apreciación.

—También es —me dijo— lo que más me gusta haber hecho. Por mucho que hablen, mis enemigos jamás harán un *Devin du village*.⁸⁰

Por lo demás, Rousseau dedicó la pieza a M. Duclos, no sin aseverar, al mismo tiempo, que esa sería *su única dedicatoria*. En efecto, es la única entre sus obras cuyo prefacio conserva algo del pomposo estilo servil tan habitual en la época. Sin embargo, no debemos atribuir a este hecho aislado una importancia que no merece: en la *Advertencia* que le sigue, Rousseau se atrevió a anotar unas líneas

⁷⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, op. cit., p. 346.

⁷⁸ *Ibid.* (traducción levemente modificada).

⁷⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 530.

⁸⁰ Bernardin de Saint-Pierre, «Rousseau», en Jean-Jacques Rousseau, *Las ensañaciones del paseante solitario*, op. cit., pp. 196-223, cf. p. 198 (traducción ligeramente retocada).

autocomplacientes que contradecían toda genuflexión frente a los poderes establecidos y que en la corte fueron consideradas –así lo atestigua el testimonio de sus contemporáneos– como signos de una insolencia intolerable: «Habiendo hecho esta obra sólo para mi propio entretenimiento, su verdadero éxito me agrada. Pero nadie sabe mejor que yo cómo debe representarse para agradarme al máximo». ⁸¹ Pero las reflexiones precedentes poco pueden asombrar al lector atento de las obras políticas del autor: comprendemos la incomodidad del ginebrino en este mundo de cortesanos diligentes porque sabemos cuán implacable llegará a ser su crítica de ese *modus vivendi*, una vez que Rousseau haya explicitado teóricamente sus convicciones republicanas. Basta recordar un pasaje de la sección «De la monarquía» (*El contrato social*, III, vi). «Un defecto esencial e inevitable, que pondrá siempre al gobierno monárquico por debajo del republicano es que en éste la voz pública eleva casi siempre a los primeros lugares tan sólo a hombres esclarecidos y capaces, que los desempeñan con honor. En cambio, en las monarquías en la mayor parte de los casos no llegan sino pequeños embrollones, bribonzuelos, pequeños intrigantes, cuya mediocridad que en las cortes facilita llegar a los grandes lugares, sirve tan sólo para mostrar al público su inepticia no bien han llegado». ⁸²

Es de sobra conocido el episodio relatado vívidamente en la *Segunda Carta a Malesherbes* (12 de enero de 1762), según la cual, hacia 1749, Rousseau habría leído por azar el anuncio del tema propuesto por la Academia de Dijon. Esa lectura motivaría, en un arrebato de iluminación repentina, su primer escrito «político»: el *Discurso sobre las ciencias y las artes*. ⁸³ Creemos que nada impide hablar de dos episodios decisivos en la biografía rousseauiana: *habría, entonces, en la vida de Rousseau, una «experiencia de Fontainebleau» así como hay una «iluminación de Vincennes».*

Ahora bien, ¿cuál es la significación precisa de este atrevimiento rousseauiano para la sociología y la historia de la composición musical?

⁸¹ Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, p. 1096.

⁸² Jean-Jacques Rousseau, *El contrato social*, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁸³ La carta se reproduce en Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, *op. cit.*, pp. 181-185.

Conocemos la dependencia estética y material que guardaban los compositores barrocos y preclásicos respecto de los órdenes áulicos europeos. Norbert Elias, ese perspicaz radiógrafo de la sociedad cortesana, se refiere a una etapa ya tardía de esa sumisión creativa cuando escribe que la principal tragedia en la vida de Mozart residió en haber sometido su genio musical al perpetuo mecenazgo de los soberanos y aristócratas.⁸⁴ Hemos aludido a los compromisos cortesanos de Jean-Philippe Rameau, un músico cuya vida y producción musical resultan inseparables de las festividades de la monarquía de Luis XV. Descontando el caso de Rousseau, son escasos los ejemplos de insubordinación a un orden de cosas semejante. Un probable objetor, sin embargo, podría traer a colación algunos casos aislados. Existe, por ejemplo, un suceso en la vida del joven Georg Friedrich Haendel en la corte de Berlín, que recuerda vagamente el caso rousseauiano. Debido a la gran precocidad del compositor alemán, su padre estuvo a punto de comprometerlo al servicio exclusivo del Elector berlinés: esta experiencia temprana de la protección del Electorado, con sus ataduras y obligaciones a un solo amo, podría explicar a largo plazo que Haendel, destinado a convertirse en el Músico Oficial de la corona británica, eludiera a lo largo de su vida los seductores nombramientos cortesanos.⁸⁵ Medio siglo más tarde, sin embargo, el gesto de indocilidad había ganado en extremismo, como si, para un plebeyo republicano, el reconocimiento real supusiera un acatamiento casi aborrecible.⁸⁶

Desde temprano, Rousseau se mantiene incólume, dictándose a sí mismo las leyes inatacables de una autonomía social y moral que es preciso defender con tesón. La caracterización kantiana del temperamento sublime, concebida precisamente en la época en que el influjo rousseauiano en el filósofo de

⁸⁴ Naturalmente, aludimos aquí al clásico estudio de Norbert Elias: *Mozart. Sociología de un genio*, traducción de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk, Península, Barcelona, 1991.

⁸⁵ Tanto la hipótesis como los detalles de este suceso de difícil datación (*¿circa 1697?*) pertenecen a Christopher Hogwood y están extraídos de su magnífica biografía: *Haendel* [1984], traducción de Carlos-José Costas, Alianza, Madrid, 1988, pp. 18-19.

⁸⁶ Irónicamente, a pesar del ruidoso rechazo de la pensión real, la obra constituyó probablemente el mayor triunfo pecuniario de Rousseau. El filósofo cobró cien luisas del rey, cincuenta de Madame de Pompadour (por la representación en su castillo de Bellevue, en marzo de 1753), cincuenta de la *Opéra*, y quinientos francos de Pissot por la edición de la partitura. Rousseau registra estos detalles de acuerdo con la inflexión hiperbólica que le es tan habitual: «ese intermedio, que nunca me costó arriba de cinco o seis semanas de trabajo, me reportó casi tanto dinero, a despecho de mis desdicha y mis torpezas, como luego me reportó el *Emilio*, que me había costado veinte años de meditación y tres de trabajo; pero pagué cara la holgura pecuniaria en que me puso esa pieza por los pesares infinitos que me proporcionó. Fue el germen de secretas envidias que no estallaron sino mucho después» (*Las confesiones, op. cit.*, p. 529).

Königsberg alcanzaba su apogeo, se puede transponer sin modificaciones para retratar al Rousseau de la época que estudiamos, asumiendo incluso sus corolarios de hastío y melancolía: «Se estima a sí mismo y considera al ser humano como una criatura que merece respeto. No tolera ninguna sumisión reprobable y respira libertad en su noble corazón. Toda clase de cadenas, desde las doradas que se llevan en la corte hasta los hierros pesados del galeote, son para él abominables. Es un severo juez tanto respecto de sí mismo como de los demás, y no es extraño que sienta hastío de sí y del mundo».⁸⁷

⁸⁷ Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764], traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2004, p. 20 (traducción levemente modificada). Sobre el influjo del pensamiento rousseauiano en la conformación del pensamiento kantiano de la década de 1760, cf. las páginas iluminadoras de H. J. de Vleeschauer: «La *Nachricht von der Einrichtung seiner Vorlesungen in dem Winter-halben Jahre von 1765-1766* d'Immanuel Kant», *Mededelings van die Universiteit van Suid-Afrika*, Pretoria, 1965, especialmente pp. 34-40. En cuanto a los datos biográficos necesarios para reconstruir el período de la vida de Rousseau abarcado en este capítulo, se han consultado las numerosas fuentes citadas *supra* en la nota 54. También ha sido de suma utilidad el artículo de Spire Pitou, «La *représentation du Devin du village* à Versailles en 1753» (en *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, n° XXXVIII, 1969-1971, pp. 265-271) y el interesante trabajo de Grégoire Gregoriou, «Le *Devin du village* – un côté peu connu de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau» (en Robert Thiéry, ed., *Rousseau, l'Emile et la Révolution, Actes du colloque international de Montmorency 1989*, Universitas, Montmorency, 1992, pp. 517-524).

III.

El Rincón de la Reina y el Rincón del Rey

La participación de Rousseau en la «Querrela de los Bufones»

1

En el prefacio de su *Diccionario de Música*, Jean-Jacques Rousseau explica con claridad las razones que lo condujeron a tomar partido en la polémica sobre el valor relativo de la música francesa y de la música italiana; sus palabras exhiben una mezcla de buena retórica y de hipocresía sutil: «como no soy profesional [*ne professant pas*], no me mueve otro interés que el del arte y, aun cuando lo tuviera, debería por lógica insistir a favor de la música francesa, donde puedo conseguir un lugar, en contra de la italiana, en la que no puedo ser nada. Pero como buscaba con sinceridad el progreso de un arte que amaba con pasión, mi placer silenció mi vanidad. Hábitos tempranos me ataron durante mucho tiempo a la música francesa y, francamente, fui un entusiasta de ella. Comparaciones meticulosas e imparciales me han llevado hacia la música italiana y a ella me he entregado con la misma buena fe. [...] Sin duda, cometí muchos errores, pero garantizo que la parcialidad no me hizo cometer ni tan solo uno».⁸⁸

Imposible adherir a la confesión de ecuanimidad con que Rousseau remata esta referencia a su intervención en la polémica de las dos músicas: fácilmente puede mostrarse que toda su participación en la llamada «Querrela de los Bufones» no fue sino un ejercicio desenfrenado de parcialidad por la causa italiana, con los inevitables corolarios y connotaciones políticos del caso, que comenzaremos a analizar en este capítulo de nuestra indagación. Al mismo tiempo que triunfaba en la corte y en la *Opéra*, Rousseau luchaba con denuedo por

⁸⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música, op. cit.*, p. 56; *OC V*, p. 610.

constituirse en árbitro del gusto musical francés: su figura se presenta bajo la forma de una suerte de temprano *taste-maker* en la agitada escena estética de mediados de siglo.

Entre otras cosas, el siglo XVIII fue una época de variadas revoluciones musicales. El término «revolución» y el adjetivo «moderno», en efecto, son frecuentes en una gran serie de tratados y opúsculos.⁸⁹ Podría pensarse que, fundamentalmente, la cultura francesa dieciochesca conoce tres grandes epicentros polémicos en lo que atañe al arte musical: el enfrentamiento inicial entre ramistas y lullistas, el que se produce luego entre bufonistas y antibufonistas y, finalmente, la contienda entre gluckistas y piccinnistas del bienio 1777-1778. Ya hemos aludido a la primera batalla al introducir el personaje de Jean-Philippe Rameau; la querrela entre los partidarios de Gluck y los de Piccinni, por otra parte, queda fuera de nuestro estudio. Nos detendremos ahora, eso sí, en analizar algunos aspectos de esa formidable guerra de panfletos que fue la *Querelle des Bouffons*, sin duda una de las grandes batallas de la Ilustración.

La ópera ramista, expresión gloriosa del *spectacle divertissement* tal como se concebía en el régimen aristocrático versallesco, sufrió una primera crisis severa durante esta rencilla. La disputa tuvo lugar entre 1752 y 1754, y versó acerca de los méritos respectivos de la ópera italiana y la ópera francesa, más precisamente, de la foránea *opera buffa* y la *opera seria* vernácula. Los bufonistas se nucleaban en el Rincón de la Reina; los anti-bufonistas, en el Rincón del Rey. En Agosto de 1752, una *troupe* italiana, bajo la dirección de Eustachio Bambini, había interpretado *La serva padrona*, el conocido *intermezzo* de Pergolesi. La revolución estética a que dio lugar fue considerable si se tiene en cuenta que se había tratado tan sólo de cincuenta minutos de música.

Podríamos comenzar presentando un planteo, *prima facie* esquemático, que sin embargo resiste el análisis, al comportar un ineliminable elemento de verdad: nos referimos a la oposición entre los géneros operísticos *serio* y *bufo*. Según esta contraposición, la *opera seria* expresa el elemento de continuidad con la época

⁸⁹ Cf. la ya aludida *Disertación sobre la música moderna* del propio Rousseau. Marmontel, uno de los pocos enciclopedistas piccinnistas, escribió un *Essai sur les révolutions de la musique en France* (1777). En 1781, Leblond editó documentos de la polémica entre piccinnistas y gluckistas bajo el título de *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*. A esta nómina podríamos agregar *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783), de Esteban Arteaga, y la *Difessa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* (1788) de Vincenzo Manfredini.

barroca; la *opera buffa*, el elemento de ruptura. La última exige medios vocales comparativamente más modestos; privilegia la homorritmia y elude las asperezas armónicas; sus melodías suelen tender hacia un movimiento de danza. Por otra parte, la ópera *buffa* es acaso impensable sin el precedente del teatro goldoniano, con toda su agilidad dramaturgica y su inédita precisión lingüística a la hora de caracterizar los diversos tipos sociales. Si la *opera seria* hunde sus raíces en el *Ancien Régime*, la *buffa*, con su ruidosa irrupción de la burguesía y del pueblo llano sobre el escenario, anuncia la crisis del mundo absolutista. Lo notable es la estricta inmanencia con que lleva a cabo ese movimiento de ruptura: la ópera *buffa* parodia a la *seria*; y es casi seguro que si recurre al virtuosismo vocal, a los intervalos amplios o a los recitativos acompañados, lo hace para señalar, con precisión deíctica, a un no burgués, a un noble, a un representante del mundo antiguo.

La *opera buffa* triunfa en la década de 1750, y en el decenio siguiente ya está instalada incluso en lugares tan alejados como Londres o San Petersburgo. El gran fenómeno operístico de la segunda mitad del siglo XVIII será sin duda la convergencia de ambos géneros, que Mozart llevará al colmo de la perfección.⁹⁰ En esa línea, el musicólogo Michael P. Steinberg ha podido escribir que, «[c]omo personaje, Fígaro también encarna la vida y el destino de un género operístico: vale decir, la *opera buffa* y su capacidad –mayor que la de su hermana, la *opera seria*– de adaptarse a la modernidad burguesa».⁹¹ En todo caso, debemos a los *philosophes* enciclopedistas uno de los impulsos más decisivos para el cultivo vernáculo de ese género bufo que había dado sus primeros pasos en el *Teatro dei Fiorentini* de Nápoles, que se había enriquecido en Venecia con los aportes de Goldoni y que llegaría a entrar a las grandes cortes iluministas de Viena o San Petersburgo hasta refugiarse, como por una bella simetría del destino, en su cuna napolitana, con esa joya que señala el momento final del género: *Il matrimonio segreto* (1793), de Domenico Cimarosa.⁹²

⁹⁰ Acerca de esta cuestión son útiles las observaciones de Manfred F. Bukofzer, «Sociología de la música barroca», en *La música en la época barroca*, op. cit., pp. 399-415.

⁹¹ Michael P. Steinberg, «Puesta en escena de la subjetividad en las óperas de Mozart/Da Ponte», en *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX* [2004], traducción de Teresa Arijón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, pp. 47-114; cf. p. 54.

⁹² No escasean las óperas *buffas* con asunto filosófico. *Les philosophes* (1760), de Charles Palissot de Montenoy, es una dura sátira de los intelectuales enciclopedistas. De la pluma de Paisiello y con libreto de De Lorenzi, nos ha llegado *Socrate immaginario* (1775), cuyo protagonista, Don Tammara, está irremediabilmente perturbado por sus lecturas de vidas de los filósofos griegos.

Por su parte, la polémica entre los partidarios del melodrama italiano y los partisanos del melodrama francés guardaba relación estrecha con la ya algo lejana *Querelle des Anciens et des Modernes* de fines del XVII. En una crítica anónima publicada por la *Gazette de France* con motivo de la representación parisina de la ópera *Orfeo* de Luigi Rossi, por ejemplo, se había esbozado un implícito paralelismo entre la música francesa y la italiana, a partir del cual esta última emergía triunfante. En 1702, el abate François Ragueneau, que había viajado a Roma cuatro años antes, publicaba su *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, donde se inclinaba por afirmar la superioridad de la ópera italiana en razón de su tan mentada melodiosidad natural. Jean-Laurent Lecerf de La Vieville, lullista convencido, no tardó en contestarle: en 1704 se imprimía ya su *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seguida de un *Traité du bon goût en musique*, donde el autor defendía con tesón las virtudes de la ópera francesa. Lo interesante es que, entre otras razones, La Vieville esgrimía un argumento de carácter netamente legitimista: a uno de los interlocutores de su diálogos, quien le pregunta por qué habríamos de ignorar la opinión de tantas personas, incluso ilustres, a las que agrada la ópera italiana, le contesta que si el principio de autoridad es el válido, no resta más que sujetarse entonces al gusto del Rey.⁹³

Si las primeras representaciones de óperas bufas e *intermezzi* italianos habían pasado casi inadvertidos en 1729, muy distinta fue la recepción de *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi. Compuesto en 1733, este *intermezzo* se había estrenado sin mayores consecuencias en 1746, en el *Hotel de Bourbonne*; ejecutado luego por la compañía de Eustachio Bambini, obtuvo un éxito fulgurante. Nuestro autor asistió fascinado a la función parisina del intermedio de Pergolesi.⁹⁴ Lo importante para la cuestión que nos ocupa es que, a partir de esta

También con música de Paisiello, pero a partir de un libreto de Bertati, se conserva *Filosofi immaginari* (1777), que provocó las vehementes carcajadas de Catalina II. Años más tarde, incluso la crónica musical se convertirá en materia del formidable poder que exhibe la *opéra comique* a la hora de deglutir todos los sucesos mundanos de su época: permanecen como documentos *Gluckistes et Piccinnistes*, de Billardon de Sauvigny, y el *Esprit du parti ou les Querelles à la mode*, de Chabanon.

⁹³ Cf. Enrico Fubini, «Ragueneau y Lecerf: la polémica entre Italia y Francia», en *La estética musical...*, *op. cit.*, pp. 179-183; cf. p. 181; también, del mismo autor: «El *connaisseur* y el teórico», en *Los enciclopedistas y la música*, *op. cit.*, pp. 40-50.

⁹⁴ Podría hablarse de un verdadero *pergolesianismo* rousseauiano. En su entusiasmo por la música italiana, el filósofo quiso volverse editor de la partitura de *La serva padrona*, ahora rebautizada como *La servante maîtresse*, y acabó interviniendo, a su costo, en la publicación.

experiencia, por primera vez para Rousseau la polémica sobre la música italiana y la francesa deja de ser un simple problema de gusto o preferencia personal, para hallar en su pensamiento una seria justificación teórica y filosófica.

Un siglo antes, Mazarino había desarrollado la costumbre de patrocinar los espectáculos operísticos con la intención de distraer a un público sedicioso y evitar que se ocupara de los asuntos privados de los personajes encumbrados: se sabe que las enormes sumas insumidas en esos montajes escénicos llegaron a ocupar un lugar muy prominente en los ataques de *La Fronde*.⁹⁵ A mediados del siglo XVIII, el panorama no resultaba demasiado disímil. La *Opéra*, ante todo, atravesaba una importante crisis estética y financiera. En 1749, Luis XV había otorgado el privilegio de la *Opéra* a la ciudad de París en una movida política que intentó aquietar la tensión sobre las cuerdas realistas. Los *inspecteurs-généraux* introdujeron alteraciones en el repertorio, se intentó restañar los daños producidos por una administración insolvente y se procuró ganar el apoyo público. Según la musicóloga Elisabeth Cook, es sobre este trasfondo de cambios que debe explicarse en parte la llegada de los Bufos y el gran impacto que tuvieron en la alta cultura parisina.⁹⁶

Los primeros intercambios de panfletos tuvieron lugar en marzo de 1752, con la publicación de la *Lettre sur Omphale*, en la que Frédéric-Melchior Grimm discutía el reciente éxito de la ópera homónima de André Cardinal Destouches.⁹⁷ Rousseau no tardó en sumarse al *élan* satírico desplegado por el enciclopedista de Ratisbona: en su *Carta a Grimm*, nuestro filósofo proclama su preferencia por la música italiana, y somete la obra de Jean-Philippe Rameau a una crítica que tal

Debemos en parte a Jean-Jacques, entonces, que Pergolesi haya sido impreso por primera vez. Más tarde, continuando su apostolado, Rousseau redactará un prefacio para *La zingara* de Rinaldo de Capua, representada casi un año después de *La serva padrona*. En un pasaje de su opúsculo *Sobre la libertad de la música*, D'Alembert se hace eco de esta predilección: «Pergolesi, instruido demasiado temprano en el progreso del arte, ha sido el Rafael de la música italiana: él le ha aportado un estilo verdadero, noble y simple, del que los artistas de su nación se alejan un poco demasiado hoy en día» (Jean Le Rond D'Alembert, *De la liberté en musique*, en *Oeuvres complètes de D'Alembert*, tome premier, A. Belin, París, 1821, pp. 515-546, cf. 527).

⁹⁵ Cf. Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca*, op. cit., p. 404.

⁹⁶ Elisabeth Cook, «Querelle des Bouffons», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 19 de abril de 2007.

⁹⁷ Aportando excelentes razones, Paul-Marie Masson concibe la *Carta* de Grimm sobre *Omphale* menos como la salva inaugural de la *Querelle des Bouffons* que como una continuación natural de la controversia más temprana entre lullistas y ramistas: cf. «La lettre sur Omphale», *Revue de Musicologie*, vol. XXIII, 1944, pp. 1-19.

vez nadie había osado realizar antes de él.⁹⁸ Como muchos otros del autor, el texto constituye un modelo de retórica, en el que cada elogio a la música de Rameau revela, al final de la frase, un coletazo crítico que acaba por anular la potencial celebración de un acierto musical. Rousseau denigra el recitativo ramista y los pasajes instrumentales; expresa también por vez primera su aversión por los «acompañamientos demasiado trabajados». Todas esa «bellas finezas del arte, esas imitaciones, dobles diseños, bajos contrarios, contrafugas», no son sino «monstruos deformes, monumentos del mal gusto» que habría que relegar en los claustros. De este severo escrutinio, sin embargo, emerge casi indemne una peculiar creación de Rameau: *Platée, comédie lyrique* de 1745 redimida de la condena general por ostentar incipientes elementos bufos.⁹⁹ Más allá de este detalle, la *Carta a Grimm* puede considerarse, sin temor al error, como la primera declaración contundente de hostilidad hacia la estética y el arte ramistas.

2

La polémica prosiguió a través de una verdadera cascada de panfletos y opúsculos. Destaquemos, entre medio de ese *corpus* caótico, la memorable intervención satírica de Grimm, con la publicación de *El pequeño profeta de Boehmischbroda*, salido a la luz en enero de 1753. En el momento más candente de la querrela, hacia fines de septiembre del mismo, Rousseau publica, otra vez recurriendo al anonimato, su volteriana *Carta de un sinfonista de la Academia Real de Música a sus camaradas de la orquesta*. Indignado por el fracaso de la representación de una ópera de Niccolò Jommelli, nuestro partisano de la ópera *buffa* atribuye ese fracaso al mal desempeño orquestal.¹⁰⁰ Dos meses más tarde, muchas novedades se presentan: noviembre supone la aparición del tomo tercero

⁹⁸ La *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale* se reproduce íntegramente en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. 261-274.

⁹⁹ Mediante esa sutil ponderación, Rousseau estaba lejos de equivocarse: J. Van den Heuvel analiza los sorprendentes elementos bufos de la ópera ramista en cuestión en «*Platée, opéra-bouffe de Rameau au milieu du XVIIIe siècle*», en *Actes du Colloque International Jean-Philippe Rameau, Dijon, 1983*, (impreso en París), pp. 101-107. Cf. asimismo las observaciones de Cuthbert Girlestone en el capítulo «*Platée and comédie lyrique*», de su libro *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 400-442.

¹⁰⁰ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. 275-285.

de la *Encyclopédie* (conteniendo numerosos e importantes artículos musicales de Rousseau) y la publicidad de la cuestión propuesta por la Academia de Dijon, interrogante cuya respuesta contribuiría a la fama universal de nuestro filósofo: «Cuál es el origen de la desigualdad entre los hombres y si es autorizado por la ley natural». Como veremos en el siguiente capítulo de este estudio, las dos cuestiones aparecerán entrelazadas del modo más íntimo en la obra y en la praxis de nuestro autor. Añadamos un tercer dato, que viene a complejizar el ya rico panorama descrito: también en noviembre de 1753, época intensa como pocas en la vida de Rousseau, el filósofo publica su resonante *Carta sobre la música francesa*.

Los defectos que, medio siglo antes, en su exitosa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704), Lecerf de La Vieville había atribuido a la ópera italiana –antinatural, artificiosa, «barroca»–, Rousseau se los imputa ahora a la ópera francesa e, indirectamente, a la música vocal e instrumental proveniente de la pluma del gran Rameau. En la *Lettre sur la musique française*, el tono es aún más subido que en la *Carta de un sinfonista*. Rousseau comienza por proclamar el derecho del filósofo a pronunciarse sobre cuestiones de arte –una vindicación que, afortunada o fatídicamente, estaría destinada a hacer escuela hasta el día de hoy–: «Corresponde al poeta hacer la poesía y al músico hacer la música; pero sólo al filósofo pertenece hablar con propiedad de una y de otra».¹⁰¹ El autor contrapone las lógicas disímiles de la armonía y la melodía: mientras que la primera, al provenir de un anclaje natural, resulta idéntica para todas las naciones, el carácter propio de cada país procede esencialmente de su inspiración melódica. Pero dado que la melodía es engendrada por la lengua, la mejor música pertenecerá al pueblo cuya lengua sea la más musical: de acuerdo con este razonamiento, la supremacía de Italia le parece a nuestro autor fuera de toda discusión. Descontando este favoritismo, no puede imputársele a Rousseau la ausencia de una conciencia histórica del desarrollo musical: en efecto, la nación italiana no ostentó estas gloriosas virtudes

¹⁰¹ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. 292. Acerca de esta cuestión, sería conveniente traer a colación las irónicas páginas de D'Alembert en su opúsculo «Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie en matière de goût» (en Jean Le Rond D'Alembert, *Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires de D'Alembert*, tome troisième, Jean-François Bastien, París, An XIII [1805], pp. 413-430).

ab initio; más aun, «[h]ubo un tiempo en que Italia era bárbara».¹⁰² El filósofo resume en una significativa nota al pie de su *Carta* la peculiar visión sobre la historia de la música que alienta su relato y sus juicios de valor, su narrativa unidireccional y su axiología binaria: «El abad Du Bos se afana mucho en honrar a los Países Bajos por la renovación de la música, lo cual podría admitirse si se llamara música a un relleno continuo de acordes. Pero si la armonía no es más que la base común y la melodía sola constituye el carácter, entonces la música moderna no sólo nació en Italia, sino que parece que en todas nuestras lenguas vivas, la única música que realmente puede existir es la italiana. En tiempos de Orlando y de Goudimel se hacía armonía y sonidos. Lully añadió algo de cadencia. Corelli, Bononcini, Vinci y Pergolesi son los primeros que hicieron verdadera música».¹⁰³ Resta enfatizar un matiz significativo: a propósito de la legendaria rivalidad que Corelli sostuvo con Lully, nos llega una importante resonancia de la actitud anti-cortesana de Rousseau, uno de cuyos ejemplos meridiano acabamos de discutir en el análisis de *El adivino de aldea*. El filósofo escribe en otro pasaje de su *Lettre*: «El propio Lully, alarmado por la llegada de Corelli, se apresuró a hacer que lo expulsaran de Francia, lo que no le resultó difícil, *al ser Corelli un hombre de mayor grandeza y por consiguiente menos cortesano [moins courtisan]*».¹⁰⁴ Como demuestran los estudios más recientes, la rivalidad entre el virtuoso violinista italiano y el músico oficial de la monarquía de Luis XIV bien puede resultar una completa ficción; sea como fuere, lo importante es que, a los ojos de Rousseau, Arcangelo Corelli se destaca entre sus contemporáneos no sólo por haber dado inicio a la genuina historia de la música (barroca), sino también por negarse a hacer de su arte una mera prenda en manos de los poderosos.

No nos detendremos en el pormenorizado análisis rousseauiano de las presuntas perfecciones de la melodía italiana. Tampoco en la aversión manifestada por el autor por todo lo concerniente a la polifonía y el contrapunto, «restos de barbarie y de mal gusto» que subsisten al modo de «los pórticos de nuestras iglesias góticas». Rousseau preconiza un transparente ideal homofónico y enfatiza la necesidad de simplificar la armonía; sus observaciones sobre el

¹⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Escritos sobre música*, op. cit., p. 196.

¹⁰³ *Idem*, pp. 196-197 (traducción levemente modificada, en la que, además, se ha modernizado la grafía de los nombres de los compositores aludidos por Rousseau).

¹⁰⁴ *Idem*, p. 197 (las cursivas son nuestras); *OC V*, p. 309.

recitativo obligado son de una sagacidad que bien podría preanunciar los ulteriores hallazgos de la música gluckista. De acuerdo con el impulso experimental y demostrativo que recorre la entera *Carta sobre la música francesa*, Rousseau acaba proponiendo un *experimentum crucis*: se atreve nada menos que a examinar las pretendidas virtudes del monólogo de *Armide* en la ópera homónima de Lully, sin duda el paradigma más acendrado del recitativo operístico francés. Con todo su despliegue de minucias, el análisis rousseauiano del monólogo tiene poco de desapasionado escrutinio musicológico y mucho de disección sacrílega. El propio Gluck, sin embargo, no desoirá las observaciones de Rousseau cuando se disponga a componer su propia música para *Armide*, veinticuatro años más tarde. Sea como fuere, el escrito de Jean-Jacques Rousseau está destinado a hacer época. El filósofo había encabezado este libelo de noventa y dos páginas *in octavo* con un adagio latino, atribuible a Horacio («*Sunt verba et voces, praeterea que nihil*»);¹⁰⁵ ahora lo remata con una invectiva fulminante:

Creo haber mostrado que no hay ni compás ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de ellos; que el canto francés no es más que un continuo ladrido, insoportable para cualquier oído no prevenido; que la armonía es bruta, carente de expresión [...], que las arias francesas no son arias, que el recitativo francés no es recitativo. De donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla; o que si alguna vez tienen una, tanto peor será para ellos.¹⁰⁶

En cierto modo, la *Lettre sur la musique française* llevaba la disputa entre bufonistas y antibufonistas a un nuevo terreno, en el que lo que estaba en juego no era ya la justeza o impertinencia de las vindicaciones o reprobaciones: las opiniones acerca de los Bufos y las comparaciones entre el estilo operístico italiano y francés quedaban ahora en segundo plano respecto de la defensa o el ataque del lenguaje francés y su prosodia. La respuesta del propio Rameau a la *Carta rousseauiana* llegó, rotunda y áspera, en sus *Observaciones sobre nuestro instinto acerca de la música y sobre su principio* (1754), en donde, entre otras cosas, refutaba punto por punto la crítica de Rousseau al monólogo de *Armide*. Los partidarios del *Coin du Roi*, por su parte, seguían preconizando las virtudes de la *tragédie lyrique* y la nobleza del estilo declamatorio francés.

¹⁰⁵ «Son palabras y voces, y aparte de eso nada» (Horacio, *Épodos*, I, i, v. 34).

¹⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Escritos sobre música*, op. cit., p. 328.

En *Las confesiones*, Rousseau rememora la ruidosa recepción de su *Carta sobre la música francesa* en los siguientes términos: «La descripción del increíble efecto de ese folleto sería digna de la pluma de Tácito. Era el momento de la gran querrela entre el Parlamento y el clero. El Parlamento acababa de ser desterrado; la efervescencia había llegado a su colmo; todo amenazaba con una sublevación próxima. Apareció el folleto; al instante todas las demás querellas se olvidaron; sólo se pensó en el peligro que corría la música francesa y no hubo más sublevación que contra mí. Fue tal que la nación nunca se ha recobrado de ella. En la corte sólo se dudaba entre la Bastilla y el destierro. [...] Cuando se lea que ese folleto impidió tal vez una revolución en el Estado, se creará un sueño. Es sin embargo una verdad que aún puede atestiguar todo París».¹⁰⁷ Es notable el registro hiperbólico que emplea Rousseau para dar cuenta del suceso, evidenciado en la referencia a Tácito y en la imagen retórica de una convalecencia perpetua, así como en la idea de una sublevación tramada en las sombras contra el propio músico ginebrino. No es de extrañar que, de inmediato, eclosionase su paranoia persecutoria: según esta lógica, la orquesta de la Ópera tramaría una conspiración para asesinarlo. Para hacer justicia a Rousseau, debemos aclarar que, sin bien es improbable que hayan atentado contra su vida, es enteramente cierto que le negaron las entradas al teatro de la *Opéra*, que lo insultaron públicamente y que llegaron a colgarlo en efigie.

Ante los ojos de Rousseau, la polémica reviste visos triplemente religiosos, políticos y musicales: «Todo París se dividió en dos bandos más enardecidos que si se hubiera tratado de un asunto de Estado o de religión».¹⁰⁸ ¿Será que nos hallamos frente a una *reductio* estético-musical de una crisis de Estado? En última instancia, el problema hundía sus raíces en una querrela religiosa: la que venía enfrentando a jansenistas y jesuitas con motivo de la controversial bula papal *Unigenitus*, de 1713. Hacia 1750 el conflicto se había agudizado, puesto que un grupo radical dentro del episcopado comenzó a negar los sacramentos a aquellos que se oponían a la bula (generalmente, aunque no exclusivamente, se trataba de jansenistas). El Parlamento de París, cuyas innegables simpatías jansenistas se remontaban a la época de *La Fronda*, comenzó a intervenir en franca oposición al Consejo real, que comprendía varios influyentes doctrinarios jesuitas. En agosto

¹⁰⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 526.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 525.

de 1752, ambos bandos se lanzaron a un despacible intercambio de libelos. En febrero del año siguiente, el rey prohibió que los parlamentarios continuaran con sus procesos legales: puesto que ignoraron su edicto, en mayo de 1753, fueron enviados al exilio.¹⁰⁹

Parece indudable que los *parlementaires* encarnaban un verdadero desafío al poder absoluto. No resulta aventurado pues interpretar, en la línea de Elisabeth Cook, que los líderes ilustrados comprendieron que una misma línea de ataque les era accesible si la disimulaban bajo la máscara de una disputa estético-musical.¹¹⁰ Desde que la ópera había traspasado las puertas de la nación francesa, había significado una abierta e inequívoca celebración del absolutismo. Transferir la predilección desde la música francesa a la italiana representaba el ejercicio de una inédita libertad de pensamiento, así como un debilitamiento considerable de la

¹⁰⁹ Un relato bien documentado sobre el jesuitismo durante el siglo XVIII europeo (con especial énfasis en las querellas francesas entre jesuitas y parlamentarios jansenistas) es el que brinda el historiador inglés Jonathan Wright en «“Feneció el jesuita”. Ilustración y supresión», en *Los jesuitas. Una historia de los «soldados de Dios»* [2004], traducción de José Antonio Bravo, Editorial Sudamericana (bajo el sello Debate), Buenos Aires, 2005, pp. 191-236. Acerca de la marcada politización del movimiento jansenista durante el preciso período histórico que nos ocupa, Wright escribe: «Mucho había cambiado el jansenismo desde los tiempos de Pascal y de Arnauld. Pese a la aparente derrota que representó la *Unigenitus* de Clemente XI en 1713, el espíritu del jansenismo y su invariable crítica de todo lo tocante a los jesuitas lograron sobrevivir. Más aún, si antes había sido un grupo de presión teológico, luego se convirtió en un influyente partido político dedicado a fomentar los intereses de la Iglesia francesa y contrarrestar el poder y las pretensiones de los pontífices romanos. En alianza con individuos resentidos de la Sorbona, enciclopedistas oportunistas y personajes tan formidables como el duque de Choiseul y madame de Pompadour (que aún guardaba rencor a su confesor jesuita porque no había querido perdonarle sus relaciones adúlteras), los miembros del movimiento jansenista diseminados por todo el estamento político y eclesiástico francés encabezaron la carga contra la Compañía. Se movieron con astucia al asociar su designio de destruir a los jesuitas con las causas de la autoridad parlamentaria y la libertad de la Iglesia galicana» (*op. cit.*, pp. 201-202). Sobre la «microfísica» del poder político en el Parlamento parisino durante el período inmediatamente posterior a la querrela de los bufones, puede consultarse con provecho la documentadísima obra de Julian Swann: *Politics in the Parlement of Paris under Louis XV, 1754-1774*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995. En cuanto al jansenismo, puede tenerse en cuenta esta síntesis certera debida a la pluma de Philipp Blom: «El jansenismo, empero, se había convertido ya en punto de encuentro y de acción contra los vicios eclesiásticos y la decadencia de la aristocracia, tan democrático como lúcido. El *Parlement* de París, una cámara no aristocrática formada por miembros elegidos, cuyas funciones eran en la práctica el equivalente de la británica Cámara de Lores, llevaba mucho tiempo oprimida por el yugo de la dominación real, y sus abogados y jueces burgueses habían adoptado muy pronto el jansenismo, que era ya *de facto* una especie de protestantismo en el seno del catolicismo y, a la vez, un foco de oposición política» (*Encyclopédie, op. cit.*, p. 49).

¹¹⁰ En la misma línea interpretativa, Philipp Blom escribe: «La cuestión fue acaloradamente debatida en los salones literarios. Era mucho más que una mera opción de gusto y, puesto que se parecía mucho a la controversia entre los jansenistas y los jesuitas, se convirtió en un tema sustitutivo para una discusión política que no podía ser mantenida en público so pena de prisión. Y así, en un debate en el que apenas se mencionaba ninguna otra cosa que no fuera la música, los participantes no estaban hablando realmente de arias y acompañamientos, de corcheas y negras, sino del cambio social y de la arrogancia del poder» (*Encyclopédie, op. cit.*, pp. 173-174).

influencia del monarca, representado por el *Coin du Roy*. El historiador Philipp Blom se manifiesta taxativo acerca de este punto: «Sin duda había un peligroso trasfondo de rebeldía en esta preferencia del estilo popular italiano sobre la herencia del Rey Sol. Ofrecía también una posibilidad de alinearse con una causa que, si bien atacaba aspectos de la vida en la corte, claramente no tenía un carácter religioso y no estaba teñida tampoco por el adusto moralismo de los jansenistas, que era de ordinario el punto en que concurrían los sectores de la población más burgueses y de mentalidad más democrática. La ópera italiana se convertía así en una alternativa a la, por lo demás, reforzada opción religiosa, que era exactamente lo mismo que estaba ocurriendo con la *Encyclopédie*». ¹¹¹

Por lo demás, si fuera lícito hablar de algo así como un liberalismo *en musique*, no hay dudas de que Jean D'Alembert sería su portavoz inequívoco. En efecto, algunos años más tarde, una vez mitigados los furores de la polémica, el enciclopedista escribe estas asombrosas palabras en su libelo *Sobre la libertad de la música* (1759): «Me asombra ver que en un siglo en el que tantas plumas se han ejercitado sobre la libertad de comercio, sobre la libertad de matrimonio, sobre la libertad de la prensa y la libertad del arte pictórico [*liberté des toiles peintes*], a nadie se le haya ocurrido escribir acerca de la libertad de la música [...]. Nuestros grandes políticos responden: *todas las libertades de implican mutuamente y son igualmente peligrosas; la libertad en la música implica libertad de sentir, y la libertad de sentir implica libertad de obrar, y la libertad de obrar es la ruina de los Estados; así que mantengamos la ópera francesa tal como es, si queremos mantener el reino [...], y pongamos un freno al cantar si no queremos que la libertad de hablar siga inmediatamente después*». ¹¹² Incontrovertiblemente, el apoyo a los Bufos implicaba una crítica del modo en que el Rey controlaba no sólo las artes sino todos los aspectos de la vida francesa; es así que D'Alembert pudo escribir también en su libelo que «en el diccionario de cierta gente, *bufonista, republicano, frondista [frondeur], ateo* –olvidaba el mote de *materialista*– son tantos términos sinónimos». ¹¹³ En otro pasaje de su opúsculo, D'Alembert consideraba la decisiva intervención rousseauiana en la polémica: «Existen, en todas las naciones, dos cosas que deben respetarse, *la religión y el*

¹¹¹ Philipp Blom, *Encyclopédie, op. cit.*, p. 175.

¹¹² Jean Le Rond D'Alembert, *De la liberté en musique, op. cit.*, p. 520 (las cursivas pertenecen al texto original).

¹¹³ *Idem*, pp. 520-521.

gobierno; en Francia, a éstas se añade una tercera, *la música del país*. Rousseau ha osado empero ponderarla en esa *Carta* famosa, tan combatida y tan poco refutada; pero las verdades que él tuvo el coraje de imprimir sobre esta gran cuestión le han ganado más enemigos que todas sus paradojas; se lo ha llegado a tratar de perturbador del reposo público [...] ¿Habremos adoptado el principio platónico de *que toda modificación de la música anuncia una modificación de las costumbres?*». ¹¹⁴ ¿Precisamos añadir que el estilo bíblico-jocoso de *El pequeño profeta*, junto con la deliberada identificación que Grimm hace de su visionario con un jesuita, subrayaba las analogías políticas y musicales? Si algo caracteriza a esta querrela es su *sobredeterminación* y su *multivocidad*, que sólo recientemente han comenzado a ser estudiadas con el esmero que merecen sus complejas coordenadas a la vez musicales, estéticas, religiosas, políticas y culturales.

Conviene repasar algunos datos, frecuencias y estadísticas. *El pequeño profeta de Boehmischbroda* obtuvo al menos veinticinco respuestas documentadas; en la segunda ola de la contienda, la cáustica *Lettre* de Rousseau dio lugar a otras treinta respuestas. La polémica arrastró a D'Holbach, Diderot, Grimm, Voisenon, Cazotte, Fréron, Suard, el abate Arnaud; ni siquiera el rey Federico pudo sustraerse a la guerra de panfletos. Los Bufos dejaron París en marzo de 1754. Habían permanecido unos veinte meses en Francia y habían prodigado más de ciento cincuenta representaciones de trece trabajos entre *intermezzi* y *opere buffe*, adaptados a los siete personajes que conformaban su compañía trashumante. ¹¹⁵ Como lo muestra el precedente ejercicio de contabilidad, habían dejado una huella firme, y ya a fines de la década de 1750, eran relevados por la primera generación vernácula de compositores de *opéra-comique*: autores como François-André Philidor, Egidio Romualdo Duni y Pierre-Alexandre Monsigny, entre otros.

En el planteo de *Las confesiones*, Rousseau divide el campo entre el *Rincón de la Reina*, adonde se sitúan los filósofos, los verdaderos concedores, la gente de talento, los hombres de genio, y el *Rincón del Rey*, donde se ubican, rezagados,

¹¹⁴ *Idem*, p. 515.

¹¹⁵ Otros intermedios montados por la compañía de Bambini fueron *La zingara* de Rinaldo de Capua y *Bertoldo in corte*, de Vincenzo Legrenzio Ciampi. Este último, con argumento a la vez típicamente goldoniano y genuinamente rousseauiano, versa acerca de una pareja de campesinos que prefiere el campo a la corrompida ciudad (Goldoni había escrito *Il filosofo di campagna*, musicalizada en 1754 por Baldassarre Galuppi, uno de los músicos preferidos de Rousseau). Siempre rápido en la parodia, Charles Simon Favart lo invirtió con el espejo satírico de la exitosa *Ninette à la Cour* (1755).

los defensores del orden establecido y de la música francesa: «los grandes, los ricos y las mujeres». La imagen propuesta por Julián Tiersot resulta sumamente sugestiva: según el estudioso francés, por primera vez, en 1752, la sala de la *Opéra* brinda el aspecto de una asamblea parlamentaria, con su derecha, su izquierda y su centro.¹¹⁶ En términos estéticos, que curiosamente coinciden con los militares, bien puede hablarse de una vanguardia y de una retaguardia musical. Lo político –tal parece ser la pedagogía implícita de la Querrela de los Bufones– pone en juego una intensidad cualitativamente nueva de los agrupamientos humanos, intensidad que puede ser alcanzada *partiendo de cualquier sector de lo real*: en su vehemencia más exacerbada, los enfrentamientos religiosos, morales o estéticos se transubstancian y dan lugar a conflictos esencialmente políticos.¹¹⁷ No hay que olvidar que es en este contexto (precisamente en el turbulento año de 1753) que se reestrena, ahora en la *Opéra*, *El adivino de aldea*, no sin los añadidos de recitativos secos según el «moderno» modo italiano. Después de haber despreciado una pensión ofrecida por el rey, y bien encaramado en el *Rincón de la Reina*, Rousseau se sitúa en la vanguardia político-musical de la época.¹¹⁸

¹¹⁶ Cf. Julien Tiersot, *Jean Jacques...*, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁷ Acerca de las connotaciones políticas de la querrela de los Bufos, cf. Jean Malignon, «Musique et politique», en *Rameau, op. cit.*, pp. 100-103, así como Julien Tiersot, «La guerre des deux musiques», en *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 111-149. Philipp Blom describe y analiza la querrela de los bufones –al tiempo que nos relata la experiencia de Rousseau en Fontainebleau– en “La guerra de locos”, en *Encyclopédie, op. cit.*, pp. 167-183. También son de gran utilidad los trabajos de William Weber, «La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime», *Journal of Modern History*, LVI, 1984, pp. 58-88; Servando Sacaluga, «Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752: nouvelle mise au point», *Diderot Studies*, X, 1968, pp. 133-173; y Alfred Richard Oliver, «The Bouffons' Quarrel», en *The Encyclopedists as Critics of Music*, Columbia University Press, New York, 1947, pp. 89-100.

