



Veritas

ISSN: 0717-4675

ISSN: 0718-9273

Pontificio Seminario Mayor San Rafael Valparaíso

Castro Rodríguez, Sixto José
El concepto de “obra” en la filosofía de la música
Veritas, núm. 51, 2022, pp. 57-82
Pontificio Seminario Mayor San Rafael Valparaíso

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291170749003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El concepto de “obra” en la filosofía de la música

SIXTO JOSÉ CASTRO RODRÍGUEZ*

Universidad de Valladolid (España)

sixto@fyl.uva.es

Resumen

En el presente artículo reflexiono sobre cómo el concepto de “obra” ha llegado a ocupar un lugar determinante en el pensamiento sobre el arte y en el modo de experimentarlo y comprenderlo. Presento igualmente algunos elementos de reflexión sobre la ontología de la “obra” para centrarme en el caso de las obras musicales, “mutantes ontológicos”, que han sido objeto de atención preferente de la filosofía analítica. Esta reflexión, sin embargo, al poner en primer término las consideraciones ontológicas relativas las condiciones de identidad de la obra han acabado desarrollando tesis que renuncian a los componentes estéticos y atentan contra nuestras convicciones y prácticas más asentadas. Por ello, finalmente apelo a la conveniencia de privilegiar un enfoque histórico para comprender que hay más música que obras musicales.

Palabras clave: obra musical; ontología de la obra de arte; estética; Goodman; Goehr.

The concept of “work” in the philosophy of music

Abstract

In this article I reflect on how the concept of "work" has come to occupy a determining place in our thinking about art and in the way we experience and understand it. I also present some elements of reflection on the ontology of the "work" in order to focus on the case of musical works, "ontological mutants", that have been the object of preferential attention of analytical philosophy. This reflection, however, by putting in the foreground the ontological considerations concerning the conditions of identity of the work, has ended up developing theses that forget the aesthetic components and go against our most established convictions and practices. For this reason, I finally appeal to the convenience of privileging a historical approach in order to understand that there is more to music than musical works.

Key words: musical work; ontology of the work of art; aesthetics; Goodman; Goehr.

* Doctor en Filosofía. Catedrático de Estética en la Universidad de Valladolid. Ha sido profesor invitado en la universidad de Bayreuth (Alemania), “visiting scholar” y “visiting professor” en las universidades de Temple (Filadelfia), Houston, Oxford, Lovaina y Columbia (Nueva York). Autor de *La trama del tiempo* (2002), *En teoría, es arte* (2005), *Vituperio de orbanejas* (2007), *Lógica de la creencia. Una filosofía (tomista) de la religión* (2012), *Sobre la risa y la belleza. Ensayo de ontología estética* (2015), *Pensar el arte* (2017), *Teología estética* (2018). Ha traducido a Richard Swinburne, George Dickie, Lydia Goehr y G. E. Lessing.

INTRODUCCIÓN

A partir de un determinado momento de la historia, la reflexión sobre las artes se articula de modo paradigmático en torno al concepto de “obra”. Este concepto nos permite crear constelaciones de ideas para trazar los mapas con los que nos orientamos en una historia del arte y enunciar discursos para entrelazar los diversos elementos que constituyen el mundo del arte. La filosofía del arte misma se sirve del término “obra” para elaborar sus teorías sobre las más diversas cosas (creatividad, recepción, afectos, interpretación, etc.). Todo el complejo institucional e histórico del arte (museos, educación, mercado, crítica, historia, estilos, movimientos, artistas etc.) pasa por las obras, y, sin ellas, se desvanece. ¿Cabe pensar, por ejemplo, el suprematismo sin las obras suprematistas, como si aquél fuese una esencia misteriosa y nouménica más allá de su darse fenoménico en obras? No parece tarea sencilla, por lo que hay una cierta lógica en el pragmatismo que subyace a la condensación de todo el complejo del arte en torno al concepto de “obra” como centro de gravedad.

Curiosamente, la dependencia de la teoría general del arte del concepto de obra contrasta enormemente con la tesis nietzscheana de que el arte, en la medida en que tiene una tarea (embellecer, ocultar y transformar lo feo, hacernos soportables para los demás), es fundamentalmente un excedente de fuerzas que se libera en la obra, pero no debe confundirse con esta. Afirma Nietzsche: “según esta grande, incluso enorme tarea del arte, el arte en sentido propio, el de las obras de arte, no es más que un suplemento” (Nietzsche, 2014: 322). Confundir el arte con las obras de arte es confundir la forma suprema de la voluntad de poder con un objeto. El riesgo, pues, es que la obra de arte prive al arte de su verdadero ser y lo enmascare, aniquilando su poder específico. La tarea, entonces, sería pensar el arte contra “el arte de las obras de arte”. A esta labor, desde luego, no coadyuva la opacidad del mismo sintagma “obra de arte”, cuya confusión, según ha hecho notar Giorgio Agamben, se debe tanto a la oscuridad del término “arte” como del de “obra”.

Ni siquiera desde un punto de vista gramatical el sintagma «obra de arte», que usamos con tanta desenvoltura, es fácil de entender, ya que no es en absoluto claro si se trata de un genitivo subjetivo (la obra está hecha del arte y pertenece a él) u objetivo (el arte depende de la obra y recibe de ella su sentido). En otras palabras, si el elemento decisivo es la obra o el arte, o una mezcla suya no mejor definida, y si los dos elementos proceden en un

acuerdo armónico o existen más bien en una relación conflictiva. (Agamben, 2018)

Es pues necesario pensar el ser-obra de la obra de arte. Para ello hay que aclarar, si es que ello es posible, qué es una obra dentro del contexto general “del arte”. Hecho esto, centraremos nuestro análisis en el ser-obra de la obra musical como ejemplificación de lo desarrollado.

1. LA APOTEOSIS DE LA OBRA

¿Cómo ha llegado el concepto de “obra” a ocupar un lugar tan absoluto en el pensamiento sobre el arte y en el modo de experimentarlo y comprenderlo?