¹¹⁸ El *dossier* sobre la querrela de los bufones es inagotable. Denise Launay ha editado, bajo el título de *La Querelle des Bouffons*, una edición facsimilar de sesenta y un panfletos publicados entre 1752 y 1754 (Minkoff, Ginebra, 1973). De ese verdadero continente textual se destacan, a nuestro juicio, los chispeantes opúsculos de Denis Diderot. Redactados según el característico espíritu satírico diderotiano, se vuelven casi ilegibles en su profusión de alusiones crípticas a los sucesos político-musicales del momento. Sus títulos son representativos de su contenido: *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, Au Petit Prophète de Boehmischbroda, Les Trois Chapitres ou La Vision de la Nuit du Mardi-gras au Mercredi des Cendres*. Todos fueron escritos en 1753, y el último contiene numerosas alusiones a *El adivino de aldea*, considerado como paradigma de la alianza correcta entre bufonismo y tradición francesa (estos opúsculos pueden consultarse también en Denis Diderot, *Œuvres Complètes*, vol. 12, *Beaux Arts III: Arts du dessin (Salons) – Musique*, Garnier Frères, París, 1876, pp. 143-170). Por lo demás, Diderot ficcionaliza y satiriza algunos ribetes de estas disputas en su notable novela *Jacques el fatalista*: así, el discurso de la posadera para arbitrar y dirimir una discusión entre Jacques y su Amo, alude a la querrela entre el rey y el parlamento en 1753; por otra parte, la disputa entre católicos y jansenistas a raíz de la bula *Unigenitus* aparece como trasfondo de la historia del Marqués de Arcis, importantísima en la economía de la trama de la novela (Denis Diderot, *Jacques el fatalista*, traducción y notas de Félix de Azúa, Alfaguara, Buenos Aires, 2004; cf. pp 210 y p. 225 y ss., respectivamente).

IV.

Lenguaje, musicalidad y lazo social en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*

«[...] me preguntaba si no sería la música el ejemplo único de lo que hubiera podido ser la comunicación de las almas de no haberse inventado el lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas. La música es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad ha tomado otros caminos, el del lenguaje hablado y escrito».

Marcel Proust¹¹⁹

1

Tal vez debemos a Jean-Jacques Rousseau el descubrimiento de la historicidad de la música; en todo caso, sin duda le debemos un veredicto irrevocable sobre la teleología de ese proceso histórico: «Actualmente la *música* está desencallada de su grado de poder y de majestad, hasta el punto de hacernos dudar de la verdad de las maravillas que operaba antaño, aunque atestiguadas por los más juiciosos historiadores y por los filósofos más graves de la Antigüedad».¹²⁰ A partir de Rousseau, la música posee, pues, una larga historia detrás de sí, y esa historia es la de una decadencia, la de una degeneración. Justificar la dimensión sociológica y política de estas aseveraciones extremas, así como explicitar sus fundamentos argumentativos, es el propósito declarado de este capítulo de nuestro trabajo.

Si consideramos la rica serie de atributos y determinaciones del ser humano en estado naturaleza, tal como Rousseau la distribuye a lo largo del texto y las importantes notas de su *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1755), podemos encontrar una semblanza, si no exhaustiva, considerablemente

¹¹⁹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 5, *La prisionera*, traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1995, p. 278.

¹²⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, p. 285.

acabada.¹²¹ El retrato antropológico, sin embargo, permanece incompleto, al menos en un aspecto decisivo. El hombre natural rousseauiano no es únicamente un ser indolente y ocioso, solitario y autosuficiente, radicalmente ajeno tanto a lo social como a lo lingüístico, presumiblemente bípedo y frugívoro: también, *katà physin*, el hombre es profundamente antimusical. De ninguna manera hay que confundir el «grito de la naturaleza» con las inflexiones de la verdadera melodía: *el salvaje no canta*.¹²² En este sentido, no hay lugar para el equívoco: que el canto «no parece natural al hombre» y que «el auténtico salvaje jamás cantó» son tesis que aparecen literalmente en el artículo «Canto» del *Diccionario de música*.¹²³ En un pasaje que propone un elogio de la melodía, Rousseau no deja de subrayar su carácter *convencional* y subsidiario o *imitativo*: «El canto melodioso y encomiable no es más que una *imitación* apacible y *artificial* de los acentos de la voz hablante o apasionada: se grita y se lamenta sin cantar; pero se imita cantando los gritos y los lamentos; y como de todas las imitaciones la más interesante es la de la pasión humana, de todas las maneras de imitar, la más agradable es el canto».¹²⁴

¿De qué acervo de sabiduría extrae Rousseau sus tesis categóricas sobre el origen de la música en su notable *Ensayo sobre el origen de las lenguas*? El título de la obra no debe inducirnos a error: estamos frente a un escrito de interés menos filológico que musical. Es por ello que debemos avanzar sobre algo tan sencillo como la lectura del título completo de esta obra inacabada: se trata de un «*Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical*». Retengamos el sentido de esta subordinada locativa, que por primera vez hace mención de la melodía y la imitación musical; no olvidemos tampoco las evidencias textuales según las cuales Rousseau habría concebido en un principio el texto bajo el nombre de *Ensayo sobre el principio de la melodía*. Pronto veremos que la oposición entre melodía y armonía, en razón de sus disímiles potencialidades miméticas, será uno de los ejes estructurales del texto rousseauiano, puesto al servicio de una historia degenerativa de la música

¹²¹ Para profundizar en la determinación de estos atributos antropológicos es indispensable el clásico estudio de Victor Goldschmidt, *Anthropologie et politique. Les principes du système de Rousseau*, Vrin, París, 1974.

¹²² Sobre esta cuestión, cf. el interesante trabajo de Antonio Verri, «Antropología e linguistica nell' *Essai sur l'origine des langues*», en *Scienze dell'uomo e scienze della società nel Settecento. Atti del convegno di Torino, 27-28 ottobre 1978*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1979, pp. 380-385.

¹²³ Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, p. 695.

¹²⁴ *Ibid.* (las cursivas son nuestras).

européa de innegables connotaciones sociopolíticas. Delegaremos en la filología los complejos problemas de la datación de este escrito inédito en vida de Rousseau, y nos contentaremos con considerar el texto nunca *anterior* sino posterior o al menos contemporáneo del *Segundo Discurso*.¹²⁵ Las razones que proporcionaremos acerca de la conexión sistemática entre ambos *Discursos* subrayan esa más que probable contemporaneidad. Tampoco nos detendremos, por lo demás, en mostrar hasta qué punto, en este texto, Rousseau reitera o reformula a su modo las tesis del menos célebre y rezagado *Essai sur l'origine des connaissances humaines* que Etienne Bonnot de Condillac había publicado en 1746: la cuestión, que haría las delicias del comparatista, sería digna de un análisis independiente.¹²⁶

¹²⁵ Un buen resumen acerca de esta disputa filológica puede encontrarse en Jacques Derrida, *De la gramatología* [1967], traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo Veintiuno, México D. F., 1984, pp. 243-247. Ensayemos, no obstante, una descripción sumaria de la cuestión. Básicamente, acerca de la datación de este inédito rousseauiano, pueden distinguirse al menos dos momentos polémicos. Un primer debate tiene lugar al filo del siglo XX. Lo abre Alfred Victor Espinas («Le "système" de Jean-Jacques Rousseau», en *Révue Internationale de l'enseignement supérieur*, vol. XXX, 1895, sin nº de p.), sosteniendo la tesis de que el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* sería posterior al *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (tesis compartida a su vez por Henri Baudouin, en su libro *La vie et les oeuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Lamulle & Poisson, París, 1891). Gustave Lanson contraataca, defendiendo la idea de que el *Ensayo* en cuestión no es sino una obra de juventud, datable, a más tardar, en 1750 (cf. «L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau», en *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, nº VIII, 1912, pp. 1-31). Pierre-Maurice Masson cierra este primer debate restableciendo la tesis inicial en un erudito trabajo filológico («Questions de chronologie rousseauiste», en *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, nº IX, 1913, pp. 37-62).

Un segundo «debate», esta vez con carácter mucho menos formal, tiene lugar en la década de 1960. En una nota de su edición del *Discurso sobre la ilegalidad* de 1964, Jean Starobinski vuelve a defender la datación temprana del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Considerando, en una primera interpretación, que la doctrina de la piedad estaba ausente del *Ensayo*, Starobinski arguye coherentemente que esta ausencia retrotraería la datación del texto, situando al *Ensayo* antes del *Segundo Discurso*. Jacques Derrida, sin embargo, no tarda en reavivar la polémica en un pasaje de su *De la gramatología* de 1967, desvaneciendo los fundamentos para defender esa presunción. Por lo demás, Starobinski suscribiría posteriormente –si bien con reservas– la sugerencia derrideana (para un resumen de la cuestión, cf. asimismo los señalamientos del propio Starobinski en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. CCI-CCIII).

No abandonemos esta cuestión sin señalar que este segundo polémica no carece de interés teórico, puesto que las cuestiones de datación se imbrican aquí estrechamente con el problema de cómo se interpreta la noción de «piedad» en el conjunto de la obra rousseauiana (ya se considere [A] que hay una evolución desde una concepción de la piedad como sentimiento natural y prerreflexivo hacia una concepción de la piedad como sentimiento reflexivo y racional, ya se considere [B] que –tal es la postura derrideana– no se verifica «evolución» alguna en el pensamiento rousseauiano acerca de la piedad natural. Lamentablemente, no podemos abordar el análisis de esta interesante cuestión en el marco de este trabajo.

¹²⁶ Hemos consultado el texto de Condillac en la siguiente edición: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, en Etienne Bonnot de Condillac, *Oeuvres complètes de Condillac*, tome premier, Ch. Houel, París, An VI (1798). Por otra parte, la segunda obra primordial a la hora de profundizar en las fuentes del ensayo rousseauiano es –a nuestro juicio– el lúcido *Comentario* de Duclos a la *Gramática de Port-Royal*: cf. Charles Pinot Duclos, «Commentaire de M. Duclos», en Antoine Arnauld y Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal par Arnauld*

«Comencemos, pues, por dejar de lado los hechos», escribe Rousseau en un intrépido momento inaugural de su *Segundo Discurso*.¹²⁷ ¿Qué se esconde detrás de ese gran gesto? ¿Acaso, como quería el Platón del *Timeo*, la intención de elaborar un «mito verosímil»? ¿Se tratará de despojar a la estatua de Glauco – metáfora de la condición humana– de los sedimentos históricos que la desfiguran?¹²⁸ ¿O será más bien que, como asevera Claude Lévi-Strauss, «la propensión a disfrazar de datos experimentales las afirmaciones gratuitas es un vicio del pensamiento filosófico en el siglo XVIII»?¹²⁹ Preguntas como aquellas que indagan por el origen (histórico) de la música o del lenguaje mismo sólo pueden dar lugar a la especulación más desenfundada. El Siglo de las Luces todavía no había internalizado los miramientos filológicos ni las vallas de una lingüística metodológicamente precavida. Por lo demás, esa predilección por el pensamiento de los orígenes se desplegaba en los más variados ámbitos, y sobre todo en la interrogación filosófico-política por la génesis de la sociedad y del Estado. En un pasaje de su gran estudio sobre el Antiguo Régimen y la Revolución, Alexis de Tocqueville ha ironizado sobre este vicio dieciochesco, índice de esa «especie de política abstracta y literaria» que campeaba en la época: «Sin embargo, habíamos conservado una libertad en medio de las ruinas de todas las demás: podíamos filosofar casi sin limitaciones sobre el origen de las

*et Lancelot; précédée d'un Essai sur l'origine et le progrès de la langue françoise par M. Petitot, et suivie du Commentaire de M. Duclos, seconde édition, Bossange et Masson, et R. Madame Mère, Paris, 1810, pp. 383-462. Acerca de estas cuestiones, así como también sobre los aspectos que abordaremos a lo largo de este capítulo, resultan de gran utilidad el prefacio y las notas de Jean Starobinski al *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, en Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, pp. CLXV-CCIV y 1537-1585, respectivamente. Aunque involucra un análisis de la dimensión musical del texto, también es útil, del mismo autor, «Rousseau et l'origine des langues», en Jean-Jacques Rousseau, *La transparence et l'obstacle, op. cit.*, pp. 356-379. Acerca del lugar que ocupa el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* en la historia de la lingüística moderna, así como sobre los presupuestos metafísicos que se sitúan a la base de su concepción del lenguaje, cf. la ajustada contribución de Jacques Derrida: «La Linguistique de Rousseau», en *Revue Internationale de Philosophie*, nº 21 (1967), pp. 443-462. Cf. asimismo la iluminadora contribución de Luigi Rosiello: «Le teorie linguistiche e grammaticali dell'enciclopedismo illuminista» (en *Scienze dell'uomo e scienze della società nel Settecento, Atti del convegno di Torino, 27-28 ottobre 1978*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1979, pp. 263- 284),*

¹²⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato social – Discurso sobre las ciencias y las artes – Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, traducción de Mauro Armijo, Alianza, Madrid, 1980, p. 207.

¹²⁸ La imagen rousseauiana procede de la *República* platónica (611 b-e), aunque la desfiguración no atañe allí a una estatua de Glauco, sino a la propia apariencia de este proteico dios del mar.

¹²⁹ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer* [1993], traducción de Emma Calatayud, Ariel, Barcelona, 1994, p. 110.

sociedades, la naturaleza esencial de los gobiernos y los derechos primordiales del género humano».¹³⁰

En cualquier caso, luego de numerosas consideraciones, retrocesos y nuevos avances, Rousseau acaba zanjando sumariamente la cuestión, al postular una triple génesis simultánea: *ab initio*, música, lenguaje y sociedad fueron uno. La tesis rousseauiana de esta «equi-originariedad» ternaria es tan sugestiva como inverificable, y requiere ante todo ser puesta en contexto. Es preciso proceder con parsimonia. En primer lugar, el debate dieciochesco acerca del origen del lenguaje es una cuestión demasiado inabarcable para los límites de este trabajo: atraviesa el siglo, desde Vico, Fleury y Warburton hasta Hamann y Herder, pasando por Condillac y Rousseau. Lo importante radica en recalcar que, para nuestro autor, lo lingüístico es una nota *contingente* del hombre; en el mejor de los casos, se trata de una adquisición sobrevenida en el curso de una larga historia y no ligada necesariamente a su esencia. Apoyándose en las concepciones de Isaac Vossius, por ejemplo, en una nota al *Segundo Discurso*, Rousseau no desestima la posibilidad de que el hombre natural haya podido prescindir del lenguaje y haberse comunicado perfectamente a través de una suerte de pantomima más o menos sofisticada.¹³¹

Pero cuando el lenguaje irrumpe –un lenguaje que es a la vez metáfora y musicalidad–, la sociedad lo hace junto a él. En el *Segundo Discurso*, Rousseau afronta dos dificultades, a saber: (a) cómo pudieron volverse necesarias las lenguas y (b) cómo pudieron llegar a establecerse. Ese doble interrogante lo conduce de inmediato a un dilema: ¿son las lenguas la condición de lo social o, por el contrario, lo social es condición de la aparición de las lenguas?¹³² Se trata de un problema de carácter genuinamente trascendental, *sensu* kantiano *strictissimu*, y adelanta, en definitiva, la paradoja según la cual el contrato social originario presupone una serie de condiciones –fundamentalmente, una predisposición y una socialización previa de sus contrayentes– que, de ser

¹³⁰ Cf. Alexis de Tocqueville, «Cómo los hombres de letras se convirtieron en los principales políticos del país a mediados del siglo XVIII, y de los efectos que de ello se derivaron», en *El Antiguo Régimen y la Revolución*, traducción de Jorge Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996, p. 224.

¹³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 328.

¹³² *Idem*, cf. pp. 225-227 y 232.

satisfechas, volverían innecesario tal pacto fundacional.¹³³ Con vistas a resolver la cuestión, por momentos Rousseau hace una concesión a la hipótesis del origen divino del lenguaje.¹³⁴ Esa aquiescencia traza un paralelo sugerente —una idéntica *capitulación de la racionalidad argumentativa*— con la introducción de la figura mítica del Legislador, a la vez *Deus ex machina* de ribetes cuasi-divinos y escriba de la *volonté générale*, responsable último de resolver la paradoja de la legislación fundacional: «una empresa que sobrepasa la fuerza humana y que requiere, para ejecutarla, una autoridad aún no existente».¹³⁵

2

Dirijamos nuestra atención a las hipótesis del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. ¿Qué momento podremos privilegiar en un texto que es pura suspensión y fluidez retórica y argumentativa? Focalicemos, para comenzar, un pasaje del capítulo IX, dedicado a la formación de las lenguas meridionales: Rousseau ofrece allí una narrativa que rivaliza en sus poderes de sugestión con la del *Segundo Discurso*. El relato histórico-antropológico resulta del todo afin en su cronología mítica con el del *Discurso sobre la desigualdad*. Pero en un punto preciso de esa historia de la decadencia del lenguaje y de la sociedad, Rousseau interpola la etapa culminante —aunque precaria— de una Edad de Oro.

¹³³ Sobre la llamada «paradoja del pacto», achacable, por lo demás, a la totalidad de la corriente contractualista, cf. Jorge Dotti, «Pensamiento político moderno», en *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía, Del Renacimiento a la Ilustración I*, Edición de Ezequiel de Olaso, Trotta, Madrid, 1994, pp. 53-75; cf. pp. 72-73.

¹³⁴ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 231 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, traducción de María Teresa Poyrazian, Caldén, Buenos Aires, 1970, p. 51. Respecto de esta cuestión en particular, el planteo del *Ensayo* evidencia la acusada influencia de las concepciones del padre Bernard Lamy (1640-1715). No hay prácticamente estudio que no enfatice la influencia del oratoriano jansenista sobre la teoría rousseauiana del lenguaje musical. Es sabido que sus *Entretiens sur les sciences* (1683) influyeron en *El contrato social*, y también es intensa la impronta de las concepciones lingüísticas expuestas en *La Rhétorique ou l'Art de parler* (1701) en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Testimonios de la predilección rousseauiana por el padre Lamy pueden encontrarse en *Las confesiones*, *op. cit.*, pp. 317 y 324. Una profunda aproximación a su pensamiento la proporciona Geneviève Rodis-Lewis en su artículo «Un théoricien du langage au XVII^e siècle; Bernard Lamy», en *Le Français Moderne*, enero de 1968, pp. 19-50. Nicolas Beauzée usufructuará la hipótesis del origen divino del lenguaje, volviéndola en contra del planteo rousseauiano, en el artículo «Lengua» de la *Enciclopedia* (volumen IX).

¹³⁵ Jean-Jacques Rousseau, *El Contrato social – Discursos*, traducción de Leticia Halperin Donghi, Losada, Buenos Aires, 1998, p. 87 (la traducción ha sido levemente modificada).

Entre las fases de la horda de nómades y la civilización ciudadana en su fase patriarcal de familia sedentaria, asoma un período milagroso, portador de las prendas de una felicidad episódica y de la ilusión de una comunicación lograda. Se trata del célebre período del «buen salvaje»: suerte de *mesótes* vacilante entre la fase de naturaleza primitiva y el adulterado estadio civil. Si el lenguaje aún balbuceante de la horda se agotaba en el «grito de la naturaleza» –la expresión cruda de la pura necesidad física, el gesto elemental o la voz de auxilio, también las primeras y pintorescas denominaciones de objetos–, en el paso que va desde el nomadismo al sedentarismo y de la tropa primigenia al grupo familiar, el hombre adquiere el lenguaje de los sentimientos, lenguaje que lo habilita para una primera experiencia de lo bello. En un estudio sobre el mito de los orígenes en la Ilustración, Hans-Robert Jauss ha expresado con elocuencia esta inflexión de la antropología histórica rousseauiana: «La capacidad de lenguaje, así descubierta, el sentimiento de articulación con los demás en una relación afectiva, es algo que se traduce en modulaciones de la voz, ritmo del discurso y expresividad. El auténtico origen del lenguaje, cuyo sonido no se puede separar de la música, radica en la metáfora, que, de nuevo, se relaciona con la voz de la naturaleza, en la medida en que pretende suscitar la inmediatez perdida. Su primera palabra no es “¡ayudadme!”, sino “¡amadme!”, y su punto culminante es el canto, la danza y el juego de la fiesta patriarcal». ¹³⁶ El propio Rousseau nos brinda un cuadro inimitable de la festividad inherente a esta edad dorada. Imposible no citar el conocido pasaje del *Ensayo*: «Bajo viejos robles, vencedores de los años, una ardiente juventud olvidaba progresivamente su ferocidad, y se familiarizaban poco a poco los unos con los otros. Esforzándose por hacerse entender, aprendieron a explicarse. Allí se celebraron las primeras fiestas. Los pies saltaban de alegría, los gestos corteses no bastaban, la voz los acompañaba con acentos apasionados. Placer y deseo, confundidos ambos, se hacían sentir a la vez. Allí estaba, por fin, la verdadera cuna de los pueblos; del puro cristal de las fuentes brotaron los primeros fuegos del amor». ¹³⁷

¹³⁶ Hans Robert Jauss, «Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración», en *Las transformaciones de lo moderno, Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* [1989], traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004, pp. 27-63; cf. p. 33.

¹³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, *op. cit.*, p. 88 (se ha modificado ligeramente la traducción).

No mucho más adelante, en el capítulo XII, Rousseau presenta su teoría sobre el origen de la música, o más bien su tesis de la «co-originariedad» de música, lenguaje y amorosa socialidad: «Junto a las fuentes de agua de las que ya he hablado, los primeros discursos fueron las primeras canciones: las repeticiones periódicas y medidas del ritmo, las inflexiones melodiosas de los acentos hicieron surgir la poesía y la música junto con la lengua; o más bien, todo esto no constituía sino la lengua misma para esos climas propicios y esos felices tiempos donde las únicas necesidades acuciantes que exigían la participación de otros eran las del corazón».¹³⁸ El filósofo no deja de reiterar con énfasis esta *Gleichursprünglichkeit* –parece útil recurrir aquí al idiolecto heideggeriano– de sociedad, música y lenguaje: «Las primeras historias, las primeras arengas, las primeras leyes fueron hechas en verso. La poesía fue usada antes que la prosa, lo cual es lógico ya que las pasiones hablaron antes que la razón. [...] Decir y cantar eran antes la misma cosa. [...] ¿Era extraño acaso que los primeros gramáticos sometiesen su arte al de la música y fuesen profesores de ambas?»¹³⁹ A continuación, Rousseau exalta la melodiosidad de la lengua griega –algo que, después de todo, era un lugar común en la época–, no sin aludir brevemente al experimento de Pierre-Jean Burette (1665-1747), erudito que intentó reproducir con instrumentos modernos algunos fragmentos de música griega antigua. En el mismo movimiento argumentativo, el autor deja deslizar una invectiva letal contra la música francesa en la que reconocemos los vituperios de su *Lettre* de 1753 («Admiro esa experiencia [la propiciada por Burette] en un país cuya música es indescifrable para cualquier otra nación»)¹⁴⁰

En los capítulos XIII y XIV, Rousseau se ocupa, respectivamente, de la melodía y de la armonía. Como ya sabemos, la primera goza de todos sus favores; la segunda, de todas sus aprensiones. El análisis se agota, por tanto, en una serie de afirmaciones unilaterales: la melodía es signo de las pasiones, la armonía es impotente para expresar afecto alguno; la melodía es «natural» (involucra una naturalidad segunda, podría decirse), la armonía sólo se viste de bellezas «convencionales» (*doblemente* convencionales: del mismo modo que la escritura constituye una «doble convención» con respecto al habla). Melodía y armonía,

¹³⁸ *Idem*, p. 98.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Idem*, p. 99.

cadena sintagmática y conjunto paradigmático, eje de las sucesiones y eje de las simultaneidades..., el combate entre estos dos planos conceptuales es más arduo de lo que podría pensarse a primera vista: «al poner también trabas a la melodía, [la armonía] le quita la energía y la expresión, borra el acento apasionado para sustituirlo por el intervalo armónico, somete a dos únicos modos a cantos que deberían tener tantos como tonos oratorios existen, borra y destruye multitudes de sonidos o de intervalos que no entran en su sistema; en una palabra, separa de tal modo el canto del habla que esos dos lenguajes se combaten, se oponen, se quitan mutuamente todo carácter de verdad».¹⁴¹

La contraposición propuesta por Rousseau resulta lo suficientemente maniquea y rudimentaria como para derivar en la tesis, a todas luces pasmosa, según la cual «[n]aturalmente no hay otra armonía que el unísono».¹⁴² En este punto, el filósofo parece retomar un elemento esencial de la concepción armónica ramista: el aserto de que cada sonido constituye por sí mismo un acorde virtual, puesto que «lleva consigo todos los sonidos armónicos concomitantes».¹⁴³ Pero de inmediato, Rousseau invierte el argumento contra el propio Rameau de un modo frontal (e inconvincente): «La armonía es inútil, puesto que ya está en la melodía. No se la añade sino que se la duplica». Es así que, a través del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, abundan diversos argumentos en contra de la armonía, argumentos dignos de atención en su totalidad, aunque notoriamente falaces en su gran mayoría. Nuestro filósofo identifica despreocupadamente contrapunto, armonía, fuga, polifonía...; construye tal antagonismo entre melodía y armonía que, tomado al pie de la letra, conduciría a una suerte de música cavernaria. Sabemos que Rousseau vivía en una especie de limbo musical ítalo-francés y que posiblemente desconocía la existencia de gloriosos contemporáneos suyos como Bach o Haendel: de acuerdo con los argumentos del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, podemos colegir que, si su música le hubiera resultado accesible, es seguro que le habría aplicado el peyorativo epíteto de «gótica».¹⁴⁴

¹⁴¹ *Idem*, p. 107.

¹⁴² *Idem*, p. 106.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Las despectivas observaciones rousseauianas sobre la música polifónica y contrapuntística recuerdan, en efecto, las críticas a la música de Bach sostenidas por Johann Adolf Scheibe, organista, escritor y editor del periódico musical hamburgués *El Músico Crítico*. Enarbolando la antorcha de la naturalidad contra las contorsiones «góticas» de la polifonía bachiana, Scheibe había escrito en el número del 14 de mayo de 1737: «Este gran hombre sería la admiración de naciones enteras si tuviera más amenidad y si no substituyera en sus piezas lo natural por una

Pese a todo, el planteo rousseauiano se enriquece módicamente a la hora de considerar la presunta incapacidad mimética de la armonía. En efecto, su más grave cargo en contra de la armonía reside en la impotencia que esta ostenta para remedar la naturaleza. Es aquí que surge a la luz el principio de «imitación de la naturaleza», soberano en todo el siglo XVIII, así como en el precedente.¹⁴⁵ Teniendo en cuenta el alto grado de sofisticación alcanzado por la música barroca imitativa o programática, los argumentos de Rousseau pierden plausibilidad. Resulta difícil compartir su acusación acerca de la insuficiencia mimética de la armonía si se consideran, precisamente, las fantásticas imitaciones ramistas de las potencias naturales que el filósofo tenía *in mente* cuando escribe estos pasajes.¹⁴⁶ Lo curioso es que también Rameau pretendía sustentar una estética de lo natural, y así, en el encabezamiento de su ópera-ballet *Les Indes Galantes*, puede leerse no sólo la continuidad respecto de la ópera lullista sino también su profesión de fe naturalista: «Admirador siempre de la bella declamación y del bello canto que reinan en el recitativo de Lully, procuro imitarlo, no como un servil copista, sino tomando como modelo, como él ya hiciera, la bella y sencilla naturaleza».¹⁴⁷ Sordo ante los valores de la ópera ramista, Rousseau continuará prodigando sus tesis sobre la imitación musical. En el artículo «Música» del *Diccionario*, por ejemplo, el filósofo opondrá la «música natural» representada por las canciones, himnos y cánticos simples a la «música imitativa», lírica y teatral típica del drama escénico. De acuerdo con la naturaleza viva, acentuada y parlante de sus inflexiones, esta segunda música parece gozar de la preferencia rousseauiana en

manera ampulosa y enredada y no oscureciera su belleza por un exceso de arte. Porque como él juzga según sus dedos, son sus piezas en extremo difíciles de ejecutar, pues pide a los cantantes e instrumentistas que hagan con sus gargantas e instrumentos lo mismo que él puede ejecutar en el clave. Pero esto es imposible. Todos los ornamentos, todos los pequeños adornos y todo lo que se entiende por tocar la melodía lo expresa con notas reales y esto resta a sus trozos, no sólo la belleza de la armonía, sino que hace al canto del todo ininteligible. [...] es en la música lo que era antaño el Sr. Lohenstein en la poesía. La ampulosidad ha conducido a ambos de lo natural hacia lo artificial y de lo sublime a lo oscuro; y se admira en ambos el laborioso trabajo y un extraordinario esfuerzo que está inútilmente aplicado, porque conspira contra la razón» (en Ernesto Epstein, *Bach, Pequeña Antología Biográfica*, Ricordi, Buenos Aires, 1950, pp. 74-75).

¹⁴⁵ Enrico Fubini ha escrito que «[u]na historia de la estética musical de los siglos XVII y XVIII podría hacerse coincidir, a grandes rasgos, con la historia del concepto de imitación de la naturaleza» (cf. *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 178). Desde luego, dicho principio es tan genérico y equívoco que ha albergado a las más variadas concepciones estéticas, algunas incluso de signo diametralmente opuesto.

¹⁴⁶ El reproche rousseauiano, sin embargo, no era nuevo. Un epigrama escrito luego de una representación de *Hippolyte et Aricie* en 1753, rezaba: «*Si le difficile est le beau / C'est un grand homme que Rameau; / Mais si le beau par aventure / N'était que la simple Nature / Quel petit homme que [sic] Rameau*» (citado por Enrico Fubini en *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 199).

¹⁴⁷ Citado por Enrico Fubini en *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 200.

la medida en que «expresa todas las pasiones, pinta todos los cuadros, convoca a todos los objetos, somete a la naturaleza entera a sus sabias imitaciones, y porta así hasta el corazón del hombre los sentimientos propios para emocionarlo».¹⁴⁸ Podemos concluir, pues, que se da en Rousseau una teoría de lo que podríamos llamar la *imitación sustitutiva*: la música «no representa directamente las cosas, sino que provoca en el alma sentimientos semejantes a los que se experimentan al ver tales cosas».¹⁴⁹ *Mimesis*, sustitución y suplemento constituyen el trípode inestable donde se apoya la reflexión estética rousseauiana.

3

Retornemos, sin embargo, al punto de partida del análisis del autor. A la pureza del origen le sigue una desnaturalización impuesta por una sociabilidad a medias – una sociabilidad malograda–, que equidista entre una naturalidad ya irrecuperable y una imposible socialización auténtica. Difícil no visualizar el esquema ternario que anima la teodicea laica de Rousseau, escandiéndola en una fase de inocencia y ausencia de pecado original, sumiéndola luego en la Caída, augurándole finalmente una redención posible. Sabemos que el segundo estadio puede narrarse de acuerdo con varias versiones: en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, por ejemplo, se desencadena a partir del pecado económico original de aquel que, por vez primera, pronunció las palabras «¡Esto es mío!». Lo interesante en relación con nuestra indagación es que, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, ese relato de la degeneración moral, social y política del hombre civilizado marcha a la par de una narración sobre la degeneración de la música. *Entartete Musik* es, pues, a los ojos de Rousseau, el arte musical de su tiempo.

En efecto, el capítulo XIX del *Ensayo* se titula, elocuentemente, «De cómo la música degeneró» («*Comment la musique a dégénéré*»). Su argumento podría resumirse del siguiente modo. En su origen, las lenguas poseían acentos musicales: fue un desafortunado efecto de la civilización el hecho de que

¹⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, p. 918.

¹⁴⁹ Cf. el artículo «Imitación», en el *Diccionario de música* (en Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, p. 861). Acerca de este tema de la *sustitución mimética* o de la *mimesis sustitutiva*, cf. también Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 248 y 250-251.

quedaran desprovistas de su melodiosidad inicial y devinieran exclusivamente aptas para expresar razonamientos lógicos. Al canto melódico le compete la ardua tarea de reconstruir esta unidad perdida. Sin embargo, esta restauración de la unidad desintegrada sólo puede verificarse siempre que el lenguaje no haya perdido completamente su musicalidad. Es así que se diseña la oposición entre lenguas nórdicas (francés, inglés, alemán) *versus* lenguas meridionales y orientales (el italiano como idioma paradigmático, pero también el árabe y el persa). Las primeras hablan a la razón, no al corazón, y se prestan para ser escritas y leídas; las otras son suaves y musicales, no articuladas, tampoco duras ni exactas, y existen más bien para ser habladas u oídas. Por su parte, la melodía no tiene otro cometido que el de reconocer –y a partir de ese reconocimiento, *subrayar, exaltar*– la musicalidad intrínseca del lenguaje.

La degeneración se verifica en una dinámica según la cual la pérdida de la riqueza expresiva de una lengua redundaba en aras de una mayor precisión lógico-gramatical: «El estudio de la filosofía y el progreso del razonamiento, al perfeccionar la gramática, privaron a la lengua de ese tono vivo y apasionado que al comienzo la había hecho tan melodiosa».¹⁵⁰ Rousseau esboza un rapsódico *racconto* «histórico»; en su modo de conjugar elementos dispares y desordenados, reconocemos la impronta de la ya citada *Historia musica* de Bontempi. El filósofo explica que, una vez que Grecia se hubo llenado de sofistas y filósofos –ambos en riguroso pie de igualdad–, ya no volvieron a surgir poetas destacados ni músicos célebres. Pronto la esclavitud llegó para añadir su influencia perniciosa a la de la filosofía; poco más tarde, la «inservible» lengua latina contribuyó a perjudicar los pocos resabios subsistentes de melodiosidad originaria. Por si fuera poco, la catástrofe de las invasiones germánicas terminó de arruinar las cosas; como resultado, surgieron esas prácticas «bárbaras» que son el discanto y el contrapunto, o incluso la invención del modo menor y de las disonancias. Como cabría esperar, todo este proceso era comandado por una funesta meta teleológica, que no es otra que la primacía de la armonía preconizada en la obra de Jean-Philippe Rameau. Súbitamente, nos encontramos en el escalón más bajo en la historia de la desnaturalización del arte musical: «Al ser olvidada la melodía y habiéndose vuelto la atención de la música totalmente hacia la armonía, todo

¹⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, *op. cit.*, p. 125.

comenzó a girar paulatinamente alrededor de ese nuevo objeto [...] el canto se convirtió progresivamente en un arte totalmente escindido del habla de la cual proviene [...] la música se encontró privada de los efectos morales que había producido cuando era doblemente la voz de la naturaleza».¹⁵¹

La crítica rousseauiana a las sofisticaciones de la música ramista reaparece en numerosos lugares de su obra, sobre todo en la *Carta a Grimm* y en el *Diccionario de música*. Si consultamos otros textos paralelos del *corpus* rousseauiano, comprobaremos que *en la narración de este declive se solapa la crítica estilística con la crítica moral y política*. De otro modo, su argumentación se volvería completamente implausible. Porque, lejos de representar el escalón más inferior de una tradición secular, la riqueza de la música de Rameau es casi indescriptible en toda su profusión de *appoggiature*, ornamentos, síncopas e intervalos aumentados o disminuidos. Por lo demás –pecado capital según la estrecha perspectiva rousseauiana–, la música ramista exhibe uno de los lenguajes armónicos más ricos de su tiempo, saturado de séptimas, novenas y otros diversos acordes disonantes; las modulaciones son frecuentes y a menudo a claves remotas... ¿Qué razonamiento podría haber conducido a nuestro filósofo a colocar esta música sublime como el ejemplo más conspicuo de la corrupción artística? Tal como sugerimos, la incompreensión rousseauiana de la dimensión musical de la música ramista atañe menos a su comprensión del arte que a sus convicciones ético-políticas.¹⁵²

¹⁵¹ *Idem*, pp. 128-129.

¹⁵² Por disímil que resulte nuestra perspectiva, no podemos ignorar aquí la que ha sido una de las interpretaciones más influyentes del *Ensayo* rousseauiano: nos referimos a la lectura que, remediando el título y acaso el *élan* del comentario hegeliano de Jean Hyppolite, ensaya Jacques Derrida en el capítulo tercero de *De la gramatología* («*Génesis y estructura del Ensayo sobre el origen de las lenguas*», en *De la gramatología, op. cit.*, pp. 209-335). Hay que reconocer que, por lejana que pueda resultar respecto de la que aquí proponemos, la lectura de Derrida no es insensible a las facetas musicales del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, y es así que el filósofo argelino puede ponderar con probidad el capital pecado ramista denunciado por Rousseau: «La falta de Rameau sería doble: una exuberancia artificiosa y una recurrencia ilusoria o abusiva a la naturaleza, un exceso de arbitrariedad que pretende no inspirarse sino en la física de los sonidos» (*idem*, pp. 265-266). Por lo demás, su análisis de las consecuencias políticas del desarrollo de la escritura alfabética –desarrollo paralelo a la decadencia de la musicalidad del lenguaje– se encuentra cercano a nuestro enfoque hermenéutico. De acuerdo con Derrida, la racionalidad creciente de la escritura «la aleja de la pasión y del canto, es decir del origen viviente del lenguaje. Progresiva con la consonante. Correspondiendo a una mejor organización de las instituciones sociales, brinda también el medio de abstenerse más fácilmente de la presencia soberana del pueblo reunido. Tiende a restituir la dispersión natural. [...] La racionalidad política –la racionalidad de hecho, y no aquella cuyo derecho describe *El contrato social*– favorece a la vez, dentro del mismo movimiento, a la escritura y a la dispersión» (*idem*, p. 380). Cf. también la siguiente aseveración: «Rousseau piensa la propagación de la escritura, la enseñanza de sus reglas,

Cabe desarrollar al respecto un argumento adicional, de naturaleza analógica. «*Singe de Diogène [simio de Diógenes]*» es el insulto frecuente en Voltaire para designar a Rousseau. El mote volteriano incita a aplicar al autor ginebrino el mismo razonamiento especulativo que Hegel aplicará más tarde al propio cínico griego. Para el filósofo alemán, que bien había asimilado la dialéctica entre la necesidad y el deseo latente en numerosos análisis rousseauianos, Diógenes debe ser considerado un «vicioso producto del lujo [*ein unartiges Produkt des Luxus*]»: en efecto, sólo sobre el trasfondo de la más refinada sociedad ateniense pudo éste brillar «en el esplendor de su cinismo [*in seiner ganzen cynischen Gestalt*]». ¹⁵³ A partir de esta referencia idealista, cabría visualizar, retrospectivamente, un núcleo de verdad en el insulto de Voltaire: la crítica rousseuniana sólo es posible una vez consumada esa evolución espiralada del lujo que tan temprano aparece denunciada en la obra del filósofo, y que ya el *Primer Discurso* ha descrito en términos claros. En efecto, es en este opúsculo temprano donde aparece denunciado el lazo directo que acopla, por un lado, el desarrollo artístico y científico y, por otro, la afición a una pompa y un boato nacidos de la ociosidad: «Raramente el lujo se da sin las ciencias y las artes, pero éstas no se dan nunca sin él». ¹⁵⁴ Traducido en términos musicales, podríamos afirmar lo siguiente: la crítica política y moral de Rousseau –lo mismo que el cinismo de Diógenes en medio de la magnificencia ateniense– sólo puede brillar sobre el trasfondo de la música de Rameau y de las suntuosidades de la música cortesana del barroco tardío. El aserto no carece de consecuencias para nuestra comprensión estilística: como en

y la producción de sus instrumentos y de sus objetos, como una empresa política de sojuzgamiento. Lo que también se leerá en *Tristes tropiques*. Ciertos gobiernos tienen interés en que la lengua se ensordezca, en que no se pueda hablar directamente al pueblo soberano. El abuso de la escritura es un abuso político» (*ibid.*). Por otra parte, tal como es de esperar, el dispositivo deconstructivo focaliza con exactitud el sistema de oposiciones binarias que gobierna el *Ensayo* de Rousseau; en efecto, es fácil comprobar cómo el entero discurso rousseauiano está articulado según los pares servidumbre/libertad, norte/sur, lenguas meridionales/lenguas septentrionales, articulación/acento, consonante/vocal, capital/provincia, etc. (la nómina podría continuar indefinidamente). No extraeremos aquí, como Derrida, tesis hiperbólicas acerca de la naturaleza de la «metafísica occidental». Su lectura, no hay que olvidarlo, está al servicio de una teoría (metafísica en última instancia) acerca de la *écriture* o, más precisamente, de la *archi-écriture*. Nuestro propósito es más modesto, pero más preciso.

¹⁵³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principios de la Filosofía del derecho*, §195, Z., traducción de Juan Luis Verma, Sudamericana, Buenos Aires, 2004, pp. 191-192.

¹⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 22. Carlo Borghero se ocupado de reunir textos esenciales de Rousseau, Fontenelle, Helvétius, D'Holbach, Diderot y Condillac que bien podrían concebirse como intervenciones parciales en la gran polémica acerca de la noción de lujo que se desarrolla en Francia durante el siglo XVIII (cf. Carlo Borghero, ed., *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, Einaudi, Turín, 1974).

un espejo invertido, los reparos de Rousseau nos permiten comprender con mayor exactitud las virtudes ínsitas en la música de Jean-Philippe Rameau.

Continuemos, luego de este *excursus* especulativo, con otras facetas adicionales presentes en el relato degenerativo de Rousseau. En un pasaje de la nota novena del *Segundo Discurso*, el filósofo vitupera la generalizada institución musical dieciochesca de los *castrati*. Su crítica, en relación directa con lo que acabamos de analizar en el párrafo precedente, se inscribe en una indignada denuncia acerca de la espiral ascendente de depravación moral que el desarrollo de las artes y las ciencias produce en el hombre civilizado. Rousseau se refiere entonces a «la mutilación de esos desgraciados, una parte de cuya existencia y toda su posteridad son sacrificadas a vanas canciones o, lo que es peor aún, a los brutales celos de algunos hombres, mutilación que en este último caso ultraja doblemente la naturaleza, por el trato que reciben quienes la sufren y por el uso a que están destinados».¹⁵⁵ El autor reiterará con mayor amplitud estas concepciones en el artículo «*Castrato*» de su *Diccionario de música*. Allí, las precisiones del discurso musicográfico no pueden encubrir los axiomas fundamentales del filósofo social: «Se encuentran, en Italia, padres brutales que, sacrificando la naturaleza por la fortuna, envían a sus hijos a esta operación, para el placer de las personas voluptuosas y crueles, que osan perseguir el canto de estos desgraciados. [...] Dejemos para las honorables damas de las grandes ciudades las sonrisas recatadas, el aire desdeñoso y los rumores ociosos de los que [los *castrati*] son eterno objeto, pero hagamos oír, si es posible, la voz del pudor y de la humanidad que grita y se alza contra esta práctica infame y horrible, y aquellos príncipes que la fomentan con sus demandas, enrojezcan de una vez por perjudicar, con tanta ceremonia, la conservación de la especie humana».¹⁵⁶ Luego de trazar este significativo *continuum* entre denuncia social y crítica estético-musical, nuestro filósofo prosigue pormenorizando reparos técnicos respecto de los *castrati*: a pesar de cantar tan bien, lo hacen «sin calor y sin pasiones»; son malos actores; su prosodia es asimismo muy imperfecta.¹⁵⁷ No hay que dejar de

¹⁵⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 312.

¹⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵⁷ Los reparos rousseauianos recuerdan aquellos tematizados por Montesquieu en un pasaje de su inacabado *Ensayo sobre el gusto*: «Casi siempre las cosas nos agradan y desagradan en diferentes aspectos: por ejemplo, los *virtuosi* de Italia deben provocarnos muy poco placer: 1º, porque no es nada sorprendente que, conformados como lo están, vayan a cantar bien: son como un instrumento en el que el artesano ha suprimido madera para hacerles producir sonidos; 2º, porque las pasiones

relacionar estas aseveraciones con ese magnífico esbozo de una historia social de las enfermedades que se insinúa en algunos pasajes del *Segundo Discurso*: la degeneración de la música barroca tardía es tan sintomática de un orden social decadente como las enfermedades orgánicas son signos de una desigualdad político-moral.¹⁵⁸

4

Después de un largo recorrido, arribamos ahora al punto nodal, siempre insuficientemente tematizado por los comentaristas del *corpus* rousseauiano: la relación entre la música y el lazo social. La naturaleza paradójica de ese lazo ya aparecía tematizada en una nota del famoso y circunstancial prefacio al *Narciso*, donde, breve y polémicamente, Rousseau apuntaba las tesis críticas que lo habían hecho famoso. El problema se formula allí en términos de un no contradictorio *double bind*: «Me quejo de que la filosofía debilite los lazos de la sociedad basados en la estima y la benevolencia mutuas, y me quejo de que las ciencias, las artes y todos los demás objetos de mutuo comercio estrechen los lazos de la sociedad mediante el interés personal. De tal modo, en realidad sucede que se estrecha uno de estos nexos sólo debilitando otro en igual medida. No hay pues contradicción en lo que afirmo».¹⁵⁹ ¿Cómo conectar, empero, los planteos rousseauianos acerca de estos paradójicos nexos sociales con sus consideraciones específicas acerca de la música?

Nuestra estrategia supone jerarquizar un texto inédito y poco estudiado de Rousseau: cierto opúsculo carente de título original pero conocido convencionalmente como *El origen de la melodía* y concebido originalmente

que interpretan son demasiado sospechosas de falsedad; 3º, porque no pertenecen ni al sexo al que amamos, ni a aquél al que estimamos. Por otra parte, nos pueden gustar, porque conservan por largo tiempo un aire de juventud, y porque tienen además una voz flexible y que les es característica. Así, cada cosa nos proporciona un sentimiento, que está compuesto de muchos otros, los cuales en ocasiones se debilitan y se contrarrestan» (Charles de Secondat, barón de Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, traducción de Ariel Dilon, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, pp. 47-48).

¹⁵⁸ Para la reconstrucción de dicha «historia social de las enfermedades», cf. Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, especialmente pp. 214-216 y 311.

¹⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, p. 968, nota.

como parte de una refutación sistemática del sistema ramista que nuestro filósofo nunca llegó a publicar. No podemos sino coincidir con la musicóloga Marie-Élisabeth Duchez, que lo considera la primera elucidación precisa y sistemática de la filosofía musical de Rousseau: «contiene todos sus grandes temas filosófico-musicales: posiciones que son, a la vez, las causas y los resultados del común origen de la música y el lenguaje y de su separación histórica, y que sostienen su tesis de la preeminencia de la melodía sobre la armonía».¹⁶⁰

Lo fundamental de este escrito –a primera vista, una mera digresión histórica– reside, a nuestro juicio, en su rol de eslabón cronológico y conceptual entre las dos indagaciones igualmente «históricas» de génesis explicativa que proponen el *Segundo Discurso* y el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Es en esta disertación inacabada e inédita, sólo exhumada recientemente, hacia 1974, donde se verifica el entrecruzamiento de dos corrientes cruciales del pensamiento rousseauiano: la que concierne a la relación entre lenguaje y sociedad, por un lado, y la relativa al lazo entre música y lenguaje, por otro. La privilegiada «expresión melódica» es el constructo teórico responsable de articular ontológica e históricamente ambas corrientes.¹⁶¹ Conviene citar el párrafo conclusivo de *El origen de la melodía*, puesto que magistralmente la causa última de los reparos rousseauianos respecto del sistema ramista o –para ser más precisos– de la *metafísica* ramista–: «No pensemos pues que con proporciones y cifras se nos explique jamás el imperio que la música tiene sobre las pasiones. Todas estas explicaciones no son sino galimatías [...]. El principio y las reglas son tan sólo el material del arte: hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos».¹⁶² Más contundente aún, pero siempre profundizando la línea sugerida en *L'origine de la mélodie*, será la crítica ulterior que Rousseau exprese en el artículo «Enarmónico» de su *Diccionario de música*: «Si el señor Rameau, menos ocupado en cálculos inútiles, hubiese estudiado mejor la metafísica de su arte, es de suponer que el fuego natural de este sabio artista hubiese producido prodigios, cuyo germen radicaría en su genio, pero que sus prejuicios siempre sofocaron».¹⁶³

¹⁶⁰ Marie-Élisabeth Duchez, «[*L'origine de la mélodie*]», en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. CXXXVII-CXLIV; cf. p. CXLI.

¹⁶¹ *Idem*, p. CXL.

¹⁶² Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. 343.

¹⁶³ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, *op. cit.*, p. 203.

Es evidente que Rousseau y Rameau discuten dos concepciones inconmensurables acerca de «lo natural»; para expresarlo en términos fenomenológicos, se trata de dos «primordialidades» en disputa. La estética naturalista de Rameau ostentan, ante todo, el carácter de una reivindicación: «Mi objetivo es restituir a la razón los derechos que perdió dentro del campo de la música» —escribe el autor en la Introducción de su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722).¹⁶⁴ De acuerdo con el compositor de Dijon, la armonía se fundamenta sobre un principio natural y originario y, por lo tanto, racional y eterno: «La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas».¹⁶⁵ Sin duda, Rameau habría coincidido con Leibniz, que, en un pasaje brillante, había definido la música como el «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*».¹⁶⁶ Lo importante es que, a partir de esa teoría armónica, se deriva una estética universalista, es decir, anti-relativista: es indudable que las reflexiones de Montesquieu jamás permearon las concepciones ramistas. El compositor relega las divergencias entre las músicas nacionales al plano melódico; la armonía, por el contrario, constituye ese núcleo duro de la música responsable de transformarla en el más universal de los lenguajes existentes.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 201; la cita ha sido cotejada con Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie* [edición facsimilar, de acuerdo con la edición parisina de 1722], précédé de *Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition par Joseph-François Kremer*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1986.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Una posible traducción rezaría: «ejercicio oculto de aritmética del espíritu que no sabe hacer el cálculo por sí mismo» (cf. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Epistolae ad diversos*, carta 154 a Goldbuch [1712], en *Philosophische Werke*, vol. 2, edición a cargo de Ernest Cassirer, Leipzig, 1906, p. 132).

¹⁶⁷ En el contexto de una crítica al serialismo musical, el antropólogo Claude Lévi-Strauss ha defendido contemporáneamente una variable moderada del naturalismo ramista: «El pensamiento musical contemporáneo rechaza de manera formal o tácita la hipótesis de un fundamento natural que justifique objetivamente el sistema de las relaciones estipuladas entre las notas de la gama. Estas se definirían exclusivamente —según la fórmula significativa de Schoenberg—, por el “conjunto de las relaciones que tienen los sonidos uno con otro”. Y, con todo, las enseñanzas de la lingüística estructural deberían permitir superar la falsa antinomia entre el objetivismo de Rameau y el convencionalismo de los modernos. [...] Lo mismo que la pintura, pues, la música supone una organización natural de la experiencia, lo cual no quiere decir que la sufra» (cf. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1968, p. 30). Por lo demás, más tarde Lévi-Strauss llegó a afirmar sin ambages que la teoría armónica de cuño racionalista propuesta por Rameau —su «teoría de los acordes»— constituía una prefiguración bien definida del análisis estructural: «Aplicando, sin formularla todavía, la noción de transformación, Rameau dividió por tres o cuatro el número de acordes reconocidos por los músicos de su tiempo. Demostró que a partir del acorde del tono mayor se podían engendrar todos los demás como otras tantas inversiones del primero. El análisis estructural sigue la misma

En directa contraposición con la ulterior teorización rousseauiana, el proyecto ramista supone una aproximación hacia la armonía que recoge la racionalización matematizante del universo sonoro que Gioseffo Zarlino había propuesto ya en la segunda mitad del *Cinquecento*, al procurar reducir el universo plurimodal de la polifonía renacentista a dos únicos modos –el mayor y el menor– y, en última instancia a uno solo: el mayor.¹⁶⁸ También a Rameau debemos la individualización del acorde perfecto mayor como fundamento de la armonía, no menos que la concepción, influyente durante lustros, de la *basse-fundamentale*, concepción que, en última instancia, acaba privilegiando la armonía al punto casi de considerar la melodía como uno de sus epifenómenos: «Vulgarmente se divide la música en Armonía y Melodía, aunque esta última no es más que una parte de la otra, y aunque resulta suficiente conocer la Armonía para estar perfectamente instruido acerca de todas las propiedades de la música, tal como se demostrará a continuación».¹⁶⁹

El anti-racionalismo rousseauiano, sentimentalista y hospitalario a las potencias antagónicas de la razón, no podía no reaccionar ante un programa como el ramista. En esa línea, Marie-Élisabeth Duchez sostiene hiperbólicamente que «la actitud de Rousseau se remonta a un fondo de oposición a las racionalizaciones físico-matemáticas de la música que han existido desde siempre [...]. Es toda la teoría musical occidental lo que Rousseau recusa. Este rechazo, a menudo ligado a un rechazo del progreso y a una apelación sentimental a un origen más o menos cercano, es una reacción casi permanente de la sensibilidad: desde Aristoxeno a Rousseau, y luego de él, son numerosos lo que no querrán “reducir” la música al “curso de vibraciones”».¹⁷⁰ No debemos olvidar que

trayectoria cuando reduce el número de reglas del matrimonio o de los mitos: reduce varias reglas o mitos a un mismo tipo de intercambio matrimonial, o a una misma base mítica, diversamente transformadas» (Claude Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer* [1993], traducción de Emma Calatayud, Ariel, Barcelona, 1994, p. 45).

¹⁶⁸ Un estudio completo e iluminador acerca de la gravitación de Gioseffo Zarlino en la teoría musical ramista lo proporciona Alan Gosman: «Rameau and Zarlino: Polemics in the “Traité de l’harmonie”», en *Music Theory Spectrum*, vol. 22, nº 1 (primavera, 2000), pp. 44-59.

¹⁶⁹ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l’harmonie*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁰ Marie-Élisabeth Duchez, «[L’origine...]», en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. CLXXXIX. Por lo demás, cabe desarrollar la siguiente digresión. Los impecables argumentos esgrimidos por Max Weber en esa primitiva «sociología de la música» que puede encontrarse en el primer Apéndice a *Economía y sociedad*, reconocen una filiación asombrosamente rousseauiana, al menos en la medida en que su esquema conceptual responde íntegramente a la contraposición entre la *ratio* de la armonía y la *vida musical* melódica. Así, por ejemplo, Weber asevera que, a través del proceso histórico de racionalización que conoce la música moderna occidental, la melodía ha sufrido todas las coerciones impuestas por la armonía acórdica. De ese modo, «el “metodismo” en general se

Rousseau ha incluido un importante capítulo de su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* bajo el título «De cómo nuestras más vivas sensaciones actúan con frecuencia movidas por impresiones morales». En esa sección, que concluye con una importante profesión de fe anti-materialista, el filósofo enuncia una advertencia inapelable contra la pura consideración físico-matemática de los sonidos: «Mientras sólo se considere a los sonidos por la conmoción que provocan en nuestros nervios, no habrá verdaderos principios de la música y de su poder sobre los corazones. Los sonidos, en la melodía, no actúan sobre nosotros solamente como sonidos, sino como signos de nuestros afectos y de nuestros sentimientos».¹⁷¹

Por lo demás, en *L'origine de la mélodie* Rousseau retoma algunos motivos centrales de la más temprana de las obras de René Descartes, el *Compendium musicae*.¹⁷² En cuanto a sus fundamentos filosóficos más generales, las reflexiones estéticas del autor acaban trasuntando un dualismo no menos acusado que el cartesiano: al leer estos borradores, asistimos al taller donde se construyen las armas teóricas que un Rousseau cada vez menos conciliador enarbolará contra el reduccionismo matematizante de un Rameau aspirante a geómetra. No es casual, entonces, que este singular escrito musical acabe lindando con la metafísica, precisamente allí donde el alma se resiste a ser reducida a la extensión, la moral a la física, y la esencia del arte musical a las fórmulas inertes de la ciencia acústica.

halla sin duda condicionado y ligado armónicamente [...] la formulación de Rameau, según la cual el “bajo fundamental”, esto es, el tono armónico fundamental de los acordes, sólo puede progresar en cada caso en los intervalos del acorde de tres sonidos, de las quintas y las terceras justas, ha sometido también la melodía a la armonía racional del acorde» (Max Weber, «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música», en *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, vol. II, edición preparada por Johannes Winckelmann, traducción de José Medina Echavarría, Juan Roura Parella *et al.*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996, pp. 1118-1183; cf. p. 1121). Sobre esta cuestión cf. Federico Monjeau, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Buenos Aires, 2004, pp. 33-35, así como, del mismo autor, «Música, sociología de la», en Carlos Altamirano (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, pp. 186-190.

¹⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷² Hay una excelente edición española de este opúsculo: René Descartes, *Compendio de música*, traducción de Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Tecnos, Madrid, 1992.

Curiosamente, el pasaje más importante hacia el que se encamina nuestra argumentación surge en un capítulo aparentemente accesorio del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: en el titulado «Falsa analogía entre los colores y los sonidos». No nos detendremos a analizar aquí ese peregrino proyecto de inventiva sinestésica que fue el *clavecin oculaire* del Padre Castel, criticado por Rousseau por haber confundido la naturaleza inconmensurable de los órdenes del sonido y los de la visión.¹⁷³ Lo importante es que la necesidad de trazar esa demarcación le sugiere a nuestro autor una tesis inestimable a la hora de considerar la articulación entre su teoría estética y su teoría sociopolítica. Rousseau comienza explicando que cada sentido posee un campo que le es propio: el de la música es el tiempo; el de la pintura, el espacio. Reflexionando sobre las divergencias entre el reino del sonido y el reino de las imágenes, el filósofo llega a la conclusión de que, espontáneamente, la naturaleza engendra escasos sonidos y que, a menos que admitamos las inverificables teorías sobre la armonía producida por la rotación de las esferas celestes, son necesarios *seres vivos* para producirlos. En el punto de máxima tensión retórica del capítulo, Rousseau escribe:

Sé observa así que la pintura está más cerca de la naturaleza y que la música está más relacionada con el arte humano. También se observa que una interesa más que la otra precisamente porque acerca más a los hombres entre sí y nos da siempre alguna idea sobre nuestros semejantes.

La pintura es con frecuencia muerta e inanimada, os puede transportar al fondo de un desierto. Pero tan pronto como algunos signos vocales llegan a nuestro oído, os anuncian a un ser semejante a vosotros; son, por así decir, los órganos del alma. Y si os pintan también la soledad, os dicen que no estáis sólo. Los pájaros gorjean, sólo el hombre canta, y uno no puede escuchar ni canto ni sinfonía sin decirse al instante: aquí hay otro ser sensible.

La intensidad de la prosa rousseauiana hace enmudecer a los intérpretes en su delicada mención de ese índice de la existencia de una alteridad humana que es el canto. Si recordamos que, según Rousseau, la primera máxima que rige a la (corrupta) política moderna es la de tener a los sujetos bien alejados,¹⁷⁴ las consecuencias políticas no podrían entonces ser más nítidas: *la música reestablece*

¹⁷³ Acerca del clavecín ocular o cromático concebido por el padre Louis-Bertrand Castel (1688-1757), cf. Claude Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, op. cit., pp. 133-145.

¹⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, op. cit., p. 132.

*la proximidad de los sujetos perdida en la esfera de la politicidad moderna.*¹⁷⁵

Pero también, música, lenguaje y transparencia discursiva aparecen en el análisis rousseauiano como signos de una república sana y de un pueblo libre. De acuerdo con el filósofo, hay lenguas favorables a la libertad, mientras que otras alientan la servidumbre. Las primeras son las lenguas prosódicas, sonoras, armoniosas, aquellas que dejan distinguir con claridad las partes del discurso. Las segundas –es decir, las nuestras, comenta amargamente Rousseau–, «están hechas para el murmullo de los divanes».¹⁷⁶ Por lo demás, «toda lengua con la cual no es posible hacerse entender por el pueblo reunido es una lengua servil; es imposible que un pueblo siga siendo libre y hable esa lengua».¹⁷⁷ Las lenguas modernas introducen una suerte de «nivelación tonal» que empobrece el aspecto musical del lenguaje. De este modo, es comprensible que, en *El contrato social* (III, xv), Rousseau oponga la lengua griega –propicia a las asambleas públicas– a los lenguajes europeos modernos, opacos e inaptos para este uso –«lenguas sordas» que «no se dejan oír al aire libre»–: sólo útiles, en definitiva, para el usufructo de diputados viles que, en el mismo instante en que violan el principio de irrepresentabilidad de la soberanía, conducen al Estado a la servidumbre y a la ruina.¹⁷⁸

Así pues, la fiesta apacible debajo de los robles que contemplamos en el capítulo IX del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* tiene su doble aciago en la celebración descrita con mayor brevedad en el *Segundo Discurso*. Momento de plenitud, supone al mismo tiempo un primer escalón funesto de declinación: «Solían reunirse delante de las cabañas o en torno a un gran árbol: el canto y la

¹⁷⁵ Jean Starobinski ha propuesto una iluminadora aproximación entre la teoría estético-musical rousseauiana y la cuestión del lazo social en «Socialité de la musique», en *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, París, 1989, pp. 208-232. Frutos de un seminario consagrado a los escritos musicales de Rousseau durante el invierno de 1983-84, los análisis de Starobinski funcionan como una suerte de *addenda* tardía e imprescindible de su gran comentario *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, París, 1971. Por otra parte, pensamos que no sería ilícito aproximar, en una parcial analogía funcional, el rol socializador y re-socializador de la música con aquellos aspectos de la noción de «religión civil» que atañen a su dimensión de «cemento social». Sobre esta última cuestión, cf. el estudio reciente de Ghislain Waterlot, *Rousseau. Religión y política* [2004], traducción de Sandra Garzonio, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2008.

¹⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, *op. cit.*, Capítulo XX, «Relación de las lenguas con los gobiernos», p. 132 (Rousseau continúa desarrollando las tesis de este capítulo final del *Ensayo* en su *Fragment sur la Prononciation*, de difícil datación: cf. *OC II*, especialmente pp. 1249-1250).

¹⁷⁷ *Idem*, pp. 132-133.

¹⁷⁸ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *El contrato social...*, *op. cit.*, p. 151.

danza, verdaderos hijos del amor y del tiempo libre, se convirtieron en la diversión o, mejor, la ocupación de hombres y mujeres ociosos y agrupados. Todos comenzaron a mirar a los demás y cada cual a querer ser mirado uno mismo, y la estima pública tuvo un precio. Aquel que cantaba o danzaba el mejor; el más bello, el más fuerte, el más diestro o el más elocuente se convirtió en el más considerado, y este fue el primer paso hacia la desigualdad y hacia el vicio, al mismo tiempo».¹⁷⁹ Veremos luego cómo, en la *Carta a D'Alembert*, Rousseau opondrá esta bifronte fiesta primitiva –auspiciosa y fatídica a la vez, a un tiempo jovial y funesta– a la transparencia generalizada de la fiesta cívica, en la que el individuo pierde sus prerrogativas frente a las de la colectividad y en cuyo movimiento fraternalista se disuelve cualquier afán por distinguirse de sus semejantes. Por el momento, el panorama es sombrío: esta fase de «auténtica juventud del mundo» es, a la vez, naturaleza reencontrada y comienzo de una escisión.¹⁸⁰

A lo sumo, los pájaros pían; sólo el hombre canta. Las abejas y hormigas distribuyen sus labores en una suerte de pseudo-sociabilidad natural, pero sólo los hombres construyen auténticas comunidades políticas. La co-origenariedad de sociedad, música y lenguaje se prolonga en la historia de su degeneración conjunta. La música irrumpe en el momento más feliz pero también más frágil de la historia: precisamente antes del «pacto inicuo» y de la primera consolidación de la desigualdad. Si hay una *revolutio* musical en Rousseau, sólo puede darse como restauración de lo primigenio y re-naturalización de lo que se ha desnaturalizado durante el decurso histórico. Pero, tal como se plantea en el Segundo Prefacio de *La Nueva Eloísa*, lo natural es menos un límite fijo que debe recuperarse intacto que un perpetuo *plus ultra* hacia el que debemos avanzar: «¿Quién será el osado que se atreva a señalar límites precisos a la naturaleza? ¿Quién será, en fin, el que diga: ahí está el límite hasta donde el hombre puede llegar y no pasar de él?».¹⁸¹

¹⁷⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁸⁰ En un análisis que aproxima los planteos de Rousseau con la narrativa de la alienación propia de los autores de *Dialéctica de la Ilustración*, Hans-Robert Jauss expande el *élan* del argumento músico-lingüístico del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: «El origen afectivo del lenguaje es al mismo tiempo el comienzo de su separación en diferentes y múltiples lenguajes: la adquisición de la autocomprensión en el círculo íntimo de la solidaridad familiar se paga con la pérdida de la comunicación universal entre iguales. Los pueblos se van haciendo más extraños entre sí a medida que se afirman los individuos, y se recorre un camino que tenía que acabar en la generalidad despersonalizada del lenguaje de la sociedad moderna, cuyo carácter ofuscador pretendió investigar, el primero, Rousseau» (cf. *Las transformaciones de lo moderno, op. cit.*, p. 34).

¹⁸¹ Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa, op. cit.*, p. 10.

El análisis es una consecuencia lógica de esa especie de archi-axioma del pensamiento rousseauiano con que empieza el Libro Primero del *Emilio*: «Todo está bien al salir de las manos del autor de las cosas: todo degenera entre las manos del hombre».¹⁸² No hay que olvidar, una vez más, que la *Dissertation sur la musique moderne*, el primero de sus escritos impresos, llevaba como epígrafe la paráfrasis libérrima de un verso del *De rerum Natura* de Lucrecio: «*Immutat animus ad pristina*», «El espíritu se vuelve a lo primigenio».¹⁸³ La entera obra del filósofo puede colocarse debajo de ambas divisas; a todas sus indagaciones las anima esa misma pasión por lo prístino.

¹⁸² Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o De la educación*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armijo, Alianza, Madrid, 1990, p. 37.

¹⁸³ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. 155. El verso de Lucrecio (muy modificado) corresponde a *De rerum natura*, V, 1415.

V.

Rousseau lexicógrafo

De la *Encyclopédie* al *Dictionnaire de musique*

«Véase a Rousseau en su *Diccionario de música*, que sigue siendo la mejor obra pensada sobre este arte».

F. W. J. von Schelling¹⁸⁴

A lo largo de los capítulos precedentes, hemos aludido a numerosos pasajes, a menudo sagaces, del *Diccionario de música* de Jean-Jacques Rousseau; reconstruyamos ahora los avatares que condujeron a nuestro filósofo a involucrarse en esa asombrosa aventura lexicográfica. Ocupémosnos así brevemente de ese movimiento que va desde las colaboraciones de uno de los integrantes más heterodoxos del elenco enciclopedista al primer gran diccionario musical de la modernidad.

En 1749, aceptando una propuesta de su amigo Denis Diderot, Rousseau se aboca a redactar los artículos musicales para aquello que se anunciaba como la gran empresa editorial y científica que venía a coronar el movimiento de la Ilustración francesa: esa *Enciclopedia razonada de las Artes y los Oficios* originalmente concebida como la mera traducción en cuatro volúmenes de la *Cyclopaedia* de Ephraïm Chalmers.¹⁸⁵ En una carta a Madame de Warens de enero de 1749, Rousseau le comunica el encargo extraordinario que ha recibido, le comenta sus avances con el griego (que necesitará para redactar los abundantes

¹⁸⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schiller, *Filosofía del arte*, traducción de Virginia López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 1999, pp. 190-191.

¹⁸⁵ Un buen estudio de conjunto de la empresa enciclopedista, con una notable actualización bibliográfica, es el libro reciente del historiador Philipp Blom: *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales* (*op. cit.*), sin duda más interesante y matizado de que lo que podría sugerir su esquemático subtítulo. Más allá de su retórica de *haute vulgarisation*, el libro brilla como biografía coral, como virtuosa biografía en paralelo de todos aquellos filósofos, editores y hombres de letras dieciochescos que hicieron posible el proyecto enciclopédico. A través de sus páginas, desfilan Grimm y D'Holbach, Diderot (en una caracterización de excepcional vivacidad) y el *Chevalier* De Jacourt (con el análisis pormenorizado que su opacada y menospreciada figura merece); entre ellos, Rousseau, *qua* enciclopedista, queda reducido a la brillante, pero módica figura que en justicia le corresponde (si bien es cierto que Blom apenas se detiene en analizar la importancia que supone la contribución de los artículos musicales rousseauianos).

artículos sobre los modos de la Hélade) y deja deslizar una veta de belicosidad: «Cada cual a sus armas: en lugar de componer canciones para mis enemigos, les redacto artículos de diccionario».¹⁸⁶ Lo cierto es que el filósofo cumplimenta la tarea con una premura asombrosa: finaliza su trabajo –unos trescientos ochenta y cinco artículos– en tan sólo tres meses. Diecisiete años después, Rousseau reúne, corrige y amplía esos textos circunstanciales –escritos a vuelo de pluma, «de prisa y muy mal»–¹⁸⁷ para conformar su renovado y cuidadísimo *Diccionario de música*. Al relatar y justificar esa transformación, el filósofo escribe que los «materiales dispersos, mutilados e informes» que habían servido para el primigenio proyecto enciclopedista «casi volvían necesario empezar la obra de nuevo».¹⁸⁸

El espacio que ocupan las cuestiones musicales en el diseño arborescente de la *Enciclopedia* es mucho más amplio que lo que deja sospechar la contemplación de su célebre *Frontispicio*: pirámide femenina de Artes, Saberes y Oficios, diseñada por C. N. Cochin *fls*, donde la Música se ubica como una indolente dama semidesnuda, provista de una lira, y situada muy por debajo de otras superiores concreciones alegóricas como la Verdad, la Razón, la Imaginación, la Teología o la Filosofía, en ese preciso orden descendente (cf. figura 1). Por el contrario, las voces musicales de la *Encyclopédie* son numerosísimas: más de mil setecientas, teniendo en cuenta los suplementos. Las cifras son, en este sentido, inequívocas: traducen en guarismos el interés musical de los enciclopedistas.¹⁸⁹

Conviene dejar constancia de la serie de autores que se ocuparon de redactar los artículos musicales; entre ellos se cuentan Diderot, Goussier, Cahusac, Brossard, Marmontel, Sulzer, Schulze, Kirnberger, el propio D'Alembert y el caballero De Jacourt (autor de la mayoría de las voces políticas de la

¹⁸⁶ Citado por Julien Tiersot, *Jean-Jacques Rousseau, op. cit.*, p. 261.

¹⁸⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones, op. cit.*, p. 476.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 562.

¹⁸⁹ Enrico Fubini advierte con correcto énfasis sobre el equívoco de deducir una estética musical uniforme a partir de los heteróclitos intereses musicales de los enciclopedistas en *La estética musical...*, *op. cit.*, pp. 204-205. Por otra parte, Fubini se ha ocupado del tema no sólo en el capítulo IX «El iluminismo y los enciclopedistas», del libro que citamos (pp. 199-251), sino en libros más específicos como *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Principato, Milán, 1969, o *Los enciclopedistas y la música, op. cit.* Por lo demás, para esta cuestión es imprescindible el ya citado trabajo de Alfred Richard Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music, op. cit.* Un abordaje sucinto, introductorio y, en esa medida, absolutamente provisional, puede encontrarse en Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII, op. cit.*, pp. 173-178.

Encyclopédie).¹⁹⁰ Entre todos los enciclopedistas, no obstante, Rousseau permanece como el teórico más acreditado y de mayor realce. Sabemos que colaboraría una vez más con la empresa enciclopédica en ocasión de su artículo «Economía política», crucial por presentar por vez primera la distinción entre soberanía y gobierno, y la novísima noción de *volonté générale*.¹⁹¹



Figura 1 (C. N. Cochin fils, Frontispicio de la *Encyclopédie*)

¹⁹⁰ Una selección representativa de los artículos políticos enciclopedistas, de tono más bien moderado y tradicionalista, en su gran mayoría redactados por el *Chevallier De Jacourt*, es la que estuvo a cargo de Ramón Soriano y Antonio Porras: Denis Diderot, Jean Le Rond D'Alembert, *Artículos políticos de la Encyclopédie*, Tecnos, Barcelona, 1992.

¹⁹¹ El artículo, titulado «*Économie ou (Economie (Morale et Politique))*», se editó por vez primera en el Volumen V de la *Encyclopédie* (pp. 337-349), publicado en noviembre de 1755; la segunda edición, ya como *Discours*, apareció en Ginebra en 1758. Hay edición castellana: Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre la Economía política*, traducción y estudio preliminar de José E. Candela, Tecnos, Madrid, 1985.

Es un lugar común considerar el *Discours préliminaire* de la *Enciclopedia*, debido a la pluma elocuente de Jean Le Rond D'Alembert, como el emblema más característico del *Zeitgeist* iluminista. Lo cierto es que, con esa tenacidad con que a veces se afirman los lugares comunes y las obviedades, en pocas ocasiones el siglo XVIII se mostró tan él mismo como en la voz que se deja oír, con D'Alembert como médium, en el *Discurso preliminar* de la *Enciclopedia*.¹⁹² No nos detendremos a analizar aquí su rasgo filosóficamente más relevante: el no del todo coherente entramado de motivos baconianos, cartesianos y lockeanos puesto en juego en su argumentación.¹⁹³ Más concretamente, nos abocaremos en lo sucesivo a analizar tres extensos pasajes, a menudo olvidados, de dicho *Discours*: el primero contiene la tesis según la cual la música, *stricto sensu*, sería invención específicamente moderna; el segundo desarrolla un elogio de Rameau como artista filósofo; el último, presenta una significativa mención a Rousseau como filósofo músico.

En la Segunda Parte del *Discurso*, D'Alembert se ocupa de reseñar el renacimiento francés de las Bellas Artes: en la pintura, se han destacado Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur y Charles Le Brun; en la escultura, el incomparable Pierre Puget. De inmediato llega el turno del arte musical, algo rezagado respecto del florecimiento de las artes plásticas. Philippe Quinault aparece mentado como un extraordinario autor de libretos operísticos, al tiempo que Jean-Baptiste Lully se destaca como aquel que comienza a dotar a la música vernácula de una fisonomía propia. Si para Rousseau la música adquiere su carácter expresivo en el mismo momento inaugural en que se origina, para D'Alembert, en cambio, la música debe dicho carácter al progreso y a las luces. Más exactamente, sus virtudes concretas las debemos a la modernidad: «En cuanto a la música, ha debido llegar mucho más tarde a cierto grado de perfección, porque es un arte que los modernos han tenido que crear. El tiempo ha destruido todos los modelos que

¹⁹² Sobre el *Discurso preliminar* cf. el prólogo de Luis Alberto Romero a Jean Le Rond D'Alembert, Denis Diderot, *La Enciclopedia*, estudio preliminar, notas y selección de Luis Alberto Romero, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, pp. I-VIII.

¹⁹³ Sobre esta triple determinación filosófica de la argumentación de D'Alembert, abordada desde el punto de vista de la historia de las ideas, puede consultarse el trabajo de Robert Darnton: «Los filósofos podan el árbol del conocimiento: la estrategia epistemológica de la "Enciclopedia"», en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, traducción de Carlos Valdés, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2000, pp. 177-199; cf. especialmente pp. 186-190.

los antiguos habían podido dejarnos en este género, y sus escritores, al menos los que nos quedan, no nos han transmitido sobre la música más que conocimientos muy oscuros o historias más propias para maravillarnos que para instruirnos. Por eso, varios de nuestros sabios, impulsados quizá por una especie de amor a la propiedad, han pretendido que nosotros hemos llevado este arte mucho más lejos que los griegos, pretensión que la falta de monumentos hace tan difícil de apoyar como de destruir, y que sólo muy débilmente puede ser combatida por los prodigios, verdaderos o supuestos, de la música antigua. Tal vez fuera permitido conjeturar con alguna verosimilitud que aquella música era por completo diferente de la nuestra, y que si la antigua era superior por la melodía, la armonía da a la moderna ciertas ventajas». ¹⁹⁴ Como observamos, además de sugerir que el arte musical es una invención idiosincrásicamente moderna, el editor de la *Enciclopedia* propicia un saludable escepticismo respecto del mito de la música griega.

Luego de intercalar un reconocimiento a Italia en lo que respecta a sus contribuciones plásticas, D'Alembert se dedica a redactar un verdadero panegírico de Jean-Philippe Rameau: «Llevando la práctica de su arte a tan alto grado de perfección, Rameau ha llegado a ser a la vez modelo y objeto de la envidia de un gran número de artistas, que le censuran mientras se esfuerzan por imitarle. Pero lo que más particularmente lo distingue es haber reflexionado con rico fruto sobre la teoría de este arte, haber sabido encontrar en el *bajo fundamental* el principio de la armonía y de la melodía; haber reducido por este medio a leyes más ciertas y más simples una ciencia entregada antes de él a reglas arbitrarias o dictadas por una experiencia ciega. Me apresuro a aprovechar la ocasión de celebrar a este artista filósofo en un *Discurso* destinado principalmente al elogio de los grandes hombres. Su mérito, que nuestro siglo se ha obligado a reconocer, sólo será bien conocido cuando el tiempo haya hecho enmudecer a la envidia, y su nombre, caro a la parte más esclarecida de nuestra nación, no puede aquí molestar a nadie. Pero aunque desagradara a algunos pretendidos Mecenas, sería muy de compadecer a un filósofo que, incluso en materia de ciencias y de gusto, no se permitiera decir la verdad». ¹⁹⁵

¹⁹⁴ Jean Le Rond D'Alembert, Denis Diderot, *Discurso preliminar de la Enciclopedia...*, op. cit., pp. 77-78.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 101.

A pesar de las evidentes disparidades, el Rameau músico filósofo se refleja en el Rousseau filósofo músico. Hacia el final del *Discurso preliminar*, D'Alembert escribe: «M. Rousseau, de Ginebra, de quien ya hemos hablado y que posee la teoría y la práctica de la música desde el punto de vista del filósofo y del hombre de talento, nos ha dado los artículos que se refieren a esta ciencia».¹⁹⁶ El musicólogo español Adolfo Salazar retoma la tesis de D'Alembert al enfatizar, dos siglos más tarde, esta convergencia inédita entre filosofía y música corporizada por la figura de Jean-Jacques Rousseau: «La época del clasicismo francés estuvo llena de escritos acerca de la música, aunque esta vez no fueran músicos, propiamente, quienes escribieron sobre ella, sino filósofos. Con lo cual se pudo advertir que es preferible que un músico como Gréty hable de filosofía, a que filósofos como D'Alembert y Diderot hablen sobre música: entre todos, Juan Jacobo muestra un raro ejemplo de equilibrio».¹⁹⁷

¿Cuál es, empero, la disposición estructural que permite el pasaje desde los más bien dispersos y desprolijos artículos de Rousseau para la *Enciclopedia* a la redacción precisa y definitiva del *Diccionario de música*? La clave, una vez más, la proporciona D'Alembert. En efecto, en otro de los pasajes del *Discurso preliminar*, el matemático y geómetra describe el cometido de la empresa enciclopedista en términos de un *diccionario de diccionarios*: «cada uno de nuestros colegas» —escribe— «ha hecho un diccionario de la parte que le ha sido encomendada, y nosotros hemos reunido todos esos diccionarios».¹⁹⁸ Por lo demás, la tesis de la *Enciclopedia* como metadiccionario se reitera, en una *mise en abîme* que hubiera divertido al Borges de *El Aleph* y de la «enciclopedia china», en el artículo «Enciclopedia» de la *Enciclopedia*. Pero, más allá de estas paradójicas derivaciones, permanece la constatación de que es a partir de una lógica acorde a la prescrita por D'Alembert que puede explicarse el surgimiento renovado del *Diccionario de música* rousseauiano, con el doble de extensión (novecientos cuatro artículos) y una retórica redoblada en sus virtudes ilocucionarias. Se verifican, desde luego, importantes cambios, adiciones y supresiones en los artículos enciclopédicos tal como aparecen en la edición final

¹⁹⁶ *Idem*, pp. 124-125.

¹⁹⁷ Salazar, Adolfo, «Nota preliminar», en Strawinsky [sic], Igor, *Poética musical*, traducción de Eduardo Grau, Emecé Editores, Buenos Aires, 1952, p. 10. Es discutible, sin embargo, el uso que propicia Salazar de la expresión «clasicismo francés» para describir estilísticamente el período que nos ocupa.

¹⁹⁸ Jean Le Rond D'Alembert, Denis Diderot, *Discurso preliminar...*, *op. cit.*, p. 108.

del *Diccionario*: lamentablemente, el instructivo análisis de esas divergencias y similitudes queda fuera de los alcances del presente estudio.¹⁹⁹

Lo importante es que, en su exhaustiva recopilación, el trabajo de Rousseau excede con creces el esfuerzo pionero –valiosísimo pero destinado a un rápido eclipse– del *Dictionnaire de Musique* (1703) del compositor, bibliotecario y lexicógrafo Sébastien de Brossard.²⁰⁰ Sin dudas, el vocabulario musical es profuso, y de la constatación de esa multiplicidad léxica se ocupa la primera línea del prefacio a su *magna opera*: «La música es, de todas las bellas artes, aquella cuyo vocabulario es el más extendido, y para el cual un diccionario es, por consecuencia, lo más útil».²⁰¹ El *Diccionario* rousseauiano tematiza las cuestiones más diversas relativas al universo musical; se exceptúan, sin embargo, aquellas que remiten a la técnica instrumental, omisión que Rousseau se encarga de justificar en el citado prefacio de la obra.²⁰² Tampoco se consagran artículos especiales a la historia de la música ni a la biografía de los grandes maestros –en efecto, los pasajes históricos son, por lejos, los más débiles del texto–, pero se posibilita la apertura de un espacio vastísimo para las cuestiones de teoría, abordadas con perspicacia desigual. La jerarquía de esta obra incomparable radica –entre otras cosas– en que constituye, tal vez, el primer *corpus* musicográfico francés de naturaleza orgánica, en una época en que la musicografía era aún un vago proyecto (pese al aludido precedente brossariano). Por lo demás, el *Dictionnaire* de Rousseau representa también un logro de lexicografía bilingüe ítalo-francesa, y un primer atisbo de etnomusicología; dicho de otro modo:

¹⁹⁹ De esta cuestión se ha ocupado André Charrak en un extraordinario trabajo reciente: «Rousseau et la matière de l'expression musicale», en *Critique*, vol. LVI, n° 639-640 (agosto-septiembre 2000), París, pp. 643-659.

²⁰⁰ A lo largo de su tesis doctoral, Thomas Webb Hunt ha demostrado la estrecha dependencia que mantiene el *Diccionario* rousseauiano respecto de la obra de Sébastien de Brossard (cf. *The "Dictionnaire de Musique" of Jean-Jacques Rousseau*, Denton, Texas, 1967). Por lo general, sin embargo, los estudios musicológicos ulteriores se han inclinado, en contra de Webb Hunt, por defender la originalidad de los planteos de Rousseau, a pesar de sus inequívocas deudas respecto de la obra pionera de De Brossard. Acerca de la dimensión lexicográfica y musicográfica de la obra de este singular erudito y compositor de comienzos del siglo XVIII, cf. la contribución de Yolanda de Brossard, «Brossard, Sébastien de», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 14 de julio de 2007 (el artículo aporta una extensa nómina de bibliografía pertinente).

²⁰¹ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, op. cit., p. 605.

²⁰² Así como también en la voz «Instrumento», donde escribe: «El lector no encontrará en esta obra artículos sobre dichos *instrumentos* [de la música antigua], ni tampoco sobre los que se usan en la música moderna, cuyo número es excesivo. La parte instrumental, de la que se había encargado otra persona, al no entrar en el plan inicial de mi trabajo para la *Enciclopedia*, me ha desalentado, por la extensión de los conocimientos que exige, de reponerla aquí» (Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, op. cit., p. 243).

estamos frente a una de las primeras obras de la modernidad occidental que se detiene a reconocer la existencia de las músicas extra-europeas y a atisbar, no sin cierto candor, su importancia estructural.

A muchas de las voces redactadas por Rousseau las torna auspiciosas la nomenclatura y decepcionantes el contenido. Otras, en cambio, son apenas sugestivas en su rótulo, pero contienen en su desarrollo las reflexiones más agudas del filósofo. La definición más importante –la de «Música»–, por ejemplo, es todo menos inspirada: «Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído». En ese mismo artículo, sin embargo, encontramos reiterado, en una síntesis brillante, el relato degenerativo de la historia de la música que acabamos de analizar a propósito del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Del artículo «Academia de música», por ejemplo, cabría esperar, con vistas a la índole sociopolítica de nuestra indagación, una crítica institucional de las academias del *Ancien Régime*: nada de eso, y sí, en cambio, alusiones polémicas sobre la *querelle* entre bufonistas y anti-bufonistas. La definición del término, con todo, no podría ser más mordaz: «Nada diré aquí de este establecimiento célebre, salvo que, de todas las Academias del Reino y del mundo, es con seguridad aquella que produce mayor cantidad de ruido».²⁰³ No hay dudas de que la afirmación constituía una osadía en el contexto de una publicación que debía contar «avec la approbation et privilège du Roi». Por lo demás, la duplicidad ítalo-francesa –¿o deberíamos decir más bien el faccionalismo pro-italiano?– recorre gran parte de las voces del *Diccionario*. En ocasiones, se hace presente incluso mediante una veta de humorismo, si no de genuino sarcasmo. Así, en la breve voz «Gritar», por ejemplo, se lee: «Consiste en forzar de tal manera la voz cuando se canta, que los sonidos dejan de ser apreciables y se semejan más a los gritos que al canto. La música francesa requiere ser *gritada*; en esto consiste su principal expresión».²⁰⁴

Las dificultades de Rousseau son evidentes a la hora de tematizar cuestiones de naturaleza más técnica: explicar, por ejemplo, en qué consiste el sistema temperado (artículo «Temperamento») o los arcanos del género «enarmónico» (artículo homónimo). Pero, *en revanche*, un artículo como «Genio» representa, por sí solo y en sus breves líneas, un documento fundamental en la historia de la estética moderna. Rousseau pone de manifiesto allí el modo en que el

²⁰³ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, op. cit., p. 613; *Diccionario de música*, op. cit., p. 59.

²⁰⁴ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. 747.

subjetivismo burgués estaba operando en su tarea de disolución del arte cortesano y la radicalidad con que una incipiente estética de la genialidad estaba corroyendo, desde sus fundamentos, las pautas de la poética neoclásica. Esta importante cuestión reaparece en otras voces del *Diccionario*. El artículo «Componer», por ejemplo, parece agotarse *prima facie* en una definición intrascendente: «Inventar música nueva, según las reglas del arte».²⁰⁵ Sin embargo, en el artículo «Compositor», Rousseau morigera de inmediato esta caracterización meramente procedimental del arte de la composición musical, con los aditamentos propios de su orgánica teoría del genio: «Toda la ciencia posible no basta sin el genio que la utilice. Por grande que sea el esfuerzo que se realice, a pesar de la experiencia que se pueda poseer, es necesario haber nacido para este arte; de lo contrario, nunca se elaborará nada que no sea mediocre».²⁰⁶ A continuación, el filósofo adelanta su concepción de la genialidad *en musique*: «Lo que entiendo por genio en absoluto coincide con ese gusto bizarro y caprichoso que siembra por todas partes lo barroco y lo difícil, que no sabe adornar la armonía más que a fuerza de disonancias, de contrastes y de ruido. El genio consiste en ese fuego interior que quema, que atormenta al compositor a pesar suyo, que le inspira incesantemente cantos nuevos y siempre agradables; expresiones vivas, naturales y que van dirigidas al corazón; una armonía pura, conmovedora, majestuosa, que refuerza y disfraza el canto sin constreñirlo. Fue ese guía divino el que condujo a Corelli, Vinci, Pérez, Rinaldo, Jomelli, Durante, más sabio que todos ellos, al santuario de la armonía; y a Leo, Pergolesi, Hasse, Terradellas y Galuppi hacia el del buen gusto y la expresión».²⁰⁷ La nómina de compositores arrebatados por la llama de la genialidad no podría ser más elocuente en su exclusión de todo músico francés (comenzando por Rameau y Lully) y su canonización de una amplia mayoría de músicos italianos, amén de algún que otro compositor español o sajón, de indudable estilo italianizante.

Esta exclusión, que tiende a demostrar la «inexistencia» de la música francesa, se reitera en numerosos lugares del *corpus* rousseauiano, a menudo ligada estrechamente a su teorización del fenómeno de la genialidad. De hecho, el lector que recurre a la voz «Genio» del *Diccionario* encuentra, en lugar de una

²⁰⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, op. cit., p. 140.

²⁰⁶ *Idem*, p. 141.

²⁰⁷ *Idem*, pp. 141-142 (traducción levemente modificada).

definición, una exhortación irónica, una suerte de convocatoria a la excepcionalidad: «No busques, joven artista, en qué consiste el *genio*. Si lo posees, lo sientes en tu interior. Si no lo posees, jamás lo conocerás. El *genio* del músico somete el universo entero a su arte. [...] Hombre vulgar, nunca profanes ese nombre sublime. ¿De qué te valdría conocerlo? No lograrías sentirlo: haz música francesa».²⁰⁸ Estas concepciones resuenan en el artículo «*Pathétique*», donde Rousseau se dispone a borrar de un plumazo todas las reglamentaciones de la estética neoclásica: «El verdadero patetismo se halla en el acento apasionado, que no se determina por las reglas, sino que el genio lo encuentra y el corazón lo siente, sin que el arte pueda de ninguna manera darle la ley».²⁰⁹ No abandonemos este tópico sin sugerir que, probablemente, no se requiere mucho más para arribar, desde las reflexiones dispersas rosseauianas, a la orgánica conceptualización kantiana del genio.²¹⁰

En el artículo «*Contresens*», Rousseau explicita cuán ineluctable debe ser, a sus ojos, la unión de la música y de la poesía, y hasta qué punto debe estar la primera subordinada a la segunda. También se reitera la misma tesis en la voz «Unidad de melodía», donde se explica que dicha unidad es tan importante en la música como la «unidad de acción» en la tragedia: una concepción que ya se insinuaba en la *Carta sobre la música francesa*, para tomar un ejemplo entre otros.²¹¹ El artículo «Ópera», por su parte, tiene toda la importancia de una declaración de principios. Comienza con una débil exposición histórica (que,

²⁰⁸ *Idem*, p. 229; *OC V*, pp. 837-838.

²⁰⁹ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. 976.

²¹⁰ De este modo, las concepciones rosseauianas acerca de la genialidad, se incorporan a la ingente producción ensayística del siglo XVIII sobre este tópico. Se trata de un conjunto heterogéneo de textos (de tradición en gran medida angloalemana) que abarca, entre otros, los significativos trabajos que aquí enumeramos en un tentativo ordenamiento cronológico: Alexander Gerard, *Essay on Genius* (1744); Johann Jakob Bodmer, *Cartas críticas* (1746); Tresche, *Consideraciones sobre el genio* (1754); Johann Georg Sulzer, *Análisis del genio* (1757); Friedrich Gabriel Resewitz, *Ensayo sobre el genio* (1759); William Duff, *An Essay on Original Genius* (1767); Moses Mendelssohn, *Escritos filosóficos* (1769); Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo* (1769); Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Excelentes discusiones recientes acerca la noción kantiana del «genio» las proporcionan Paul Guyer (cf. «Kant's Conception of Fine Art», en *Kant and the Claims of Taste*, segunda edición, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 351-366) y Henry E. Allison (*Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001; cf., sobre todo, el capítulo titulado «Fine Art and Genius», pp. 271-301). Sobre las condiciones de emergencia de una *Genielehre* en la estética alemana del siglo XVIII, así como sus filiaciones comprobables con la tradición ensayística y filosófica francesa, cf. las sustanciosas páginas de Alfred Baeumler: «*Einbildungskraft, Witz, Genie*», en *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts...*, *op. cit.*, 141-166.

²¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, p. 305.

como adelantamos, es el defecto común a todos los textos musicales de Rousseau) pero, en el despliegue de su potencia retórica, anuncia las concepciones y hasta el estilo de los prefacios que Gluck y Calzabigi esgrimirán en su cruzada por una «ópera reformada» (una constatación que aflora también en el reconocimiento de la importancia que los recitativos obligados revisten en la ópera moderna: cf. el artículo «Recitativo obligado»²¹²). En el mismo artículo, Rousseau parece presentir el futuro desarrollo de la potencia orquestal en servicio de la música dramática; uno de los pasajes más bellos del texto atañe a la descripción de las capacidades miméticas de la melodía: semblanza que el filósofo retoma, literalmente, del capítulo XVI del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.