La expresión “*œuvre d’art*” no aparece en francés hasta el siglo XIX. Algo semejante sucede en las demás lenguas europeas (Schaeffer, 2015: 12). Hasta este momento la práctica común era denominar “arte” (*téchne, ars*) a todas las producciones humanas –todavía no obras– que seguían determinadas reglas –a diferencia de las operaciones de la naturaleza–, al conjunto mismo de reglas o a la habilidad para ponerlas en práctica. En el entorno del siglo XVIII, el concepto de arte es absorbido casi totalmente por el de Bellas Artes, como consecuencia de la reorganización de las diversas disciplinas y actividades humanas que da lugar al moderno sistema de las artes (Kristeller, 1951; 1952) que domina el mundo occidental desde ese momento en adelante. Pero será sobre todo a partir del siglo XIX cuando, rompiendo con la tradición aristotélica de pensar la *téchne* en relación con lo contingente, con lo que podría ser de otro modo (a diferencia de la ciencia, que trata sobre lo necesario), el arte adquiera un carácter de necesidad, de absolutez, en virtud del estatus revelatorio, metafísico y quasi religioso del que se le dota (Castro, 2018). En esta hipertrofia de lo artístico, el centramiento en la “obra” juega un papel fundamental. Los términos específicos (pieza, escultura, pintura, sonata, preludio...) quedan relegados y el vocabulario artístico se restringe de modo casi exclusivo al uso del término “obra”. Esta expresión permite unificar todas las producciones artísticas bajo una única inscripción (como consecuencia del programa de unificación de todas las artes) que alude a una realidad que se contempla como autónoma, autosuficiente y acabada en sí misma (Moritz, 2018). Eliminados los restos del mundo artístico del que surgen primero las Bellas Artes y después el hipertrofiado Arte decimonónico, queda ese espacio unificado en el que las obras de arte ya no serán las producciones humanas que sigan determinadas reglas, sino la manera más alta en la que la verdad se da la existencia a sí misma. Pero este proceso no es inocente,

ya que obliga a repensar el ser del arte desde el concepto de obra, es decir, desde una nueva constelación que sustituye a las anteriores con las que se interpretaba este fenómeno. Un ejemplo de esto es el intento heideggeriano de definir la esencia del arte a partir del concepto de “obra”. En su texto *El origen de la obra de arte*, Heidegger (1995) establece una diferencia radical entre la obra y la cosa, en la medida en que aquella revela lo que esta es, hace conspicua su materialidad, reta el acceso a ella mediante el razonamiento calculador que pretende presentar las cosas como son, inaugura un tiempo y un espacio propios (Heidegger 2010), etc. Todo ello lo obra la obra, entendida como una realidad que no puede analizarse con los instrumentos con los que se analizan las cosas, sino más bien como una realidad que funda un origen, abre un mundo y es un espacio de revelación, de desocultamiento de lo oculto, de desvelamiento de lo velado, incluso –como señala Dufrenne– como un “cuasi-sujeto” capaz de expresión autónoma, un cuerpo físico que despliega su propia interioridad y que se dirige al sujeto en el nivel de los sentimientos y las emociones” (Dufrenne, 2017: 40).

Todos estos esfuerzos por diferenciar la obra de otras realidades objetuales contribuyen a asentar la idea de que donde hay arte, espacio especial, ha de haber obra, entidad singular. Esto lo muestra también el hecho de que quien se plantea retar al mundo del arte tiene entre sus objetos de crítica primera la idea de obra. Los ataques de las vanguardias pueden, de hecho, entenderse no tanto como una crítica a la idea misma de arte como a la “obra” en cuanto tal. Así lo defendió Robert Klein (1980). Según él, las vanguardias habrían obrado este ataque “en beneficio de un ‘arte’ misterioso (y a la vez diferente) separado de ellas o detrás de ellas” (1980: 371). Su crítica se dirigiría a la ficción mantenida por las instituciones según la cual el valor artístico es algo registrado y visible solo en las obras de arte. Este supuesto implica reducir la experiencia a cosa, el acto vivido a objeto de contemplación que deviene un fetiche al que se le atribuye un valor del que, en realidad, carece. Klein termina su texto preguntándose: “¿puede imaginarse una situación en la que el arte prescindiera de obras? ¿O pueden imaginarse obras que no sean encarnaciones de valores y solidificación de experiencias? Para estar seguro de que el eclipse del objeto de arte solo es un eclipse, sería necesario poder excluir a priori estas dos eventualidades” (1980: 374).

Sea como fuere, el dominante concepto de obra ha superado los ataques de las vanguardias, y los productos artísticos son actualmente calificados de “obras” sin mayores problemas. El mundo del arte sigue pensando que el arte es una realidad que se da fundamentalmente en obras, como lo muestra, por ejemplo, el hecho de que John Cage, cuyas composiciones musicales se planteaban como inasumibles bajo este

concepto tradicional, acabase subyugado por su potencia teórica y pragmática. De hecho, seguimos hablando de las “obras” de John Cage. Si acaso, lo que ha cambiado es el significado mismo del concepto de obra, que ahora se califica de abierta, *in progress* o cosas por el estilo, pero obra, al fin y al cabo.

Las estrategias elaboradas contemporáneamente para pensar un arte que no se centre exclusivamente en las obras van por otros derroteros, como el de decretar el “fin del arte”. Esta es la propuesta de Arthur Danto, que elabora una filosofía de la historia del arte en la que, en un determinado momento, esta llega a su fin al agotar su periplo filosófico, cuyo impulso fundamental es encontrar la propia definición del arte. La obra es, a partir de un determinado momento, la portadora y la encarnación de ese espíritu que se despliega en la historia, de tal modo que absorbe en sí todo el sentido del término “arte” y acabará por decretar el fin mismo de la historia del arte una vez que una obra determinada (*La Caja Brillo* de Andy Warhol) plantea la pregunta filosófica correcta (¿por qué soy una obra de arte?) antes de pasar esa tarea a la filosofía. Alcanzado así, en el arte pop, el fin de la historia del arte, desaparece todo límite y todo relato oficial. Alcanzada la autoconciencia del arte, la historia del arte ha concluido y para los artistas impera la libertad como única ley. De este modo, cabe suponer que ese relato histórico, presidido modernamente por la idea de obra, una vez finalizado, dejará paso, al menos como posibilidad, a un mundo sin obras, o al menos gobernado por otros conceptos, puesto que no hay imperativos a priori para los artistas. Al menos es lo que se puede colegir de la simetría que Danto establece entre la década de los setenta –“un período que, a su modo, es tan oscuro como el siglo X” (Danto, 2010: 39), lleno de obras de arte indistinguibles de objetos, cajas brillo, arte conceptual sin objetos... en el que se da un giro de lo sensible a lo filosófico, es decir, un cambio también en el concepto de “obra”– y la época anterior a la era del arte que propone Hans Belting (2009), a saber, una era en la que tampoco había “obras”, sino imágenes con muy diversas funciones y modos de recepción que poco tienen que ver con el paradigma estético-contemplativo que se impone en el entorno del siglo XVIII. Antes de la era del arte, con las imágenes hacíamos cosas. Y seguramente después de la era del arte hagamos otras cosas con los artefactos artísticos que ya o no serán Arte (con mayúsculas) o no serán obras. Cabe pensar, entonces, que la llegada de esta nueva época posthistórica puede traer consigo la desaparición de la obra como concepto central y la posibilidad de que el arte se desarrolle por otros medios.