En otro orden de cosas, el extenso y antológico artículo «Copista» es indisimulablemente autobiográfico, y no podemos dejar de relacionarlo con los vibrantes pasajes del *Discours préliminaire* acerca de la importancia de los «oficios» manuales. Que algunos artículos de la *Enciclopedia* trasuntan cierta veta autobiográfica y cierta admiración por los trabajos manuales es un fenómeno que evidencia el carácter singular de esa empresa científica colectiva, uno de cuyos editores, en definitiva, era hijo ilegítimo y otro, hijo de un cuchillero de Langres. Es en ese contexto donde Rousseau escribe estas líneas ricas en paradojas: «Soy consciente de hasta qué punto voy a perjudicarme a mí mismo cuando se compare mi trabajo con mis reglas: pero entiendo que aquel que busca la utilidad pública ha de tener olvidada la propia. Como hombre de letras, dije de mi condición todo lo malo que pienso de ella; no he compuesto más que música francesa y sólo amo la italiana; mostré todas las miserias de la sociedad cuando estaba complacido por ella; mal *copista*, aquí expongo lo que hacen los buenos. ¡Oh verdad! Mi interés nunca estuvo por delante de ti; que en nada mancille el culto que te he profesado»²¹³.

²¹² Cuestión que, por otra parte, Rousseau aborda, con gran agudeza, al analizar el estatuto de esa forma breve y transicional de aria que es la «cavatina»: «Especie de aire habitualmente bastante corto, que no tiene repetición, ni segunda parte, y que suele encontrarse en los recitativos obligados. Este cambio súbito del recitativo al canto medido, y el regreso inesperado del canto medido al recitativo, produce un efecto admirable en las expresiones plenas, como así sucede con las de recitativo obligado» (*Diccionario de música, op. cit.*, p. 127). Un ejemplo extraordinario de lo descrito aquí por Rousseau puede corroborarse en la cavatina de Aspasia «*Pallid'ombre, che scorgete*» de la ópera *Mitridate* (1770), acto III, escena 4 (ópera mozartiana en la que, por otra parte, abundan los recitativos acompañados).

²¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música, op. cit.*, pp. 151-152.

Como no podría ser de otro modo, un capítulo aparte lo constituye la polémica –tácita e incipiente en los artículos para la *Enciclopedia*, explícita y vociferante en las voces del *Diccionario*–, con las concepciones de Jean-Philippe Rameau. Rousseau apenas pierde ocasión de subrayar y exagerar el carácter abstruso de los escritos teóricos ramistas. Como si preanunciara la contienda que un siglo más tarde involucraría a Nietzsche y Wagner –combates tan cruciales como repletos de malentendidos– el filósofo músico ataca una y otra vez las teorías del músico filósofo. Sin embargo, a través de ese mismo movimiento polémico, Rousseau no hacía sino divulgar las doctrinas ramistas mediante un lenguaje más accesible y, sin lugar a dudas, más literario y retóricamente vinculante que la prosa árida del operista de Dijon. En este sentido, se sumaba al esfuerzo de D'Alembert, que en sus *Elémens [sic] de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés* (1752) popularizaba las complejas tesis de Jean-Philippe Rameau.²¹⁴ No hay que olvidar que, de Rousseau a Condillac y de Voltaire a D'Alembert y Laplace, los enciclopedistas son los grandes divulgadores de saberes tan dispares como la gnoseología lockeana, las teorías físicas newtonianas o las concepciones armónicas ramistas. En todo caso, sea que la consideremos como una ajustada paráfrasis o como una simplificación desafortunada, la «versión facilitada» del *Traité de l'harmonie* que propone D'Alembert logra aunar dos principios antes divorciados –el racional-ramista y el sentimental-hedonista–: «Se puede considerar la música, o bien como un arte que tiene por objeto uno de los principales placeres de los sentidos, o bien como una ciencia mediante la cual dicho arte pueda explicarse según unos principios. Tal es el doble punto de vista desde el que nos proponemos examinarla en este trabajo».²¹⁵

En los artículos musicales de la *Enciclopedia*, Rousseau había combinado el cumplido con el reproche en sus alusiones a Rameau. Naturalmente, el compositor no tardó en responder y se explayó con acritud en su ensayo de combate *Errores*

²¹⁴ Sobre esta cuestión cf. el instructivo trabajo de Thomas Christensen, «A Music Theory as Scientific Propaganda: The Case of d'Alembert's *Elémens de Musique*», en *Journal of the History of Ideas*, nº 50 (1989), pp. 409-427, así como la contribución de Enrico Fubini: «Los *Elémens de musique* de D'Alembert: ¿divulgación de Rameau o traición a Rameau?», en *Los enciclopedistas y la música*, op. cit., pp. 76-80.

²¹⁵ Citado por Enrico Fubini, *La estética musical*, op. cit., p. 210.

sobre la música en la *Enciclopedia*, de 1755.²¹⁶ Es por ello que el lector comprueba, no sin asombro, cómo elogios significativos a Rameau presentes en los artículos enciclopédicos «Acompañamiento» y «Cifra», por ejemplo, desaparecen luego por completo en la redacción del *Diccionario*. El opúsculo ramista entrañaba una triple denuncia: estaba en juego una crítica al proyecto científico de la *Encyclopédie* como tal, y constituía una crítica indirecta a su editor, puesto que, por un lado, muchos de los artículos rousseauianos parafraseaban párrafos enteros de los *Elémens de Musique*, y, *last but not least*, el propio D'Alembert había sido el responsable de someter a corrección los artículos rousseauianos. Es por ello que el geómetra insigne no tardó en salir en defensa del músico aficionado, redactando una «Advertencia de los Editores» situada ostensiblemente en la primera página del tomo VI de la obra (1756). Por su parte, la polémica entre Rousseau y Rameau nunca cesó, sino que más bien continuó apenas atemperada por la sordina de los escritos inéditos: su estela puede seguirse en el rousseauiano *Examen de los dos principios*, y también en las notas recogidas en las *Obras Completas* bajo el título de *Fragments détachés*.²¹⁷ A lo largo de este trabajo, hemos seguido de cerca la gradual enemistad entre Rousseau y Rameau: ahora podemos concluir, sin ambages, que reviste el cariz de un verdadero antagonismo. No es irrelevante enfatizar el hecho de que Rameau fue el primer gran enemigo de nuestro autor: en la historia intelectual que suelen reconstruir los filósofos a menudo se ignora este primado en una serie de posteriores antagonismos como los suscitados por genuinos *philosophes* de la talla de Grimm, Diderot o Voltaire.

¿Qué conclusiones parciales podemos extraer con vistas al estudio de la cuestión social y política a partir de este sector de la extensa obra musical de Jean-Jacques Rousseau? En un análisis preliminar, lo que queda de los artículos musicales rousseauianos, una vez pasados por el cedazo filosófico-político, puede parecer exiguo. Sin embargo, relevar y enciclopedizar el vocabulario y el saber musical del siglo de las luces es una tarea que, ya sea que lo olvidemos con

²¹⁶ Algunos pasajes fundamentales de este escrito ramista se reproducen en Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, p. 144.

²¹⁷ Para profundizar en el análisis de esta cuestión son imprescindibles, entre otros, los estudios de Alfred Richard Oliver («The Rameau Controversy», en *The Encyclopedists...*, *op. cit.*, pp. 101-112) y Michael O'Dea («Rousseau contre Rameau: musique et nature dans les articles pour l'*Encyclopédie* et au-delà», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, nº 17, octubre, 1994, pp. 133-148).

frecuencia o no, se la debemos al autor de *El contrato social*. Toda esta «aventura lexicográfica», con su teoría estética coherente aunque controvertible, con su polémica sorda o declarada con Rameau, con las críticas veladas a las instituciones musicales del Antiguo Régimen, con sus teorías de la genialidad minando el sistema de la doctrina neoclásica de las artes, todo este movimiento de revolución estética puede leerse, sin dificultad, como la contracara inescindible de las más idiosincrásicas ideas de reforma sociopolítica rousseauiana. Al modo de una revolución (futura) dentro de una revolución (futura)— los artículos lexicográficos dejan traslucir la premonición de un utópico orden musical que sólo podrá surgir mucho más tarde, una vez que la crisis radical de la sociedad francesa del siglo XVIII se haya consumado.

Con una retórica un tanto publicística, Philipp Blom comienza así su estudio de la *Encyclopédie*, varias veces citado a través de este trabajo: «La “gran” *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert no es la mayor enciclopedia que se haya publicado, ni la primera, ni la más popular, ni la que tiene mayor autoridad. Lo que hace de ella el acontecimiento más significativo de toda la historia intelectual de la Ilustración es su particular constelación de política, economía, testarudez, heroísmo e ideas revolucionarias que prevaleció, por primera vez en la historia, contra la determinación de la Iglesia y de la Corona sumadas, es decir, contra todas las fuerzas del *stablishment* político en Francia, para ser un triunfo del pensamiento libre, del principio secular y de la empresa privada. La victoria de la *Encyclopédie* no presagió sólo el triunfo de la Revolución, sino también el de los valores de los dos siglos venideros».²¹⁸ ¿Podríamos aislar los numerosos escritos musicales rousseauianos del proceso que Blom describe con el énfasis de un progresismo ligeramente anacrónico? Con todas sus ideas de *revolutio* artística, los artículos musicales de Rousseau conviven coherente y orgánicamente con ese *corpus* heterogéneo que, en la trama enciclopédica, preparaba la ruptura del orden antiguo (un recorrido sinuoso que habría que leer a través de los artículos «Privilegio», «Gabela», «Nobleza», «Colegio», así como también en los más explícitos «Intendentes y comisarios», «Sacerdotes», «Tortura» o «Trata de negros», entre otros muchos).²¹⁹

²¹⁸ Philipp Blom, *Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁹ A lo largo de su estudio (*Encyclopédie*, *op. cit.*, *passim*), Philipp Blom ha demostrado admirablemente de qué manera subrepticia —en los lugares menos pensados— aparece el potencial

Con todo, es poco probable que a los Jesuitas del *Journal de Trévoux* –los más acérrimos y sostenidos enemigos del proyecto enciclopedista– les preocuparan los gérmenes «sediciosos» de las teorías musicales de Rousseau. Sea como fuere, sabemos que, al menos desde Platón, *no se puede modificar la música sin cambiar la constitución del Estado*. Esa dependencia es más compleja y más íntima que la de una mera sincronía. La organicidad esencial con que se va constituyendo la obra rousseauiana bastaría para proveernos de un argumento crucial: mientras que las voces que Rousseau había redactado raudamente en apenas tres meses se publicaban, no sin entablar un arduo combate contra la censura real, en los tomos sucesivos de la *Enciclopedia*, el filósofo político escribía con parsimonia el *Discurso sobre la Economía política* y comenzaba a concretar los planteos decisivos del *Manuscrito de Ginebra*.²²⁰

políticamente revulsivo en la *Enciclopedia*. De ese modo, no es inusual que las ideas más atrevidas se expresen en ocasión de la redacción de voces de poco relieve (así, por ejemplo, una primera apelación a la libertad de expresión se encuentra en el artículo «Aius-Locutius», relativo a un dios romano de escasa importancia).

²²⁰ Para una versión castellana de este «borrador» magistral de *El contrato social*, cf. Jean-Jacques Rousseau, *Manuscrito de Ginebra*, primera versión de *El contrato social* (1755-1761), introducción, traducción y notas de Vera Waksman, en *Deus mortalis, Cuaderno de filosofía política*, nº 3, 2004, pp. 519-608.

VI

La Carta a D'Alembert sobre los espectáculos

Crítica de la cultura ilustrada y teoría de la festividad republicana

1

La relación suspicaz y accidentada de Rousseau con el elenco enciclopedista no se agota, sin embargo, en la redacción de las voces musicales o en sus concepciones propuestas acerca de la «Economía política» en el importante artículo de 1755. Un segundo capítulo de esa historia sobrevino apenas tres años más tarde, bajo la forma de una ruptura frontal con los *philosophes* reunidos bajo la égida de D'Alembert y Diderot.

Las circunstancias son bien conocidas pero difíciles de ponderar con justeza. En el volumen VII de la *Enciclopedia*, había aparecido el artículo «Ginebra», relevante creación de la pluma de D'Alembert. La argumentación allí desarrollada resultaba funcional, entre otras cosas, a una operación orquestada por Voltaire y Diderot para establecer en la capital suiza un teatro estable, venciendo la resistencia ejercida por el clero calvinista. Para Rousseau, una operación semejante justificaba la apertura de un combate contra un frente múltiple. A un mismo tiempo, nuestro autor denuncia los intereses del empresarismo teatral, discute la acusación de socinianismo imputada a los sacerdotes calvinistas, y cuestiona dogmas centrales de la cultura ilustrada, sin dejar de lado la crítica de filosofemas tan modernos como la distinción entre moral y política. Su respuesta al editor de la *Encyclopédie* exhibe, como nunca antes en su obra, la fibra política y social de la cuestión teatral.²²¹

²²¹ Por lo general, los estudiosos rousseauianos restringen el análisis de la disputa a las figuras de Rousseau y D'Alembert (o, en todo caso, a las de Rousseau y el resto de los *philosophes* enciclopedistas), sin atender suficientemente a las complejas coordenadas sociopolíticas de la cuestión. Un análisis más comprehensivo de esta polémica que muchas veces se entiende en términos meramente personales puede encontrarse en Philipp Blom: cf. «Ginebra», en

Nos hallamos, pues, ante un genuino escrito de circunstancia. La *Carta a D'Alembert* aborda una cuestión política concreta –una cuestión de «política cultural», para decirlo con un léxico contemporáneo– y, por la riqueza de su argumentación, debería colocarse en la serie de escritos donde Rousseau ensaya las siempre trabajosas negociaciones entre utopía y realidad, metafísica y facticidad, al tiempo que revela su enorme capacidad para teorizar *in concreto*. En este sentido, la *Carta sobre los espectáculos* merece colocarse al lado de obras como las *Cartas desde la montaña* (1763), el *Proyecto de constitución para Córcega* (1764) o las *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia* (1772). En el prefacio del opúsculo, Rousseau declara con contundencia: «no es cuestión aquí de una vana charla de filosofía, sino de una verdad práctica importante para todo un pueblo. Ya no se trata de hablar a un número reducido, sino al público; ni de hacer pensar a los demás, sino de explicar con toda nitidez mi pensamiento».²²²

Lo cierto es que hay una nota de sobreactuación en la indignación virtuosa que Rousseau despliega en su respuesta pública a D'Alembert: para recurrir a una lengua rica en la calificación de los excesos morales, podría hablarse aquí de una *overreaction*.²²³ Con el furor de un Catón redivivo, el autor se demora en describir los efectos maléficos de la institución teatral. Por un lado, el moralista censura con impiedad la preeminencia de las temáticas amorosas en la escena francesa, al mismo tiempo que escribe, con *La Nueva Eloísa*, una gran novela sentimental; por otra parte, condena con acritud la misma afición teatral que había cultivado con entusiasmo indeclinable en su juventud: esas tensiones son hechos que, para el lector apresurado, no hacen sino aumentar el acervo de contradicciones que suelen achacársele a la obra rousseauiana. Empeorando las cosas, el contenido de la *Carta* parece demasiado abigarrado como para presumir de consistencia argumentativa. Sin embargo, el escrito sale indemne de esta acusación, a pesar de

Encyclopédie, op. cit., pp. 259-278. El historiador inglés, en efecto, analiza la decisiva gravitación de otras cuestiones en aquel año especialmente crítico para la continuidad de la empresa enciclopedista, tales como la Guerra de los Siete Años y las huellas del *affaire* Damien, así como el importante rol que, a distancia, ejercía Voltaire sobre el curso de la disputa.

²²² Jean-Jacques Rousseau, *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, traducción de Quintín Calle Carabias, Tecnos, Madrid, 1994, p. 7. Años más tarde, Rousseau le asegurará a Dusaulx que se trata de «mi libro favorito [...], el único que he escrito sin esfuerzo, de un golpe, y en los momentos más lúcidos de mi vida» (citado por Maurice Cranston, *The Noble Savage, Jean-Jacques Rousseau 1754-1762*, Allen Lane, Londres, 1991, p. 128).

²²³ Acerca de las peculiares circunstancias autobiográficas que pesaban sobre Rousseau a la hora de escribir esta *Carta*, y que sin duda condicionan la rareza de su textura retórica, pueden consultarse las iluminadoras páginas del Libro X de *Las confesiones* (cf. op. cit., especialmente pp. 666-670).

contener ítems tan heterogéneos como un análisis minucioso de *El misántropo* de Molière, una rauda pero contundente *refutatio* de la teoría aristotélica de la catarsis trágica, una defensa neo-espartana del rol sociocultural de los ancianos, una teoría irremediablemente sexista de la condición femenina, un razonamiento sobre la impotencia de las leyes a la hora de modificar costumbres inveteradas, y hasta un examen detallado de la institución del Tribunal de Mariscales de Francia y una nueva consideración de la problemática del duelo caballeresco, supervivencias arcaicas de prácticas feudales intolerables en una verdadera república.²²⁴ Por lo demás, la ya aludida estigmatización del universo teatral que Rousseau lleva a cabo todo a lo largo del escrito reedita en clave dieciochesca temples tan variados como el del Platón de la *República* o el del Pascal indignado por lo que en sus notas dispersas denomina «*divertissements*», no menos que la condena rigorista de Masillon o del Bossuet de las *Maximes et réflexions sur la comédie* y el furor antiteatral del puritanismo cromwelliano: la filiación es heterogénea y copiosa, pero directamente perceptible.

Del mismo modo que se habla de «contrarreforma» podría hablarse de una «contra-ilustración», y sin duda la *Carta a D'Alembert*, con todo su estilo vociferante y enfático, moralista y pontificio, representa, al igual que el *Primer Discurso*, uno de los documentos esenciales de ese movimiento de reacción ante las Luces funestas del progreso. Rousseau dirime, a partir de esta problemática particular —la posibilidad de instituir un teatro en la capital de su antigua patria—, su gran batalla con el mundo ilustrado. Ante el generalizado «*Fiat Lux*» que preconizan sus contemporáneos, contrapone su famosa exclamación —«¡Qué ciegos estamos en medio de tantas luces!»—²²⁵. De este modo, en un escrito de madurez vuelve a resonar, redoblada, la súplica anti-iluminista del *Primer Discurso*: «Dios todopoderoso, tú que tienes en tus manos los espíritus, libranos de las luces y funestas artes de nuestros padres y devuélvenos la ignorancia, la inocencia y la pobreza, los únicos bienes que pueden hacernos dichosos y que son preciosos ante ti».²²⁶

²²⁴ Michel Launay ha insistido en la cuidadosa redacción de este escrito rousseaumiano, pese a su aparente desorden, improvisación o espontaneidad, en su «Introduction» a Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert*, Garnier-Flammarion, París, 1967, pp. 30-33.

²²⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, *op. cit.*, p. 36.

²²⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 34.

Una de las facetas más significativas de la crítica rousseauiana atañe a las censurables intenciones homogeneizadoras de la Ilustración.²²⁷ A Rousseau le horroriza la visión de una Ginebra afrancesada y culturalmente modelada según el patrón de París. Había aprendido muy bien la lección de Montesquieu, bajo cuyo influjo escribirá ciertas reflexiones de *El contrato social* (III, viii, «Que todas las formas de gobierno no son adecuadas para todos los países»): «Sólo hay una naturaleza humana, estoy de acuerdo; pero modificada por religiones, gobiernos, leyes, costumbres, prejuicios y climas, se hace tan diversa que no podemos buscar entre nosotros lo que sería bueno para la generalidad de los hombres, sino *lo bueno para ellos en un momento y país determinados*».²²⁸ El primer argumento importante, sin embargo, es de orden concretamente económico, y en él resuenan las censuras que, en *La Nueva Eloísa*, Saint-Preux desplegará contra los espectáculos teatrales y operísticos de París.²²⁹ La instauración de un teatro en Ginebra –argumenta el filósofo– «atacará nuestra constitución, no sólo indirectamente al atacar nuestras costumbres, sino también de modo inmediato, al romper el equilibrio que debe reinar entre las diversas partes del Estado para que el cuerpo entero conserve su asiento».²³⁰ Rousseau se refiere a una prosaica cuestión de butacas: la diferencia de precio de las localidades no guarda –no puede guardar: se trata de una cuestión estructural– proporción con las fortunas de los individuos que las ocupan. El análisis rousseauiano es incluso sensible a las formas edilicias que asume la desigualdad social: el desnivel arquitectónico y societal que evidencia la distinción entre los primeros palcos, el *parterre* donde los espectadores podían llevar sus propios asientos y el confinado *paradis*.

Por lo demás, el planteo propicia la reaparición, expresada con vehemencia, de uno de los temas más insistentes en la obra rousseauiana: la desigualdad de las fortunas y la polarización de la sociedad. En efecto, la cultura del espectáculo –teatral, operístico– perpetúa un orden de cosas en la que unos se solazan en «una opulencia excesiva y la mayor parte de los otros no tienen nada».²³¹ El análisis

²²⁷ Es esta una de las tesis principales de José Rubio Cariacedo, prologuista de la edición castellana de la *Carta a D'Alembert*.

²²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, *op. cit.*, p. 21 (las cursivas son nuestras).

²²⁹ Sobre la afinidad entre la crítica desplegada en la *Carta a D'Alembert* y los pasajes de *La Nueva Eloísa* que censuran las costumbres parisinas, cf. Robert Derathé, «L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau», en Samuel Baud-Bovy, Robert Derathé (*et al.*), *Jean-Jacques Rousseau*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962, pp. 203-218; cf. p. 207.

²³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, *op. cit.*, p. 140.

²³¹ *Idem*, p. 142.

deriva en una crítica incisiva a los vicios del sistema impositivo, crítica cuyas primeras raíces podemos encontrar en los fragmentos inéditos sobre «economía política» de 1752-1754 o en la Parte Tercera del *Discurso sobre la economía política*. La situación es asombrosamente análoga a la descrita en ese croquis de historia impositiva, administrativa y financiera del *Ancien Régime* que, en clave política, Tocqueville esparcirá un siglo más tarde entre los capítulos VIII, IX y X de *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Sin embargo, la denuncia rousseauiana, afin en este sentido al Voltaire de *El hombre de los cuarenta escudos*, tiene toda la fuerza que le confiere la demanda histórica concreta: «Ocurre en esto como con los impuestos sobre el trigo, el vino, la sal y todo lo necesario para vivir, que a primera vista parecen justos cuando en el fondo son de lo más inicuo, toda vez que el pobre, que no puede gastar sino para cubrir necesidades, se ve obligado a echar en impuestos las tres cuartas partes de lo que gasta, mientras que para el rico éstos son casi insignificantes [...]. De este modo, el que tiene poco paga mucho y el que tiene mucho paga poco: no veo qué gran justicia se encuentra en eso».²³²

En una nota subsiguiente, el filósofo se explaya en términos aún más combativos: «Ésa es la razón por la que los impostores de Bodin y otros bribones públicos montan siempre sus monopolios sobre las cosas necesarias para vivir, con el fin de hacer que el pueblo poco a poco padezca hambre sin que el rico proteste. Si se atacara el menor objeto de lujo o de fasto, todo se habría perdido; mas, con tal de que los grandes estén contentos, ¿qué importa que el pueblo viva?»²³³ Rousseau se mantiene inflexible en el tono de una crítica que no admite matices: «los espectáculos modernos, a los que no se asiste más que a base de dinero, tienden en general a favorecer y aumentar la desigualdad de las fortunas [...] bastándose el tiempo para dar al orden de cosas una inclinación natural hacia esa desigualdad y un progreso sucesivo hasta sus últimos extremos, es una gran imprudencia acelerarlo aún más con instituciones que la favorecen [...] espectáculos y comedias en cualquier república pequeña, y especialmente en Ginebra, debilitan el Estado».²³⁴ Reintroduciendo la tónica moralista en medio de su análisis socioeconómico, el autor se espanta ante un posible porvenir en el que

²³² *Idem*, pp. 142-143.

²³³ *Idem*, p. 142, nota 67.

²³⁴ *Idem*, pp. 143-144.

«las elecciones se harán en los camerinos de las actrices y los jefes de un pueblo libre serán las criaturas de una banda de histriones».²³⁵

2

¿Debemos concluir, entonces, que ningún espectáculo resulta necesario en una república bien formada? Todo lo contrario. En lo que puede considerarse una coda resonante y compleja, Rousseau concluye su *Carta sobre los espectáculos* con una verdadera «teoría de la fiesta» y con una exhortación vehemente para que en la república se multipliquen las celebraciones. Su tesis es política y filosóficamente aun más comprometida: la génesis y la fenomenología de la auténtica fiesta –el *eidos* de la celebración genuina– no debe buscarse sino en el corazón del lazo republicano; es a partir de allí donde el espíritu festivo nace y se desarrolla: «¿A qué pueblo conviene más juntarse a menudo y tender entre ellos los suaves lazos del placer y la alegría que a aquellos que tienen tantas razones para amarse y permanecer siempre unidos? Ya tenemos varias de esas fiestas públicas; tengamos más aún».²³⁶

¿Cuál es, pues, la fisonomía de esta genuina fiesta republicana? En principio, la celebración debe desarrollarse *en plein air*, bien lejos de los divanes cortesanos o de los palcos de la *Opéra*. Palcos y divanes entrañan, a lo sumo, un paradójico ejercicio de monadismo gregario, una práctica ilusoria de sociabilidad estética que enmascara el mero *aggregatum* de individualidades: «Uno cree reunirse con mucha gente en el espectáculo, y es en él donde todos se aíslan».²³⁷ De allí que Rousseau concluya: «no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a los ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflictivas de la servidumbre y la desigualdad. No, pueblos felices, ésas no son vuestras fiestas. Al aire libre, bajo el cielo, es donde tenéis que reuniros y entregaros al dulce sentimiento de la

²³⁵ *Idem*, p. 153.

²³⁶ *Idem*, p. 156.

²³⁷ *Idem*, p. 20.

felicidad. Que vuestros goces no sean ni afeminados ni mercenarios, que nada de lo que huelga a violencia e interés los envenene, que sean libres y generosos como vosotros, que el sol ilumine vuestros inocentes espectáculos; vosotros mismos seréis uno, el más digno que podrá iluminar».²³⁸ Pero el objetivo recóndito que persigue Rousseau es en verdad más innovador que lo que dejan adivinar estos arrebatos de retórica: de hecho, en las fiestas republicanas se trata de «convertir a los espectadores en espectáculo, de hacerlos actores, de hacer que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se encuentren más unidos».²³⁹ En la república deben proliferar los juegos, los premios y trofeos públicos, las festividades deportivas, las regatas y bailes de jóvenes casaderos. En el seno de ese movimiento hiperfestivo, «[t]odas las sociedades se hacen una y todo es común a todo».²⁴⁰ La reina del baile o el atleta más versátil son aquí tan importantes como el orador más inspirado: «Esos bailes así dirigidos se asemejarían menos a espectáculos públicos que a asambleas de una gran familia, y del seno de la alegría y los placeres nacería la conservación, concordia y prosperidad de la República».²⁴¹

La fiesta rousseauiana es la política de lo diáfano: lo político *à plein soleil*. Jean Starobinski ha escrito sencillamente que, en la *Carta sobre los espectáculos*, «[e]l teatro y la fiesta se oponen como un mundo de opacidad y un mundo de transparencia».²⁴² Mediante ese flujo de concordia ciudadana y fraternidad pública se corporiza, por fin, bien lejos de la reclusión cortesana y los secretesos de los palcos, el ideal público de visibilidad, transparencia, limpidez, en una palabra: la naturaleza cristalina de la verdadera república. El crítico suizo ha descrito con elocuencia esa efusión de *algarabía política* que se coloca ahora en el centro de la reflexión rousseauiana: «La exaltación de la fiesta colectiva tiene la misma estructura que la voluntad general de *El contrato social*. La descripción de la *alegría pública* nos ofrece el aspecto lírico de la voluntad general: es el aspecto que ella reviste cuando adopta hábitos dominicales».²⁴³ Con todo su vocabulario de *fraternité* y *concorde*, la teoría de la fiesta rousseauiana se aleja

²³⁸ *Idem*, p. 156.

²³⁹ *Ibid.* (convendría relacionar esta aseveración rousseauiana con las contemporáneas concepciones desarrolladas por Denis Diderot acerca de la dinámica del fenómeno teatral).

²⁴⁰ *Idem*, p. 158.

²⁴¹ *Idem*, p. 163.

²⁴² *Idem*, p. 118.

²⁴³ Jean Starobinski, «La fête», en *Jean-Jacques Rousseau...*, *op. cit.*, pp. 116-121; cf. p. 120.

definitivamente de las festividades palaciegas del Antiguo Régimen y fluidamente tiende el puente a la ya clásica interpretación que, una vez más, debemos a Starobinski acerca de las festividades revolucionarias: «La fiesta revolucionaria, convocada en un marco ocasional, es un acontecimiento de un día que pasa, pero que quiere hacer época. En eso se diferencia de las fiestas de la nobleza y su brillo efímero, que se extingue sin dejar huella».²⁴⁴ Pese a que un enfoque semejante desbordaría los límites de este trabajo, no hay que olvidar aquí que, al expandir esta línea hermenéutica, los estudios de Mona Ozouf supusieron una impactante renovación en la historiografía del ciclo revolucionario.²⁴⁵

Todos bailan en la escena final de *El adivino de aldea*. El clima es de algarabía general y de amor reencontrado. Con una melodía no exenta de encanto, Colette entona esta sencilla estrofa, que el coro repite *al unísono*:

Vayamos a danzar bajo los olmos:
Animaos, jóvenes doncellas.
Vayamos a danzar bajo los olmos:
Galanes, portad vuestras chirimías.²⁴⁶

Antes eran robles (*chênes*), ahora son olmos (*ormeaux*): la referencia botánica cambia ligeramente entre la fiesta del capítulo IX del *Ensayo sobre las lenguas* y la descrita en *Le devin du village*, pero el concepto se mantiene rigurosamente idéntico. Lo enfatiza el unísono del coro, plasmación musical de esa sola alma que son los aldeanos durante la danza. De este modo, Rousseau se apropia de uno de los tópicos predilectos de la cultura barroca y lo transforma hasta volverlo casi irreconocible. Las óperas de Rameau abundaban en fiestas pastorales y melodías de *mussettes*; la poesía de la época era profusa en *pastourelles* sofisticadas; una y otra vez, el pincel de Watteau había insistido en fiestas campestres que son apenas el escenario bucólico donde brilla el raso de los vestidos de las damas de la corte. Rousseau es tal vez el primero que imprime esta torsión tan característica a esa *fête champêtre* que, hasta él, era siempre a la vez una *fête galante*: hace de la fiesta pastoril un ideal genuino y ya no un mero reflejo alambicado de la vida aristocrática y supercivilizada; en términos políticos: hace de la rusticidad un ideal

²⁴⁴ Jean Starobinski, *1789. Los emblemas de la razón* [1973], traducción de J. L. Checa Cremades, Taurus, Madrid, 1988, p. 59.

²⁴⁵ Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, París, 1976, cf. especialmente el planteo introductorio en pp. 7-20.

²⁴⁶ Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, p. 1113.

republicano. Es en ese contexto donde se comprende la semblanza del pueblo de *montagnons* de Nêuchatel que, en la *Carta a D'Alembert*, asoma como ideal de *petite republique* rousseauiana. Conocemos muy bien sus signos –autarquía, moderación, austeridad, proporciones reducidas–: las mismas notas que aparecían destacadas en la Dedicatoria meliflua del *Discurso sobre el origen de la desigualdad* y a partir de las cuales la oligarquía cerrada que era en realidad Ginebra se transmutaba en la evocación de una república idealizada.²⁴⁷

La descripción de la «teoría de la fiesta» propia de la *Carta a D'Alembert* permanecería incompleta, sin embargo, si no añadiéramos las intempestivas alusiones griegas que Rousseau introduce a continuación, y mediante las cuales la festividad republicana, hasta ahora meramente campestre, comienza a adquirir inesperados visos marciales. En una semblanza que debe mucho a las *Vidas paralelas* de Plutarco, Rousseau introduce estos motivos mediante significativas reflexiones sobre las costumbres espartanas: «Me refería a las fiestas de Lacedemonia como modelo de las que querría ver entre nosotros: no sólo por su objeto las encuentro recomendables, sino también por su sencillez: sin pompa ni lujo ni aparato, con un secreto encanto de patriotismo que las hacía interesantes, todo en ellas respiraba un cierto espíritu marcial adecuado a los hombres libres».²⁴⁸ Ya en su *Primer Discurso*, Rousseau había adelantado su lamento por la decadencia de las virtudes militares y el efecto letárgico que traía consigo el desarrollo de las artes y las ciencias: «Al mismo tiempo que las comodidades de la vida se multiplican, que las artes se perfeccionan y el lujo se extiende, el verdadero coraje se enerva, las virtudes militares se desvanecen; todo ello sigue siendo obra de las ciencias y de todas esas artes que se ejercitan en la sombra de un gabinete».²⁴⁹ En el artículo «Fanfarria» del *Diccionario*, el filósofo remarca que «en todo el reino de Francia no existe una sola trompeta que suene afinada, y la nación más guerrera de Europa tiene los instrumentos militares más

²⁴⁷ Al respecto, Nicola Matteucci ha escrito que, «[e]n la cultura del siglo XVIII el mito de la república está así estrechamente ligado a la exaltación del pequeño estado, que sólo permite una democracia directa, reconociendo en ella la única y legítima forma de democracia. El modelo en el que se inspiró Rousseau en *El contrato social* es, justamente, la república de Ginebra, nuevo respecto de otras repúblicas idealizadas, desde Atenas hasta Roma, desde Florencia hasta Venecia, desde Ragusa hasta Lucca»: cf. «República», en Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (directores), *Diccionario de política* [1983], nueva edición enteramente revisada y ampliada, traducción de Raúl Crisafio, Alfonso García (*et al.*), volumen II, Siglo XXI, México D. F., 1994, pp. 1391-1393; cf. especialmente p. 1392.

²⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, *op. cit.*, pp. 167-168.

²⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 26.

discordantes, lo que no deja de ser una contrariedad. Durante las últimas guerras, los paisanos de Bohemia, Austria y Baviera, todos músicos natos, como no podían creer que las tropas regulares tuvieran instrumentos tan desafinados y detestables, tomaron estos cuerpos veteranos por reclutas a los que comenzaron a despreciar, y nadie sabría decir a cuántos hombres valerosos les ha costado la vida los tonos falsos. ¡Hasta tal punto es cierto que, en el aparato de la guerra, nunca hay que pasar por alto aquello que golpea los sentidos!». ²⁵⁰ Por último, no hay que olvidar que el Rousseau compositor cuenta en su haber con una suite de *Airs pour être joués par la troupe marchant*.

Con la extemporaneidad que le es connatural, el autor propugna un maridaje entre las festividades recomendables en Ginebra y las antiguas celebraciones de Esparta, entre los bailes rústicos de los montañeses y las gimnopedias que bailaban desnudos los guerreros espartanos a la orilla del mar. El ideal híbrido de la fiesta campestre y militar que el filósofo propone como antídoto de la cultura moderna de los espectáculos operísticos y teatrales auspicia, entonces, unas raras nupcias entre lo pastoril y lo marcial, entre las altitudes helvéticas y las llanuras de Lacedemonia, entre los resabios del mundo rural del Antiguo Régimen y los anticipos de las «fiestas agrícolas» de la Revolución. ²⁵¹

Como ocurre casi siempre en los textos rousseauianos, el clímax de esta descripción de la auténtica fiesta campestre, militar y republicana llega con una rememoración autobiográfica. En una larga nota, el filósofo evoca una celebración militar ginebrina a la que asistió, conmovido, en su niñez. Se trataba del regimiento de San Gervasio, un grupo ingente de oficiales y soldados que, de pronto, en un arranque de pura espontaneidad, se ponen a bailar en la plaza pública, alrededor de la fuente. La música es de tambores y gaitas; Rousseau no se cansa de admirar «la variedad de ritmos que la animaban, los ruidos de los tambores, el resplandor de las antorchas». Pronto, mujeres, criadas y hasta los niños se suman al grupo ingente de «quinientos o seiscientos hombres uniformados» —como de costumbre, Rousseau cede a la hipérbole—: «Hubo una afectividad generalizada que no sabría describir, pero que, en un ambiente de

²⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, *op. cit.*, p. 825 ; *Diccionario de música*, *op. cit.*, p. 218.

²⁵¹ Hacia Junio de 1761, J.-L. Mollet se comunica epistolarmente con Rousseau para informarle acerca de las fiestas de vendimia y las festividades militares suizas; Mona Ozouf analiza el entusiasmo del filósofo ante tales comunicaciones en *La fête...*, *op. cit.*, pp. 12-13. Sobre esta cuestión, cf. *infra* nuestro siguiente capítulo: «VII. El canto de las vendimiadoras. Música y comunidad en *La Nueva Eloísa*».

alegría universal, se siente en medio de todo lo que nos es querido. [...] No, no hay más alegría pura que la pública y los auténticos sentimientos de la naturaleza sólo reinan en el pueblo».²⁵² Rousseau finaliza su evocación con algunas referencias suplementarias a la Esparta descrita por Plutarco y no sin exteriorizar un ademán desafiante al editor de la *Enciclopedia* responsable del artículo «Ginebra»: «He ahí, señor D'Alembert, los espectáculos que precisan las repúblicas».²⁵³

3

La lógica de la transparencia festiva es un ejemplo entre otros de lo que, a nuestro juicio, constituye la tesis fundamental de la *Carta sobre los espectáculos*: la absoluta permeabilidad entre los ámbitos de la moral y de la política. En otros términos: Rousseau cierra soberanamente los ojos a la distinción entre moral y política que había inaugurado el proceso de la modernidad. Conocemos sobradamente esa dinámica según la cual el Estado absolutista barroco, garante de la paz, había escindido el ensamblaje ético-político de la «vida buena» clásica. En efecto, uno de los antidotos más eficaces para acabar con las guerras civiles religiosas de los siglos XVI y XVII había consistido, por un lado, en una concentración del dominio político en un soberano desvinculado de toda legitimación ajena a la esfera de lo político mismo; correlativamente, en el confinamiento de las cuestiones morales dentro del perímetro de la intangible conciencia del individuo.²⁵⁴ Pero a la lógica rousseauiana de la transparencia le resulta intolerable ese velo de opacidad que pretende imponer el dominio de un foro interno inatacable, adonde emigran las opiniones expulsadas del espacio público.²⁵⁵ En un gesto más de extemporaneidad, entonces, Rousseau se

²⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, *op. cit.*, pp. 168-169, nota 67.

²⁵³ *Idem*, p. 170.

²⁵⁴ Acerca de esta dinámica, remito al clásico trabajo de Reinhart Koselleck: *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* [1959¹, 1973²], traducción de Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela, Trotta, Madrid, 2007. Sobre la coexistencia polar e intensamente antagónica de moral y política en el pensamiento político moderno, cf. asimismo las observaciones de Jorge Dotti en «¿Qué es el iluminismo de “¿Qué es el iluminismo?”» en *Espacios de crítica y producción*, nros. 4-5, noviembre-diciembre, 1986, pp. 10-19; cf. especialmente pp. 13-14; de acuerdo con Dotti, dicha dinámica conduce al quiasmo típicamente moderno que escinde al «Estado, lugar del secreto político, y [a] la sociedad, el lugar del secreto moral» (*idem*, p. 14).

²⁵⁵ El pasaje más elocuente acerca de este ideal de transparencia, expresado en términos *morales*, y ya no público-políticos, lo encontramos en *La Nueva Eloísa* (Carta IV, 6), donde Saint-Preux le

desentendiendo adustamente de ese divorcio moderno entre política y moral que había encontrado su plasmación cínica en la lógica de *private vices – public benefits* de Mandeville, y que hallaría su formulación más sofisticada, casi al filo del siglo XIX, en el kantianísimo ensayo *Sobre la paz perpetua* (1795).²⁵⁶

Desde luego, esta divergencia entre el filósofo criticista y el «Newton del mundo moral» se prolonga en el ideal kantiano, más bien anti-rousseauiano, de una república esencialmente *representativa* (recordemos que, para Kant, toda forma de gobierno que no sea representativa constituye en propiedad una *no-forma*, según lo cual una república perfectamente democrática sería, en rigor, una *contradictio in adjecto*). Pierre Hassner ha formulado con claridad en qué coinciden y en qué se apartan Kant y Rousseau respecto de esta cuestión: «La raíz de la pregunta planteada por la filosofía política de Kant reside en la ambigüedad de la moral y la política, de cada una en sí misma y de ambas en su relación mutua. [...] Percibir el rousseauianismo de la moral de Kant es percibir, al punto, la inspiración política de esa moral. Pero al mismo tiempo, la radicalización kantiana del rousseauianismo –su transformación de la generalización de los deseos y voluntades en la universalización de las máximas– y las consecuencias que de ella extrae en su doctrina de los postulados, produce una moral que es apolítica y, a la vez, inaplicable a la política».²⁵⁷

Sea como fuere, en la indistinción entre moral y política radica uno de los índices de la preeminencia que *das Politische* exhibe en la entera obra rousseauiana. Ya se trate de un nuevo teatro en Ginebra o del valor estético de *El misántropo*, de una semblanza de la fiesta pública o de una nueva teoría armónica, del universo de la estética o del mundo de la moral, en cualquier caso el pensamiento de Rousseau –lo mismo que si sufriera la influencia de un astro

escribe a Edouard: «Un precepto solo de moral incluye a todos los demás, y es el siguiente: No digas ni hagas nunca nada que no quieras que el mundo vea ni oiga; por mi parte, he considerado como al más apreciable de los hombres a aquel romano que quería edificar su casa de modo que todo el mundo pudiese ver lo que en ella hacía» (Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloisa*, *op. cit.*, p. 370).

²⁵⁶ Immanuel Kant, *Sobre la paz perpetua*, traducción de Joaquín Abellán, Tecnos, Madrid, 1998 (cf. en especial el apéndice titulado «Sobre la discrepancia entre la moral y la política respecto de la paz perpetua», pp. 45-60).

²⁵⁷ Pierre Hassner, «Immanuel Kant» en Leo Strauss, Joseph Cropsey, comps., *Historia de la filosofía política* [1987], traducción de L. G. Urriza, D. L. Sánchez y J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993, pp. 549-584; cf. p. 551). Para un análisis que, complejizando la discusión, vuelve altamente cuestionable la legitimidad misma de inscribir la filosofía política kantiana en la tradición liberal, cf. asimismo la contribución de Jorge Dotti: «Observaciones sobre Kant y el Liberalismo», en *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Año 8, Nº 13, Primer semestre de 2005, pp. 3-17.

zodiacal implacable— no deja nunca de regirse por esta primacía de lo político. Jorge Dotti alude a este *Leitfaden* de la obra rousseauiana que hemos venido enfatizando todo a lo largo de este trabajo: «La *primacía de la política* es precisamente el hilo conductor del *corpus* rousseauiano. [...] Rousseau escapa a la distinción moderna entre fuero interno y externo, moralidad y legalidad; para él pierde sentido la noción de una esfera ética autosuficiente y ajena a la de la política. [...] para Rousseau no hay un campo de reflexión (desde los temas metafísicos hasta las cuestiones musicales) impermeable a la perspectiva ético-política».²⁵⁸ El propio filósofo refrenda esta interpretación en *Las confesiones*: tempranamente, el autor manifiesta haber comprendido que «todo tendía radicalmente a la política».²⁵⁹ Por si faltaran evidencias, en un pasaje del *Emilio* podemos leer la siguiente advertencia epistemológica: «Hay que estudiar la sociedad por los hombres, y los hombres por la sociedad: quienes quieran tratar por separado la política y la moral nunca entenderán nada en ninguna de las dos».²⁶⁰

Y más claramente aún: «Todo lo que es malo en moral lo es también en política», sentencia Rousseau en un pasaje de la *Carta sobre los espectáculos*.²⁶¹ Igual que una piedra al caer en el agua, su alocución se expande en círculos concéntricos: se dirige menos a D'Alembert que al conjunto del mundo ilustrado, y menos al mundo ilustrado que a *la cultura moderna como un todo*. De la mano de ese *dictum*, y del puente tendido por la moral, las consideraciones musicales de Rousseau acaban revelando su más honda significación política. Como trasuntan muchos pasajes de los textos estéticos rousseauianos, la ceguera de los pensadores modernos —y el compositor-teórico Rameau no es una excepción entre ellos— consiste en no haber sabido pensar el efecto musical como un efecto significativo, como un fenómeno profundamente *moral*, y, por ende, profundamente *político*.²⁶² En la misma línea, Allan Bloom ha explicado con

²⁵⁸ Jorge Dotti, *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, pp. 26-27. Sobre esta cuestión, véase también el artículo citado de Jean-Marie Goulemot: «La politique selon Jean-Jacques», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, cf. pp. 41-43.

²⁵⁹ *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 555.

²⁶⁰ *Emilio, o de la educación*, *op. cit.*, p. 349.

²⁶¹ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, *op. cit.*, p. 136.

²⁶² Acerca de esta cuestión, cf. las breves pero incisivas observaciones de Catherine Kintzler: «Esthétique et morale», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, pp. 48-49. Por lo demás, así como identificamos cierto «platonismo» generalizado en la ponderación rousseauiana del rol social y político de la música (cf. *supra*: *Introducción*, p. 8), podría pensarse en una veta genuinamente aristotélica de su pensamiento musical. Alejandro Vigo sostiene que, en la *Política* del Estagirita,

claridad esta dinámica al comentar la significación del *Discurso sobre la economía política*: «Dado que la sociedad civil entraña una modalidad de vida, las cuestiones aparentemente más triviales de goce privado podrían tener un efecto político. Las costumbres de la sociedad tienen tanta importancia o más que las instituciones del gobierno, porque las costumbres subyacen en las instituciones y les dan su fuerza».²⁶³

Las alusiones musicales no abundan en la *Carta a D'Alembert*: apenas hallamos unas líneas, en el pasaje sobre el pueblo de Nêuchatel, dedicadas a glosar el ideal de virilidad y rusticidad de su música montañesa, o, más tarde, una evocación un tanto militarista de la sonoridad de los tambores y las gaitas del ejército de San Gervasio. Sin embargo, con toda su plétora de argumentos e interrogantes, la *Carta sobre los espectáculos* permanece como la articulación más consistente entre la teoría estética y la filosofía política de Jean-Jacques Rousseau: piedra angular que congrega a su alrededor, como un cinturón de satélites, la profusión dispersa de escritos sobre arte, teatro y crítica musical.²⁶⁴

«el tema relativo a los efectos producidos por los diferentes tipos de representación artística juega, desde el punto de vista de la discusión del sistema educativo del Estado ideal, un papel destacado, en particular, con relación al caso de la música y también del teatro (véase VIII 5-7)» (cf. *Aristóteles. Una introducción*, Instituto de Estudios de la Sociedad, Santiago de Chile, 2006, p. 244). Asimismo, Rousseau trasunta cierto «aristotelismo» en su afirmación y énfasis del lazo entre la música y los afectos; recordemos que, sobre el particular, Vigo escribe que Aristóteles «extiende la aplicación del concepto [de mimesis] también al caso de la música, y sostiene incluso que ésta es el arte cuyas imitaciones más se aproximan a aquello que representan, en la medida en que, a través de las melodías y los ritmos, evoca emociones como la alegría, la pena, etc. de un modo, por así decir, puro e inmediato (cf. Pol. VIII 5, 1340^a14-b19)» (*idem*, pp. 244-245). Sobre la estética musical aristotélica, puede consultarse las páginas agudas y sucintas de Enrico Fubini en «Aristóteles: la música como disciplina “liberal y noble”», en *La estética musical...*, *op. cit.*, pp. 67-73.

²⁶³ Allan Bloom, «Jean-Jacques Rousseau», en Leo Strauss, Joseph Cropsey (comps.), *Historia de...*, *op. cit.*, pp. 529-548; cf. p. 541.

²⁶⁴ Sobre este triple lazo entre estética, moral y política, Catherine Kintzler ha escrito: «La oposición matriz entre armonía y melodía conlleva una teoría de la verdad y una ontología. En sus consecuencias, ella concuerda con el programa de regeneración política y moral del que la *Carta a D'Alembert* presenta la versión sombría, rudamente reglamentada según el fantasma espartano, y de la que *El contrato social* es la versión esclarecida y apolínea» («Esthétique et morale», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, p. 50). Que la *Carta a D'Alembert* es el texto donde Rousseau llega al mayor punto de articulación entre su pensamiento estético y sus ideas políticas –el ideal de una vida simple, rural y frugal como la de los pueblos montañeses de Suiza, enriquecido por la referencia a las leyendas lacedemónicas– es, por lo demás, una tesis que la misma autora despliega en «Rousseau, Jean-Jacques», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 19 de noviembre de 2006.

VII.

El canto de las vendimiadoras

Música y comunidad social en *La Nueva Eloísa*

1

En el prefacio de la *Carta a D'Alembert*, Rousseau manifestaba su pretendida certeza de saberse próximo a la muerte. Sin embargo, a nuestro filósofo le quedaban aún varios años de vida, y no poco fecundos. En efecto, durante los años 1761 y 1762, surgirían a la luz tres de las obras que más contribuyeron a consolidar la celebridad filosófica y literaria: *Julia o La Nueva Eloísa*, *Emilio o De la educación*, y *El contrato social*. Lejos de abordar la problemáticas conjuntas que propone esta triada de obras capitales, por el momento sólo nos ocuparemos de estudiar la cuestión musical tal como aparece en la gran novela epistolar acerca de las vicisitudes amorosas de Julie d'Étange y su preceptor Saint-Preux, indisimulable *alter ego* de Jean-Jacques Rousseau.

La publicación apretadamente escalonada de estas tres creaciones no hace más que acentuar su interrelación estrecha y la homogeneidad de la inspiración que trasuntan. En cuanto a nuestro objeto de estudio, debemos reconocer que la música está notoriamente ausente en *El contrato social*; veremos luego que no es ese el caso del *Emilio*, y es harto significativo que tampoco *La Nueva Eloísa* deje de tener huellas de sus preocupaciones musicales. Ante todo, no se puede negar que Colette y Julie d'Étange son evidentes hijas de un mismo padre. Al objetor del Segundo Prefacio dialogado de la novela, que le imputa al autor una generalizada inconsistencia argumentativa, Rousseau le recomienda: «Vuelva a leer mejor el escrito que acaba usted de citarme, lea usted también el prefacio de *Narciso*, y en este último hallará la contestación de la inconsecuencia que ligeramente me reprocha. Los atolondrados que pretenden encontrar este mismo

defecto en mis escritos, también en *El adivino de aldea*, lo encontrarán más palpable que aquí». ²⁶⁵ En uno de los diálogos de *Rousseau juez de Jean-Jacques*, el filósofo subraya la afinidad entre sus creaciones musicales y sus logros literarios: «Si hubiera visto por primera vez *El adivino de aldea* sin que me fuera nombrado su autor, habría dicho sin vacilar: es aquel de *La Nueva Eloísa*. Colette interesa y conmueve como Julie, sin magia de situaciones, sin el adorno de acontecimientos novelescos; la misma naturalidad, la misma dulzura, el mismo acento: o yo estaría engañado o ellas son hermanas». ²⁶⁶ Pese a este irrecusable parentesco, es difícil, sin embargo, asentir al paralelo propuesto por el propio autor: la altura de la inspiración, la amplitud de las formas y la naturaleza de los problemas tratados en la novela están tan por encima del nivel de la ópera pastoral que quizás, sin esta cita, jamás habríamos soñado en ponerlas seriamente en paralelo.

Por lo demás, y a pesar de la conocida sátira que Voltaire desplegó en su *IV Lettre sur l'Héloïse de J.-J. Rousseau*, no debemos olvidar que la obra en cuestión constituyó un éxito editorial sin precedentes, acaso sólo comparable al de *Candide*. ²⁶⁷ Tal constatación no hace sino potenciar la paradoja: la novela tal vez más importante del siglo XVIII, de la que muchos memorizaron enteros párrafos y páginas, resulta vagamente ilegible para un lector del siglo XXI. Y es posible que la retórica que desvelaba a los lectores dieciochescos –esa discursividad inagotable y esa saturación tropológica que la pasión amorosa no cesa de alimentar– adormezca, a fuerza de pleonasmos y panegíricos de la virtud, al lector de hoy. ²⁶⁸

²⁶⁵ Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, p. 23. Para esta cuestión, cf. asimismo el trabajo citado de Robert Derathé, «L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau», en *op. cit.*, pp. 203-218.

²⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge...*, *op. cit.*, p. 387.

²⁶⁷ Sobre el éxito de la novela, cf. el clásico estudio de Robert Darnton, con un enfoque que oscila entre la hermenéutica de la recepción y los *cultural studies*: «Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica», en *La gran matanza de gatos...*, *op. cit.*, pp. 216-255. También es útil la recopilación que hace Daniel Mornet, en el capítulo «Le succès du roman» del largo estudio introductorio a su edición de la novela (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 4 vols., Hachette, París, 1925, pp. 23-56). No podemos dejar de anotar aquí, como curiosidad anecdótica, que un operista clave del siglo XVIII –Niccolò Piccinni– bautizó a sus hijas con los nombres de Giulia y Chiarella, italianizando los nombres de la protagonista y la prima de la obra de Rousseau.

²⁶⁸ Ya en el siglo XIX, un lector privilegiado pudo confesar acerca de *Julia o La Nueva Eloísa*: «La leí acostado en mi cama, en mi *trapecio* de Grenoble, después de haber tomado la precaución de encerrarme con llave, y en medio de arrebatos de felicidad y de voluptuosidad imposibles de describir. Hoy esta obra me parece pedantesca, y aun en 1819, presa de una exaltada pasión, no

En este punto, necesitamos emprender un breve *excursus* que nos permita ponderar la significación, a menudo equívoca, corporizada por los textos literarios de Rousseau. En efecto, parte de las paradojas que alienta la hermenéutica de los textos rousseauianos se explica, tal vez, atendiendo a la cualidad híbrida y sospechosa que despierta todo *filósofo-escritor*. Maurice Blanchot, entre otros, ha escrito estas líneas que asombran por su justeza en su descripción de la lógica del pensamiento del autor: «¿Hay algo más descabellado que querer hacer del lenguaje la morada de lo inmediato y el lugar de una mediación, la captación del origen y el movimiento de la alienación o de la extrañeza [...]? Se puede intentar comprender y poner en orden esa locura, se la puede realizar en bellos volúmenes, se la puede vivir con una rara pasión. En la mayoría de los casos, los tres papeles están separados. Rousseau, el primero en concebirlos, es también uno de los pocos en reunirlos, y a partir de entonces resulta sospechoso tanto ante el pensador como ante el escritor por haber querido, imprudentemente, *ser* el uno mediante el otro». ²⁶⁹ Acaso en esto radique el hecho, comprobable por doquier, de que Rousseau apenas pueda renunciar a la metáfora incluso cuando está abocado a las más serias elucubraciones filosóficas. Es así que en un pasaje de *La Nueva Eloísa*, por ejemplo, leemos: «Por poco fuego que haya en un espíritu, requiere éste metáforas o figuras para hacerse comprender. Plagadas de ellas están vuestras cartas, sin que lo hayáis advertido, y sostengo que sólo un geómetra o un necio pueden hablar sin imágenes. ¿Acaso no es susceptible un juicio de adquirir cien grados de fuerza? ¿Cómo es posible determinar el grado que debe de tener, sino por el giro que se le da?» ²⁷⁰

De acuerdo al razonamiento precedente, no debe asombrarnos que precisamente Immanuel Kant haya sido uno de los primeros en corporizar la sospecha destacada por Blanchot, máxime si tenemos en cuenta los indicios que, en prólogos y reflexiones, el filósofo de Königsberg ha dejado deslizar acerca de su deseo de «escribir con elegancia» y de mitigar la aridez de su prosa con las amenidades conversacionales cultivadas por el empirismo inglés o la *Popularphilosophie* de tradición germánica. Por otra parte, como es sabido, Kant

pude leer ni siquiera veinte páginas seguidas» (Stendhal, *Vida de Henri Brulard*, traducción de Juan Bravo Castillo, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, p. 175).

²⁶⁹ Maurice Blanchot, «Rousseau», en *El libro que vendrá* [1959], traducción de Pierre de Place, Monte Ávila, Caracas, 1992, pp. 51-58; cf. p. 58.

²⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, pp. 211-212.

nos legó un testimonio personal del gran impacto que ocasionó en su pensamiento la lectura de Rousseau. Conviene detenerse en estas anotaciones redactadas para su uso personal, localizadas en los márgenes de su ejemplar del opúsculo *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). En una de esas *marginalia*, el filósofo de Königsberg comienza por imponerse la tarea de «releer continuamente a Rousseau hasta que la belleza de su estilo no [lo] distraiga y pueda estudiarlo ante todo con la razón».²⁷¹ Es posible que donde Kant, un ilustrado tardío, encontrara «belleza estilística» enmascarando núcleos de racionalidad argumentativa, hallemos hoy una mixtura intrincada de belleza genuina y retórica desusada, de razonamientos impecables y razones falaces. La disociación apuntada por el filósofo criticista, sin embargo, señala un problema real y un desafío interesante para todo aquel que se acerque a la hermenéutica de los textos rousseauianos.

2

Es probable, entonces, que el lector deseoso de argumentos netamente filosóficos crea equivocarse al escudriñarlos en una novela cuya exclusiva materia radica aparentemente en los sobresaltos sentimentales del corazón. En efecto, Saint-Preux recibe esta constatación de parte de su amigo Edouard: «No hay incidente ni aventuras en lo que me habéis referido, y menos me hubieran interesado las peripecias de una novela; de tal modo los sentimientos suplen la falta de situaciones y el proceder honesto a las acciones brillantes».²⁷² Y, sin duda, más que en ninguna otra obra del autor, la filosofía se aproxima aquí, casi al punto de identificarse, con el desvarío amoroso: en no pocas ocasiones, el lector se ve tentado a adherir al reproche que Julie le hace a Saint Preux: «En verdad que estas cartas podrían juzgarse como ironías de un mequetrefe antes que por narraciones de un filósofo», lo que no debería asombrarnos una vez que hemos leído que, en el Primer Prefacio, Rousseau describe a los protagonistas de su obra como «dos

²⁷¹ Immanuel Kant, *Bemerkungen in den «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Ergabenen»* (neu herausgegeben und kommentiert von Marie Rischmüller), Felix Meiner (Kant-Forschungen 3), Hamburgo, 1991, p. 28; AK XX 30.

²⁷² Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, Carta I, 40, p. 146.

jóvenes, casi niños, que en sus imaginaciones infantiles y románticas toman por filosofía los delirios amorosos de su cerebro».²⁷³

La situación, empero, es bien diversa: a través del ritmo diverso que le impone la sucesión de esquelas, largas misivas, epístolas o fragmentos postales, *la novela se constituye como una exhaustiva summa philosophica rousseaniana*. ¿Nos encontramos, entonces, ante un ejemplar cabal de *roman philosophique*? Si bien es posible desentrelazar lo novelesco y lo filosófico, es evidente, todo a lo largo de la novela, la «puesta en trama» o ficcionalización de las tesis filosóficas más caras al pensamiento de Rousseau. En otros términos: nos vemos en la curiosa situación de estar obligados a ponderar con seriedad teorías o hipótesis expuestas por personajes de ficción.

El inventario es, en ese sentido, abigarrado y extenso. Ensayemos una enumeración tentativa, acaso útil a la hora de abordar ulteriores indagaciones. En la novela se encarna, por ejemplo, la clásica recusación rousseauiana de los ejércitos mercenarios en un episodio en que Saint-Preux rechaza alistarse como soldado del rey de Cerdeña (I, 24).²⁷⁴ Tampoco están ausentes, en diversos lugares de la obra, las opiniones más bien inasibles del filósofo sobre el parlamentarismo inglés y la aristocracia británica. También hallamos la larga Carta I, 57, elocuente y encendido alegato en contra de la institución «bárbara y espantosa» del duelo, que está en perfecta consonancia con lo que sobre el tema se sostiene en la contemporánea *Carta sobre los espectáculos*. Campean pasajes sobre el rechazo de la nobleza y la exaltación del independentismo plebeyo. No faltan las teorías sexistas sobre el rol de la mujer y sobre la diferencia moral de los sexos instituida por la naturaleza. Hay reflexiones sobre el suicidio, y hasta un tratado completo y extensísimo de *economía doméstica* que, especialmente concebido para matronas dieciochescas, viene a complementar y a hacer *pendant* con todo lo que había

²⁷³ *Idem*, p. 260 y p. 8, respectivamente.

²⁷⁴ Asimismo, en la nota 1 a la Carta II, 14, se establece una doble tesis que resultará reconocible para el lector de *El contrato social*: «todos los ciudadanos deben ser soldados por obligación y no por oficio. Los mismos hombres, entre los romanos y los griegos, ejercían de militares en el campo, de magistrados en la población, y nunca esas dos funciones se desempeñaron mejor que cuando se desconocían esos prejuicios de profesión que hoy las separan y las deshonoran» (Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, p. 205). Me refiero fundamentalmente al pasaje vibrante de *El contrato social* III, xv (*De los diputados o representantes*): «Tan pronto como el servicio público deja de ser la incumbencia principal de los ciudadanos y ellos prefieren servir con su bolsillo y no con su persona, el Estado está ya próximo a su ruina. Si hay que ir a la guerra, pagan mercenarios y se quedan en casa; si hay que ir al consejo, nombran diputados y se quedan en su casa. A fuerza de pereza y de dinero, tienen en suma soldados para sojuzgar a la patria y representantes para venderla» (Jean-Jacques Rousseau, *El contrato...*, *op. cit.*, p. 148).

quedado fuera del *Discurso sobre la economía política* (IV, 10; el tópico retorna en V, 2). La novela incluye un manual de jardinería anti-versallesca (IV, 6) y lineamientos múltiples de pedagogía y puericultura que Julie aplica en la educación de sus hijos, pero que son homólogos con los descritos en el *Emilio* (V, 3). En su descripción del paisaje y las costumbres del alto Valais, Rousseau encomia, a través de Saint-Preux, las virtudes pequeño-republicanas que le son tan entrañables (I, 23). Asimismo encontramos un elogio de la fisonomía moral de la república ginebrina en la que resuenan los motivos de la *Dedicatoria del Segundo Discurso* (VI, 5). Tampoco están ausentes las reflexiones religiosas y las disquisiciones sobre teodicea y el libre albedrío (V, 5; VI, 7 - 8), que no habría que dejar de relacionar con la *Carta a Voltaire sobre la Providencia*. Por otra parte, es probable que la Carta VI, 11 –donde se refieren las confesiones últimas de Julie a un sacerdote antes de su muerte– sea tan importante como la *Profesión de fe del vicario saboyano* a la hora de comprender los singulares matices de la religiosidad rousseauniana.²⁷⁵

Podemos focalizar ahora, luego de estos imprescindibles preliminares, los modos, los contextos y los argumentos que pone en funcionamiento la ocurrencia de la *cuestión musical*, verificable todo a lo largo de la extensa novela. No puede asombrarnos que, en un autor de la coherencia sistemática de Rousseau, volvamos a encontrar, punto por punto, los tópicos acerca de la estética musical analizados en los capítulos precedentes. Es así que, en el umbral mismo de la obra, el filósofo reitera sus trajinados argumentos acerca de la musicalidad connatural a la lengua italiana. En ese sentido, es significativo que, en la «reforma del plan de estudios» que el preceptor concibe para Julie en el comienzo de su relación erótico-pedagógica (Carta I, 12), Saint-Preux proponga, por un lado, suprimir los idiomas, *excepto el italiano*; y, por otra parte, restringir las lecturas al continente estrecho pero esencial de Petrarca, los maestros del teatro clásico francés, y dos de los autores en los que la ópera barroca abrevó con mayor ahínco: Torquato Tasso (1544-1595) y Pietro Metastasio (1698-1782).²⁷⁶ Por otra parte, Edouard

²⁷⁵ El propio Rousseau escribe que «la profesión de fe de esa misma Eloísa moribunda es exactamente idéntica a la del vicario saboyano» (cf. *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 558).

²⁷⁶ Existen innumerables óperas barrocas y preclásicas sobre argumentos extraídos de *Rinaldo* y la *Gerusalemme liberata*, obras señeras de El Tasso. Por lo demás, con sus prodigios de versificación, Metastasio proveyó de temáticas y *libretti* a una miríada de compositores tan diversos como Caldara, Hasse, Pergolesi, Alessandro Scarlatti, Johann Christian Bach, Gluck, Haendel, o Mozart; todos ellos recurrieron a la obra del Poeta Imperial, y no hay que olvidar que

Bomston, el amigo británico de Saint-Preux, es el responsable de la «conversión musical» del joven preceptor, en no menor medida que Regianino, un simpático personaje que es, a la vez, ayuda de cámara del par de Londres, buen violinista, aceptable cellista, recadero de la correspondencia amorosa de Saint-Preux y Julie, e hierofante de los Misterios de la Ópera Italiana.

Todo conduce a la Carta I, 48, en la que Saint-Preux adoctrina a Julie acerca de la incontestable superioridad de la música italiana sobre la francesa.²⁷⁷ La narración posee todos los rasgos reconocibles de una iniciación, todos los caracteres dramáticos de una verdadera mistagogia. No debe extrañarnos, por tanto, reencontrar la inflexión desplegada en *Las confesiones* respecto de la experiencia veneciana, esta vez reforzada por un estilo profusamente interjectivo: «¡Ah! ¡Julia mía! ¡Qué he oído! ¡Qué notas más conmovedoras! ¡Qué música! ¡Qué deliciosa fuente de goces y de sentimientos! No pierdas un instante; recoge con cuidado tus óperas, canciones y música francesas, enciende un fuego devorador, y echa en él todo ese farrago, y atízalo bien, para que todo ese hielo arda y dé calor una vez siquiera. Muestra ese sacrificio propiciatorio al dios del gusto [...]. ¡Oh! [...] ¡En qué error más extraño he vivido hasta aquí sobre la producción de ese arte deleitoso!»²⁷⁸ Como observamos, la revelación no sólo atañe a la naturaleza de la música italiana, sino, a través de ella, y como ejemplo paradigmático, a la música como tal: nunca antes parece haber reparado Saint-Preux en la sublimidad y potencia expresiva de ese arte.

De inmediato reaparece la teoría de la preeminencia de la melodía sobre la armonía que vimos repetida hasta el cansancio en el *Ensayo sobre las lenguas* y en muchos de los artículos para la *Enciclopedia*. Es ahora el cantante quien se erige en portavoz de las Verdades Musicales ante el arrobado preceptor: «La armonía, me decía, no es más que un accesorio lejano en la música imitativa. Es verdad que asegura la entonación; ofrece el testimonio de su afinación y, haciendo que las modulaciones sean más sensibles, infunde energía a la expresión y gracia al canto. Pero el poder invencible del acento apasionado brota sólo de la melodía;

las cartas que componen *La Nueva Eloísa* están moteadas, aquí y allá, por dísticos, tercetos o estrofas de estos poetas italianos por los que Rousseau mantenía una viva predilección.

²⁷⁷ Sobre esta cuestión, cf. Daniel Mornet, «Digression sur la musique italienne», en *La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau*, Mellottée, París, s/f. de ed., pp. 98-101.

²⁷⁸ Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, op. cit., pp. 116-117.

en ella reside todo el poder que la música ejerce sobre el alma».²⁷⁹ No es sino sobre el desconocimiento de esta verdad básica que se asienta el error fundamental que hace girar la música francesa en un vacío ético y estético: «En esto, agregaba, consiste el error de los franceses sobre el poder de la música. Como no tienen ni pueden tener melodía propia en una lengua que carece de acento y en una poesía amanerada, que jamás conoció a la naturaleza, sólo imaginan efectos de armonía y de voz, que no hacen los sonidos más melodiosos sino más estrepitosos; y son tan desgraciados en sus pretensiones, que incluso no comprenden esa misma armonía que buscan: a fuerza de querer refinarla, acaban por perder el tacto, desconocen los golpes de efecto y cometen ripios; pervierten el oído y sólo se hacen sensibles al ruido».²⁸⁰ A partir de esas constataciones, el cantante esboza a continuación el itinerario trazado por la ópera francesa: un camino degenerativo que tiene su origen en Lully, de quien se subraya su origen italiano, hasta los devaneos exangües de la ópera poslullista. Otra vez nos encontramos frente a un relato sobre la *entartete Musik* de la Francia moderna. Por lo demás, Saint Preux no deja de deplorar que las revelaciones teóricas y prácticas de la música italiana le hayan llegado de la boca de un vil *castrato*. Como no podría de ser de otro modo —tratándose de un paladín de la naturalidad—, «vil *castrato*» es una expresión recurrente en los textos de Rousseau.

3

A través de los vívidos y locuaces personajes de su novela, Rousseau discurre una y otra vez en torno del tópico de la *desnaturalización* del gusto musical. Es así que, en *La Nueva Eloísa*, podemos encontrar una nueva variación de registro, cuyo camino ha sido ya allanado por las elaboraciones contenidas en la *Carta sobre los espectáculos*: al igual que todas las restantes temáticas, por anecdóticas o fugaces que sean, están al servicio de una moral de la limpidez de los corazones, *la crítica musical se presenta aquí al servicio de una metódica teoría de la virtud*. Sabemos que pronto el exacerbado moralismo del autor sería puesto en cuestión

²⁷⁹ *Idem*, p. 117.

²⁸⁰ *Idem*, pp. 117-118.

por el rousseaunianismo invertido de otra compleja novela epistolar: no es casual que Choderlos de Laclos encabece *Las relaciones peligrosas* precisamente con un epígrafe de *La Nueva Eloísa*.²⁸¹ Por el momento, sin embargo, las disquisiciones rousseaunianas sobre política, música y filosofía aparecen imbricadas en una orgánica y rotunda *Tugendlehre* que, con el escalpelo de la razón crítica, Kant sabrá usufructuar, extrayéndola de entre el fárrago epistolar y los ornatos retóricos. Por otra parte, la imprecisión temporal y referencial de la novela contribuye a acentuar la crítica radical de las costumbres contemporáneas que Rousseau lleva a cabo a través de las incontables misivas que componen la novela. No ha faltado quien señale el modelo textual de las *Cartas persas*, donde el autor de *El espíritu de las leyes* ensaya sus reflexiones político-morales en clave epistolar.²⁸² Sea como fuere, en *Julia o La Nueva Eloísa*, todas las alusiones musicales aparecen, en suma, en medio de la más radical impugnación ético-política de la cultura galante que jamás se haya realizado (esta afirmación es sin duda un exceso retórico, pero hay un énfasis y una desmesura en la crítica rousseauniana que justifican la hipérbole).

Hechas estas salvedades, podemos continuar con nuestro análisis. La Carta II, 14 ofrece el relato de la entrada de un muchacho de poco más de veinte años en el *beau monde* parisino («Con secreto espanto entro en el gran oasis del mundo. Es un caos que sólo ofrece soledad horrible y lúgubre silencio», escribe Saint-Preux). De inmediato aparece la nota social sobre la desigualdad de las fortunas: «quizás es ésta la población del mundo en que las fortunas son más desiguales, puesto que aquí reina la opulencia más suntuosa y la miseria más deplorable».²⁸³ En la epístola II, 17, Saint-Preux se explaya sobre el teatro de acuerdo con un temple crítico muy afín al de la *Carta sobre los espectáculos*, y se lamenta de que en él se representen bonitas conversaciones en lugar de escenas de la vida cívica, defecto agravado por el vicio adicional de presentar en escena la indumentaria romana

²⁸¹ «He visto las costumbres de este siglo y he publicado estas cartas», frase del primer Prefacio de *La Nueva Eloísa*, citado en Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas* [1782], edición de Dolores Picazo, traducción de Almudena Montojo, Cátedra, Madrid, 1998, p. 65.

²⁸² Acerca de esta célebre obra de Montesquieu, podríamos traer a colación una cuantiosa bibliografía de índole académica; contentémonos, sin embargo, con recordar la memorable introducción que debemos a Paul Valéry: «Prefacio a las “Cartas persas”», reproducido en *Varietad I. Estudios literarios. Estudios filosóficos*, traducción de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Losada, Buenos Aires, 1956, pp. 53-66.

²⁸³ Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, p. 204.

según el *dernier cri* de la moda francesa. Nuevamente irrumpe el comentario social: «Diríase que Francia está habitada sólo por marqueses y condes; y cuanto más desarrapado y mísero es el pueblo, su descripción resulta más brillante y magnífica».²⁸⁴ A partir de allí, sólo resta un paso para concluir, en una carta ulterior, que «[l]a austeridad republicana no priva en este país; hay que atesorar virtudes más flexibles, que acaten el interés de los amigos y protectores».²⁸⁵ Pero en su semblanza del teatro parisino, Rousseau no puede no deslizar su credo sobre el imperio del yo, sobre esa exacerbación subjetivista que está en el centro de todas sus reflexiones y que lamenta no encontrar encima de los escenarios franceses: «Casi todo se emite allí en preceptos generales: por agitados que estén, los personajes piensan más en el público que en sí mismos; para ellos es más fácil proferir una sentencia que expresar un sentimiento; si se exceptúan las obras de Racine y Molière, se ha desterrado el yo de la escena francesa con el mismo escrúpulo que en los escritos de Port-Royal».²⁸⁶

Con la gran Carta II, 23, del amante de Julie a la señora de Orbe, llegamos a otro punto crucial de nuestro recorrido: ahora el objeto es la *Opéra* de París, descrita en términos de «una real academia de música, algo así como una corte soberana que se juzga a sí misma sin apelación, sin preocuparse para nada de la justicia ni de la felicidad».²⁸⁷ Saint-Preux arremete entonces con la escenografía y los *atrezzi* de la ópera francesa, que le confieren un progresivo aspecto circense. Al describir la música, su relato se vuelve caricaturesco: «En este país, sin embargo, todo anuncia la dureza en el órgano musical; las voces son ásperas y carecen de dulzura, las inflexiones fuertes y desabridas, los sonidos forzados; no hay cadencia ni melodía en las canciones populares; los instrumentos militares, los pífanos de la infantería, las trompetas de la caballería, los cornos, los oboes, los cantantes callejeros, los violines de ventorrillo, todo ello suena tan mal que hiere el oído, por poco delicado que sea».²⁸⁸

²⁸⁴ *Idem*, p. 222.

²⁸⁵ *Idem*, p. 230.

²⁸⁶ *Idem*, p. 222.

²⁸⁷ *Idem*, p. 246. De inmediato, en una de esas múltiples notas que «Rousseau» añade en calidad de editor de esas cartas presuntamente reales, el autor –el Rousseau músico, el Rousseau operista–, se coloca al margen de la evolución de su personajes y portavoces para exclamar: «No podría ello ser más exacto, aunque se dijese en términos más vivos, pero soy parte interesada y debo callar» (*ibid.*, nota).

²⁸⁸ *Idem*, p. 250.

Si bien Saint-Preux admira las secuencias de ballet, de inmediato las desestima en virtud de su carácter suplementario y de sus escasas potencias miméticas. Describiendo con agudeza la dialéctica de imitación y verosimilitud, Rousseau había escrito en el artículo «Ballet» del *Diccionario de música* estas líneas preceptivas: «En general, toda danza que se represente sólo a sí misma, y todo *ballet* que sólo es un baile, deben ser excluidos del teatro lírico. En efecto, la acción escénica es siempre la representación de otra segunda acción, y lo que allí se ve no es otra cosa que la imagen de lo que se supone, de forma que nunca debe ser tal o cual bailarín el que se presenta ante el público, sino el personaje que está encarnando. De este modo, aunque la danza de sociedad sólo se represente a sí misma, la teatral debe ser necesariamente la imitación de alguna otra cosa, igual que el actor que canta representa a un hombre que habla, y la decoración exhibe otros lugares diferentes a los que ocupa».²⁸⁹ De allí que el ballet alegórico se coloque en el más bajo de los peldaños estéticos, puesto que involucra una censurable «imitación de la imitación», es decir, una imitación plástica de relaciones puramente intelectuales.

Por lo demás, Saint-Preux añadirá que su efecto es funesto cuando estos ballets vienen a interrumpir el curso de la acción dramática, algo que conduce a una situación en la que «las acciones más graves de la vida se ejecutan bailando: bailan los sacerdotes, bailan los soldados, bailan los diablos; se baila hasta en los entierros y por cualquier motivo».²⁹⁰ Sabemos qué fantástica profusión de gavotas, *loures*, gigas, chaconas, danzas y contradanzas contienen las óperas ramistas. Nada más natural, sin embargo, que las *ópera-ballets* –ese género anfibio tan en boga en el siglo XVIII– merezcan la más dura condenación por parte de Rousseau, en virtud de un principio estético de «unidad de lenguaje» que reacciona adustamente contra toda mixtura de danza y arte dramático musical. En el mismo artículo «Ballet» que trajimos a colación en el párrafo precedente, esta idea se expresa en términos que no dejan lugar a la duda: «*Ballet* es el nombre que todavía se da en Francia a un extraño tipo de ópera, donde la danza ni está regulada mejor que en otras, ni produce mejor efecto. En la mayoría de estos *ballets* cada uno de los actos establece un argumento diferente, enlazados entre sí sólo por algunas relaciones generales extrañas a la acción, y que el espectador

²⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, op. cit., p. 98.

²⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, op. cit., p. 251.

nunca percibiría si el autor no tuviera cuidado de advertirlo en el prólogo. / Estos *ballets* contienen otros *ballets* que se llaman generalmente *divertimientos* o *festejos*. Son recopilaciones de danzas que se suceden sin argumento, sin conexión entre sí ni con la acción principal, y donde los mejores bailarines no saben decir otra cosa salvo que danzan bien. Esta disposición poco teatral basta para un baile donde cada actor ha satisfecho su objeto cuando se ha divertido a sí mismo, y donde el interés que presta el espectador a los personajes le dispensa de darlo a la cosa; pero esta deficiencia de argumento y relación en absoluto debe ser tolerada en escena, ni siquiera durante la representación de un baile, donde todo debe estar conectado mediante alguna acción secreta que mantenga la atención y procure interés en el espectador». ²⁹¹ Con todo, y no sin ignorar campantemente las idénticas o superiores desmesuras escenográficas que por entonces cultivaba la ópera italiana, Saint-Preux concluye de este modo su semblanza: «el gran defecto de la *Opéra* francesa es, a mi juicio, un gusto falso por la magnificencia, con la cual se ha querido presentar lo maravilloso, lo cual está bien en un poema épico como resultado de la imaginación, pero aparece ridículo en un teatro». ²⁹²

Como sabemos por la Carta 52 de la Primera Parte, asistida por las clases de Regianino, Julie se contagia muy pronto de la predilección por la música italiana, y hasta ensaya su elogio en estos términos sentimentales: «El carácter de la melodía se relaciona de tal modo con el acento de la lengua, ofreciendo tal pureza de modulación, que no hay más que escuchar el bajo y saber hablar, para colegir fácilmente el canto. Todas las pasiones adquieren en él una expresión aguda y fuerte; al revés del acento rezagado y penoso del canto francés [...]. Siento, en fin, que esa música agita el alma y hace que el pecho repose; es la que precisamente conviene a mi corazón y a mis pulmones». ²⁹³ Julie no hace sino traducir al léxico del corazón las teorías que el musicógrafo reescribe una y otra vez hasta conferirles la expresión consumada que exhibirán en su *Diccionario de música*.

²⁹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, op. cit. pp. 97-98.

²⁹² Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, op. cit., p. 252.

²⁹³ *Idem*, pp. 127-128.

Al llegar a la Carta V, 7, ya ha transcurrido un extenso período de tiempo. Saint-Preux, que disfruta de una idílica estada en casa de Julie –ahora Madame de Wolmar– se abandona a un elogio de la vida pastoril y de los encantos campestres de la comarca de Clarens. Al relatarle a Edouard el magnífico modelo de sociabilidad que cristaliza durante la faena otoñal de la vendimia –irrupción de igualitarismo que es imagen de una sociedad futura donde patronos y peones están a la par, donde no queda ni vestigio de la vida cortesana, donde el orden natural parece restablecerse–, Saint-Preux no elude la reflexión musical, y compone una viñeta del canto de las vendimiadoras que merece ser citada *in extenso*: «Después de cenar, velamos una hora o dos, ocupándonos en separar la agramiza del cáñamo, y cada cual entona su canción cuando le llega el turno. A veces las vendimiadoras forman un coro y cantan juntas; otras lo hacen alternativamente, a una sola voz, y los demás repiten el estribillo. La mayor parte de estas canciones son muy antiguas, pero no picantes, y tienen un no sé qué del viejo tiempo que, a la larga, llega dulcemente al alma. Las palabras son simples, naturales y con frecuencia tristes, haciéndose agradables. [...] Este conjunto de diferentes estados, la sencillez de la ocupación, la idea del descanso, del acuerdo, de la tranquilidad, el sentimiento de paz que él lleva al alma, tiene algo de conmovedor que predispone a encontrar estas canciones en extremo interesantes. Ese concierto vocal de mujeres no se halla desprovisto de dulzura».²⁹⁴

Durante esta evocación apacible y nostálgica de un orden rural extinto, Rousseau se muestra otra vez sensible a las dulzuras del canto femenino, del mismo modo que, muchos años antes, había escuchado conmovido el de las huérfanas venecianas a través de las rejas de los *Ospedali*. Pero, ¿cuál es ahora la clave de esta magia? No otra que la primacía de ese canto al unísono que Rousseau no ha dejado nunca de preconizar. Es por eso que al relato lírico del canto de las vendimiadoras procede, sin solución de continuidad, el siguiente corolario teórico-musical: «Por mi parte, estoy convencido de que, entre todas las armonías, no las hay tan agradables como la del canto al unísono, y de que, si requerimos acordes, es porque tenemos el gusto depravado. ¿No se halla acaso

²⁹⁴ *Idem*, p. 525.

toda la armonía en un sonido cualquiera? Y ¿qué podemos agregar, sin alterar las proporciones que la naturaleza ha establecido en la fuerza relativa de los sonidos armoniosos? La naturaleza dispuso las cosas del mejor modo posible; pero queremos perfeccionarlas todavía más, y las echamos a perder».²⁹⁵

El canto de las vendimiadoras, entonces, se enlaza del modo más natural con un comentario teórico sobre las virtudes del unísono. Nuevamente, por si hicieran falta más ejemplos, nos hallamos ante lo que hemos dado en llamar «puesta en escena ficcional» de una tesis teórica; quien quiera corroborar la perfecta concordancia, no tiene más que recurrir al artículo «Unísono» de la *Enciclopedia* (volumen XVI), reproducido también en un pasaje del *Ensayo sobre las lenguas* y en el artículo homónimo del *Diccionario de música*.²⁹⁶ ¿Necesitaremos aclarar que el unísono reivindicado por Rousseau tiene poco que ver con las extraordinarias arias monofónicas que abundan en las óperas de Vivaldi o Haendel? Por el contrario, *la monofonía coral que Rousseau preconiza a partir del canto de las vendimiadoras de Clarens es el correlato perfecto de la unanimidad política y musical que debe reinar en la fiesta republicana*.

No menos que los símiles de la navegación, del «timón» y la «nave» del estado, la armonía musical constituye una metáfora remanida a la hora de referirse a la concordia política. No es casual que un ejemplo particularmente elocuente en la historia de esa metaforología política lo encontremos en el recodo de un texto esencial en la tradición del republicanismo de la Antigüedad. En uno de los jirones que una transmisión accidentada preservó del ciceroniano diálogo *Sobre la república*, podemos leer las palabras pronunciadas por Publio Escipión: «de la misma manera que en la música de las liras y las flautas, o en las voces de los cantantes, debe conservarse una cierta armonía de los diversos tonos, cuya interrupción o violación resulta intolerable para oídos educados, y de la misma manera que este perfecto deleite y esta armonía perfecta son producto de una mezcla proporcionada de todos desemejantes, así también un estado es armonioso [concors] por la consonancia [concentus] entre elementos desemejantes, conseguida por medio de una mezcla equitativa y razonable de las clases superiores, medias e inferiores, exactamente como si se tratara de tonos musicales.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, pp. 1140-1143, así el pasaje correspondiente en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, *op. cit.*, p. 106.

Lo que los músicos llaman armonía en un canto, se denomina concordia respecto de un estado, el más fuerte y el mejor vínculo de unión permanente en cualquier república». ²⁹⁷

Cabe preguntarse legítimamente si Jean-Jacques Rousseau, moldeado a través de su predilección por Plutarco en el ideal de un republicanismo *à la antica*, podría haber suscrito estas líneas inspiradas de Cicerón. ²⁹⁸ Naturalmente, la respuesta es positiva, si bien con la siguiente salvedad: testigo de la escisión introducida por la subjetividad moderna, Rousseau redobla la apuesta, preconizando un ideal republicano aún más radical: en esta República de los Antiguos rousseauianamente transfigurada, la analogía entre *concentus* y *concordia* es menos un símil que una identidad estricta y monocorde; en ausencia de todo disenso interno, la única armonía aquí admitida no es otra que el unísono. La alienación integral de toda disonancia egotista se transmuta así en la unanimidad integral de una colectividad metafísica, portadora de una sola alma y una sola voluntad.

Acerca de la fiesta que impera en toda genuina república, Jean Starobinski ha escrito que se trata de «la versión teatralizada del gesto de alienación voluntaria consumado por la universalidad de los contratantes de *El contrato social*: la obediencia, la sumisión, que son el mal si permanecen parciales, devienen el

²⁹⁷ Marco Tulio Cicerón, *Sobre la república*, traducción de Francisco de P. Samaranch, Aguilar Argentina, Buenos Aires, 1970, libro II, cap. 42, § 69, p. 140 (la traducción ha sido levemente retocada). Respecto de la importancia de este diálogo ciceroniano en la historia de la filosofía política, resultan instructivas las observaciones de Nicola Matteucci: «Fue sobre todo Cicerón quien puntualizó conceptualmente el significado de *res publica* cuando muestra que, por pueblo, debe entenderse “*non omnis hominum coetus quoquo modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus*” (*De republica*, I, 25). Al destacar como elementos distintivos de la república el interés común y, sobre todo, el consenso a una ley común, a aquel derecho sólo a través del cual una comunidad afirma su justicia, Cicerón concluía oponiendo la república no ya a la monarquía, sino a los gobiernos injustos, a lo que San Agustín llamará después los *magna latrocinia*» (cf. «República», en *op. cit.*, p. 1391). De acuerdo con Mateucci, tal concepto ciceroniano de republicanismo continúa gravitando en torno de las teorizaciones filosófico-políticas de la noción en una línea que llega incluso hasta la revolución francesa, pasando por Bodin y Kant, aunque entrando en colisión con la tipología de las formas de gobierno, diversa de la clásica, propuesta primero por Maquiavelo y luego por Montesquieu (*idem*, pp. 1391-1392). Para un análisis más minucioso de las particularidades del republicanismo ciceroniano, puede consultarse la notable exposición reciente de Antonio Rivera García, «El republicanismo de Cicerón: retórica, constitución mixta y ley natural en *De republica*», en *Doxa*, Nº 29 (2006), pp. 367-386, así como el excelente análisis de conjunto provisto por James E. Holton, «Marco Tulio Cicerón», en Leo Strauss, Joseph Cropsey, comps., *Historia de la filosofía política*, *op. cit.*, pp. 158-176.

²⁹⁸ Huelga decir que se trata de una mera hipótesis hermenéutica: el texto de Cicerón conoció su primera edición en 1822 y era poco menos que desconocido en tiempos de Rousseau.

fundamento de la legitimidad cuando no exceptúan a ningún individuo».²⁹⁹ La argumentación podría reforzarse aún más, una vez que comprobamos hasta qué punto la interpretación de la festividad republicana propuesta en el capítulo precedente halla su perfecta contrapartida en el significado profundo que esconde la metáfora del canto unánime de las vendimiadoras en *La Nueva Eloísa*. De este modo, aquello que acabamos de considerar a propósito de la *Carta a D'Alembert*, podríamos hacerlo extensivo a la obra más conocida del Rousseau como filósofo político: si el pueblo de *El contrato social* también cantara, la única forma como podría y debería hacerlo es habiendo alienado todo particularismo en aras del *totum* republicano. La monofonía coral es, entre otras cosas, la mismísima *volonté général* cantando.³⁰⁰

²⁹⁹ Cf. Jean Starobinski, «Le remède dans le mal: la pensée de Rousseau», en *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, París, 1989, pp. 165-232; cf. p. 176).

³⁰⁰ Sobre esta cuestión, cf. asimismo el trabajo reciente de Julia Simon, poco concreto, sin embargo, en sus alusiones a la música que efectivamente Rousseau consideraba en su horizonte de comprensión: «Singing Democracy: Music and Politics in Jean-Jacques Rousseau's Thought», en *Journal of the History of Ideas*, vol. 65, n° 3 (2004), pp. 433-454. Reconozcamos, en segundo término, que la elaboración de este capítulo sería impensable sin las numerosas y útiles notas de Bernard Guyon a su edición de la novela (cf. Jean-Jacques Rousseau, *OC II, op. cit.*, pp. 1987-2043). Por lo demás, un análisis cercano a nuestra interpretación de este singular episodio de *La Nueva Eloísa* es el de Jean Starobinski en «La musique et la transparence» (en *Jean-Jacques Rousseau..., op. cit.*, pp. 110-113).

VIII.

Elementos para una historia de la recepción del legado político-musical rousseauiano

1

A la década postrera de la vida de Rousseau la ensombrece el fantasma recurrente de un complot contra su persona. No es difícil constatar cómo la amenaza de que el genuino mensaje de su obra resulte adulterado recorre cada uno de los años de ese angustiante período que va desde 1768 hasta 1778. Antes de esta fase de la biografía rousseauiana, en 1767, el librero Duchesne publicaba su *Diccionario de música*, la última obra impresa en vida del autor. Si recordamos la aseveración sostenida en el primer capítulo de este trabajo, a propósito de la *Disertación sobre la música moderna*, la simetría no podría ser ahora más significativa: *fue entonces por un libro de música que el filósofo terminó su carrera literaria, tal como también la había comenzado, en épocas más propicias, con la redacción de un opúsculo musical*. La historia de la influencia del *Diccionario* en la evolución de la musicografía moderna, empero, aún resta por escribirse.³⁰¹

³⁰¹ Thomas Webb Hunt proporciona algunos datos para esa reconstrucción en varios tramos de su estudio *The «Dictionnaire de Musique» of Jean-Jacques Rousseau, op. cit.*: su inestimable contribución, sin embargo, está más focalizada en indagar las fuentes precedentes de la obra rousseauiana que en la constatación de sus efectos en la historia del pensamiento musicológico posterior. Sobre los interesantes avatares hispánicos del *Diccionario de música rousseauiano* puede consultarse el documentado estudio de Marisé Jiménez Alcázar: «Rousseau, Moretti, el Real Conservatorio de Música de Doña Cristina, Piermarini y Ramón Carnicer en el *Diario* de José Musso Valiente», en *José Musso Valiente y su época, (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, vol. I, Ayuntamiento de Lorca / Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 227-238. Cf. asimismo José Luis de la Fuente Charfolé, «Rousseau en la lexicografía española del siglo XIX: el *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell», en *Jean-Jacques Rousseau, Diccionario de música, op. cit.*, pp.18-23.

El arco que abrimos en el capítulo inicial de nuestro estudio, con la irrupción de Rousseau en los círculos parisinos, se va clausurando ahora con el repliegue del filósofo lejos de la sociedad letrada, en un movimiento que entraña una transformación radical. De los triunfos cortesanos a la paz de los bosques, o de la vida gregaria y urbana a la soledad insular de Saint-Pierre, se lee la metamorfosis de una necesidad de comunicación misteriosamente convertida en pulsión de soledad.

Esa reforma moral y material ya había conocido, sin embargo, una importante inflexión hacia 1751, poco antes de esa «experiencia de Fontainebleau», que no hará sino confirmarla y radicalizarla. Rousseau evoca con solemnidad ese punto de clivaje en su vida personal y social en *Las ensoñaciones del paseante solitario*, en un pasaje célebre de la tercera *Promenade*: «Abandoné el mundo y sus pompas, renuncié a todo ornato: nada de espada, reloj, medias blancas, dorados ni peinados; una simple peluca, un buen vestido de paño grueso; y mejor que todo esto: desarraigué de mi corazón las codicias y apetencias que dan mucho valor a cuanto abandonaba. Renuncié al puesto que entonces ocupaba, para el que en modo alguno estaba dotado, y me puse a copiar música a tanto la página, ocupación por la que siempre había tenido un gusto decidido».³⁰² El filósofo había dejado de portar el reloj que, ineluctablemente, le indicaba la hora; también se había desprendido del simbólico espadín, la casaca de brocado y las medias típicas del atuendo cortesano. Aunque no había renunciado por completo a la peluca, había trocado su variante empolvada por una simple peluca redonda, sin cola, del tipo que solían llevar los abates.