2. ALGUNOS APUNTES ONTOLÓGICOS

La concepción tradicional de la “obra” la considera un objeto de un tipo particular, en el que se da una mimesis¹ que se identifica fundamentalmente con un tipo de *poiesis*, es decir, con la generación de un objeto que se independiza de la acción. Ahora bien, la mimesis artística no sólo es *poietiké*, sino también *praxiké* (*happening, performance, action painting...*). De hecho, este es el tipo de mimesis al que Aristóteles hace referencia al estudiar la tragedia, que entiende como *mimesis práxeos*. Pensado en estos términos, el arte deviene más un hacer que un ser, una acción más que un objeto. Cabe ampliar este análisis, si aceptamos la división tradicional que Aristóteles ofrece de las actividades humanas en su *Metafísica*, a la teoría, y hablar de una mimesis *theoretiké*, aquella que supone la elaboración de obras de arte en las que el elemento teórico prima sobre cualquier forma de *práxis* o *poiesis*. Al admitir esto, problematizamos aún más el concepto de obra, pues si los límites de la obra-objeto (fruto de la *poiesis*) son en ocasiones difusos –¿qué forma parte de la obra de arte? ¿Qué queda fuera y qué dentro de la obra?–, en el caso de la “obra práctica” y de la “obra teórica” los límites aún son más difíciles de determinar. La *mimesis práxeos* que determina la lectura aristotélica de la tragedia no permite aludir a un modelo preexistente más allá de las “acciones humanas”, ni a una acción mimética de límites bien definidos. En el caso de la posible mimesis *theoretiké*, que define bien el arte conceptual, la objetualidad parece difícil de pensar, a no ser en términos de un “objeto mental”. Está claro, entonces, que no se pueden pensar con las mismas categorías ontológicas *poiesis*, *práxis* y, en su caso, *teoría*. Pero ya en la misma consideración de las obras poiéticas hay que afinar el análisis. Una escultura o una pintura se guardan en un sitio o se cuelgan en la pared, se contemplan, se trasladan o se prestan, ocupan un espacio y pueden medirse, pero una obra musical o una obra de teatro no. Estas se interpretan, pero no pueden trasladarse de un sitio a otro. Esta es la razón de que haya que precisar bien la ontología de la “obra” para que, cuando se hable de “obra de arte”, se pueda atender a fenómenos tan diversos.

Tradicionalmente, la filosofía analítica ha pretendido encontrar condiciones necesarias y suficientes para hablar de “obra de arte”. Esta búsqueda ha dado lugar a definiciones del tipo: *x es una obra (de arte) si y solo si y*. Se ha tratado de encontrar los elementos mínimos definitorios

¹ Entendemos aquí mimesis más en el sentido aristotélico que en el platónico, es decir, como producción de mundos y no como copia o reproducción de modelos. Véanse Halliwell, 2002; Castro, 2005; González Valerio, 2011.

para poder hablar de “obra”. Esta tarea se ha revelado compleja, quizá tanto como la tarea de definir el arte. Aplicar el concepto de “obra” de manera unívoca a piezas musicales, cuadros, esculturas, juegos de agua, bailes y las demás cosas que habitualmente denominamos “obras” es complicado, puesto que solo se puede hacer de modo análogo. ¿Qué es la “obra” en el caso de la música? ¿La idea que está en la cabeza del compositor, la partitura, lo escrito en ella, la interpretación, la grabación o ninguna de estas cosas? ¿Acaso la obra es algo preexistente incluso a su ideación por el compositor? Lo mismo puede pensarse de la pintura. ¿Es la obra la idea que está en la mente del artista y que imita ciertos modelos preexistentes, como pensaban los neoplatónicos, o lo es el objeto que se exhibe en una institución artística, como piensa cualquier director de museo que se resiste a prestar sus “obras” para que no se dañen, o para salvaguardar la exclusividad que su museo tiene sobre tal objeto? Incluso cuando tratamos de “objetualizar” la obra para reducirla a un artefacto de un determinado tipo, señalar sus límites no es tarea fácil. No es sencillo decir qué está “dentro” de la obra y qué está “fuera”, de modo especial en el arte contemporáneo. ¿Es parte del objeto-obra su ubicación en un lugar particular o no? Recordemos el célebre ejemplo del *Tilted Arc* de Richard Serra, quien prefirió que fuese destruido antes que variar su localización. El mismo despliegue histórico del arte ha dado lugar a que consideremos “obras” cosas muy distintas. ¿Son obras los bosquejos, los proyectos, los intentos inconclusos? ¿Son obras de arte “especiales”, quizá porque no aspiraban a ninguna compleción formal más allá del mínimo necesario para servir al artista de medios para darse a conocer a los posibles postores, es decir, para venderse? ¿Puede seguir hablándose de “obras” una vez que estas han perdido su unidad y se han reducido a una exposición fragmentaria y cada vez más desmaterializada? Es difícil hablar de obras en formas de arte como el arte conceptual, el net art o cualquiera de los artefactos que pretenden ser la última etapa de la desmaterialización del arte. Necesitamos pensar la ontología de la obra.

La obra de arte es un artefacto que tiene propiedades que no tiene el objeto físico: una escultura puede ser grácil y ligera, aunque esté hecha de pesado mármol (Wollheim, 1972; Margolis, 2004). Una pintura puede ser terrible y sublime, sin que lo sea el lienzo en el que está pintada ni pueda atribuirse ninguna de estas propiedades a los pigmentos. Por tanto, la hipótesis que identifica la obra de arte con un objeto físico no es correcta en ninguno de los casos, salvo que utilicemos la terminología de Dufrenne (2017), que identifica la “obra de arte” con el artefacto material, y reserva todo el universo artístico para el “objeto estético”. La hipótesis de que todas las obras de arte son objetos físicos parece

refutarse si se defiende que la obra es ante todo un objeto mental o ideal, un estado o una creación interior del artista o una “idea” al modo neoplatónico, que solo de modo contingente adquiere materialidad, la cual en algunos casos podría ser perfectamente prescindible. La obra física, en todo caso, no sería más que un medio de comunicar esos estados imaginativos entre diversas mentes o de materializar la forma preexistente, pero en ningún caso podría identificarse con su encarnación, sea cual sea esta. No obstante, esta idealización de la obra de arte plantea varios problemas, entre otros el de la individuación: no parece fácil decidir si estamos ante una obra de arte específica, si esta solo existe como entidad mental o ideal. Aunque así planteado parezca más un problema epistemológico, esta tesis tiene una prolongación ontológica, ya que en último término alude al modo de existencia de la obra, pues plantea en qué condiciones existe y durante qué tiempo, si es eterna o instantánea, continua o discreta. Imaginemos, por ejemplo, que un poeta crea un poema en su mente e instantes después de haberlo hecho se cae por un barranco y se mata. ¿Realmente ha compuesto una obra? ¿Cómo se individúa esa obra que no ha pasado del estadio mental, y cómo se la distingue de un plagio de esa obra, si es que tiene sentido hablar así? Y si la obra existe como idea eterna que solo de manera contingente adviene a la mente del autor, ¿cuál es el papel del artista? ¿Es realmente creador, descubridor, un mero combinador de elementos preexistentes o simplemente el vehículo que utilizan las musas para decir sus verdades y mentiras? Pero si la obra es puramente ideal, ¿acaso *La noche oscura del alma* que leemos no es *La noche oscura del alma*? ¿*Las Meninas* que cuelga en el museo del Prado no realmente es *Las Meninas*? Si la obra es algo que va de mente en mente, ¿tiene entonces una existencia intermitente, es decir, existe solo cuando alguien la imagina? Parece que, como la realidad de Berkeley, su *esse est percipi* o mejor *imaginari*. Por otra parte, esta manera de plantear el asunto, aparte de los problemas ontológicos a los que nos arroja, muchos de ellos irresolubles, no hace justicia a muchos elementos del proceso creativo, pero sobre todo ninguna el componente material de la obra de arte, que parece imprescindible para su individuación y para hacer posible que surjan muchas de sus propiedades estéticas.