Progresivamente, Rousseau iba constituyéndose como paradigma alternativo: al modo de un censor invisible en el seno de los bosques, se erguía como denuncia viviente de una sociedad indigna. Quizá nunca acabaremos de reflexionar sobre la figura de este filósofo político que acabó dedicándose a la reproducción de caligrafías musicales y a los encantos solitarios de la herborización. Es así que, si el mejor destino que cabía concebir para Emilio era el de transformarse en un buen carpintero, sin dudas Jean-Jacques lo ha precedido en su tarea de copista de música: cualquiera que haya contemplado reproducciones de su trabajo, conoce el

³⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones...*, *op. cit.*, p. 52 (la traducción ha sido levemente modificada). Otra versión alternativa, pero homogénea, de este mismo suceso, se desarrolla de modo más amplio y minucioso en *Las confesiones*, *op. cit.*, pp. 495-498.

secreto que esconde la prolijidad artesanal de la caligrafía musical de Rousseau, después de todo, la fuente más estable de sus ingresos pecuniarios. El filósofo ha descrito así esta inflexión en un párrafo llano, que conjuga tanto los motivos de la predilección personal como los de la indocilidad ante cualquier sujeción y, *last but not least*, los de la preocupación por el diario sustento: «En la independencia en que quería vivir, había que subsistir sin embargo. Imaginé para ello un medio muy sencillo: copiar música a tanto la página. Si alguna ocupación más sólida hubiera cubierto ese objetivo, lo habría hecho; pero como esa habilidad era de mi gusto y la única que, sin sujeción personal, podría darme el pan todos los días, a ella me atuve. Creyendo que no se precisaba previsión y acallando la vanidad, de cajero de un financiero me convertí en copista de música».³⁰³ Pero Rousseau considera que fue en ese mismo momento donde debe ubicarse la génesis del «gran complot»: «La continuación de estas memorias desarrollará esa odiosa trama: aquí sólo muestro su origen; pronto se verá formarse su primer nudo».³⁰⁴ Naturalmente, no nos detendremos en narrar los profusos avatares de ese período ni en aventurar dudosas hipótesis acerca del delirio conspirativo de nuestro autor. Más bien, nos limitaremos a señalar que la época del apogeo del «tenebroso complot» se corresponde también con la de ciertos logros destacables del Rousseau *musicien*. En este caso, el reinado de la psicastenia no va reñido con una productividad artística y escrituraria en absoluto desdeñable.

El *Pygmalion* rousseauiano de 1770, por ejemplo, difiere mucho del exquisito *acte de ballet* homónimo compuesto por Jean-Philippe Rameau en 1748. En términos musicales, se coloca muy a la zaga, pero su concepción escénica, sin embargo, resulta verdaderamente muy novedosa. Hasta la intervención final de la estatua súbitamente convertida en mujer de carne y hueso, la pieza (una *scène lyrique*, tal como la definió Rousseau) es un monólogo: declamación hablada más pantomima; entré ellas –he aquí la novedad– se insinúa el comentario musical de la orquesta. En cuanto a la historia de los géneros, el ginebrino acababa de inventar el *melodrama* en sentido estricto (no es irrelevante señalar que la voz «Melodrama» está ausente en el *Diccionario de música*). Literariamente, nuestro filósofo había logrado expresar un motivo caro a su pensamiento: es indudable que le interesa menos la metamorfosis mitológica que el momento inaugural de la

³⁰³ Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, op. cit., p. 496

³⁰⁴ *Ibid.*

génesis de una subjetividad. Es por eso que, en el momento culminante de la pieza, Rousseau sólo hace pronunciar a Galatea dos simples expresiones: «yo» (al tocarse a sí misma) y «no yo» (luego de haber intentado dar unos pasos y haber palpado un trozo de mármol). Lo cierto es que Rousseau tuvo en mucha estima esta pieza sobre esta curiosa Galatea y su modo de arribo casi fichteano a una módica conciencia de sí. Es por eso que no se atrevió a componer él mismo la música. Cuando fracasó su empeño de que Gluck la musicalizara, acabó recayendo en un compositor menor y *amateur*, Horace Coignet, con el que inició una colaboración plena de aprensiones y recelo. La música conservada es apenas relevante; importa mucho, por el contrario, esa nueva concepción melodramática desplegada en anotaciones escénicas minuciosas, que no habría que dejar de relacionar con las contemporáneas teorías diderotianas acerca de la pantomima.³⁰⁵

En este sentido, hay que reconocer que parte de la importancia de la obra musical de Rousseau se reduce a esa forma trivial de la originalidad que consiste en haber dado carta de nacimiento, aunque no su forma cabal, a nuevos géneros. Pero, al mismo tiempo, ¿no cabría hablarse de cierta clarividencia respecto de lo que algunos sólo conciben como el mérito dudoso de haberse constituido como el teórico anticipado de obras que todavía no se habían consumado? Es sin duda paradójico que nada de su prerromanticismo literario, tan influyente para la entera escritura europea, haya eclosionado musicalmente, pero la paradoja se atenúa si pensamos en los modestos dones del Rousseau compositor. El caso de *Pigmalión*, creemos, es suficientemente representativo de este desnivel entre concepto y ejecución, entre concepción teórica y plasmación musical.

Durante esos años tardíos y crepusculares, Rousseau también inició la composición de *Daphnis et Chloé*, una nueva ópera sobre un libreto de Olivier de Corancez, futuro fundador del *Journal de Paris*. Por lo demás, alumbró una serie de nueva música para seis arias de *Le devin du village*. En 1776, tuvo lugar un reestreno memorable, donde la ópera rousseauiana se ejecutaba nada menos que luego del *Orphée* de Christoph Willibald Gluck. Rousseau dejó constancia de ese

³⁰⁵ Un análisis sutil de esta obra lo proporciona Jean Starobinski bajo el título «Galatée», en *Jean-Jacques Rousseau...*, *op. cit.*, pp. 90-92. El texto de *Pygmalion* se reproduce en Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, *op. cit.*, pp. 1224-1231. En estrecha relación con este tópico, tampoco habría que subestimar los fragmentos de su tragedia *La muerte de Lucrecia*, obra que guarda una íntima familiaridad con el naciente ideal dramaturgico, a la vez diderotiano y burgués, de un drama *en prosa*. Los notables fragmentos de *La Mort de Lucrece* se reproducen en Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, *op. cit.*, pp. 1019-1046.

momento de gloria en el primer diálogo de su tendencioso *Rousseau juez de Jean-Jacques*. Pero existen también testimonios menos parciales. En su *Correspondencia literaria*, el severo Jean-François de La Harpe dejó documentado el éxito prodigioso de la doble representación, y entrevió en *El adivino de aldea* «un modelo de pastoral campestre, que tiene más de un encanto singular: la unión de la música con las palabras, unión tal que parece que las ideas y las modulaciones hubieran sido concebidas a un mismo tiempo».³⁰⁶ En una carta al *Mercure de France* de 1773, Gluck, que había venido a Francia a estrenar nada menos que cinco de sus obras maestras, llegó a escribir: «El acento de la naturaleza es la lengua universal: M. Rousseau lo ha empleado con el mayor éxito en el género simple. Su *Adivino de aldea* es un modelo que todavía ningún autor ha emulado».³⁰⁷

Entre Gluck y Rousseau, el acuerdo fue inmediato. Sólo apuntaremos aquí que un análisis parsimonioso del impacto que la reforma gluckista provocó en Rousseau se podría rastrear en el triple testamento musical conformado por la *Carta a Burney*, los *Fragmentos de Observaciones sobre la Alceste de Gluck* y el *Extracto de una respuesta del Pequeño Falsario sobre el Orfeo de Gluck*.³⁰⁸ Conviene dedicar un momento a la convergencia entre los ideales *potenciales* de la estética rousseauiana y los ideales *consumados* de la estética gluckista.

Podemos considerar el estreno vienés de *Orfeo ed Euridice* (1762) como el acta de nacimiento de la *ópera reformada*: proyecto concebido y ejecutado por Gluck y Raniero di Calzabigi. A pesar de su ingente pasado de óperas metastasianas, el teatro musical gluckiano ya se separa definitivamente del modelo de arte cortesano. Con sus ideales de verosimilitud y organicidad argumental, su ataque al doble régimen de aria y recitativo (en favor del *arioso* y el recitativo acompañado) y su embate específico al *aria col da capo*, los objetivos de la reforma de Gluck y Calzabigi pueden considerarse como un desarrollo natural de las concepciones que Rousseau había hecho célebres en el *Diccionario de música* y en sus opúsculos polémicos. Además de permanecer como un documento imprescindible de la Ilustración estética, el célebre prefacio gluckiano a la ópera *Alceste* (1767) expone un programa dramático impensable

³⁰⁶ Citado por Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, op. cit., p. 167.

³⁰⁷ *Idem*, p. 168.

³⁰⁸ Reunidas en Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, op. cit., pp. 433-465.

sin el precedente de las teorías de la naturalidad expresiva debidas a la pluma rousseauiana.³⁰⁹ Gluck se exhibe ante la *Öffentlichkeit* musical escribiendo sostenidamente en el *Mercure de France* desde 1772; con Du Rollet retoma elementos de la «Querrela de los Bufones», pero ahora oponiéndose diametralmente al prejuicio rousseauiano acerca de la inadaptación de la lengua francesa para el canto.

Mediante sus cuatro «óperas de París» (*Iphigénie en Aulide*, 1774; *Armide*, 1777; *Iphigénie en Tauride*, 1779; *Echo et Narcisse*, 1779), a las que se suman sus *remakes* francesas de las versiones italianas (*Orphée et Euridice*, 1774; *Alceste*, 1776), Gluck efectúa la más rotunda *refutación material* de la profecía sobre la imposibilidad de una auténtica música francesa con la que Rousseau había conmocionado al mundo ilustrado al final de su *Lettre* de 1753. Dócilmente, el ginebrino acabó rindiéndose ante la evidencia, que venía a fusionar los resultados innovadores de la experiencia reformista vienesa y la tradición vernácula de la *tragédie lyrique* precisamente en su sede natural, y sostuvo con Gluck la más positiva y afable de las relaciones.³¹⁰

Finalmente, no debemos olvidar el legado póstumo de *Les consolations des misères de ma vie*, compilación de valor desigual que resume, en sus melodías austeras, toda la existencia musical de Rousseau. Se trata, en su mayoría, de romances de simplicidad extrema, escritos para una voz sola con el acompañamiento de bajo sin cifrar. Los poemas proceden de fuentes muy diversas: del propio Rousseau, de Deleyre, Corancez o Vernes; también de Gentil Bernard, Gresset, Moncrif, La Borde o Marmontel.³¹¹ Asimismo hay *canzoni* sobre poemas italianos y otras sobre antiguos poetas franceses como Clément Marot o Desportes. Como ejemplo extremo de la extrema simplicidad musical preconizada por el autor permanece un *air* curioso, «*Que le jour me dure*», compuesto lacónicamente a partir de tres notas.

³⁰⁹ El texto se reproduce íntegro en Enrico Fubini, *La estética...*, *op. cit.*, pp. 235-236, nota.

³¹⁰ Cf. Jean Leduc, «Rousseau et Gluck», en *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, tome CLXVIII, 1978, pp. 317-326.

³¹¹ Las pp. 1166-1173 de Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, contienen los poemas atribuibles, sin absoluta certeza, a la pluma del filósofo ginebrino.

A principios de julio de 1778, Rousseau moría en las inmediaciones de Ermenonville. El 30 de mayo, Voltaire había fallecido en París, adonde se había trasladado para asistir a la función inaugural de su drama *Irène*. Wolfgang Amadeus Mozart –que también había viajado a París para estrenar una sinfonía en el mismo *Concert Spirituel* donde, cuarenta años antes, Rousseau había presentado su enigmática *Symphonie à cors de chasse*– no registrará en su correspondencia la muerte del filósofo ginebrino, aunque le anuncia a su padre en Salzburgo el fallecimiento del otro escritor y filósofo con jocosa impiedad: «Ahora le voy a dar una noticia que quizá sepa ya, y es que el ateo y archibribón ha reventado por decirlo así como un perro –como un animal– ¡ésa es su recompensa!».³¹²

La mención de Mozart en el *corpus* rousseauiano es leve y casi imperceptible. En un pasaje del libro II del *Emilio*, Rousseau reivindicaba la destreza y las habilidades precoces en los niños, y citaba el caso de una pequeña inglesa que a los diez años hacía prodigios en el clavecín. En una nota del ejemplar «C», el filósofo se refería también a un niño de siete años, quien había consumado «cosas más sorprendentes aún»: este niño prodigio no es otro que Mozart, quien, durante el invierno de 1763-1764, se había presentado junto a su hermana Nannerl en los salones parisinos, obteniendo un gran éxito y siendo presentados a continuación en la corte.³¹³

El apellido «Rousseau» no es mencionado ni en las cartas de Leopold Mozart ni en las de su hijo, lo cual, desde luego, no implica que no les resultara familiar: hay mucho en los conceptos mozartianos que remite a las concepciones rousseauianas, comenzando por el célebre lema «*Das Herz adelt den Menschen* [el corazón ennoblece al ser humano]».³¹⁴ Por lo demás, haría falta un análisis suplementario –que no podemos desarrollar en el marco de este trabajo– para demostrar de qué modo la importancia del recitativo acompañado en las óperas tempranas de Mozart se ajusta al ideal rousseauiano desarrollado en obras como

³¹² Mozart en París a Leopold en Salzburgo (3 de julio de 1778), en Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas*, prefacio, selección e índice onomástico de Jesús Dini, traducción y notas de Miguel Sáenz, Muchnik, Barcelona, 1986, p. 92.

³¹³ Cf. *Emilio*, *op. cit.*, p. 734, nota 25.

³¹⁴ Cf. el artículo «Rousseau» en Erich Valentin, *Guía de Mozart* [1983], traducción de Belén Bas Álvarez, Alianza, Buenos Aires, 1991, pp. 180-181.

la *Carta sobre la música francesa* o el *Diccionario de música*. A nuestro juicio, la primera conexión incontrovertible entre el autor ginebrino y el genio de Salzburgo se deriva del hecho de que *Bastien und Bastienne*, la pequeña ópera que Mozart compuso en Viena en 1768, no tiene otra fuente que la parodia casi contemporánea que de *El adivino de aldea* habían realizado Madame Favart y Harny de Guerville para la *Comédie Italienne* de París, en 1753 (bajo el título *Les Amours de Bastien et Bastienne*). Estrenada, al parecer, en los jardines de la mansión vienesa de Franz Anton Mesmer –el padre del «magnetismo animal»–, *Bastien und Bastienne* reitera paso por paso la estructura de *El adivino*: Colin se transforma en Bastien, Colette en Bastienne, el sobrio Adivino en el estafalario mago Colas.³¹⁵ No hace falta aclarar que la prematura música del adolescente austriaco es incomparablemente superior a cuanto pudiera escribir el autor de *El contrato social*.

También de naturaleza indirecta es el segundo lazo que une al filósofo autor de *Pigmalión* y a un joven Mozart interesado seriamente por el novedoso melodrama creado por el filósofo de Ginebra. Se encuentran elementos melodramáticos en numerosas composiciones mozartianas: en el proyecto de 1778 del «duodrama» *Semiramis*, en la música incidental para el drama *Thamos, Rey en Egipto* en la versión de 1779, así como en la inacabada y magnífica *Zaide* de 1779-1780. En este caso, el vínculo se lo debemos al notabilísimo compositor bohemio Jiří Antonín Benda, precisamente un continuador de Rousseau en este aspecto. Si en Rousseau el melodrama era aún una pieza teatral declamada con interludios musicales, con Benda, por vez primera, se concreta la superposición de música y palabra hablada. En 1775, el compositor bohemio había estrenado sus flamantes melodramas *Ariadna en Naxos* y *Medea*: Mozart dejó un testimonio de su fascinación por estas obras de Benda en una carta a su padre, desde Mannheim a Salzburgo, del 12 de noviembre de 1778.³¹⁶

³¹⁵ Cf. Jürgen von Stackelberg, «*Le devin du village und Bastien und Bastienne*», en *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement, Parodie*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1972, pp. 226-231.

³¹⁶ El pasaje merece citarse completo, incluso con el sabor adicional que le imprimen su incoherente ortografía y su puntuación peculiar: «[el señor von Dallberg] no me deja marchar hasta que haya compuesto para él un Duodrama [sic], y realmente no me lo he pensado mucho; – porque siempre he deseado componer esa clase de Dramas; – no sé, cuando estuve aquí por primera vez, ¿le escribí algo sobre esa clase de piezas? – ¡en aquella ocasión ví representar aquí 2 veces una de esas piezas con el mayor placer! – realmente – ¡nunca me ha sorprendido tanto nada! – porque, ¡siempre me imaginé que algo así no me haría ningún Efecto! – sin duda sabe que en ellas no se canta sino que se Declama – y la *Musique* es como un Recitado obligado – de vez en

Si bien en un pasaje de su autobiografía *Poesía y verdad* deslizará un comentario desfavorable sobre el *Pigmalión* rousseauniano, el propio Johann Wolfgang von Goethe no dejó de contagiarse por este generalizado entusiasmo por el nuevo género, y se aprestó a concluir su «monodrama» *Proserpina*, de 1777-1779, acompañado por la música poco memorable de Carl Eberwein. Poco más tarde, en su ensayo *Über das Melodram* (1788), Johann August Eberhard –el mismísimo interlocutor polémico de Kant– procuraba demostrar *silogísticamente* la «imposibilidad estética» del género creado por Rousseau. Una vez más, Jiří Antonín Benda no tardó en componer su propio *Pygmalion* (1779), como una adopción de la obra inaugural de Rousseau.

3

Situarnos en la estela de las teorías y composiciones rousseaunianas significa, al mismo tiempo, esbozar los principios de una «historia efectual» de su legado musical. ¿Qué hubiera sucedido en la música europea si el polígrafo Rousseau se hubiera abstenido, en sus ocupaciones proteicas, de intervenir en el campo de la composición y la crítica musical? Para que tal interrogante no se agote en un vano ejercicio de especulación contrafáctica, escribimos este capítulo, que, como puede adivinarse, persigue en cierto modo el afán moderadamente gadameriano de responder a «la exigencia de un planteamiento histórico-efectual toda vez que una obra o una tradición ha de ser extraída del claroscuro entre tradición e historiografía y puesta a cielo abierto».³¹⁷

cuando se habla también con la *Musique*, lo que produce el efecto más extraordinario; – lo que ví fue la *Medea* de *Benda* – ha hecho otra más, *Ariadna* en Naxos, las dos verdaderamente – excelentes; ya sabe usted que, entre los maestros de capilla luteranos, *Benda* fue siempre mi preferido; me gustan tanto esas dos obras, que las llevo conmigo; Bueno pues ¡imagínese mi alegría al tener que hacer lo que deseaba! – ¿sabe usted cual es mi Opinión? – habría que tratar de esa forma la mayoría de los Recitados en la ópera – y sólo de vez en cuando, cuando las palabras pudieran expresarse bien en música, cantar los Recitados» (cf. Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas*, op. cit., p. 121: se ha respetado la grafía y puntuación originales; sobre esta cuestión cf. asimismo el artículo «Melodrama», en Erich Valentin, *Guía...*, op. cit., pp. 130-131).

³¹⁷ Hans-Georg Gadamer, «El principio de la historia efectual», en *Verdad y método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica* [1975], traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1977). Por lo demás, dicha «historia efectual» vendría a complementar el más habitual estudio de la impronta de la obra *literaria y política* de Rousseau, tal como lo desarrolla, entre otros, Rodolfo Mondolfo en «La influencia de Rousseau en las épocas posteriores y en la

El itinerario que seguía la música operística es ilustrativo de la difusión de los ideales sociales y políticos de Rousseau, con su previsión de una sociedad que disolviera castas, compartimientos corporativos, impermeabilidades clasistas fundadas en la desigualdad de las fortunas y jerarquías hereditarias. Son conocidas las reverberaciones políticas del drama musical mozartiano, con las connotaciones masónicas del caso (inhallables, por otro lado, en Rousseau). Sabemos que los enfáticos «*Viva la libertà!*» al final del primer acto de *Don Giovanni* pudieron incomodar a la aristocracia en su estreno vienés de 1788; y no falta quien presiente la entera Revolución en los reiterados «*[io] non voglio più servir*» de Leporello, en el umbral mismo de la ópera (I, i). A pesar de ciertos excesos, la tesis que sobrevuela las digresiones y meandros de la argumentación de Ivan Nagel en su libro *Autonomía y gracia* es la que ausculta en las óperas de Mozart de la última década el ocaso del poder soberano y el barrunto de la era posabsolutista.³¹⁸ Jorge Dotti llega a considerar el caso de *La Flauta mágica* tan paradigmático como para cifrar en él el significado nuclear de la pedagogía de la Ilustración, precisamente allí donde se opera el pasaje desde el racionalismo barroco hacia el iluminismo político: «La respuesta que el Sarastro de Schikaneder/Mozart da a los sabios masones (a saber: que Tamino no fracasará en su iniciación como iluminado, pues, “antes que príncipe, ¡es un hombre!”) resume la inversión de sentido que la modernidad imprime al paradigma tradicional. Fundamentalmente, el núcleo de la pedagogía iluminista es que las distinciones, prerrogativas y obligaciones, inevitables en toda convivencia, son artificiales y secundarias frente a la libertad y a igualdad propias del hombre en cuanto tal, previo a su pertenencia a tal o cual rango dentro de un orden político».³¹⁹

Por otra parte, *Figaro*, el personaje que inmortalizó a Beaumarchais y que se erigió en símbolo palmario del Tercer Estado, aparece ya en 1773 (en *Le Barbier de Seville*), pero es recién en la obra del año de la muerte de Rousseau (con *Le Mariage de Figaro ou La folle journée*) que gana toda su dimensión proto-revolucionaria y trasciende las fronteras bajo la forma de la ópera de Da Ponte y Mozart. Sin lugar a dudas, Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) es

formación de la conciencia moderna», en *Rousseau y la conciencia moderna*, Eudeba, Buenos Aires, 1962², pp. 96-132.

³¹⁸ Ivan Nagel, *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart* [1988], traducción de Silvia Villegas, Katz, Buenos Aires, 2006.

³¹⁹ Jorge Dotti, «Pensamiento político moderno», en *Enciclopedia...*, op. cit., p. 53.

una figura indispensable en relación con estos atisbos del nuevo orden surgidos en el seno del antiguo. Agente secreto del gobierno francés, durante los años de 1776 y 1777 había provisto de armas a los revolucionarios norteamericanos. Sin embargo, su adhesión ardiente a las ideas del futuro no le ganarían la simpatía de la República Revolucionaria, que hacia 1792 lo acusaría de traición: al inspeccionarse su casa en busca de armas, se había hallado una edición privada de la obra de Voltaire en setenta volúmenes. Considerablemente menos conocido que la trilogía dedicada a Figaro, pero igualmente fundamental en una historia política de la ópera europea, es su libreto *Tarare* (1774), concebido para Gluck pero musicalizado finalmente por Antonio Salieri.³²⁰ No es necesario profundizar demasiado en las vicisitudes de su trama para descubrir que nos hallamos frente a una verdadera fábula para aleccionar a políticos absolutistas. La obra pertenece enfáticamente al linaje rousseauiano: examinemos, pues, brevemente las razones de ese juicio.

Con la tragedia lírica *Les Danaïdes*, Salieri ya se había hecho de un primer gran éxito parisino en abril de 1784 y fue proclamado como el digno sucesor de Gluck: ello explica el lugar singular que ocupa la ulterior *Tarare*, una obra que merece situarse entre las más interesantes óperas «reformadas» del siglo XVIII.³²¹ A primera vista, *Tarare* preserva varios rasgos de la venerable *tragédie lyrique*, comenzando por su extenso e inspirado «Prólogo», a la vieja usanza alegórica. Pero esta vez no está en juego —como de costumbre— una puesta en escena mitológica para alabar las virtudes del monarca, sino, más bien, una exposición musical de las razones para socabar los fundamentos de la soberanía (absoluta); al Prólogo lo anima, por otra parte, una clara ambición cosmológica: la representación musical del caos primordial. Vemos así cómo aparece la Naturaleza, que calma los vientos y, a partir de los elementos, literalmente crea a los personajes que participarán del drama. Sus virtudes cosmogónicas, con todo, están al servicio de una suerte de experimento sociopolítico: conviene dedicar unas líneas a la trama de esta singular composición.

³²⁰ Cf. John A. Rice, «Salieri», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007. El texto de *Tarare* puede encontrarse en Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais, *Oeuvres complètes*, tome deuxième, *Théâtre*, Collin, Paris, 1809, pp. 512-615.

³²¹ Esa es la opinión de Thomas Betzwieser, «Exoticism and politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare* (1790)», en *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, nº 2 (1994), pp. 91-112, cf. p. 91. Para un cuadro general, cf. Louis de Lómenie, «*Tarare* et ses métamorphoses. La politique à l'Opéra», en *Beaumarchais et son temps. Études sur la société en France au XVIII siècle d'après des documents inédits*, tome second, Michel Lévy Frères, Paris, 1856, pp. 399-422.

El general Tarare salva la vida de Atar, rey de Hormuz, quien desde entonces le debe retribución, aunque más bien le envidia su felicidad y, más particularmente, su amante Astasie. Atar –típico déspota oriental surgido de las planicies de Montesquieu– no tarda en mandar raptar a esta última para suprimir la insoportable bonanza de su súbdito y luego la introduce pomposamente en su harén. Concertado con Calpigi, un eunuco cortesano en quien está concentrada toda la dosis cómica de la ópera, Tarare organiza el rescate de Astasie, con lo cual la ópera no sólo hace un guiño al serrallo mozartiano sino que ingresa decididamente en ese subgénero que reinará en los años revolucionarios: la «ópera de rescate». Entretanto, Calpigi organiza una suerte de festival para recibir Astasie, una «*fête européenne*» que contrasta en un juego de espejos con el exotismo del harén y se concreta una serie de variadas danzas y coros. Las tropas de Atar capturan a Tarare antes de que pueda rescatar a Astasie: Calpigi denuncia entonces el abuso de poder perpetrado por el déspota en el aria «*Va! l'abus du pouvoir suprême*». Inútil añadir que Tarare consumará con éxito su empresa; más interesantes, en cambio, son las particularidades de ese logro. Los soldados responsables del rescate, comandados ahora por Calpigi, entran en acción; le ofrecen la corona a Tarare, que la rechaza primero para aceptarla un poco después, persuadido por el favor del pueblo. La silueta moral y política que traza la evolución de su personaje es elocuente: a partir de la materia primordial indiferenciada del Prólogo, Tarare ha pasado a encarnar un ideal racional e ilustrado, acabando por asumir el rol de un suerte de monarca constitucional; antes ha debido vivir como un simple soldado plebeyo, ha tenido que demostrar en qué radicaba su valor moral y militar, y ha tenido que sofocar a un tirano, no sin inducirlo a una muerte segura.

Si bien conservaba la estructura de prólogo y cinco actos, de rigor en toda tragedia lírica, *Tarare* apuntaba decididamente al futuro con su rara mezcla de tragedia y comedia, exotismo y picaresca, alegoría cosmogónica y parábola política. Lo digno de mención es que Salieri y Beaumarchais no sólo condenan, mediante la caricatura, la fisonomía ética del personaje de Atar y encuentran justificable la rebelión de los súbditos: también podría decirse, sin temor a la duda, que suscriben con fruición el regicidio en escena del cruel Atar, un fenómeno que, descontando el atestiguado estupor de las audiencias, parece estar perfectamente a tono con los tiempos (la obra se estrenó en la *Opéra* de París el 8

de junio de 1787).³²² La parafernalia exotista, con toda su imaginería oriental, sus eunucos, el harén de muchachas y los sacerdotes de Brahma, no ocultaba –más bien acentuaba– la parodia del decadente régimen absolutista, parodia que se ofrecía a los espectadores bajo la forma de un divertido *divertissement*.³²³ La alegoría consumaba simétricamente su sentido en el epílogo de *Tarare*: la Naturaleza y el Genio del Fuego extraen una moraleja humanista acerca del desarrollo de la trama y la evolución de los personajes: «*Mortel, qui que tu sois, prince, Brame ou soldat; / Homme! ta grandeur, sur la terre / N'appartient point à ton état; / Elle est toute à ton caractère*».³²⁴ No dejaremos de apuntar, finalmente, el significativo coro del prólogo, que cifra por anticipado el sentido político de la obra: «*O bienfaisante Déité! / Ne souffrez pas que rien altère / Notre touchante égalité; / Qu'un homme commande à son frère!*».³²⁵ En el himno se invoca la «conmovedora igualdad»: tanto el valor igualitarista como la inflexión sentimental son típicamente rousseauianos.

Del exitoso operista italiano, *Kapellmeister* de la Corte Imperial de Viena, podemos pasar fluidamente a uno de sus alumnos más preclaros. Sabemos que Ludwig van Beethoven era un lector devoto de Rousseau, y en su obra podemos encontrar una nueva instrumentación –para voz, violín, cello y piano– del aria «*Non, non, Colette n'est point trompeuse*» de *Le devin du village*. No es exagerado suponer, por otra parte, que tanto la dedicatoria renuente de *El adivino*

³²² También los avatares austríacos de esta ópera resultan dignos de mención. Lorenzo Da Ponte y Antonio Salieri pronto concibieron una versión italiana de la última contribución del músico para París. Una primera representación de la obra, en calidad de *dramma tragicomico* y ya no como *opéra*, tuvo lugar en el *Burgtheater* de Viena, el 8 de enero de 1788, bajo el título de *Axur, re d'Ormus*. Fue representada en ocasión del matrimonio del archiduque Franz, sobrino del Emperador Joseph II, y llegó a ser extremadamente exitosa. Sólo entre 1788 y 1805 contabilizó no menos de cien representaciones; entretanto, traducida al alemán, se difundió entre fines del siglo XVIII y principios del XIX (cf. los señalamientos de John A. Rice, «Axur, re d'Ormus», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007; cf. asimismo, del mismo autor, «Between Paris and Vienna: *Tarare* and *Axur Re D'Ormus*», en *Antonio Salieri and Viennese Opera*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, pp. 385-420). Lo importante es destacar que, descontando el idioma, fueron muchos los factores que se transformaron en la nueva versión. A grandes rasgos, se concedió mayor preeminencia a los rasgos bufos, presentes ya en la *opéra* primigenia, aunque bajo una modalidad considerablemente más discreta; también se volvió mucho más convencional en términos exclusivamente musicales. *Pero sobre todo*, y es eso lo que nos interesa, *su carácter se volvió mucho menos abiertamente político*: de otro modo, resultaría difícil de explicar la predilección que el Emperador profesó por ella (Alexandra Maria Dielitz analiza esta morigeración del contenido político de la ópera en su estudio «Viel Trara um *Tarare*», texto para el *Schwetzingen Festspiele 1988*, pp 29-37; cf. pp. 31-32).

³²³ Esta es, una vez más, la lectura propuesta por Alexandra Maria Dielitz en «Viel Trara um *Tarare*», *op. cit.*, cf. p. 31. Cf. asimismo el profundo análisis de Thomas Betzwieser en «Exoticism and politics...», *op. cit.*

³²⁴ Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 614-615.

³²⁵ *Idem*, p. 523.

de aldea como el rechazo rousseauiano de la pensión real analizados en el capítulo II de nuestro trabajo, constituyen una prefiguración notable del conocido suceso beethoveniano en torno a la dedicatoria de su «*Sinfonía eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*».³²⁶ En tercer lugar, también podría rastrearse una filiación doblemente rousseauiana en la célebre escena de la prisión de su ópera *Leonore/Fidelio* (acto III, escena xiv/acto II, xii, respectivamente). Por un lado, con enorme eficacia dramática, Beethoven recurre allí al género del *melodrama* creado por el filósofo ginebrino; por otra parte, la universalización –a la vez conmovedora y peligrosa en sus consecuencias, intensamente afectiva y máximamente abstracta– de la misión del rescate, llega como un eco del igualitarismo y de la cruzada contra el despotismo ínsitos en el mensaje social de Rousseau. Consternada ante las condiciones precarias en que sobreviven los prisioneros, Leonore, que se ha arriesgado a travestirse y entrar a la prisión con el exclusivo fin de salvar a su marido, cede a un movimiento de universalización, en una suerte de «imperativo categórico kantiano-beethoveniano», que, si se nos permite la profusión de epítetos, también reconoce una filiación rousseauiana: «Quienquiera que seas, te salvaré [*Wer du auch seist, ich will dich retten*]».³²⁷ Podríamos seguir multiplicando los ejemplos. ¿No llegaríamos, tal vez, en esa línea, a inventariar todos los avatares que fueron necesarios para que en un escenario, un personaje de ópera pudiera gritar: «*Cortigiani, vil razza dannata*» (Rigoletto en *Rigoletto*, Acto II, escena ix)? Lo cierto es que, para ese entonces, la revolución en la ópera había sido precedida por la revolución en el teatro: habían tenido lugar los sobresaltos de *El rey se divierte* de Victor Hugo; en otras palabras, se había consumado la irrupción cabal del romanticismo.

Como lo demuestran las reflexiones precedentes, es tan sencillo confeccionar una nómina de las innovaciones preconizadas por Rousseau, como pasmoso es constatar el modo en que esas innovaciones diseñan perfectamente una estética y una ética venideras. Acaso no sea ilícito recurrir a la noción un tanto evanescente propuesta por Raymond Williams: en ese verdadero cambio de la «estructura del

³²⁶ Sobre esta legendaria eliminación de la dedicatoria beethoveniana a Napoleón Bonaparte, cf. Michael P. Steinberg, *Escuchar a la razón...*, op. cit., pp. 134-136.

³²⁷ Seguimos aquí el inspirador análisis de esta escena beethoveniana propuesto por Ivan Nagel en *Autonomía y gracia*, op. cit., pp. 123-127.

sentimiento» que se produce a fines del XVIII, la música rousseauiana permanece atrás, a medias olvidada, o en todo caso rezagada entre otros productos sin duda más valiosos de la época galante; el espíritu que la anima y los presupuestos estéticos que precariamente corporiza, continúan un camino más extenso que, una vez sorteado el huracán revolucionario, alienta incluso algunas manifestaciones del romanticismo decimonónico. Comprobamos así que la estela de Jean-Jacques Rousseau llega tan lejos como para inspirar, por ejemplo, la obra pianística de Stephen Heller. Con sus *Promenades d'un solitaire*, op. 78 o sus *Rêveries du promeneur solitaire d'après Rousseau*, op. 101, el compositor húngaro abandona definitivamente los ideales dieciochescos, frisando ya el denostado estilo *Biedermeier*.³²⁸

4

Resta, sin embargo, decir algunas palabras acerca de ese «huracán revolucionario». Porque, entretanto, *Le devin du village* había continuado su carrera, y la nueva generación parecía disfrutarlo incluso más que la precedente. Pocas páginas atrás, hemos aludido a la reescritura que un precoz genio vienés realizó en 1768; apenas dos años antes, un actor shakespeariano de pura cepa (David Garrick) y el primer musicólogo de Inglaterra (Charles Burney) habían sometido la pequeña ópera de Rousseau a una adaptación inglesa, bajo el título *The Cunning Man*. Pese a sus escuetos valores intrínsecos, la carrera del *intermède* rousseauiano continuó de un modo meteórico. Traducido también al alemán y al holandés, llegó a representarse en Nueva York en 1790. *El adivino de aldea* viajó incluso a Cuba, y es evidente que un cultor entusiasta del otrora tan en boga «realismo mágico» no podía no usufructuar la bizarría de ese avatar caribeño y posrevolucionario de una ópera compuesta para la corte de Luis XV: Alejo Carpentier, *qua* novelista, dedica un capítulo entero de *El siglo de las luces* a

³²⁸ Sobre el estilo *Biedermeier* en música –período que suele denotar, no sin un dejo peyorativo, la música y la cultura alemana entre Beethoven y Wagner, es decir, entre 1815 y 1848–, puede consultarse la evaluación reciente, desprejuiciada e iluminadora, de Michael P. Steinberg, «Historias familiares y siniestras en la música *Biedermeier*», en *Escuchar a la razón*, op. cit., pp. 173-237.

relatar la representación tropical del intermedio rousseauiano, mientras que el Carpentier musicólogo nos anoticia de las representaciones de *Le devin* en el Cabo Francés a fines del siglo XVIII, y aun de sus imitaciones, algunas en dialecto *créole*.³²⁹ Como sugieren estos datos, no parece aventurado colocar a la par los avatares de *El adivino de aldea* con el destino hispanoamericano de las doctrinas políticas de *El contrato social*.³³⁰

Rousseau ha sido considerado con frecuencia como anunciador y guía de la Revolución, más específicamente el numen de la segunda fase revolucionaria. En sus notas de trabajo para la segunda parte, nunca concluida, de *El Antiguo Régimen y la Revolución*, Alexis de Tocqueville asigna a Rousseau un rol central en la cronología de radicalización de la conciencia política en las postrimerías de 1788: «En un comienzo sólo se habla de afinar mejor las relaciones de clases; muy pronto se camina, se corre hacia la idea de la pura democracia, se cae en ella. Al comienzo se cita y se comenta a Montesquieu; al final, sólo se habla de Rousseau. Éste ha llegado a ser y seguirá siendo el único preceptor de la Revolución en su primera época».³³¹ François Furet, por su parte, también se refiere a este preceptorado rousseauiano en un análisis que debe mucho de su inspiración a la interpretación de Tocqueville; conviene citar aquí sólo su sencilla aseveración de que «[e]ntre 1789 y el 9 Termidor del 94, la Francia revolucionaria hace de la paradoja de la democracia, explorada por Rousseau, la única fuente de poder».³³² Pero sobre todo, más específicamente, se ha visto en el autor de *El contrato social* al inspirador de los principios llevados a la práctica luego del 10 de agosto de 1792 y, más aun, de la política seguida entre la derrota de los girondinos y Termidor. La «república jacobina», con su práctica del sufragio (relativamente) universal, la exaltación de la democracia directa y la política de economía dirigida, se considera, en general, como el apogeo de esta

³²⁹ Cf. Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Quetzal, Buenos Aires, 1994, capítulo XXVII, pp. 168-176; la otra referencia corresponde a *La música en Cuba*, que hemos consultado en su versión francesa: *La musique à Cuba* [1979], Gallimard, París, 1985, p. 112.

³³⁰ Sobre esta cuestión puede consultarse «Rousseauianismo y anticolonialismo», en Boleslao Lewin, *Rousseau y la independencia argentina y americana*, Eudeba, Buenos Aires, 1967, pp. 7-17. El musicólogo venezolano Hugo Quintana, por su parte, ha estudiado la influencia del *Diccionario de música rousseauiano* en las colonias transatlánticas en su admirable estudio «Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII», en *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, n° 2 (enero-febrero, 2002), s/n° de p.

³³¹ Citado por François Furet en *Pensar la revolución francesa* [1978], traducción de Arturo R. Firpo, Ediciones Petrel, Barcelona, 1980, p. 63.

³³² François Furet, *Pensar la revolución francesa*, *op. cit.*, p. 102.

influencia rousseauiana. No es difícil visualizar, por otra parte, en el furor antinobiliario de la Revolución la exasperación paroxística del plebeyismo del filósofo de Ginebra. Algunos –como Benjamin Constant o Hyppolite Taine– han creído encontrar en *El contrato social* el origen intelectual del aspecto autoritario y dictatorial de la política jacobina en el bienio 1793-1794. La cuestión se complejiza cuando comprobamos que, sin lugar a dudas, también es posible rastrear una nítida filiación rousseauiana en el ideario de los adversarios de la Revolución y de la *Assemblée*. No entraremos aquí en este tipo de importantes disquisiciones, que exceden los límites de este trabajo, aunque es claro que la Revolución marca, de algún modo, más frontal o más indirecto, el encuentro entre un gran pensamiento y un gran movimiento histórico.³³³ Nos interesan más bien aquí algunos sucesos a la vez musicales y políticos: será nuestro desafío procurar redimirlos de su habitual condición anecdótica.

Cuando el 21 de julio de 1789, la *Opéra* reabre sus puertas tras siete días de clausura, lo hace nada menos que, una vez más, con *El adivino de aldea*, montado ahora lejos de las suntuosidades de Fontainebleau y «en beneficio de los obreros pobres». En agosto de 1793, una moción de la Convención propone que tres veces por semana los teatros deban montar *tragédies républicaines*. Como escribe el musicólogo Giorgio Pestelli, «fuera de los teatros y de las salas de concierto, la Revolución provoca una verdadera marea de música para consumir al aire libre, en calles y plazas».³³⁴ De trata de una verdadera música republicana *en plein air*, que, practicada en la Plaza de la Bastilla o en el Campo de Marte, vuelve realidad las teorías rousseauianas que vimos en la *Carta a D'Alembert*. La Revolución trae consigo una impactante profusión de odas, marchas, música militar, himnos a la Libertad o a la Naturaleza, himnos para la fiesta de los novios –imposible no recordar la fiesta sugerida al final de la *Carta sobre los espectáculos*– o para la fiesta de la agricultura, también para la partida y el retorno de los ejércitos, y un largo etcétera. François-Joseph Gossec se convierte en el músico oficial de la

³³³ En torno de estas cuestiones, cf. el excelente y minucioso trabajo de Bernard Manin: «Rousseau», en François Furet, Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, Flammarion, París, 1988, pp. 872-886, así como Iring Fetscher, *La filosofía política de Rousseau. Per la storia del concetto democratico di libertà*, Feltrinelli, Milano, 1972 [orig.: *Rousseaus politische Philosophie. Zur Geschichte des demokratischen Freiheitsbegriffs*, 1968, 2. Aufl.], pp. 234-239. Cf. también otras páginas breves, pero iluminadoras, de François Furet en *Pensar la revolución francesa*, pp. 46-47.

³³⁴ Giorgio Pestelli, *La época de Mozart y Beethoven* [1977], traducción de Carlos Caranci, Turner, Madrid, 1986, p. 168.

Revolución temprana, y se reinterpreta a Gluck y a Sacchini con letras republicanas, por ejemplo, de Marie-Joseph Chénier.³³⁵ Por lo demás, el enorme salto hacia delante de los instrumentos de viento y, en menor grado, los de percusión, así como la preferencia por el simple coro al unísono en desmedro de la trama polifónica (que, además de favorecer la entonación por parte de cantores no profesionales, todavía era objeto de una investidura noble gracias a su referencia presuntamente histórica a la música griega): todos estos motivos, entonces, pueden ser considerados, sin temor a la duda, ecos materiales y tardíos de las peregrinas teorías rousseauianas sobre el unísono y sobre los instrumentos militares.³³⁶

La panteonización de Jean-Jacques Rousseau tuvo lugar el 11 de octubre de 1794, en pleno Terror. En su reporte del evento, Joseph Lakanal percibió con agudeza que lo decisivo no estribaba en considerar cómo *El contrato social* explicaba la Revolución; por el contrario, «es en cierta manera la Revolución la que nos ha explicado *El contrato social*».³³⁷ Parece evidente que sí, como quería Lakanal, la Revolución nos enseñó a leer el libro más importante del Rousseau filósofo-político, la poderosísima ola de evolución musical que va desde la reforma gluckista hasta Beethoven (pasando por Mozart, Salieri, Gossec, Cherubini y las óperas de rescate de la Revolución) nos enseñó a leer, con una óptica nueva, sus escritos musicales. Pero quizás este razonamiento *post festum* peque de cierto teleologismo: rebajemos, pues, su estatus al de una hipótesis especialmente sugerente.

³³⁵ Acerca de las celebraciones musicales durante la Revolución, cf. el magnífico capítulo XXVIII «La revolución francesa y la música», en Giorgio Pestelli, *La época...*, *op. cit.*, pp. 100-134. Sobre la festividades revolucionarias en sentido general es imprescindible el ya citado trabajo de Mona Ozouf: *La fête...*, *op. cit.*

³³⁶ Cf. Daniel Paquette: «L'influence musicale de Rousseau sur la Révolution française», en Robert Thiéry (ed.), *Rousseau, l'Emile et la Révolution*, *op. cit.*, pp. 535-545. Cf. asimismo Charles B. Paul, «Music and Ideology: Rameau, Rousseau, and 1789», en *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXII, n° 3 (julio-septiembre, 1971), pp. 395-410.

³³⁷ Joseph Lakanal, *Rapport sur Jean-Jacques Rousseau fait au nom du Comité d'instruction publique* (29 Fructidor an II, 15 sept. 1794), París, 1794; citado por Bernard Manin en «Rousseau», *op. cit.*, p. 885. Nacido en 1762, Lakanal fue un célebre reformador del sistema educativo francés durante la Revolución de 1789; elegido para la Convención Nacional, votó la ejecución de Luis XVI.

Así como quien quiera aproximarse a la vida íntima del Versalles del Rey Sol puede leer a Saint-Simon o escuchar a Jean-Baptiste Lully, quien pretenda franquear los cenáculos de la vida palaciega de Luis XV deberá leer a Louis Fuzelier y a Louis de Cahusac, y escuchar la música de Rameau y Mondonville y, tal vez, no en último término, la poco memorable música de Rousseau. ¿Cuán directa es, sin embargo, la relación entre la ideología política y el gusto estético, o, más específicamente, el gusto musical? Contra lo que cabría esperar, esa relación es menos unívoca de lo que se muestra en un abordaje preliminar. Antes de concluir este esbozo de una *Wirkungsgeschichte* del legado político-musical rousseauiano, conviene dedicar unas páginas escasas al análisis de la equivocidad que puede llegar a revestir la suposición de un lazo demasiado inmediato y unidireccional entre un avatar estilístico de la música y la ideología política que éste puede llegar a encarnar. Las paradojas abundan incluso en el caso del propio Rousseau compositor: es al menos tan extraño que el autor de *El contrato social* o del *Manuscrito de Ginebra* haya triunfado como operista en el seno de la corte del «Bienamado», como que el autor de la *Profesión de fe del vicario saboyano* se haya dedicado a componer motetes no del todo desprovistos de unción para la liturgia católica. En lo sucesivo, aludiremos brevemente a dos casos adicionales, especialmente elocuentes.

Nuestro primer ejemplo de equivocidad atañe a la más famosa de las óperas ramistas, *Cástor y Pólux*. En su *première* de 1737, un pasaje moduladorio enlazaba expeditivamente, en un solo compás, dos tonalidades lejanas: el coro fúnebre de los espartanos «*Que tout gémitte*», en fa menor, con el aria «*Tristes apprêts*» de Télaire, en mi bemol mayor. La modulación había causado sensación en el público e incluso originó un importante debate en la época: se trataba de una verdadera «revolución armónica».³³⁸ Con la llegada de la otra revolución —la revolución *política*—, el panorama no parecía propicio para una ópera tan «barroca» como *Cástor y Pólux*. Para los ciudadanos parisinos de 1789, la *Opéra*, bajo protección de la corte, era un indudable símbolo de privilegio: el 12 de junio,

³³⁸ Claude Lévi-Strauss ha reconstruido magníficamente la polémica en torno de este osado «fa-la-mi» de *Cástor y Pólux*: cf. «Escuchando a Rameau», en *Mirar, escuchar...*, *op. cit.*, pp. 43-66. Cf. asimismo las observaciones de Cuthbert Girlestone en el capítulo «*Castor et Pollux*», de su libro *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 197-233.

dos días antes de la toma de la Bastilla, una multitud hostil se manifestó frente al edificio, precipitando su clausura. Paradójicamente, los dos gemelos celestiales de la mitología griega estaban destinados a seguir incólumes en el repertorio proteico de la ópera francesa, y *Castor y Pólux* acabó convirtiéndose en una de esas raras obras que atraviesan casi impertérritas las aguas de la Revolución.

Entre otras fuentes, el poema XXXVII del *corpus* catuliano nos enseña que, en Roma, a los Dioscuros se los representaba tocados con un *pilum* o gorro frigio: Cástor y Pólux, entonces, fácilmente podían ser reutilizados en clave revolucionaria. Pierre-Joseph Candeille (1744-1827) fue el responsable de *aggiornar* la obra maestra de Rameau. Candeille había escrito una ópera sobre el Nuevo Mundo de filiación en última instancia rousseuniana (*Pizarre ou La conquête de Pérou*, 1785) y escribiría más tarde una pieza musical sobre la muerte de un general de la Francia revolucionaria (*La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaureparie*, 1793). Al aderezar la *tragédie lyrique* ramista en 1791, no pudo sustraerse de añadir ciertas arias, así como una orquestación frondosamente gluckista a la medida de los tiempos. La última representación a la que asistió el cortejo real ese mismo año fue precisamente la de esta ópera en esta mismísima versión. Modernizado por Candeille, pues, *Cástor y Pólux* –una ópera cuya inspiración profunda no podría ser más *Ancien Régime*– continuó representándose en la *Opéra* más de cien veces entre 1791 y 1800. Por lo demás, no deja de ser irónico un avatar similar concerniente a la ópera de Rameau: para el traslado del busto de Rousseau sobre los muros de la Bastilla, en 1790, la muchedumbre entonó un canto compuesto precisamente sobre el coro «*Que tout gémissent*».³³⁹

El otro ejemplo de equivocidad atañe a una de las óperas de la reforma gluckiana y a dos personajes celebérrimos de la época. Cuando Christoph Willibald Gluck se instaló en París, su antigua alumna de canto María Antonietta ya era delfina de Francia. El éxito de la primera *Ifigenia* de Gluck en la *Opéra*, en 1774, le debió mucho a la presencia de la entera corte en la *première* y al entusiasta aplauso que la princesa dedicó a los números individuales.³⁴⁰ Lo

³³⁹ Cf. Daniel Paquette, «L'influence musicale de Rousseau sur la Révolution française», en *op. cit.*, p. 542.

³⁴⁰ Cf. Antonia Fraser, *María Antonietta, La última reina* [2001], traducción de Roser Vilagrassa, Edhasa, Buenos Aires, 2007, pp. 169-170; cf. asimismo Elisabeth Cook, «Marie Antoinette», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007.

curioso es que Rousseau aplaudió la *Iphigénie en Aulide* ese mismo 19 de abril con un fervor y un convencimiento análogos a los de la representante del mundo monárquico que él aborrecía. Su afición por la obra del músico de ascendencia bohemia lo condujo a alinearse en el bando gluckista y en contra de los piccinistas. También María Antonieta se contaba en las filas de los gluckistas, si bien las cuestiones de política internacional –la perpetua sospecha que sobre ella recaía de favorecer los intereses austro-húngaros– la obligaron a una prudente contención de su entusiasmo por el autor de *Orfeo* y a dar la bienvenida parisina, primero a Piccinni y más tarde a Sacchini. (Como detalle de color, añadamos que la querella no eludía las connotaciones de alcoba: Madame du Barry, en una manifestación más de la cohabitación cáustica que practicaba en Versalles junto a María Antonieta, se alineó en el bando de los piccinistas). Hay cierta cualidad inquietante en el hecho de que, no lejos de la Revolución, Rousseau (acaso el más enfático y anticortesano entre los plebeyos) y la «*Autrichienne*» (la reina destinada a convertirse en emblema del decadente orden monárquico absolutista) hayan coincidido tan absolutamente en una cuestión de gusto musical.³⁴¹

Por un lado, estos datos anecdóticos pueden proveernos de una lección más acerca de la radical historicidad del gusto; por otra parte, es indudable que nos ofrecen una enseñanza acerca de sus corrientes y contracorrientes solapadas. No deja de ser paradójico que la entronización del busto de Rousseau se haya acompañado, como acabamos de ver, con un coro compuesto por el músico al cual aborrecía y perteneciente a una ópera cuyos compases parecían desconocer raramente el paso del tiempo. Apenas más tarde, los *pas de manoeuvre* y las *marches* revolucionarias recurrirán sin tapujos al patrimonio de la suite aristocrática y cortesana; el *Ça ira* –prototipo de los cantos revolucionarios– o aun

³⁴¹ Hemos visto que *Le devin du village* finaliza con una escena en la que el adivino implora a todos que regresen al campo, bien lejos de la corte; a continuación, el grupo baila una alegre danza alrededor del mayo. Lo notable es que María Antonieta, que había encarnado a Jenny en la ópera cómica *Le roi et le fermier*, de Monsigny, llegó a interpretar a Colette en una de sus funciones privadas en el pequeño teatro contiguo al *Petit Trianon* (Sobre este suceso, cf. Antonia Fraser, *María Antonieta...*, *op. cit.*, pp. 254; los roles de Colin y del adivino estuvieron a cargo de Artois y Vaudreuil, respectivamente). Es sabido que, antes de convertirse en reina de Francia, la delfina abandonaba a menudo sus atavíos para lucirse en papeles de pastoras, camareras o doncellas del pueblo: aparentemente, su atractivo natural y su prestancia escénica compensaban sus modestos medios vocales. Por lo demás, se sabe que María Antonieta leyó al filósofo, y no falta quien señala –con impecables razones históricas– que el lenguaje epistolar de la austríaca es similar al de la Julie rousseauiana, lo cual está lejos de resultar asombroso en un siglo en que *La Nueva Eloísa* gozó de tantos y tan subyugados lectores (Antonia Fraser explora esta similitud estilística a propósito de la correspondencia entre María Antonieta y cierto «Fersen», probable amigo o amante de la delfina: cf. *idem*, p. 368).

la misma *Marsellaise* abrevarán en contradanzas o motivos musicales del todo *Ancien Régime*. Explicar con probidad tales fenómenos continúa siendo un *desideratum*: sin duda haría falta un Tocqueville para explicar estas continuidades y supervivencias en las revoluciones del gusto musical.³⁴²

³⁴² Giorgio Pestelli aporta significativos datos para esta tarea en «La revolución francesa y la música» (en *La época...*, *op. cit.*, pp. 166-171). De la *Ode sur le 18 Fructidor* (1798) de Cherubini, el musicólogo italiano escribe memorablemente que «tiene una amplitud de aliento y un discurrir moroso como el de un Haendel que se hubiese convertido en *citoyen*» (*idem*, p. 171). En este *dossier* abierto no podría faltar el *Réquiem* doblemente póstumo –por su inequívoca factura mozartiana, por su afán restauracionista– que el mismo autor escribió a la memoria de Luis XVI en 1816. Luigi Cherubini (1760-1842) es, en efecto, un caso perfecto del compositor talentoso y acomodaticio al servicio de los más variados regímenes políticos: además de concebir el citado *Réquiem*, fue *inspecteur* del Conservatorio de París en 1795, escribió «óperas de rescate» durante el período revolucionario y llegó a componer dos misas solemnes para las respectivas coronaciones de Luis XVIII y Carlos X.

CONCLUSIONES

«Aquel que ha podido ser lo suficientemente vil y lo suficientemente necio como para atribuirse *El adivino de aldea* sin haberlo compuesto e incluso sin saber música, no ha escrito jamás una línea del *Discurso sobre la desigualdad*, ni del *Emilio*, ni de *El contrato social*».

Jean-Jacques Rousseau³⁴³

En este trabajo se ha explorado el contexto político de los escritos y actividades musicales de Jean-Jacques Rousseau durante el amplio período que se extiende entre 1742 y 1778, así como el itinerario de su recepción en las décadas siguientes a la muerte del filósofo. A nuestro propósito no le resultó ajena la pretensión de brindar algunos elementos para reconstruir el fresco de la música francesa y europea de ese período, fondo sobre el cual se recortan tanto las peripecias vitales de Rousseau como sus intervenciones críticas y escritas.

Hemos constatado que los estudios musicológicos sobre la obra rousseauiana a menudo minusvaloraban las herramientas y hallazgos de la filosofía política (e incluso los de la historia del pensamiento político a secas): entre otras cosas, el presente trabajo ha procurado suplir esta faceta parcialmente desatendida por la recepción. A la inversa, la bibliografía de índole filosófico-política muchas veces adoleció de una peculiar insensibilidad ante la faceta

³⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge...*, *op. cit.*, p. 387.

estético-musical del pensamiento rousseauiano. Tal como lo hemos declarado al comienzo de este trabajo, nuestra investigación se sitúa precisamente en el quiasmo que dibujan esas dos vertientes. Al hablar en el capítulo inicial acerca de una «prehistoria musical» del Rousseau filósofo no hicimos sino enfatizar lo que ahora parece evidente: el hecho de que sólo considerablemente tarde, luego de varios y diversos prolegómenos musicales, y en ulteriores derivas vitales y filosóficas, Rousseau llegó a reflexionar sobre los fundamentos de la sociedad y concebir su proyecto de las *Instituciones* políticas, en el contexto donde un escrito sistemático como *El contrato social* pudo tener lugar.

A fin de demostrar la hipótesis central que nos guía, hemos desplegado ocho movimientos argumentativos, de fuerza persuasiva diversa. Los dos primeros (I y II) adujeron razones biográficas; el tercero (III), razones a la vez biográficas y textuales. Los cuatro capítulos centrales (IV, V, VI y VII) proporcionaron razones textuales: razones *necesarias* (el breve interludio sobre el Rousseau musicógrafo del capítulo V) y razones *necesarias y suficientes* (IV, VI, VII). El último capítulo, cerrando el arco biográfico e incluso aventurándose más allá, al explorar la fortuna póstuma del pensamiento rousseauiano, ha vuelto a refrendar, al modo de un argumento de fuerza probatoria *a posteriori*, ciertas intuiciones centrales que guiaron este ensayo desde su misma génesis. Sin duda, este octaedro de razones tiene algunos vértices más agudos y otros más romos. Pero, considerados en conjunto, los ocho capítulos pretenden proporcionar razones necesarias y suficientes para sostener la pertinencia, y aun la imprescindibilidad, de una consideración reflexiva acerca del vínculo entre música y política en la obra de Jean-Jacques Rousseau.

Nuestra estrategia hermenéutica supuso privilegiar una lectura minuciosa y sensible a los más mínimos detalles; hemos tenido que rodear a un autor singularmente diestro en ocultarse tras sutiles procedimientos retóricos, interrogar los textos con seriedad y tenacidad, y, finalmente, constreñirlos a expresar aquello que no parecían comunicar en su superficie más evidente pero que, sin duda, hubieran querido decir luego de un análisis atento. No reiteraremos, en lo sucesivo, las conclusiones parciales que se desprenden de cada capítulo anterior, en el que desarrollamos investigaciones igualmente acotadas y en cierto sentido autónomas en cuanto a su recorte y su contenido. Ensayaremos aquí, por el contrario, una visión global sobre nuestras indagaciones que, al mismo tiempo que

explícite las conclusiones más generales, evidencie tanto los corolarios como las paradojas y los interrogantes que arroja todo estudio profundo del lazo entre estética musical y teoría política en la obra rousseauniana. De ese modo, la metáfora que da título a este trabajo quizá gane en inteligibilidad y tangibilidad.

1

Teodicea laica, tutelaje perpetuo

Hemos intentado señalar cómo la educación del oído musical republicano propuesta por Rousseau no puede surgir sino dentro de un movimiento más amplio de regeneración sociopolítica y moral. El diseño filosófico de ese movimiento, empero, ha sido acusado de inconsistencia por una legión de hermeneutas apresurados. La génesis de dicha propensión puede hallarse, ciertamente, en los comentarios maliciosos de Voltaire. El siguiente pasaje, donde el autor de *El siglo de Luis XIV* se mofa de la totalidad de la obra rousseauniana es ilustrativo de ese equívoco secular: «Perdonemos a ese pobre Jean-Jacques, cuando no escribe más que para contradecirse, cuando después de haber estrenado una comedia silbada en el teatro de París, injuria a los que hacen representar dramas a cien leguas de distancia; cuando busca protectores y les insulta; cuando declama contra las novelas y él escribe novelas cuyo héroe es un necio preceptor que vive de la limosna de una suiza a la que ha hecho un niño, y que va a gastarse el dinero en un burdel de París; dejémosle creer que ha superado a Fénelon y a Jenofonte al educar a un joven de calidad en el oficio de carpintero: tales extravagantes vulgaridades no merecen una orden de detención; bastan los manicomios con buenos caldos, sangría y una dieta».³⁴⁴

Tal vez no debemos buscar entre los polemistas franceses el antídoto radical para este tipo de interpretaciones. Basta dirigir la mirada a la ciudad de Königsberg: fue uno de los primeros lectores foráneos de Rousseau el que acaso comprendió mejor su pensamiento y se anticipó, con temple filosófico, a siglos de

³⁴⁴ Voltaire, «El hombre de los cuarenta escudos», en *Novelas y cuentos*, introducción, traducción y notas de Carlos Pujol, Planeta, Barcelona, 2000, p. 357.

misreadings. ¿Preconiza Rousseau, después de todo, un retorno a los bosques? Sabemos que, en un pasaje de la importante nota novena del *Segundo Discurso*, ya nuestro autor había recusado ese ingenuo plan de evasión. Immanuel Kant ilumina aún más el correcto sentido de la doctrina rousseauiana: «No es lícito precisamente tomar la descripción hipocondríaca (malhumorada) que hace Rousseau de la especie humana que osa salir del estado de naturaleza, para invitarnos a entrar de nuevo en él y retornar a los bosques, por su verdadera opinión, con la que expresaba la dificultad que hay para nuestra especie en marchar por la vía de la continua aproximación a su destino».³⁴⁵ De inmediato, en un verdadero *tour de force* hermenéutico, el filósofo de Königsberg resume la totalidad del mensaje de la obra rousseauiana: «Sus tres obras sobre el daño que han causado, 1. el paso de la naturaleza a la *cultura* dado por nuestra especie debido a la debilitación de nuestra fuerza, 2. la *civilización* engendrada por la desigualdad y la opresión recíproca, 3. la supuesta *moralización* producida por una educación antinatural y una deformación de la índole moral; estas tres obras, digo, que han presentado el estado de naturaleza como un estado de *inocencia* (retornar al cual impide el guardián de la puerta del Paraíso con su espada de fuego), estaban destinadas a servir simplemente de hilo conductor que llevase a su *Contrato social*, su *Emilio* y su *Vicario saboyano*, para salir del error de los males con que se ha rodeado nuestra especie por su propia culpa. Rousseau no quería, en el fondo, que el hombre *volviese* de nuevo al estado de naturaleza, sino que *mirase* a él desde el punto en que ahora se encuentra».³⁴⁶ A los diagnósticos sombríos de los dos *Discursos* y de *La Nueva Eloísa*, Kant opone la triple doctrina —el triple remedio— de *El contrato social*, el *Emilio*, y el *Vicario saboyano*.

Porque, ¿cómo puede el hombre moderno, frente a su existencia escindida en tanto *homme civil*, volver a recomponer la totalidad perdida del *homme naturel*? Continuando en la línea del planteo kantiano, podría decirse que existen al menos tres soluciones planteadas por Rousseau, tres modalidades (inmanentes, homeopáticas) de «remedio *en* el mal»: una remite al individuo excluido de la sociedad —el paseante solitario proclive a la *rêverie*—; otra opera mediante el proyecto de constitución de un estado fundado en la igualdad efectiva para el

³⁴⁵ Immanuel Kant, *Antropología en sentido pragmático*, traducción de José Gaos, Alianza, Madrid, 1991, p. 284.

³⁴⁶ *Idem*, pp. 284-285.

sujeto que surge de la *volonté générale* –la ruta de *El contrato social*–; una tercera vía se da a través de la comunidad idílico-amorosa de una pareja primordial en el seno de un reducido círculo de almas sensibles –la «utopía de Clarens» en *La Nueva Eloísa*–.³⁴⁷ En Rousseau asistimos a un novedoso maridaje entre la virtud republicana –pública, espartana– y la bondad, dulzura y sensibilidad relativas a las costumbres privadas. En ese movimiento, la *virtus* toma a la vez los hábitos de Mucio Scévola y los de Julie: «su contaminación difusa le da a la virtud espartana los encantos de la subjetividad y del sentimiento».³⁴⁸ En otros términos: la pequeña comunidad de corazones límpidos de Clarens es homogénea con la transparencia de la fiesta pública de la *Carta a D'Alembert* y con la república diáfana surgida a partir del contrato social originario.

Nos hemos referido ya al esquema ternario que anima la teodicea laica de Rousseau, escandiéndola en la fase de la pureza del origen, una segunda etapa signada por una sociabilidad malograda –la etapa de la desnaturalización–, y el augurio de una tercera instancia redentora.³⁴⁹ En cuanto a la etapa primigenia, vimos cuán irrecuperable era esa precaria Edad de Oro, esa primera fiesta sin mellas. Vimos también, en relación con la fase descendente, de qué modo, tanto el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* como otros textos paralelos sostenían que

³⁴⁷ Acerca de esta triple vía, cf. asimismo Hans-Robert Jauss, «El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno», en *Las transformaciones...*, *op. cit.*, p. 75. No está de más señalar que estas tres posibilidades de «remedio en el mal» podrían superponerse –mediante algunos reajustes– a la tríada planteada por Tzvetan Todorov en su libro *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau* [1985], Gedisa, Barcelona, 1997. Al diáfano ensayo de Todorov puede reprochársele, sin duda, su escasa sensibilidad a los matices problemáticos del pensamiento de Rousseau. Con todo, su esquematización de los tres caminos propuestos por la obra rousseauiana (el camino del ciudadano, el camino del individuo físico y solitario, el camino del individuo moral y universal) constituye una herramienta conceptual valiosa –aunque provisional– a la hora de introducirse en la lectura del filósofo ginebrino. Esa tripartición, por lo demás, le permite a Todorov distinguir tres *subcorpus* o subgéneros dentro de las *opera omnia* rousseauianas: los tratados y ensayos políticos, los escritos autobiográficos, el volumen sobre educación. En la medida en que el tercer camino logra de algún modo conciliar las contradicciones presentes en las dos vías precedentes, la interpretación todoroviana tiende a privilegiar finalmente las tesis del *Emilio*. En ese sentido, *Frágil felicidad* funciona como una buena introducción a la lectura del *Emilio*, que constituye, precisamente, la coronación de la obra de Rousseau.

³⁴⁸ Bernard Manin, «Jean-Jacques Rousseau», en *op. cit.*, p. 884.

³⁴⁹ Cf. al respecto, la siguiente aseveración de Tzvetan Todorov: «El esquema del destino de la humanidad se parece ahora no ya al mito de la edad de oro sino antes bien al mito cristiano, con sus tres momentos de inocencia original, de caída y de redención (semejanza formal, desde luego, que podría servir para poner de manifiesto todo lo que opone a Rousseau al cristianismo)» (cf. *Frágil felicidad*, *op. cit.*, p. 24). Hablar aquí en términos de teodicea laica no supone pronunciamiento alguno de nuestra parte acerca de la necesidad o no de recurrir a una instancia de trascendencia fundadora a la hora de concebir la institución y la conservación del contrato social: abordar esa problemática es una cuestión que excede con creces los marcos de este trabajo. Para una reciente puesta en cuestión de ese tópico, cf. el sugestivo trabajo reciente de Ghislain Waterlot, *Rousseau. Religión y política* [2004], *op. cit.*

esa degeneración moral, social y política del hombre civilizado marcha a la par de una narración sobre la degeneración de la música. La posibilidad de una redención se insinuó a través de dos celebraciones en las que la música cumplía un rol singular: la festividad republicana de la *Carta a D'Alembert*, la fiesta de la vendimia de *La Nueva Eloisa*, cuyo canto monocorde leímos en clave de metáfora política del modelo de regeneración contractualista propuesto en *El contrato social*.

Kant concluye su exégesis rousseauiana con un pasaje revelador. Lo hace en un ademán que es, simultáneamente, un acto de justicia interpretativa y un conato de asimilación (errónea) entre la a-moralidad radical del hombre natural rousseauiano –no manchado por pecado original alguno– y su propia teoría del *radikal Böses*, avatar criticista y ultrasecularizado de la doctrina cristiana del *peccatum originarium*: «Suponía [Rousseau] que el hombre es por *naturaleza* (que puede heredarse) bueno; pero de un modo negativo, a saber, no siendo de suyo y deliberadamente malo, sino estando sólo en peligro de ser contaminado y corrompido por malos o inhábiles directores y ejemplos. Pero como serían menester, a su vez, hombres *buenos*, que además habrían tenido que educarse a sí mismos, y entre los cuales no habría ninguno que no tuviese en sí algún vicio (innato o adquirido), queda sin resolver, incluso en cuanto a la cualidad del principio, no meramente en cuanto al grado, el problema de la educación moral de nuestra especie, porque una propensión mala innata en ella será, sí, censurada por la universal razón humana, y, en rigor, hasta refrenada, pero no por ello ya extirpada».³⁵⁰ Lo intrincado de la sintaxis no se explica únicamente a partir de las peculiaridades de la severa prosa a la que Kant nos tiene acostumbrados. Irradia también de la certeza de señalar la aporía central que gravita en varios textos de Rousseau, y acaso en la totalidad de su obra: nos referimos a la necesidad de apelar, para la puesta en práctica del proyecto regenerativo, a una mediación extrarracional y extrajurídica, tal como la encarnan esos *Dei ex machina* que son, en *El contrato social*, el Legislador Mítico y, en el *Emilio*, el Pedagogo Infalible. Sabemos que en los textos de Rousseau no cesa de plantearse la paradoja de la

³⁵⁰ Immanuel Kant, *Antropología...*, *op. cit.*, p. 285. En cuanto a la concepción rousseauiana relativa esta cuestión, la formulación acaso más clara la encontramos en un pasaje del Libro II del *Emilio*: «Pongamos por máxima irrefutable que los primeros movimientos de la naturaleza son siempre rectos: *no hay perversidad original en el corazón humano*. No se encuentra en él un solo vicio del que no pueda decirse cómo y por dónde ha entrado» (Jean-Jacques Rousseau, *Emilio*, *op. cit.*, p. 123, las cursivas son nuestras).

necesidad de un tutelaje perpetuo. Porque, al fin y al cabo, ¿quién educará al Educador, quién tutelaré al Tutor, de qué potencia suprema extraerá el Adivino su presciencia, de qué limbo ultraterreno provendrá el Legislador de la República rousseauniana?

2

El secreto político de la estética musical rousseauniana

De acuerdo con el itinerario propuesto, hemos recorrido múltiples zonas de la obra de Rousseau: desde sus escritos estéticos a sus intervenciones políticas, desde su intento de arbitrar el gusto musical de la ópera francesa a su ideal republicano de una fiesta popular, de la colaboración con la *Enciclopedia* al alegato anti-iluminista, de la escritura de música para la corte a la fundamentación teórica de la inadecuación del absolutismo monárquico hereditario. Por lo general, no nos hemos movido lejos de las tres décadas centrales de 1740, 1750 y 1760: el corazón matemático del siglo XVIII, su estricto centro neurálgico.

Reinhardt Koselleck ha escrito que el secreto político del Iluminismo consiste en que todos sus conceptos, de un modo análogo a la toma indirecta del poder, son políticos sin revelarlo. ¿Dónde se insinúa y en ocasiones irrumpe la *cosa política* en el Rousseau musical? Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, ese entrecruzamiento se verifica básicamente en tres niveles. Hay una dimensión biográfica, donde avatares como el rechazo de una pensión real o la participación en una *querelle* como la de los bufonistas y antibufonistas cobran inmediatas y vivas connotaciones políticas. Los gestos vitales de Rousseau –su rechazo del aplauso cortesano, su decisión de dedicarse a copiar música lejos de la sociedad letrada– *valen*, en este sentido, *como argumentos*. Reflexionando sobre el mensaje igualitarista que difunde la obra rousseauniana, Bernard Manin ha explicado que, si bien Rousseau no fue el teórico de la pasión *antinobiliaria*, su ascendiente sobre la opinión debe parte de su poder a que él dio forma y carnadura al igualitarismo en imágenes concretas: «No se limita a teorizar la igualdad, la pone en escena».³⁵¹ De acuerdo con Manin, dicho ideario se encarna tanto en Emilio como en el

³⁵¹ Bernard Manin, «Jean-Jacques Rousseau», en *op. cit.*, p. 883.

propio Rousseau, rechazando las pensiones que alienarían su libertad esencial y no vacilando en copiar música para subvenir a sus necesidades: «La realidad biográfica más o menos transformada por la leyenda adquiere aquí un valor político».³⁵² Constatemos, al respecto, el testimonio brindado por Bernardin de Saint-Pierre sobre los últimos años de vida de Rousseau:

—¿No habrías podido tomar otro oficio que el de copista de música?
—No hay profesión que no tenga sus cargas. Hay que tener alguna ocupación. Aunque tuviera cien mil libras de rentas copiaría música: para mí es a la vez un trabajo y un placer. Además no me encuentro ni elevado por encima ni abajado por debajo del estado en que la fortuna me hizo nacer: soy hijo de un obrero, obrero soy yo también; hago lo que he hecho desde la edad de catorce años.³⁵³

Todas las intervenciones rousseauianas llevan la impronta de ese apetito de singularización, de esa búsqueda infatigable de independencia conceptual y existencial que nada ni nadie lograrían atenuar.³⁵⁴

Pero hay un segundo estrato, teórico y conceptual, donde el cruce propuesto es vivenciado acaso con mayor riqueza hermenéutica: en la articulación que sugerimos entre los escritos musicales y el resto de la obra rousseauiana (la inmensa constelación textual donde, con mayor o menor coherencia, se entrelazan los artículos para la *Enciclopedia* con el *Ensayo sobre las lenguas* o los dos *Discursos*, las doctrinas de *El contrato social* con las teorías de la *Carta sobre los espectáculos*, las hipótesis pedagógicas del *Emilio* con las invectivas de la *Carta sobre la música francesa*).

Existe por último un tercer estrato, al mismo tiempo anecdótico y fundamental, del cual intentamos apenas esbozar los límites: el relativo a la historia efectual de la obra de Rousseau. Según nuestra hipótesis modesta, el estudio de esa *Wirkungsgeschichte* permitiría identificar con mayor claridad las dos vertientes que caracterizan el pensamiento rousseauiano: una, cívica, política, comunitarista; la otra, solitaria, individualista, prerromántica.³⁵⁵

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Bernardin de Saint-Pierre, «Rousseau» en Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones...*, *op. cit.* p. 221.

³⁵⁴ Sobre la «independencia conceptual y existencial» que configura la excepcionalidad de Rousseau, cf. Jorge Dotti, *El mundo...*, *op. cit.*, p. 7.

³⁵⁵ Como todo aquello que precede a los grandes movimientos y sólo se puede recuperar con una mirada oblicua y retrospectiva, la noción de «prerromanticismo» adolece de cierta vaguedad. Sin embargo, la entendemos aquí en un sentido relativamente preciso y acotado, como refiriéndose a aquellas manifestaciones literarias, filosóficas y artísticas que asoman durante la segunda mitad

Volvemos a encontrar aquí la *transparencia* y el *obstáculo*, las dos categorías o herramientas conceptuales que esgrime Jean Starobinski en su gran estudio: nunca profundizaremos lo suficiente en esa escisión interna del pensamiento rousseauiano.³⁵⁶ Sólo a partir de esta duplicidad puede explicarse que, estilísticamente, Rousseau oficie de lazo entre el *empfindsamer Stil* y las revoluciones del *Sturm und Drang*. Si bien diferimos en ciertas cuestiones de detalle y de método, la tesis general de Arnold Hauser, según la cual el individualismo burgués es el principal factor responsable de la disolución del arte cortesano (tesis de indudable sabor hegeliano), nos parece inatacable: toda la cultura del prerromanticismo que se va gestando a la par del ocaso de los absolutismos europeos es ininteligible si se desatiende ese *factum*.³⁵⁷

En una primera aproximación, la dimensión de los textos musicales de Rousseau se revela como preponderantemente *moral*, no *política*, pero, puesto que, precisamente, lo que Rousseau reivindica es un nuevo lazo, de inspiración premoderna –o más bien, anti-moderna– entre moral y política, música y política acaban conectadas transitivamente por el puente tendido por la moral. Lo hemos visto en la articulación de la *Carta a D'Alembert* y lo hemos ilustrado al enfatizar cómo la desconfianza de Rousseau hacia esos raros híbridos de la escena musical francesa –pastorales-*heroicas*, tragedias *líricas*, óperas-*ballet*– no es únicamente estética sino también ética y política. Su relato degenerativo de la historia de la música va a la par del que narra el declive humano que conduce a un primer «pacto inicuo» y que se refuerza en las ulteriores consolidaciones de la desigualdad; un relato que, en última instancia, volverá necesarios tanto la puesta en obra de una *revolutio* musical como un replanteo de la naturaleza contractual de la sociedad política según el modelo vigoroso de *El contrato social*. Hemos visto suficientemente cuán nítido se manifiesta el aspecto *preceptivo y vinculante*

del siglo XVIII, y que tienen al Rousseau de *La Nueva Eloísa* y al Rousseau «póstumo» –el de las *Confesiones* y de las *Rêveries*– como autor señero y principal. Sobre Rousseau y el « prerromanticismo » es indispensable el estudio de Michel Gilot y Jean Sgard, *Le Preromantisme, hypothèque ou hypothèse?*, Klincksieck, París, 1975. También es útil el trabajo de Jean Fabre, *Preromantisme français*, Corti, París, 1967, que estudia la proyección de la sensibilidad rousseauiana en la obra de escritores como Bernardin de Saint-Pierre y Étienne Pivert de Senancour.

³⁵⁶ Sobre este cisma íntimo y estructural del pensamiento rousseauiano cf. asimismo Allan Bloom, «Jean-Jacques Rousseau», en *op. cit.*, pp. 547-548.

³⁵⁷ Cf. Arnold Hauser, «La disolución del arte cortesano», en *Historia social...*, *op. cit.*, pp. 161-200.

de las reflexiones estéticas rousseauianas: este aspecto permite comprender aún mejor su omnipresente significación sociopolítica.

Pero, ¿cuál es el lugar de las teorías estéticas del ginebrino en una historia general de la filosofía del arte? ¿Estaremos en lo cierto si afirmamos con Catherine Kintzler que «[d]espués de Aristóteles y su *Poética*, la filosofía del arte jamás ha movilizadado un tal detallismo, jamás ha recurrido a una tal profusión de conocimientos precisos y técnicos»?³⁵⁸ Hemos intentado subrayar la importancia de la estética rousseauiana, no sin deslizar alguna que otra sospecha acerca de los «conocimientos precisos y técnicos» de nuestro autor. Sospechas que no deben extenderse, sin embargo, sobre la profusión y la riqueza de tales conocimientos ni sobre el impulso avasallador de tal «detallismo». Las reflexiones de Rousseau cristalizan precisamente en el momento en que algo así como una *Öffentlichkeit* musical se iba conformando mediante los nada desestimables ejercicios de crítica que encontramos en el *Mercur Galant* o en el *Spectator*, en *Critica Musica* de Mattheson o en *Der Critische [sic] Musikus* de Scheibe. Por medio del somero itinerario propuesto a través de sus numerosos textos musicales, las concepciones rousseauianas dejan una sensación de inconclusión. Pero esa sensación es especiosa. No debemos exagerar la asistematicidad de esta parte de su pensamiento, acordando del todo con Catherine Kintzler cuando escribe que «[a]unque la estética de Rousseau sea análoga a su política, no ha conocido jamás su *Contrato social*».³⁵⁹ La importancia de los artículos para la *Enciclopedia*, luego integrados en el *Diccionario de música*, radica precisamente en su funcionalidad: conforman una verdadera «gramática conceptual» de la estética rousseauiana, que opera mediante la definición cuasi exhaustiva de los términos primitivos así como siguiendo las derivaciones teóricas que pueden deducirse a partir de ellos. Es valioso, pues, retomar el símil: leído como el *locus* textual donde se encuentran estos *Grundbegriffe*, el *Diccionario de música* bien podría considerarse como *El contrato social* de la estética musical rousseauiana.

Por otra parte, de modo colateral, este trabajo querría sugerir un punto de inflexión sobre la importancia de la obra temprana de Rousseau —precisamente allí donde predominan las cuestiones musicales— para una completa ponderación de la filosofía política del autor. Entre medio de esos escritos —que conforman la tan

³⁵⁸ Catherine Kintzler, «Esthétique et morale», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, p. 50.

³⁵⁹ *Idem*, p. 49.

mentada *prehistoria musical del Rousseau filósofo*– asoman hipótesis, preocupaciones y reflexiones que, no sin ganar espesor teórico y filosófico, emigran más tarde a las grandes obras canónicas. Se trata de una dimensión que fácilmente puede pasar inadvertida para el intérprete poco anoticiado de las sutilezas del barroco francés o del carácter asfixiante tanto de las instituciones musicales como de la estética «oficial» del *Ancien Régimen*. Reconstruir ese contexto discursivo y polémico: ¿no es acaso una tarea afin a la recolección de menudencias y restos venerables que caracteriza a esa «historia de anticuario» que Nietzsche describe con elocuencia en su *Segunda Intempestiva*? Sea como fuere, lo cierto es que, dado que la cuestión aparece en la obra rousseauiana tematizada según múltiples registros (autobiográfico, filosófico, teórico-musical, novelístico-epistolar, existencial, etc.), se exige del intérprete una correlativa flexibilidad para abordar el tema a partir de varios ángulos. Sirva esta reflexión para explicar las diversas modalidades que hemos ensayado a la hora de intentar revelar el secreto político de la estética musical rousseauiana.

3

De la educación del oído musical a la educación del oído político

Al igual que la novela epistolar *La Nueva Eloísa*, el tratado que lleva el nombre de *Emilio, o De la educación* ostenta una gran heterogeneidad textual y genérica. Tal como sostiene Mauro Armíño, «[d]e la tesis filosófica al estudio antropológico pasando por aventuras imaginarias, un ensayo de moral religiosa y un apéndice sobre los viajes, además de una apretada síntesis del *El contrato social*, el *Emilio* es una caja de géneros “literarios” y aleatorios». ³⁶⁰ Pero, entre una miríada de concepciones valiosas o fútiles, memorables o negligibles, esa *Bildungsroman* y biblia de pedagogía negativa que es el *Emilio* contiene también una irrisoria teoría del solfeo. Nuevamente, como vimos en el caso del *Projet concernant de nouveaux signes*, Jean-Jacques Rousseau complica las cosas en su afán por facilitarlas, y de ese modo acaba reivindicando un abstruso método de solfeo por transposición como reemplazo del tradicional solfeo al natural. ³⁶¹

³⁶⁰ Mauro Armíño, «Prólogo», en Jean-Jacques Rousseau, *Emilio...*, *op. cit.*, p. 17.

³⁶¹ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Emilio...*, *op. cit.*, pp. 216-217.

Con todo, los planteos del filósofo concernientes a la educación musical ganan algo de verosimilitud cuando describen la triple dimensión vocal del hombre y la notoria fragilidad de las voces blancas: «El hombre tiene tres clases de voz; a saber, la voz parlante o articulada, la voz cantante o melodiosa, y la voz patética o acentuada, que sirve de lenguaje a las pasiones y que anima el canto y el habla. El niño tiene esas tres clases de voz, igual que el hombre, sin saber aliarlas de la misma forma; tiene, como nosotros, la risa, los gritos, las quejas, la exclamación, los gemidos, pero no sabe mezclar sus inflexiones a las otras dos voces. Una música perfecta es la que reúne lo mejor de esas tres voces. Los niños son incapaces de esa música, y su canto nunca posee alma. Asimismo, en la voz parlante su lenguaje carece de acento: gritan pero no acentúan, y lo mismo que en su discurso hay poco acento, hay poca energía en su voz».³⁶² De acuerdo con estos curiosos lineamientos, al niño no hay que enseñarle a declamar parlamentos que versan sobre cosas que no puede entender o sentimientos que jamás experimentó. Por el contrario, debe enseñársele a hablar con sencillez, claridad, buena articulación y una pronunciación precisa pero exenta de afectación. Este contenido adiestramiento para la prosodia se corresponde con la educación vocal, que debe limitarse a volver la voz del infante sonora, flexible y exacta, y su oído sensible al compás y a la armonía. Rousseau se muestra reacio respecto de las prácticas precoces de lectura musical: «Como es lógico, sin prisa alguna para enseñarle a leer la escritura, tampoco la tendré para enseñarle a leer la música. Alejemos de su cerebro cualquier atención demasiado penosa y no nos apesuremos a fijar su espíritu sobre signos convencionales».³⁶³

La educación musical del niño —es importante recalcarlo— comienza sin embargo en una época temprana, y trata de alentar en el educando las potencialidades del compositor. No se cultiva la música sino aprendiendo a crearla: «para conocer bien la música, no basta con repetirla, hay que componerla, y lo uno debe aprenderse junto con lo otro, porque, si no, nunca se la conoce bien».³⁶⁴ Ninguna otra observación de importancia añade Rousseau a esta breve educación del oído musical que irrumpe en medio de la instrucción sensorial de

³⁶² *Idem*, pp. 214-215.

³⁶³ *Idem*, p. 215.

³⁶⁴ *Idem*, p. 216. Para estas cuestiones, cf. el instructivo ensayo de Sydney Kleinman, «L'enseignement musical chez Rousseau: sur la voie de la composition», en Robert Thiéry (ed.), *Rousseau, l'Emile et la Révolution*, op. cit., pp. 525-534.

los restantes sentidos propuesta hacia el final del Libro II del *Emilio*. El niño no ha rozado aún la adolescencia y, tal vez por eso, nada anticipa Rousseau sobre la educación del oído *político*: algunos principios generales de política, eso sí, se añadirán, casi al modo de un apéndice en el Libro V, al referirse al adoctrinamiento previo a los viajes.

Pero el puente lo trazan las observaciones de la parte final del Libro IV. Una vez finalizada la «Profesión de fe», el Rousseau pedagogo analiza las condiciones y riesgos de la entrada de Emilio al mundo de los hombres. Es en ese análisis donde podemos descubrir grandes intuiciones que merecen considerarse tanto como un ejemplo prekantiano de *Kritik des Geschmacks* como bajo la modalidad de un proyecto preschilleriano de «educación estética».³⁶⁵ Rousseau se desliza insensiblemente desde las consideraciones sobre las costumbres seculares hacia el esbozo de una filosofía del gusto. Entre otras observaciones, Rousseau escribe, antipándose a la teoría kantiana del desinterés de los juicios estéticos: «El gusto sólo se ejerce en las cosas indiferentes o de un interés de entretenimiento todo lo más, y no en aquéllas que afectan a nuestras necesidades; para juzgar sobre éstas no se necesita el gusto, basta el solo apetito. He ahí lo que hace tan difíciles, y, al parecer, tan arbitrarias, las puras decisiones del gusto, porque, salvo el instinto que lo determina, no se ve la razón de sus decisiones».³⁶⁶ Al parecer, en estas cuestiones rige la arbitrariedad y el capricho; sin embargo, Rousseau señala que deben distinguirse las leyes del gusto en el ámbito de lo físico y en el ámbito de lo moral. Lo importante es que, en última instancia, esta distinción se desvanece: «En éstas [las leyes del gusto en las cosas físicas], los principios del gusto parecen absolutamente inexplicables, pero importa observar que la moral entra en todo lo que depende de la imitación: así se explican bellezas que parecen físicas y que realmente no lo son».³⁶⁷ Es precisamente aquí que Rousseau inserta una nota, relativa al axioma de que lo moral entra en todo lo que depende de la imitación: «Esto queda probado en un ensayo sobre el *principio de la melodía* que se hallará en la colección de mis escritos».³⁶⁸ No es otro que el opúsculo inédito cuya importancia histórica y conceptual enfatizamos en el capítulo IV de nuestro trabajo.

³⁶⁵ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Emilio...*, *op. cit.*, pp. 508-516.

³⁶⁶ *Idem*, p. 508.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Idem*, p. 750, nota 36.

Como observamos, *el propio Rousseau nos provee de las mediaciones necesarias para deslizarnos con rigor desde un sector a otro de la arquitectura sistemática de su pensamiento*: desde los planteos del *Emilio* a las concepciones republicanas sustentadas en la *Carta a D'Alembert* o en las epístolas de Saint-Preux a Julie d'Etange, hay un solo paso. No debe extrañarnos, pues, que las reflexiones ulteriores de este capítulo de *Emilio o De la educación* nos provean de extensos pasajes en donde Rousseau, una vez más, nos adoctrine acerca de la corrupción y desnaturalización del gusto: «el gusto se corrompe por una delicadeza excesiva que vuelve sensibles cosas que la mayoría de los hombres no perciben: esa delicadeza lleva al espíritu de discusión, porque cuanto más se sutaliza los objetos más se multiplican éstos: esa sutileza vuelve el tacto más delicado y menos uniforme. Se forman entonces tantos gustos como cabezas. [...] Tal vez no haya ahora sobre la tierra un lugar civilizado donde el gusto general sea peor que en París».³⁶⁹ ¿Cómo podría sorprendernos, una vez transitado el camino propuesto por este trabajo, que Rousseau incluya a continuación un análisis de la nociva significación pedagógica de los espectáculos operísticos y teatrales?

4

La educación del oído republicano

Hemos argumentado que la verdadera dimensión de la crítica musical de Rousseau, lejos de confinarse en los límites de un discurso técnico especializado, es esencialmente política; simultáneamente, hemos sugerido la tesis más concreta según la cual un idiosincrásico «republicanismo» se ubica a la base de su estética musical, permeando todas sus facetas. Al inicio, supusimos un concepto de republicanismo entendido primaria y laxamente como una forma de gobierno opuesta al sistema monárquico.³⁷⁰ Ese concepto a partir del cual partimos se fue

³⁶⁹ *Idem*, p. 511.

³⁷⁰ Sobre el republicanismo en este primer sentido provisional, cf., por ejemplo, estas líneas convencionales de Matteuci: «En la moderna tipología de las formas de estado, el término “república” se opone a monarquía: en ésta el jefe del estado accede al sumo poder por derechos hereditarios, mientras que en la primera el jefe del estado, que puede ser una sola persona o un colegiado de más personas (Suiza), es elegido por el pueblo directa o indirectamente (a través de

paulatinamente enriqueciendo a través de los análisis de los textos y de la interpretación de los avatares biográficos rousseauianos, siendo redefinido luego dinámicamente como aquella forma de gobierno que, soberanamente, se da a sí mismo un pueblo mediante un gesto unánime de voluntarismo político fundacional, con características muy peculiares y determinadas, analizadas en los capítulos VI y VII, que hacen al fondo de la filosofía política del autor: en esa plenificación del concepto de republicanismo, la *Carta a D'Alembert* llegó a ocupar un lugar que podría ponerse en parangón con cualquiera de los restantes escritos canónicos del filósofo, incluido el sistemático tratado sobre *El contrato social*.

En el umbral mismo de *Las confesiones*, Rousseau nos deja un testimonio de sus lecturas más tempranas. Entre ellas, se erige la figura de Plutarco como autor favorito, una predilección tenazmente sostenida durante la vida del filósofo: en efecto, en *Las ensoñaciones del paseante solitario* nos comunicará que, cerrando con perfección un arco abierto en la infancia, Plutarco, primera lectura de su infancia, será la última de su vejez.³⁷¹ Detengámonos un momento, antes despedirnos de nuestra indagación acerca del lazo entre música y política en la obra y vida del ginebrino, a leer qué sentimiento está en juego en esa predilección tan temprana por la obra de Plutarco. Antídoto perfecto de una afición *romanesque* que, sin embargo, nunca resultará sofocada por completo, el *corpus* plutarqueo es la clave para inquirir la génesis del sentimiento republicano rousseauiano: «Plutarco, sobre todo, se convirtió en mi lectura favorita. El placer que releéndolo sin cesar sentía me curó algo de las novelas, y pronto preferí Agesilao, Bruto y Aristides a Orondato, Artamenes y Juga. De estas interesantes lecturas y de las charlas a que daban lugar entre mi padre y yo se formó ese espíritu libre y republicano, ese carácter indomable y altivo, incapaz de sufrir el yugo y la servidumbre, que durante toda mi vida me ha atormentado en las situaciones menos oportunas para darle libre curso. Siempre dedicado a Roma y Atenas, viviendo, por así decir, con sus grandes hombres, habiendo nacido yo mismo ciudadano de una República, y siendo hijo de un padre cuya pasión más

asambleas primarias o asambleas representativas)» (Nicola Matteucci, «República», en *Diccionario de política, op. cit.*, cf. p. 1391).