La postura contraria a la idealización de la obra sería su reducción a un objeto que solo posee propiedades sensibles, es decir a un objeto fenoménico o presentacional que carece de propiedades históricas o artísticas. Para esta teoría fenoménica, la obra de arte posee solo aquellas propiedades que podemos percibir inmediatamente o que están inmediatamente dadas (Wollheim, 1972: 69). Esta postura es la que encarna el personaje de Testadura que Danto (1964) introduce en su

texto “El mundo del arte” para representar al individuo que afirma que lo que hay en una pintura no es Holofernes o Dalila, sino una serie de pigmentos. Es obvio que no miente, pero también lo es que nuestra percepción de la pintura nunca es fenoménica, sino fenomenológica: vemos un ángel, a Santo Domingo, a Carlos V o un paisaje, y no vemos pigmentos que luego interpretamos. Lo mismo sucede con las propiedades expresivas, representacionales, etc. de una obra de arte. Testadura es el que se obliga a no ver la obra de arte como lo que es, porque, hablando en general, quiere reducir su percepción a lo fenoménico sin pasar por lo fenomenológico.

Si la objetualidad de la obra pasa por una fisicidad determinada, no reducible a lo material, es necesario pensar ahora qué clase de objetos son concretamente las obras de arte. Haciendo uso de la terminología de Peirce, Wollheim (1972) sostiene que las obras son tipos (*type*) a los que se corresponden casos (*token*). *El Quijote* y el *Ave María* de Tomás Luis de Victoria son tipos; mi copia de *El Quijote* y la interpretación por parte del Coro de la Universidad Pontificia de Salamanca del *Ave María* son casos de estos tipos. Quien ha explicado con mayor precisión esta ontología de tipo-caso en el espacio de las artes ha sido Joseph Margolis (1977). Para él, el término tipo significa fundamentalmente aquellos particulares abstractos que pueden ser ejemplificados mediante casos. Quien crea una obra de arte crea un caso de ese tipo particular, no un ejemplar de un universal. La creación de un caso supone la creación de un caso de un tipo y en ocasiones da lugar a la misma creación del tipo, a diferencia de los universales, que no se crean: estos son absolutos, separados, autosistentes, pre- y post-existentes a sus ejemplares, y su realidad no depende de la existencia de ejemplares de ese universal; si estos desaparecen, el universal sigue existiendo. Por el contrario, el tipo no existe si no se ejemplifica en sus casos y si desaparecen todos los casos desaparece el tipo: el tipo se crea y se destruye y es individuado heurísticamente como recurso para facilitar la referencia a casos espacio-temporales particulares de un tipo. Esta ontología de tipo-caso parece adecuada para la comprensión de las diferentes artes. Una interpretación particular del motete *Salve Regina* de Victoria tiene la propiedad de ser un caso particular del tipo *Salve Regina*, que tiene o puede tener múltiples casos, mientras que en obras como *Las Meninas* caso y tipo se identifican, es decir, son tipos de un solo caso.

Esta ontología de tipos-casos también ha llevado a considerar las obras de arte no tanto como artefactos poiéticos cuanto como artefactos práxicos, es decir, como acciones (Currie, 1989): la obra sería una estructura creada según un cierto “sendero heurístico artístico”. Las piezas creadas por medio de diferentes senderos heurísticos artísticos, es

decir, siguiendo diversos modos de alcanzar el producto final, difieren en sus identidades, aunque comparten la misma estructura. Por tanto, las obras han de identificarse con la acción que ha llevado a ellas, la cual explica no solo lo que se hizo, sino también cómo se hizo. Se añade así un cierto elemento “aretético” al espacio práctico. La identidad de la obra se liga a su determinación causal e histórica. Esta consideración práctica nos ayuda a solventar la paradoja de considerar que el Quijote de Pierre Menard y el de Cervantes son la misma obra. Aquel es un texto indistinguible del de Cervantes, pero compuesto en el siglo XX. Luego, aunque formalmente sean idénticos textos, en cuanto obras son completamente diferentes en virtud de su diverso sendero heurístico artístico.

Esta consideración práctica ayuda a escapar de la tendencia a la reducción objetual del artefacto artístico, aunque no está exenta de dificultades, puesto que el sendero heurístico artístico es él mismo una ficción heurística que no puede en ningún caso reconstruirse de modo fiable, en la medida en que esa recuperación tiene que atender a innumerables variables, muchas probablemente ocultas, que son las que constituyen dicho sendero y lo identifican. En la práctica es imposible saber si dos senderos heurísticos artísticos son el mismo, especialmente si son contemporáneos, y, por ello, si han dado lugar a la misma obra. Por otra parte, la reducción de la obra al sendero heurístico artístico, aun cuando pueda integrar aspectos complejos, como la historia de producción, las posibles intenciones del artista, los contextos de creación, etc., se muestra incapaz de integrar el carácter necesariamente encarnado de la obra de arte, puesto que los senderos heurísticos no se ven, ni se escuchan, a diferencia de las obras de arte, luego parece que la reducción no es correcta para comprender la obra de arte en su complejidad.

Según lo dicho, cabe pensar la obra como una realidad abstracta que no se identifica con el objeto o evento en que se encarna, pero que no se da sin él. En esto parece haber acuerdo en todos los autores, salvo en los puramente idealistas, para los que aceptar la materialidad de la obra es una concesión contingente que hay que hacer, de un modo un tanto gnóstico, a la materia como recipiente desecharable de la idea. Tal particularidad abstracta se concreta en obras que constan de un único ejemplar y otras que tienen múltiples ejemplares legítimos. Esta cuestión enlaza con el intento de sistematización de las artes en virtud de su ontología que llevó a cabo Nelson Goodman (1976), con su célebre distinción entre obras y artes autográficas y alográficas, que nos sirve para introducirnos en la consideración específica de las obras musicales. Para Goodman, son obras autográficas aquellas para las que su historia

de producción es ontológicamente definitoria, como una pintura; son alográficas, por el contrario, aquellas que se definen por la secuencia de caracteres que las constituyen, de manera que cualquier cosa que reproduzca esa secuencia se considera un ejemplar de la obra, sin que la historia de producción sea relevante en modo alguno. De este tipo son las obras musicales. Una partitura, por ejemplo, especifica qué secuencia de sonidos constituye una obra musical, de ahí el carácter normativo de la partitura, que sirve, además de como guía para la ejecución, como elemento determinante de la clase de interpretaciones que pertenecen a tal obra y de cuáles no, a saber, las que respetan fielmente la partitura conformándose a ella y las que se apartan de ella en ciertos elementos constitutivos y ontológicamente identificatorios. De este modo, la partitura tiene como función primordial la individuación y la identificación autorizada de una obra de ejecución en ejecución, por eso es fundamental que la partitura misma esté determinada de manera única según un determinado y preciso sistema de notación. Es el espacio puro, inmaculado y ahistórico de la obra musical.

3. LA MUTABILIDAD ONTOLÓGICA DE LAS OBRAS MUSICALES

En el arte elevado europeo de la modernidad nos encontramos con obras fijadas y estables en su escritura o fábrica, firmadas por un autor y protegidas por un copyright. Ese elemento fijo, estable y limitado es a lo que llamamos la obra. En el caso de la música, la aparición de lo que Lydia Goehr (2007) ha llamado el “concepto-obra” supone la encarnación suprema del sueño formalista: el objeto-forma cuya ontología hay que desvelar, de ahí que, en décadas recientes, los filósofos analíticos hayan tomado la obra musical como uno de sus objetos favoritos de análisis para probar las distintas propuestas ontológicas, precisamente porque en la música se da una serie de extrañezas ontológicas que resume bien esta autora:

Las obras musicales gozan de un modo de existencia muy oscuro; son ‘mutantes ontológicos’. Las obras no pueden, en ningún sentido obvio, ser objetos físicos, mentales o ideales. No existen como objetos concretos y físicos; no existen como ideas privadas que existan en la mente de un compositor, un intérprete o un oyente; tampoco existen en el mundo eternamente existente de las formas ideales increadas. Además, no son idénticas a ninguna de sus interpretaciones. Las interpretaciones tienen lugar en el tiempo real; sus partes se suceden unas a otras. La dimensión temporal de las obras es diferente; sus partes existen simultáneamente. Tampoco son idénticas las obras a sus partituras. Hay propiedades de

aquellas, por ejemplo, propiedades expresivas, que no son atribuibles a estas. Y si todas las copias de la partitura de una sinfonía de Beethoven se destruyesen, la sinfonía misma no dejaría por ello de existir, o esto es lo que se ha defendido. (Goehr, 2007: 2-3)

Este planteamiento lleva a la pregunta fundamental:

¿De qué clase de existencia gozan las obras, dado que son (a) creadas, (b) interpretadas muchas veces en lugares diferentes, (c) no plasmadas o fijadas de modo exhaustivo en forma notacional, y sin embargo (d) están íntimamente relacionadas con sus interpretaciones y partituras? Aunque no sean necesariamente únicas en su modo de existencia, no hay una categoría de objeto obvia en la que puedan ubicarse cómodamente las obras. Entonces, ¿cómo existen? (Goehr, 2007: 3)

Entre los autores de tradición analítica hay diversas respuestas a la pregunta fundamental por el modo de existencia de las obras musicales, en términos nominalistas, de realismo platónico y de platonismo de los tipos iniciados. Los nominalistas, capitaneados por Nelson Goodman, niegan que las obras musicales existan como entidades independientes de sus interpretaciones. Para Goodman, “las obras no son más que clases extensionalmente definidas de interpretaciones-de-una-obra, donde ‘de-una-obra’ se trata como un predicado sincategoremático. Las interpretaciones se clasifican no porque exemplifiquen o encarnen patrones abstractos, sino porque mantienen relaciones apropiadas entre sí y con las copias-partitura” (Goehr, 2007: 16-17). El término “obra” no sería más que un *flatus vocis* para referirse a ciertos particulares (interpretaciones y partituras) que guardan relaciones entre sí y no con entidad abstracta alguna. El compositor no hace más que crear una partitura adecuada que pueda determinar interpretaciones auténticas. Obviamente, la música que no está escrita en partituras, o la que es editada por manos diferentes o en momentos diferentes, no es apta para el análisis de Goodman, ya que no parece posible individuar un conjunto único de propiedades discernibles (alográficamente) que puedan considerarse las propiedades de una obra específica. Es decir, tales músicas no tendrían el estatus de obra musical.

Frente al nominalismo se han alzado diversas formas de realismo. Unas sostienen que las obras musicales son universales platónicos o tipos eternos que los compositores no crean, sino que descubren. Otras se apartan de este carácter de eternidad, pero salvan su identificación como estructuras abstractas. Entre los defensores de las primeras especies de realismo platónico se encuentra Peter Kivy (1993), para quien las obras

son estructuras sonoras (entendidas como universales, tipos o clases, y como tales no pueden empezar a existir ni dejar de existir, luego son descubiertas y no creadas), transcritas en partituras que determinan solamente una ejecución correcta (entendida como un particular, un caso o un ejemplar), bajo un conjunto dado de convenciones implícitas para interpretar la partitura. Algo parecido sostiene Nicholas Wolterstorff (1975; 1980; 2009). Para él, los tipos artísticos musicales son clases normativas –el compositor hace que cierta estructura sea su obra al determinar las condiciones para su interpretación correcta– que existen eternamente, en la medida en que las secuencias de sonidos que las constituyen existen siempre, de modo que el artista las selecciona o descubre, pero no las crea. Análogamente Julian Dodd (2005; 2019) sostiene que la pieza musical no puede identificarse con ningún particular concreto –ninguna de sus interpretaciones o partituras–, sino que es una clase particular de entidad genérica, un tipo –estructura sonora– que podría existir en un mundo posible en el que nunca se hubiese ejecutado, es decir, como un tipo sin casos y por ello no tiene que ser creada, sino que es descubierta al ser seleccionada de modo evaluativo de entre el número infinito de estructuras sonoras que existen: el acto creativo es el descubrimiento de la obra (Dodd 2005: 24-30). Aunque este tipo se ejemplifique mediante una acción intencional (la del compositor), el tipo existe siempre.