³⁷¹ Cf. el siguiente pasaje al comienzo de la cuarta *Promenade*: «Del pequeño número de libros que a veces todavía leo, Plutarco es quien más me atrae y aprovecha. Fue la primera lectura de mi infancia y será la última de vejez; es casi el único autor que nunca he leído sin sacar algún provecho» (Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario, op. cit.*, p. 64).

fuerte era el amor a la patria, me enardecía con su ejemplo; me creía griego o romano, me convertía en el personaje cuya vida estaba leyendo, y el relato de los rasgos de constancia e intrepidez que me habían impresionado ponía un centelleo en mis ojos y fuerza en la voz».³⁷² Rousseau llevó a su apogeo ese sentimiento republicano en su *Carta a D'Alembert*. Si la lectura que de ella propusimos en el capítulo VI de este trabajo es válida, podría decirse que el propio filósofo llegó a articular la práctica y la teoría musical con la arquitectura íntima de su filosofía social; su obra musical puede concebirse bajo la forma de un implícito proyecto a la vez político y pedagógico: el de *la educación del oído republicano*, esto es, el adiestramiento del gusto musical de los habitantes de esa República futura que acaso se anunciaba en el resquebrajamiento de las instituciones del *Ancien Régime* y que sin duda había sido fundada, metafísicamente, por la teoría de la soberanía presente en *El contrato social*.

5

Coda

Cabe destacar en Rousseau la reunión de una indudable capacidad filosófica y de cierta idiosincrásica sensibilidad musical. Como lo demuestran, *a contrario*, los casos de Kant y Hegel, se trata de una conjunción que no suele abundar en la historia de la filosofía (moderna).³⁷³ Sin embargo, al contemplar el canon musical de nuestro filósofo y ponerlo en contexto, posiblemente nos sumamos en la perplejidad. Entre otras cosas, el caso avala la constatación de que rara vez se une

³⁷² Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, *op. cit.*, p. 34.

³⁷³ Roger Scruton lo ha expresado con probidad no exenta de sarcasmo: «A lo largo de la historia de la filosofía moderna, se encuentra poca literatura tan exasperante como aquella dedicada a la estética de la música. Si bien el estándar de la competencia filosófica es lo suficientemente alto para tomarlo en serio, el de la capacidad musical resulta, en general (como en el caso de Kant y Hegel) demasiado inferior a esta práctica para que valga la pena» («La estética de la música», en *La experiencia estética. Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*, traducción de Cristina Múgica Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1987, p. 81). Sobre la insensibilidad musical de Kant y la inexistencia de una cabal «estética musical» en el seno de su tercera *Crítica*, puede consultarse el valioso trabajo de Eduardo García Besunce: «Kant y la estética de la música», en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXXI, nº 2 (primavera, 2005), pp. 301-314; para la opinión contraria, cf. el minucioso estudio, también reciente, de Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005. Sobre Hegel y la música, cf. «Hegel: el sentimiento invisible», en Enrico Fubini, *La estética...*, *op. cit.*, pp. 266-271.

el genio personal a un gusto musical irreprochable (pensemos, por ejemplo, un poco más tarde, en las inconsistentes preferencias musicales de un Goethe).³⁷⁴

En el artículo «Estilo» de su *Diccionario de música*, Rousseau nos ofrece un buen panorama de lo que a sus ojos eran los compositores más importantes del momento, distribuidos mediante un criterio que es, a la vez, estilístico y geográfico: «Se dice en Francia el *estilo* de Lully, de Rameau, de Mondonville, etc. En Alemania se habla del *estilo* de Hasse, de Gluck, de Graun. En Italia, del *estilo* de Leo, de Pergolesi, de Jomelli, de Buranello».³⁷⁵ Poco puede asombrar en esta nómina franco-italo-alemana –Buranello no designa aquí sino a Baldassare Galuppi–, exceptuando dos ausencias notables: las de Georg Friedrich Haendel y Johann Sebastian Bach. En cierto sentido, la ausencia de Bach resulta comprensible, no sólo teniendo en cuenta el inmediato –y casi inexplicable– descrédito en que cayó la obra de uno de esos autores que, para la mirada desprevenida, que juzga *a posteriori*, parecen destinados de antemano a constituirse en canónicos; tampoco viniendo este olvido de un autor que aborrecía del contrapunto, de todo lo «barroco», y que había escrito que, «aunque el placer que produce este género de música es siempre mediocre, se puede asegurar que una bella *fuga* es la ingrata obra maestra de un buen armonista».³⁷⁶ Hay, entonces, varios elementos de prueba acerca de la sensibilidad musical rousseauiana como para concluir que poco habría conmovido la obra del creador de *Die Kunst der Fugue* al autor de *El contrato social*. Más misterioso es el silencio respecto de Haendel: un compositor que, aunque de origen germánico, consumó en las óperas italianas de su etapa londinense acaso la expresión más plena y lograda de ese estilo italianizante que Rousseau nunca dejó de preconizar.

De todos modos, cuestiones como las citadas pueden ilustrar el modo en que oficia la lógica de la contemporaneidad: dicha lógica es esquiva y acaso sólo exista como efecto ulterior de la reconstrucción histórica. Debemos a Reinhart Koselleck la ponderación minuciosa de esa coexistencia de infinidad de temporalidades relativas que caracteriza tan notoriamente a la experiencia moderna. Sus reflexiones acerca de la «contemporaneidad de lo no

³⁷⁴ Sobre esta cuestión, son de utilidad las observaciones de Romain Rolland: cf. *Goethe y Beethoven*, traducción de Luis Cernuda y Rafael Calleja, Hyspamerica, Buenos Aires, 1984, pp. 62-97.

³⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, *op. cit.*, p. 212.

³⁷⁶ *Idem*, voz «Fuga», p. 223.

contemporáneo» [*Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen*] (y la correlativa «no contemporaneidad de lo contemporáneo») permiten comprender casos como los del filósofo ginebrino, que comenzaba a reflexionar categóricamente acerca del arte musical de su época al mismo tiempo que, muy probablemente, ignoraba por completo la dimensión y quizá hasta la existencia de la música de Bach y Haendel (que se hallaban, ciertamente, en la cima de su productividad).

Es probable que esa paradoja constituya la sustancia misma de la obra de Rousseau: hemos visto que los textos analizados exhiben una mezcla de elementos sorprendentemente modernos y otros irremediabilmente arcaicos; pasajes de obsoleto rigorismo moral y secuencias de perspicacia estética actualísima. Hemos aludido también a ciertas obras fundamentales de la estética dieciochesca; frente a esas obras señeras, se ubica todo un sotobosque de opúsculos y obras menores de autores que, mediante esa especie de selección natural que se produce por obra de la historia efectual, han sido relegados gracias a cierta módica justicia que ejerce el olvido. A ese *corpus* ingente, se unen los prefacios dieciochescos de óperas y obras teatrales, textos que muy a menudo contienen, entrelazadas con sus declaraciones, teorías estéticas miniaturizadas. En ese contexto, los escritos musicales de Rousseau –y no sólo los escritos musicales sino también todas las «zonas musicales», tan frecuentemente desatendidas, de su obra–, todo ese *corpus* textual, decimos, surge de pronto a la luz del día y, por el efecto que sobre él ha hecho el paso del tiempo –al igual que esos prodigios que la erosión del viento o de las aguas hace con el paisaje–, deslumbra al lector atento, lo detiene, y le obsequia, junto con sus inexactitudes y su caducidad, sus pasajes aquilatados, sus momentos de gracia.

Como resulta evidente, la historia de la recepción de una obra no se construye a sí misma ni se encamina a una meta predeterminada, sino que más bien se debate y se disgrega, descompuesta en mil fragmentos, cada uno de los cuales trata de negar actualidad al otro para salir airoso de la prueba del tiempo. Haría falta un análisis más exhaustivo de la historia de las ediciones de estos escritos musicales para demostrar cuán lenta y accidentada fue la revelación de este costado del pensamiento de Jean-Jacques Rousseau. Como ya hemos sugerido, podría decirse que, hasta bien entrada la década de los noventa del siglo XX,³⁷⁷ no

³⁷⁷ Es indudable, en este sentido, que la más bien reciente edición de la Pléiade, magníficamente anotada y prologada (*Oeuvres complètes*, vol. V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*,

constituyeron un capítulo especialmente ilustre en la historia de la ecdótica rousseauniana. Basta, por lo demás, una rápida consideración para comprobar el abismo que se tiende entre las diversas actitudes atestiguadas ante la obra: cuán generosamente recibida fue en su época y cuán profundamente olvidada desde comienzos del siglo XIX.

Los historiadores del arte no cesarán nunca de lamentarse acerca de la pérdida de tantas obras plásticas de la Antigüedad; los historiadores de la música lamentarán interminablemente la pérdida de ciertas pasiones de Bach, la de algunas óperas de Haendel, la de algunas partituras esbozadas por el joven Mozart. Difícilmente estos mismos historiadores se desvelen ante la pérdida de casi la totalidad de la música compuesta por Rousseau. Con todo, pueden hallarse excepciones: en 1936, en un apéndice de su libro *Jean-Jacques Rousseau*, Julien Tiersot anunciaba, íntimamente conmovido, el descubrimiento de un acto de *Les Muses galantes*.

En la introducción a su notable libro reciente *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Michael P. Steinberg escribe: «Rousseau, el crítico modernista de los postulados de la Ilustración, era músico, compositor y teórico musical. En otras palabras, Rousseau necesitaba y dependía de la música para pensar la subjetividad, para comprender la subjetividad en sí misma como un discurso estético, como un modo de arte. Rousseau intentó formular un discurso moderno de la subjetividad basado en la música. Postuló la capacidad de la música de pensar la subjetividad de una manera que resiste la articulación y la representación y, por lo tanto, resiste su investidura de ideología y poder. Al hacerlo colocó a la música en el núcleo del discurso filosófico, político y estético de la subjetividad. El problema era que se había adelantado a la música de su tiempo (y la música que él mismo escribió resultó inadecuada para su programa crítico)».³⁷⁸ El juicio de Steinberg, medido y ajustado, adolece sin embargo de cierto apresuramiento típico. A casi nadie se le escapa que Rousseau no fue un gran músico: en parte, porque basta una mirada, no impiadosa, sino meramente desapasionada, para comprobarlo; en parte, porque, más allá de la obsequiosa recepción contemporánea de su obra, luego sus producciones parecen haber caído

edición bajo la dirección de Bernard Gagnebin, Gallimard, París, colección «Bibliothèque de la Pléiade», 1995), supuso una verdadera inflexión en los estudios rousseunianos, así como una renovación del interés por su faceta estético-musical.

³⁷⁸ Michael P. Steinberg, *Escuchar a la razón...*, op. cit., p. 28.

en el olvido más rotundo. Probablemente no sea siempre una gema lo que queda cuando desengarzamos el texto musical del texto global de la obra filosófico-política de Rousseau. Es casi seguro que las más bellas melodías de Rousseau no sean sus melodías musicales sino sus melodías en prosa.³⁷⁹ Es por eso que hace falta una mixtura con las dosis justas de rigor y desapego, de seriedad y desenfado, para acercarse a estos textos y a estas partituras donde asoma a veces el parpadeo del genio, otras veces la anotación desmañada del diletante.³⁸⁰ Recordemos, sin embargo, las peripecias alternativamente palaciegas, revolucionarias o transatlánticas de *El adivino de aldea*: apreciaríamos muy poco los argumentos de *El contrato social* si no supiésemos incorporar a la historia de su creador esa pasión desordenada y sostenida por la teoría y la composición musical.

³⁷⁹ Cf. Samuel Baud-Bovy, «Rousseau musicien», en *op. cit.*, p. 64. Mauro Armíño, probablemente el mejor traductor de Rousseau en lengua castellana, asevera a propósito del texto de *Las ensñaciones...*: «La doble vertiente de *Las ensñaciones* –poética y psicológica– busca en el ritmo una expresión idónea mediante secuencias verbales en las que un *tempus* casi musical lo puede todo y articula el texto» (en Jean-Jacques Rousseau, *Las ensñaciones...*, *op. cit.*, p. 18).

³⁸⁰ Acerca de la música de *Les muses galantes*, el propio Rousseau confiesa: «es cierto que mi trabajo desigual y sin reglas era unas veces sublime y otras vulgar, como debe serlo el de cualquiera que se eleva sólo a impulsos de genio y que no se sostiene en la ciencia» (cf. *Las confesiones*, *op. cit.*, pp 455-456). Arthur Pougin se manifestaba del siguiente modo: «Tal página de su *Diccionario de música* es profundamente miserable; tal otra, por el contrario, es completamente admirable. Teórico ignorante de los principios de las artes, práctico incapaz de aplicar esos principios [...]» (cf. *Jean-Jacques Rousseau, musicien*, *op. cit.*, p. 14).

APÉNDICE A

OBRAS MUSICALES COMPUESTAS POR JEAN-JACQUES ROUSSEAU

A. OBRAS PARA LA ESCENA

Iphis [o *Iphis et Anaxarète*, de acuerdo con el testimonio de *Las confesiones*] (*tragédie lyrique pour l'Académie Royale [sic] de Musique*): circa 1737-1740, música perdida

La découverte du nouveau monde (*tragédie lyrique*): circa 1739-1741, música perdida

Les muses galantes (*opéra-ballet*): 1745 (primera y segunda versión), sólo se conserva la música de la primera *entrée*, titulada «Hésiode» (originariamente «Le Tasse»)

Les fêtes de Ramire [revisión de *La princesse de Navarre*, de Voltaire-Rameau] (*comédie-ballet*): 1745, música perdida

Le devin du village (*intermède*): 1752 (1778: añadido de seis nuevas arias)

Pygmalion (*scène lyrique*): 1770, música de Horace Coignet

Daphnis et Chloé (*pastorale*): 1778; obra inacabada, se conservan las partes musicales relativas al acto I, con esbozos del prólogo y del acto II. (Salvo unos pocos números de la obra, lo esencial del texto se debe a la pluma de Olivier de Corancez.)

B. OTRAS OBRAS VOCALES

Cuatro *Motets*: *Salve regina* (1752); *Ecce sedes hic tonantes* (datación incierta); *Quam dilecta tabernacula* (1769); *Quomodo sedet sola civitas* (1772); *Principes persecuti sunt* (datación incierta)

Canzoni da batello: Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençants (1753)

Dúo de *Tircis et Dircé* (1774)

Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos (publicación póstuma: 1781)

Recueil de [6] chansons, dedicado a la Condesa de Egmont (datación incierta)

Otras piezas menores publicadas por separado, en el *Mercure de France* y en antologías contemporáneas, incluyendo *Chanson mise en musique par M. Rousseau de Chambéry* (1737)

C. OBRAS INSTRUMENTALES

Symphonie (1730, perdida)

Symphonie à cors de chasse (extraída de *Les muses galantes*, 1751, perdida)

Le printemps di Vivaldi (arreglo para flauta sola, datación incierta)

Carillon (incluido en el *Dictionnaire de musique*, 1768)

Air de cloches (en varias ediciones de las *Oeuvres* de Rousseau, datación incierta)

Airs pour être joués, la troupe marchant (para dos clarinetes, datación incierta)

Sonate (para dos violines y bajo continuo, en la colección de J. Ecorcheville, datación incierta)

Otras piezas menores en antologías contemporáneas

APÉNDICE B

CRONOLOGÍA DE LOS ESCRITOS MUSICALES DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU³⁸¹

1742

Projet concernant de nouveaux signes pour la musique [Presentado a la Academia de Ciencias el 22 de agosto] (Ginebra, 1781)

1743

Dissertation sur la musique moderne (París, 1743)

circa 1744-45

[*Lettre sur l'opéra italien et français*] (Berlín, 1884 [en Jansen, Albert, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, G. Reimer, pp. 455-463])

1752

Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale (París, 1752: publicación anónima)³⁸²

³⁸¹ Entre paréntesis, se informa el lugar y la fecha de la primera edición de cada obra u opúsculo.

³⁸² Se trata del único escrito de Rousseau, junto con el *Verger de Mme de Warens*, que apareció sin nombre de autor (si bien hay que tener en cuenta que también el *Premier discours* estaba firmado simplemente «*par un citoyen de Genève*»).

1753

Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de Musique à ses camarades de l'orchestre (Ginebra, 1782 [probablemente hubo una edición in-8° y otra in-12°, sin nombre de autor, publicadas respectivamente en París y Ámsterdam en 1753, pero los investigadores no han podido encontrar aún registro alguno de tales ediciones])

Lettre sur la musique française (París, 1753)

1754

Lettre a Monsieur l'Abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique, inventé par M. Blainville (Neuchâtel, 1764)

1749

Artículos musicales para la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert [París; primera serie (tomos I al VII): 1751-1757; segunda serie (tomos VIII al XVII): 1765]

1755

Examen de deux principes avancés para M. Rameau, dans sa brochure intitulée «Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie» (Ginebra, 1781)

[*L'origine de la mélodie*] (datación controvertible; París, *Revue de musicologie*, 1974)

Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale [texto de controvertida datación, pasible de ser fechado también en 1753 o 1754] (Ginebra, 1781)

1758

Lettre à M. D'Alembert [sur les spectacles] (Ámsterdam, 1758)

1767

Dictionnaire de musique (París, 1768 [si bien en circulación desde noviembre de 1767])

circa 1774

Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck (Ginebra, 1781)

circa 1777

Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragmens [sic] d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck (Ginebra, 1781)

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES

a) Obras de Jean-Jacques Rousseau

a1) Texto francés:

Rousseau, Jean-Jacques, _____ *Correspondance complète*, edición crítica establecida y anotada por R. A. Leigh, Institut et musée Voltaire/Oxford, The Voltaire Foundation, Ginebra, 1965-1991, 50 vols. aparecidos

_____ *Dictionnaire de Musique* [primera edición], Duchesne, París, 1768, *in-quarto*, 548 páginas + 13 planchas

_____ *La Nouvelle Héloïse*, 4 vols., Hachette, París, 1925

_____ *Lettre à M. d'Alembert*, Garnier-Flammarion, París, 1967

_____ *Oeuvres complètes*, edición bajo la dirección de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1959-1995, 5 vols. aparecidos

_____ *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, A. Colin, París, 1962

a2) Traducciones:

Rousseau, Jean-Jacques, ____ *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, traducción de Quintín Calle Carabias, estudio preliminar de José Rubio Cariacedo, Tecnos, Madrid, 1994

____ *Del Contrato social – Discurso sobre las ciencias y las artes – Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1980

____ *Diccionario de música*, edición de José Luis de la Fuente Charfolé, Akal, Madrid, 2007 [primera traducción íntegra de la obra rousseauiana a la lengua española]

____ *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1995

____ *Discurso sobre la Economía política*, traducción y estudio preliminar de José E. Candela, Tecnos, Madrid, 1985

____ *El Contrato social – Discursos*, traducción de Leticia Halperin Donghi, Buenos Aires, Losada, 1998

____ *Emilio, o De la educación*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1990

____ *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, traducción de María Teresa Poyrazian, Caldén, Buenos Aires, 1970

____ *Escritos sobre música*, introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Universitat de València, Valencia, 2007

_____ *Julia o La Nueva Eloísa (Cartas de dos amantes)*,
sin indicación de traductor, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1946

_____ *Las confesiones*, prólogo, traducción y notas de
Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1997

_____ *Las ensoñaciones del paseante solitario*, prólogo,
traducción y notas de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1979

_____ *Manuscrito de Ginebra*, primera versión de *El
contrato social* (1755-1761), introducción, traducción y notas de Vera Waksman,
en *Deus mortalis, Cuaderno de filosofía política*, nº 3, 2004, pp. 519-608

b) Otras fuentes del siglo XVIII:

Borghero, Carlo (ed.), *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, Einaudi,
Turín, 1974

Beaumarchais, Pierre-Agustin Caron de, *Oeuvres complètes*, tome deuxième,
Théâtre, Collin, París, 1809

Brosses, Charles de, *Viaje a Italia*, traducción de N. Salmerón García, Espasa-
Calpe, Madrid, 1922-1923

Condillac, Etienne Bonnot de, *Oeuvres complètes de Condillac*, tome premier,
Ch. Houel, París, An VI (1798)

Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François, *Las amistades peligrosas* [1782],
edición de Dolores Picazo, traducción de Almudena Montojo, Cátedra, Madrid,
1998

D'Alembert, Jean Le Rond, *Oeuvres complètes de D'Alembert*, tome premier, A.
Belin, París, 1821

_____ *Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires de D'Alembert*, tome troisième, Jean-François Bastien, Paris, An XIII (1805)

D'Alembert, Jean Le Rond; Diderot, Denis, *Discurso preliminar de la Enciclopedia – Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, traducción de Francisco Calvo Serraller, Hyspamerica, Buenos Aires, 1984

Diderot, Denis, _____ *El sobrino de Rameau*, traducción de Dolores Grimau, Cátedra, Madrid, 1985

_____ *Jacques el fatalista*, traducción y notas de Félix de Azúa, Alfaguara, Buenos Aires, 2004

_____ *Œuvres Complètes*, vol. 12, *Beaux Arts III: Arts du dessin (Salons) – Musique*, Garnier Frères, Paris, 1876

Diderot, Denis; D'Alembert, Jean Le Rond (eds.), _____ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, 28 vols., Paris, 1751-1772

_____ *Artículos políticos de la Enciclopedia*, Tecnos, Barcelona, 1992

_____ *La Enciclopedia*, estudio preliminar, notas y selección de Luis Alberto Romero, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982

Duclos, Charles Pinot, «Commentaire de M. Duclos», en Arnauld, Antoine; Lancelot, Claude, *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal par Arnauld et Lancelot; précédée d'un Essai sur l'origine et le progrès de la langue françoise par M. Petitot, et suivie du Commentaire de M. Duclos*, seconde édition, Bossange et Masson, et R. Madame Mère, Paris, 1810, pp. 383-462

Fubini, Enrico (ed.), *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Principato, Milán, 1969

Kant, Immanuel, _____ *Antropología en sentido pragmático* [1798], traducción de José Gaos, Alianza, Madrid, 1991

_____ *Crítica del discernimiento* [1790], edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, A. Machado Libros, Madrid, 2003

_____ *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764], traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2004

_____ *Bemerkungen in den «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Ergabenen»* (neu herausgegeben und kommentiert von Marie Rischmüller), Felix Meiner (Kant-Forschungen, 3), Hamburgo, 1991

_____ *Sobre la paz perpetua*, traducción de Joaquín Abellán, Tecnos, Madrid, 1998

Launay, Denise (ed.), *La Querelle des Bouffons* [facs. de 61 panfletos publicados entre 1752 y 1754], Minkoff, Ginebra, 1973

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte, o sobre las fronteras de la pintura y la poesía* [1766], traducción de Enrique Palau, Folio, Barcelona, 2000

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Cartas*, prefacio, selección e índice onomástico de Jesús Dini, traducción y notas de Miguel Sáenz, Muchnik, Barcelona, 1986

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barón de, _____ *Cartas persas* [1721], edición de Francisco Javier Hernández, traducción de Teófilo Sanz, Cátedra, Madrid, 1997

_____ *Del espíritu de las leyes*
[1748], traducción de Mercedes Blázquez y Pedro de Vega, Tecnos, Barcelona,
1987

_____ *Ensayo sobre el gusto*,
traducción de Ariel Dillon, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006

Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie* [edición facsimilar, de acuerdo con
la edición parisina de 1722], précédé de *Rameau, l'harmonie et les méprises de la*
tradition par Joseph-François Kremer, Meridiens Klincksieck, París, 1986

Voltaire, _____ *Novelas y cuentos*, introducción, traducción y
notas de Carlos Pujol, Planeta, Barcelona, 2000

_____ *Tratado sobre la tolerancia* [*Traité sur la*
Tolerance à l'ocassion de la mort de Jean Calas, 1763], edición y traducción de
Mauro Armiño, Espasa Calpe, Madrid, 2007

Voltaire; Rousseau, Jean-Jacques, *En torno al mal y la desdicha*, estudio
preliminar, selección de textos, traducción y notas críticas de Alicia Villar,
Alianza, Madrid, 1995

c) Fuentes anteriores o posteriores al siglo XVIII:

Banchieri, Adriano, *Cartella Musicale nel canto figurato fermo, & Contrapunto*,
del P. D. Adriano Banchieri, Bolognese Monaco Olivetano. Novamente in questa
Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica, & dedicata alla
Santissima Madonna di Loretto, In Venetia, Apresso Giacomo Vincenti,
MDCXIV

Cicerón, Marco Tulio, *Sobre la república*, traducción de Francisco de P.
Samaranch, Aguilar Argentina, Buenos Aires, 1970

Descartes, René, *Compendio de música*, traducción de Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Tecnos, Madrid, 1992

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica* [1975], traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1977

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu* [1807], traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1992

Principios de la Filosofía del derecho, traducción de Juan Luis Vermal, Sudamericana, Buenos Aires, 2004

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Philosophische Werke*, edición a cargo de Ernest Cassirer, Leipzig, 1906, vol. 2

Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1996

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Filosofía del arte*, traducción de Virginia López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 1999

Tocqueville, Alexis de, *El Antiguo Régimen y la Revolución*, traducción de Jorge Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996

Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, edición preparada por Johannes Winckelmann, traducción de José Medina Echavarría, Juan Roura Parella *et al.*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996

II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

a) Libros:

Allison, Henry, E., *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001

Badinter, Élisabeth, *Las pasiones intelectuales, I. Deseos de gloria (1735-1751)* [1999], Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007

Baudouin, Henri, *La vie et les oeuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Lamulle & Poisson, París, 1891

Baeumler, Alfred, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* [1923¹; 1967²], Max Niemeyer, Darmstadt, 1974

Barbier, Patrick, _____ *La Maison des Italiens. Les castrats à Versailles*, Grasset, París, 1998

_____ *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas* [2002], traducción de Jordi Terré, Paidós, Buenos Aires, 2005

Basso, Alberto, *La época de Bach y Haendel* [1977], Turner, Madrid, 1986

Baud-Bovy, Samuel; Derathé, Robert (et al.), *Jean-Jacques Rousseau*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962

Beaussant, Philippe, *Lully ou Le musicien du Soleil*, Gallimard, París, 1992

Beer, Sir Gavin de, *Rousseau*, traducción de Sara Martínez Pérez, Salvat Editores, Barcelona, 1985

- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá* [1959], Monte Ávila, Caracas, 1992
- Blom, Philipp, *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales* [2004], traducción de Javier Calzada, Anagrama, Barcelona, 2007
- Bobbio, Norberto; Matteucci, Nicola; Pasquino, Gianfranco (directores), *Diccionario de política* [1983], nueva edición enteramente revisada y ampliada, traducción de Raúl Crisafio, Alfonso García (*et al*), dos vols., Siglo XXI, México D. F., 1994
- Bozal, Valeriano (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Visor, Madrid, 1996
- Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* [1947], Alianza, Madrid, 1986
- Burke, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, traducción de Manuel Sáenz de Heredia, Nerea, Madrid, 1995
- Carpentier, Alejo, _____ *El siglo de las luces*, Quetzal, Buenos Aires, 1994
- _____ *La musique à Cuba* [1979], Gallimard, París, 1985
- Cranston, Maurice, *The Noble Savage, Jean-Jacques Rousseau 1754-1762*, Allen Lane, Londres, 1991
- Darnton, Robert, _____ *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, traducción de Carlos Valdés, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2000
- _____ *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1979

Derrida, Jacques, *De la gramatología* [1967], traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, México D. F., 1984

Croce, Benedetto, *Storia della età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929

Crocker, Lester G., *Jean-Jacques Rousseau*, vol. I, *The Quest 1712-1758*, Macmillan, Nueva York, 1968

Dotti, Jorge E., *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980

Elias, Norbert, *Mozart, Sociología de un genio*, traducción de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk, Península, Barcelona, 1991

Epstein, Ernesto, *Bach, Pequeña Antología Biográfica*, Ricordi, Buenos Aires, 1950

Fabre, Jean, *Préromantisme français*, Corti, París, 1967

Fertscher, Iring, *La filosofía política di Rousseau. Per la storia del concetto democratico di libertà*, Feltrinelli, Milano, 1972 [orig.: *Rousseaus politische Philosophie. Zur Geschichte des demokratischen Freiheitsbegriffs*, 1968, 2. Aufl.]

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica* [1961¹; 1972²], traducción de Juan José Utrilla, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1976

Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo, Visor, Madrid, 2000

Fraser, Antonia, *María Antonieta. La última reina* [2001], traducción de Roser Vilagrassa, Edhasa, Buenos Aires, 2007

Fubini, Enrico, _____ *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* [1976], traducción de C. G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid, 1990

_____ *Los enciclopedistas y la música* [1971¹; 1991²], traducción de M. Joseph Cuenca Ordinyana, Publicacions de la Universitat de València, Aldaia, 2002

Furet, François, *Pensar la revolución francesa* [1978], traducción de Arturo R. Firpo, Ediciones Petrel, Barcelona, 1980

Furet, François; Ozouf, Mona, *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, Flammarion, París, 1988

Gagnebin, Bernard, *Jean-Jacques Rousseau et son oeuvre*, Klincksieck, París, 1964

Gilot, Michel; Sgard, Jean, *Le Prérromantisme. Hypothèque ou hypothèse?*, Klincksieck, París, 1975

Giordanetti, Piero, *Kant und die Musik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005

Girlestone, Cuthbert Morton, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work. Revised and Enlarged Edition* [1969], Dover, New York, 1989

Goldschmidt, Victor, *Anthropologie et politique. Les principes du système de Rousseau*, Vrin, París, 1974

Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste*, segunda edición, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* [1951-1953], 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1969

Hogwood, Christopher, *Haendel* [1984], traducción de Carlos-José Costas, Alianza, Madrid, 1988

Jansen, Albert, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, G. Reimer, Berlín, 1884

Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* [1989], traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004

Kintzler, Catherine, _____ *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, París, 1988

_____ *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, París, 1991

Koselleck, Reinhart, *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* [1959¹; 1973²], traducción de Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela, Trotta, Madrid, 2007

Lang, Paul Henry, *Music in Western Civilization*, Norton, Nueva York, 1941

Lévi-Strauss, Claude _____ *Mirar, escuchar, leer* [1993], traducción de Emma Calatayud, Ariel, Barcelona, 1994

_____ *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1968

Lewin, Boleslao, *Rousseau y la independencia argentina y americana*, Eudeba, Buenos Aires, 1967

Lómenie, Louis de, *Beaumarchais et son temps. Études sur la société en France au XVIII siècle d'après des documents inédits*, tome second, Michel Lévy Frères, París, 1856

- Malignon, Jean, *Rameau*, Seuil, París, 1960
- Medina, David, *Jean-Jacques Rousseau: Lenguaje, música y soledad*, Destino, Madrid, 1998
- Mondolfo, Rodolfo, *Rousseau y la conciencia moderna*, segunda edición, Eudeba, Buenos Aires, 1962
- Monjeau, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Buenos Aires, 2004
- Mornet, Daniel, *La Nouvelle Héloïse de J. -J. Rousseau*, Mellottée, París, s/f. de ed.
- Nagel, Ivan, *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart* [1988], traducción de Silvia Villegas, Katz, Buenos Aires, 2006
- Oliver, Alfred Richard, *The Encyclopedists as Critics of Music*, Columbia University Press, Nueva York, 1947
- Ozouf, Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, París, 1976
- Paymer, Marvin E.; Williams, Hermine W., *Giovanni Battista Pergolesi: A Guide to Research*, Garland, New York, 1989
- Pestelli, Giorgio, *La época de Mozart y Beethoven* [1977], traducción de Carlos Caranci, Turner, Madrid, 1986
- Pougin, Arthur, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Fischbacher, París, 1901
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, vol. 5., *La prisionera*, traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1995

Rice, John A., *Antonio Salieri and Viennese Opera*, University of Chicago Press, Chicago, 1998

Rioux, Martha; Patte, Jean-Yves, *Le Concert Spirituel 1725-1790. L'invention du public*, Naxos, París, 1996

Rolland, Romain, *Goethe y Beethoven*, traducción de Luis Cernuda y Rafael Calleja, Hyspamerica, Buenos Aires, 1984

Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, 1991

Scruton, Roger, *La experiencia estética. Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*, traducción de Cristina Múgica Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, México, 1987

Starobinski, Jean, _____ *La relación crítica, edición revisada y aumentada* [2001], traducción de Ricardo Figueira, Nueva Visión, Buenos Aires, 2008

_____ *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, París, 1971

_____ *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, París, 1989

_____ *1789. Los emblemas de la razón* [1973], traducción de J. L. Checa Cremades, Taurus, Madrid, 1988

Stendhal, *Vida de Henri Brulard*, traducción de Juan Bravo Castillo, Alfaguara, Buenos Aires, 2004

Steinberg, Michael P., *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX* [2004], traducción de Teresa Arijón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008

Strawinsky [sic], Igor, *Poética musical*, traducción de Eduardo Grau, Emecé Editores, Buenos Aires, 1952

Swann, Julian, *Politics in the Parlement of Paris under Louis XV, 1754-1774*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995

Tiersot, Julien, *J.-J. Rousseau*, segunda edición revisada, Félix Alcan, París, 1920

Todorov, Tzvetan, *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau* [1985], Gedisa, Barcelona, 1997

Trousseau, Raymond, *Jean-Jacques Rousseau*, traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1995

Valentin, Erich, *Guía de Mozart* [1983], traducción de Belén Bas Álvarez, Alianza, Buenos Aires, 1991

Valéry, Paul, *Variedad I. Estudios literarios. Estudios filosóficos*, traducción de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Losada, Buenos Aires, 1956

Vigo, Alejandro G., *Aristóteles. Una introducción*, Instituto de Estudios de la Sociedad, Santiago de Chile, 2006

Vleeschauwer, H. J. de, «La *Nachricht von der Einrichtung seiner Vorlesungen in dem Winter-halben Jahre von 1765-1766* d'Immanuel Kant», Mededelings van die Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria, 1965

Waterlot, Ghislain, *Rousseau. Religión y política* [2004], traducción de Sandra Garzonio, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2008

Webb Hunt, Thomas, *The «Dictionnaire de Musique» of Jean-Jacques Rousseau*, Denton, Texas, 1967

Wright, Jonathan, *Los jesuitas. Una historia de los «soldados de Dios»* [2004], traducción de José Antonio Bravo, Editorial Sudamericana (bajo el sello Debate), Buenos Aires, 2005

b) Artículos incluidos en una publicación periódica:

AA. VV., *Magazine Littéraire*, N° 357 (Dossier Rousseau), 1997

Baugh, Hansell, «Music and the Mediteranean», en *The Musical Quarterly*, vol. 12, n° 4 (octubre, 1926), pp. 623-630

Betzwieser, Thomas, «Exoticism and politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare* (1790)», en *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, n° 2 (1994), pp. 91-112

Biscia, Rodolfo, «La educación del oído republicano. Política y estética musical en Rousseau», en *Deus mortalis, Cuaderno de filosofía política*, n° 6 (2007), pp. 151-245

Christensen, Thomas, «A Music Theory as Scientific Propaganda: The Case of d'Alembert's *Elemens de Musique*», en *Journal of the History of Ideas*, n° 50 (1989), pp. 409-427

Cuartas Restrepo, Juan Manuel, «Jean-Jacques Rousseau y Friedrich Nietzsche, Autobiografías comentadas», en *Thesaurus*, tomo LIV, n° 3 (1999), pp. 882-908

Cudworth, Charles, «Baroque, Rococo, Galant, Classic», en *The Monthly Musical Record*, vol. LXXXIII (1953), p. 172-175

Charrak, André, «Rousseau et la matière de l'expression musicale», en *Critique*, vol. LVI, nº 639-640 (agosto-septiembre, 2000), París, pp. 643-659

Debussy, Claude, «A propos d'Hippolyte et Aricie», en *Le Figaro*, 8 de mayo de 1908

Derrida, Jacques, «La Linguistique de Rousseau», en *Revue Internationale de Philosophie*, nº 21 (1967), pp. 443-462

Dielitz, Alexandra Maria, «Viel Trara um *Tarare*», texto para el *Schwetzingen Festsspiele* 1988, pp 29-37

Dotti, Jorge E., _____ «Observaciones sobre Kant y el Liberalismo», en *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Año 8, nº 13 (primer semestre de 2005), pp. 3-17

_____ «¿Qué es el iluminismo de “¿Qué es el iluminismo?”» en *Espacios de crítica y producción*, nº 4-5 (noviembre-diciembre, 1986), pp. 10-19

Espinas, Alfred Victor, «Le “système” de Jean-Jacques Rousseau», en *Révue Internationale de l'enseignement supérieur*, nº XXX (1895), sin nº de p.

Fuente Charfolé, José Luis de la, «El *Diccionario de Música* de Jean Jacques Rousseau: causas y propósitos», en *Ensayos, Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete*, nº 17 (diciembre, 2002), pp. 59-71

García Besunce, Eduardo, «Kant y la estética de la música», en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXXI, nº 2 (primavera, 2005), pp. 301-314

Gosman, Alan, «Rameau and Zarlino: Polemics in the “Traité de l'harmonie”», en *Music Theory Spectrum*, vol. 22, nº 1 (primavera, 2000), pp. 44-59

Kintzler, Catherine, «Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse», en *Revue de Musicologie*, n° LXVII (1981), pp. 139-168

Langellier-Bellevue, Richard, «Le concept d'exotisme chez Rameau: un exemple, "Les sauvages" des *Indes galantes*», en *Recherches sur la musique française*, vol. 21 (1983), pp. 158-160

Lanson, Gustave, «L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau», en *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, n° VIII (1912), pp. 1-31

Leduc, Jean, «Rousseau et Gluck», en *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, tome CLXVIII (1978), pp. 317-326

Masson, Paul-Marie, «La lettre sur Omphale», en *Revue de Musicologie*, n° XXIII (1944), pp. 1-19

Masson, Pierre-Maurice, «Questions de chronologie rousseauiste», en *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, n° IX (1913), pp. 37-62

Mercier, R., «La Théorie des climats des *Réflexions critiques* à l'*Esprit des lois*», en *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° LIII (1953), pp. 17-37

O'Dea, Michael, «Rousseau contre Rameau: musique et nature dans les articles pour l'*Encyclopédie* et au-delà», en *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 17 (octobre, 1994), pp. 133-148

Paul, Charles B, «Music and Ideology: Rameau, Rousseau, and 1789», en *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXII, n° 3 (juilio-septiembre, 1971), pp. 395-410

Pitou, Spire, «La représentation du *Devin du village* à Versailles en 1753», en *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, n° XXXVIII (1969-1971), pp. 265-271

Quintana, Hugo, «Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII», en *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, n° 2 (enero-febrero, 2002), s/n° de p.

Rivera García, Antonio, «El republicanismo de Cicerón: retórica, constitución mixta y ley natural en *De republica*», en *Doxa*, n° 29 (2006), pp. 367-386

Rodis-Lewis, Geneviève, «Un théoricien du langage au XVII siècle: Bernard Lamy», en *Le Français Moderne*, enero de 1968, pp. 19-50

Rodríguez Aramayo, Roberto, «Claves rousseauianas del concepto kantiano de ilustración», en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXXI, n° 2 (primavera, 2005), pp. 237-252

Sacaluga, Servando, «Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752: nouvelle mise au point», en *Diderot Studies*, vol. X (1968), pp. 133-173

Scott, John T., «The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy», en *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, n° 2 (abril, 1998), pp. 287-308

Simon, Julia, _____ «Rousseau and Aesthetic Modernity: Music's Power of Redemption», en *Eighteenth-Century Musica*, n° 2/1 (Cambridge University Press, 2005), pp. 41-56

_____ «Singing Democracy: Music and Politics in Jean-Jacques Rousseau's Thought», en *Journal of the History of Ideas*, vol. 65, n° 3 (2004), pp. 433-454

Weber, William, «*La musique ancienne* in the Waning of the *Ancien Régime*», en *Journal of Modern History*, vol 56 (1984), pp. 58-88

Wellek, René, «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. V (1946-1947), pp. 77-106

c) Artículos incluidos en una recopilación de textos:

Baud-Bovy, Samuel, «Rousseau musicien», en Baud-Bovy, Samuel; Derathé, Robert (*et al.*), *Jean-Jacques Rousseau*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962, pp. 51-66

Bloom, Allan, «Jean-Jacques Rousseau», en Strauss, Leo; Cropsey, Joseph (comps.), *Historia de la filosofía política* [1987³], traducción de L. G. Urriza, D. L. Sánchez y J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993, pp. 529-548

Cook, Alexandra, «Rousseau and the languages of music and botany», en *Musique et langage chez Rousseau. Etudes présentées par Claude Dauphin*, Voltaire Foundation, Oxford, 2004, pp. 75-87

Derathé, Robert, «L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau», en Baud-Bovy, Samuel; Derathé, Robert (*et al.*), *Jean-Jacques Rousseau*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962, pp. 203-218

Dotti, Jorge E., «Pensamiento político moderno», en *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía, Del Renacimiento a la Ilustración I*, Edición de Ezequiel de Olaso, Trotta, Madrid, 1994, pp. 53-75

Foucault, Michel, «Introduction» a Rousseau, Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, A. Colin, Paris, 1962, pp. vii-xxiv

Gregoriou, Grégoire, «*Le Devin du village* – un côté peu connu de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau», en Thiéry, Robert (ed.), *Rousseau, l'Emile et la Révolution. Actes du colloque international de Montmorency 1989*, Universitas, Montmorency, 1992, pp. 517-524

Hassner, Pierre «Immanuel Kant» en Strauss, Leo; Cropsey, Joseph (comps.), *Historia de la filosofía política* [1987³], traducción de L. G. Urriza, D. L. Sánchez y J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993, pp. 549-584

Holton, James E., «Marco Tulio Cicerón», en Strauss, Leo; Cropsey, Joseph (compiladores), *Historia de la filosofía política* [1987³], traducción de L. G. Urriza, D. L. Sánchez y J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993, pp. 158-176

Jiménez Alcázar, Marisé, «Rousseau, Moretti, el Real Conservatorio de Música de Doña Cristina, Piermarini y Ramón Carnicer en el *Diario* de José Musso Valiente», en *José Musso Valiente y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, vol. I, Ayuntamiento de Lorca / Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 227-238

Kleinman, Sydney, «L'enseignement musical chez Rousseau: sur la voie de la composition», en Thiéry, Robert (ed.), *Rousseau, l'Emile et la Révolution. Actes du colloque international de Montmorency 1989*, Universitas, Montmorency, 1992, pp. 525-534

Kremer, Joseph-François, «Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition», en Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1986, pp. XI-LXXVIII

Lévi-Strauss, Claude, «Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme», en Baud-Bovy, Samuel; Derathé, Robert (*et al.*), *Jean-Jacques Rousseau*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962, pp. 239-248

Manin, Bernard, «Rousseau», en Furet, François; Ozouf, Mona, *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, Flammarion, Paris, 1988, pp. 872-886

Monjeau, Federico, «Música, sociología de la», en Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002

Palisca, Claude V., «“Baroque” as a Music-Critical Term’, en Cowart, Georgia (ed.), *French Musical Thought, 1600–1800*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989, pp. 7–21

Paquette, Daniel, «L’influence musicale de Rousseau sur la Révolution française», en Thiéry, Robert (ed.), *Rousseau, l’Emile et la Révolution. Actes du colloque international de Montmorency 1989*, Universitas, Montmorency, 1992, pp. 535–545

Pizzorusso, Arnaldo, «Le “personae” nei *Dialogues*», en *Rousseau secondo Jean-Jacques*, Istituto della Enciclopedia italiana, Florencia, 1979, pp. 65-74

Rosiello, Luigi, «Le teorie linguistiche e grammaticali dell’enciclopedismo illuminista», en *Scienze dell’uomo e scienze della società nel Settecento. Atti del convegno di Torino, 27-28 ottobre 1978*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1979, pp. 263-284

Stackelberg, Jürgen von, «Le *Devin du village* und *Bastien und Bastienne*», en *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement, Parodie*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1972, p. 226-231

Van den Heuvel, J., «*Platée*, opéra-bouffe de Rameau au milieu du XVIII^e siècle», en *Actes du Colloque International Jean-Philippe Rameau, Dijon, 1983*, (impresso en Paris), pp. 101-107

Verri, Antonio, «Antropologia e linguistica nell’*Essai sur l’origine des langues*», en *Scienze dell’uomo e scienze della società nel Settecento, Atti del convegno di Torino, 27-28 ottobre 1978*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1979, pp. 380-385

d) Artículos disponibles en Internet:³⁸³

Brossard, Yolanda de, «Brossard, Sébastien de», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 14 de julio de 2007

Brumana, Biancamaria; Timms, Colin, «Bontempi, Giovanni Andrea», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 3 de junio de 2009

Cook, Elisabeth, _____ «Marie Antoinette», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007

_____ «Querelle des Bouffons», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 19 de abril de 2007

Heartz, Daniel; Brown, Bruce Alan, «Rococo», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 20 de abril de 2007

Helm, Eugene; McCulloch, Derek, «Frederick II, King of Prussia», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 6 de junio de 2009

Hucke, Helmut; Monson, Dale E., «Pergolesi, Giovanni Battista», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 2 de mayo de 2007

Kintzler, Catherine, «Rousseau, Jean-Jacques», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 19 de noviembre de 2006

May, William S.; Wiering, Frans, «Banchieri, Adriano», en *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, consultado el 3 de junio de 2009

³⁸³ Descontando el caso de las versiones digitalizadas de libros incunables o de difícil acceso, a lo largo de este trabajo hemos recurrido a una única fuente disponible en Internet: se trata de la Enciclopedia *Grove Music Online* (para acceder a la cual es necesaria una acreditación personal). Dicho diccionario, siempre en permanente actualización, goza de gran autoridad en el ámbito musicográfico; por lo demás, sus contribuciones están a cargo de reconocidos especialistas y musicólogos: como puede constatarse en las secciones precedentes de esta misma Bibliografía, también hemos consultado estudios de varios de estos mismos autores en formato tradicional de libro o artículo.

Rice, John A., _____ «Salieri», en *Grove Music Online*,
www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007

_____ «Axur, re d'Ormus», en *Grove Music Online*,
www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007

Sadler, Graham, «Rameau, Jean-Philippe », en *Grove Music Online*,
www.grovemusic.com, consultado el 13 de abril de 2007