A diferencia de estos platónicos, Jerrold Levinson (2005) –contra él se dirige principalmente la crítica de Dodd– defiende una forma de platonismo en la que las obras son tipos iniciados, es decir, creados en un momento determinado por un compositor. La obra se identifica tanto con una estructura sonora como con una estructura de medios de interpretación (la instrumentación). También para él la obra musical es un objeto abstracto, un tipo o clase estructural que se escucha en sus ejemplificaciones (*instances*), aunque exista independientemente de ellas, cuya identidad depende también de la instrumentación específica que la constituye. Independientemente de la dificultad de defender que exista tal “intención instrumental” generalizada en los compositores anteriores a 1800, parece claro que, con la referencia a los medios de interpretación, Levinson, al igual que Goodman, hace intercambiables las partituras y las “obras musicales”, de ahí que afirme que si uno se salta las indicaciones relativas a los instrumentos que deben sonar podría saltarse cualquier otra (tempo, armonía, alteraciones, etc.) y defender que se trata de la misma obra. El mismo Goodman había defendido una postura menos rígida, pero más ambigua, según la cual la notación verbal empleada para el tempo de un movimiento, que forma parte del lenguaje común y no notacional, no es parte integrante de la partitura, sino del conjunto de

elementos auxiliares cuya observancia o inobservancia afecta a la calidad de la ejecución, pero no a la identidad de la obra. Ninguna desviación del tempo indicado descalificaría una ejecución como ejemplo de la obra definida por la partitura. Lo mismo sucede, según Goodman, con el timbre, el fraseo y la expresividad, que son indicaciones auxiliares y no constitutivas de la identidad de la obra. Goodman supone que determinada secuencia notacional es constitutiva de la identidad de las obras de arte alográficas, por lo que una ejecución de tal obra solo será verdaderamente ejecución de tal obra si respeta esa secuencia de modo absoluto, es decir, si se conforma por completo con la partitura, de modo que “la peor de las interpretaciones, siempre que no contenga errores, contará como tal ejemplo [genuino de una obra], mientras que la más espléndida de ellas, si se equivoca en solo una nota, no lo hará” (Goodman, 1976: 172-173). Si la interpretación cambia una sola nota ya no será una ejecución de esa obra, puesto que es esa secuencia formal la que proporciona la identidad de esa obra. Si aceptamos una sola nota errónea, ¿por qué no dos? Si dos, ¿por qué no tres? Si tres, ¿por qué no todas? “Si permitimos la más mínima desviación, perdemos cualquier garantía de preservar la obra y la partitura; ya que, a través de una serie de errores de omisión, adición y modificación de una sola nota, podemos pasar desde la *Quinta sinfonía* de Beethoven a cualquier canción popular” (Goodman, 1976: 173). Es una cierta forma de la paradoja del sorites, que nos lleva a concluir que una ejecución de la *Tocata y fuga en Re menor*, BWV 565 de J. S. Bach con una sola errónea no es una interpretación de esa obra. Pero eso va contra todas nuestras intuiciones y prácticas artísticas. Aquí es donde el enfoque formal de los ontólogos falla irremisiblemente, ya que precisamente porque reconocemos y aceptamos que esa interpretación lo es de esa obra podemos considerar que es incorrecta, es decir, que es una interpretación errónea. Goodman desecha asimismo muchos elementos de la partitura como no constitutivos y los relega al espacio de los constituyentes no identitarios, al no ser notacionales o al menos al no serlo en el sentido no ambiguo que él demanda. Tal es el caso, por ejemplo, de las notas de adorno, los ornamentos, como el trino, que son constitutivamente ambiguos en el número de notas que los constituyen. Pero, al dejarlos fuera de los elementos normativos de una ejecución correcta, podríamos prescindir de ellos en infinidad de piezas en las que, fuera de este enfoque ontologista, son claramente constitutivos, como es el caso, por ejemplo, de la *Sonata del diablo* de Tartini. Sin esos adornos, esta pieza no es esta pieza. Nos vemos llevados a recuperar las prácticas extra-partitura para determinar la identidad de la pieza, es decir, hemos de atender al contexto de creación de la obra y a la práctica a la que pertenece, que sí

proporcionan indicaciones acerca de cómo ejecutar esas instrucciones, de modo que los intérpretes familiarizados con las prácticas interpretativas, representativas y con las convenciones apropiadas sabrán ejecutarlos del modo adecuado. Lo mismo que sucede con las notas de adorno acontece con las indicaciones no notacionales que se prodigan en la música contemporánea, del tipo de “rasgar un papel con una regla de x cms.” (Goehr, 2007: 32 ss).

Tanto Goodman como Levinson refieren la obra de un modo u otro a las indicaciones de la partitura, por lo que, en tanto realidad alográfica, se vuelve imperativo determinar qué elementos forman parte de lo notacional constitutivo de la identidad de la obra. La tesis de Levinson amplía la de Goodman para considerar que todos los elementos de la partitura (tanto la estructura sonora como los medios de ejecución) son equivalentes en lo que respecta a tal identidad. Esta estructura ha de ser indicada por el compositor en el momento de la composición. La obra musical es, pues, una “estructura indicada”: no es una pura estructura sonora abstracta *simpliciter*, sino que empiezan a existir solo cuando es iniciada por una acción humana intencional de alguna clase, de modo que un objeto anterior a esa fecha que se conformase con la estructura no sería un ejemplar de ese tipo (Levinson, 2005). Para Levinson, una ejecución de una obra musical es un suceso sonoro que pretende exemplificarla y que lo logra en un grado razonable. Pero no hay exemplificaciones incorrectas de una obra: solo son exemplificaciones de una obra las ejecuciones correctas. De aquí se sigue que una transcripción de una obra musical es una obra musical distinta, sea por la alteración de la estructura sonora o de los medios de ejecución. Con esta tesis, Levinson se dirige contra la idea aludida de N. Wolterstorff (1975) de que las obras musicales pueden analizarse como clases normativas (*norm-kinds*), es decir, clases que tienen exemplificaciones correctas e incorrectas, como las tiene, por ejemplo, la clase “caballo”, en la que hay ejemplos bien y mal formados. A diferencia de Goodman y de Levinson, Wolterstorff distingue entre exemplificación y ejecución. Se puede aceptar que un autor consagrado que toque una pieza de un compositor determinado y cometa dos fallos en su lectura de la partitura no da lugar a una exemplificación de la obra, pero sí a una ejecución, que puede ser excelente. Asimismo, una ejecución desastrosa de una obra musical sigue siendo una ejecución de esa obra, aunque decimos que es desastrosa precisamente porque le faltan elementos que una exemplificación correcta debería tener.

La propuesta levinsoniana satisface los criterios de creabilidad e individuación. Sin embargo, al introducir como elemento identitario la estructura de los medios de ejecución, es decir, al afirmar que todas las

especificaciones instrumentales son esenciales, deja fuera de su concepción una enorme cantidad de música que no puede entenderse bajo ese paradigma. No solo la música antigua y la música popular, sino también las transcripciones, las orquestaciones o los arreglos, que se consideran adaptaciones de la obra, y, en ese sentido, obras nuevas. Si aceptamos que los medios especificados por el compositor son esenciales para la identidad de la obra, la transcripción o el arreglo darían lugar a otra obra, nueva y diferente, de manera que la mentada *Tocata y fuga en Re menor* BWV 565 interpretada por un cuarteto de viento no sería tal obra, ni siquiera podríamos atribuirla a Bach en manera alguna, pero el hecho es que lo hacemos. Así pues, parece que lo único que hemos hecho con la teoría de los tipos iniciados es agrandar el problema planteado por Goodman buscando salvar la originalidad del artista.

Estas sutilezas levinsonianas, goodmanianas y wolterstorffianas están dirigidas a determinar qué es una obra musical, cuál es su identidad y cuáles son sus elementos constitutivos. Sin embargo, no tienen sentido para una enorme cantidad de música para la que no existen tales especificaciones instrumentales y/o de partitura. Hablando en términos generales, solo se aplican a parte de la música post-beethoveniana, la música occidental con una notación completa, que es el paradigma en el que se basan estas teorías, pero hay mucha más música, es decir, hay más música que obras musicales. Lo que pone sobre el tapete de modo palmario este debate ontológico es que las consideraciones ontológicas respecto a qué es una obra musical están bastante lejos de la práctica musical de interpretar música y dejan fuera del espacio de debate argumentos fundamentales. De hecho, algunos autores se muestran extremadamente críticos con esta forma de pensar las obras de arte a partir de una ontología analítica del concepto de “obra”, como si la reflexión sobre las condiciones de identidad tuviese algún papel real en la determinación de si una interpretación lo es verdaderamente de una obra. Las reflexiones de Goodman sobre la necesidad de concordancia y ajuste entre la obra musical y la partitura, y sobre el hecho de que la partitura define la obra, han acabado por identificar obra y partitura y han colocado en primera línea de investigación la ontología, en detrimento de la estética, con la consecuencia de que la reflexión sobre la ejecución musical se ha hecho equivalente a la pregunta de qué constituye la esencia de una obra musical y qué condiciones debe satisfacer cualquier cosa que se tome como un “ejemplar” de una obra dada, por ejemplo, una ejecución suya. Sin embargo, la diversidad de cosas que podrían considerarse música o ejecución musical en las diversas épocas y en los distintos lugares imposibilita esta empresa de construir una filosofía omniabarcante basada en la ontología. Es más,

como sostiene Ridley, “todo el movimiento hacia la ontología en el pensamiento sobre la música es un error” (Ridley, 2019: 100). No es necesario perderse por sutilezas analíticas relativas a la identidad de una obra para reconocer que estamos en presencia de tal o cual obra, bien o mal interpretada. Seguramente sea una cuestión que los metafísicos encuentren muy interesante, pero si lo que nos interesa es lo estético, con su concepto asociado de experiencia, la ontología ocupa “un lugar, como mucho, en la última fila” (Ridley, 2019: 100). Para Ridley, la indiferencia hacia las cuestiones estéticas, receptivas y evaluativas en favor de las metafísicas, es decir, en favor de las condiciones de identidad relevantes como básicas para la evaluación, no se compadece con nuestra experiencia, que reconoce una sinfonía de Beethoven en la interpretación de una orquesta callejera con instrumentos desafinados. Puede que tal interpretación nos enfade (o no), pero eso no tiene nada que ver con las condiciones de identidad, sino con el hecho de que se trata de la sinfonía mal interpretada. Puede que decidamos que no es tal sinfonía de Beethoven, porque no cumple esas condiciones, pero entonces no debería importarnos si está bien o mal interpretada. La realidad es que negamos el nombre de sinfonía \times de Beethoven a lo que hemos escuchado por razones estéticas, no ontológicas, como una manera de mostrar nuestro malestar hacia el maltrato que se ha hecho de la obra.

Pensar la música, y el arte en general, por medio de la referencia a las condiciones de identidad de la obra nos saca del espacio de la estética y no nos lleva más que a aporías ontológicas. No hay manera de resolver a favor de Levinson, Wolterstorff o Dodd. Sin duda, es una tarea benemérita, pero interesa mucho más a los lógicos, y también a los abogados y jueces —que tendrán que determinar si una obra es un plagio de otra o no en virtud de esas condiciones de identidad y de individuación—, que a los estetas, ya que, entre otras muchas cosas, de ese trasfondo ontológico no se sigue nada referido a lo estético-evaluativo. Una ejecución no es mejor porque se ajuste perfectamente a la partitura o a las instrucciones del compositor. Ni siquiera la propia interpretación del compositor de su composición, que se supone idealmente conforme con su intención plasmada en la partitura, tiene que ser necesariamente mejor que la de otro intérprete. El hecho es que no es necesario tener una ontología precisa para hacer una evaluación, de ahí que no quepa defender que esas condiciones de identidad sean tales árbitros de legitimidad o de cualidad. Parece evidente que, si el intérprete descuida sistemáticamente la partitura o las instrucciones del artista, no da lugar a un caso de la obra. Pero puede apartarse de rasgos relevantes o de instrucciones determinantes de la obra buscando dar lugar a una interpretación original, con lo que cambia la autenticidad por otro tipo

de valor en su interpretación. Una interpretación reveladora de una obra puede ser aquella que desafía las especificaciones que se han dado, incluso la que rechaza algunos de los elementos que se supone que tendría que tener una ejecución legítima (como podría ser el caso de las interpretaciones pianísticas de Glenn Gould), lo que significa que esas condiciones de identidad ni son de identidad ni condiciones. Parece claro que la exigencia de concordancia perfecta entre la ejecución y la partitura puede presentarse como un ideal, pero parece difícil exigirla como una condición de identidad o de individuación más allá de por razones estrictamente lógicas. Y es necesario tener en cuenta que no ha sido siempre un ideal y que es posible que tampoco vaya a serlo en el futuro.

De hecho, “se descubre lo que una obra es, qué propiedades tiene, experimentando interpretaciones de ella, o interpretándola, y este es un proceso de descubrimiento que puede que no tenga un final determinado” (Ridley, 2019: 103). He aquí otro nuevo sentido del carácter de “mutantes ontológicos” de las obras musicales (y de arte en general): la naturaleza de una obra de arte muta con sus interpretaciones, por eso no tiene sentido afirmar de modo apodíctico qué hay y qué no hay en una obra de arte. “Las obras de arte (diría ahora todas las ‘cosas’ cualificadas intencionalmente) –afirma Joseph Margolis– carecen de determinados límites o naturalezas asignables, en virtud de los cuales podamos decir qué hay ‘en’ una obra y qué es meramente ‘imputado’ a ella” (Margolis, 1999: 372).

En este traspase de la estética a la ontología tiene mucho que ver el nacimiento del “concepto-obra” musical.

4. EL CONCEPTO-OBRA Y LA NECESIDAD DE LA HISTORIA

Goehr sostiene que “dados ciertos cambios de finales del siglo XVIII, las personas que pensaban, hablaban sobre música o la creaban pudieron, por vez primera, comprender y tratar la actividad de crear música como una actividad que implicaba principalmente la composición e interpretación de obras. El concepto-obra encontró su papel regulativo en este momento” (Goehr, 2007: 113). La idea de una obra musical existente como una creación fija, independientemente de sus muchas interpretaciones posibles, no tenía fuerza regulativa alguna en la práctica anterior al siglo XIX, que exigía música adaptable y funcional, y que permitía un intercambio abierto de material musical. Lo importante para los músicos era su actividad compositiva, no sus obras acabadas, ya que la música no siempre se componía para más de una o unas pocas interpretaciones y, si sobrevivía a estas, sufría muchas modificaciones. Para los músicos, la repetibilidad de una pieza musical consistía, más que

en la repetición de esa pieza en diferentes ocasiones, en el uso múltiple de motivos y partes en diversos momentos (Goehr, 2007: 185-186). De este modo, el “concepto-obra”, a decir de Goehr, no se puede aplicar a la música anterior de 1800, momento en que las piezas musicales se consideran completas, sin ambigüedad en su notación, originales y quedan bajo la autoridad de sus autores, de tal modo que la obra se coloca por encima de la ejecución y es la que la guía, cosa que no habían pretendido los compositores anteriores a esa época, cuyas composiciones eran mucho más abiertas, dependían mucho más de las decisiones de los intérpretes y de la ocasión en la que se ejecutaban, y eran infinitamente más susceptibles de incorporar otros materiales del autor o de otros autores.

Lydia Goehr afirma que “Bach no pretendió componer obras musicales” (2007: xlvi). Esto no significa que no compusiese lo que luego llamamos “obras”, solo que no pretendió componerlas, precisamente porque al crear su música lo hacía pensado en términos muy diferentes a los de la creación de obras. Su repertorio estaba compuesto de cantatas, invenciones, fugas, pero eso no significa que estuviese componiendo obras. Esto reduce enormemente el ámbito de aplicación de las teorías de cariz ontologista de Goodman, Levinson y semejantes al período posterior a la aparición del concepto-obra, y con muchas salvedades. Por otra parte, antes de 1800, los términos “obra”, “Werk”, “Opus” y “Partitur” se solían aplicar a un volumen de música publicada más que a composiciones individualmente conformadas, de ahí que los vocablos acabasen por referirse a la producción completa de un compositor o a parte de esta (Goehr, 2007: 201). Goehr señala que solo cuando se concibió la idea de que la música debía tener también su propio “museo imaginario”, es decir, su espacio de conservación como una de las bellas artes, para que una misma pieza pudiese ser difundida en diferentes ocasiones independientemente del compositor y del contacto con él, cuyo estilo se consideraba cada vez más personal, se volvió perentoria la necesidad de una notación estandarizada que especificase la obra por completo para que los intérpretes pudiesen acceder a la música del compositor. El envés de esta presentación detallada de la música mediante partituras completas y no ambiguas es la fidelidad que los intérpretes deben ahora a las obras de los compositores (*Werktreue*): ser fiel a una obra será ser fiel a su partitura, de modo que el intérprete desaparezca para que la obra luzca ella misma (Goehr, 2007: 232).

A partir de entonces, la música dejó de componerse para instrumentistas y situaciones realmente existentes y pasó a crearse en abstracto, con lo que los instrumentos musicales también empezaron a considerarse de modo neutral, como separables del lugar y el contexto

funcional. Las piezas musicales escritas para ocasiones específicas comenzaron a ser tratadas como obras autónomas, que se catalogan con un número de opus que sustituía a los encabezamientos que determinaban su propósito original. Al perder su arraigo en la *Lebenswelt*, estas composiciones se convirtieron en algo utilizable en cualquier contexto, ahora sí, en “obras” despojadas de su raíz original y de los elementos que las rodean y que configuran su mundo religioso, político, cívico, etc. El mundo que contiene la pieza de arte será sustituido por el gusto y el placer a la hora de dialogar con la obra. Al desaparecer el contexto de creación, la obra se inserta ahora en un “museo imaginario” en el que convive con otras obras musicales, de modo indistinto, y con otras obras de arte, como una más de las Bellas Artes. Se trata entonces de “obras” cuyo reino es el “arte”, elementos que marcarán el devenir histórico del arte, entendidas ahora como elementos imprescindibles para expresar lo que sea que se crea que es la esencia transhistórica del arte (si es que tiene alguna).

El término “obra”, entendida esta como una entidad cerrada y fijada que juzga la adecuación de una ejecución o una interpretación, que exige fidelidad y que se independiza de la ocasión específica de su producción o de su propósito original, ha acabado por abarcar absolutamente todo tipo de música, tanto la música antigua, creada sin tener ese concepto en la mente, como la música contemporánea más experimental, que supuestamente se hace para socavar el dominio del espacio del arte por parte del concepto-obra. En el mismo contenedor de “obras” caben Tomás Luis de Victoria, Beethoven y John Cage. Es cierto que al hablar de “obras” no solemos pensar en el jazz, la música pop, la música religiosa o la música de cine, aunque fácilmente pueden convertirse en tales. Es un caso claro de lo que Goehr denomina “imperialismo conceptual”, que se inicia cuando, en torno a 1800, los músicos reconstruyen la historia de la música como si siempre se hubiese desarrollado bajo los conceptos modernos y obligan a que toda música caiga en los estrechos márgenes del concepto de obra. “El hecho —afirma— es que el concepto-obra, con sus ideas conceptualmente dependientes de interpretación conforme, notación precisa y recepción silenciosa ha sido adoptado por muchos intérpretes y creadores de música de toda clase. Desde 1800, no solo las artes más dispares han ‘aspirado a la condición de música’, sino que muchos tipos dispares de música han aspirado a la condición de obras musicales” (Goehr, 2007: 253).

Sin embargo, no todos los autores concuerdan con la tesis de Goehr. Frente a la idea de que el concepto de obra empezó a existir en este momento específico, lo que supone una ruptura radical en el decurso

histórico, otros autores defienden una idea más débil, a saber, que las obras se volvieron más densas en lo que respecta a sus propiedades constitutivas de lo que lo habían sido a lo largo de los siglos anteriores de la música occidental, y no tanto que el concepto de obra llegase a existir solo al final de este proceso. La cuestión quedaría mejor explicada si se consideran esos cambios como parte de un proceso de “densificación” de las obras que empezó en el siglo XVI y se prolongó hasta mediados del siglo XX (Davies, 2003a; 2003b). De esta manera, las obras, consideradas como entidades que pueden ser reidentificadas en más de una interpretación, pre-existirían al siglo XIX, aunque los compositores compusiesen obras en diversas versiones y dejasesen mucho a la libertad del ejecutante. Este enfoque vincula la historia de la música occidental en una narrativa única. La visión de Goehr, por el contrario, supone defender una ruptura radical en el devenir histórico.

Se defienda la tesis de una evolución o de una revolución, lo que sí parece cierto es que la comprensión de la música como encarnada en objetos fijados (obras) es algo reciente en la historia musical, que no se retrotrae más allá de unos pocos siglos de historia de la música occidental, lo que no es, evidentemente, toda la música, ni mucho menos (Cox, 2003). A lo largo de la mayor parte de la historia y de la geografía, la música ha existido sin referencia a un objeto fijado, y en buena parte del mundo, Occidente incluido, aún sigue existiendo de este modo. La música se convirtió en una “cosa”, entre otras razones, cuando los compositores fueron forzados a vender sus productos en el mercado, que requiere de objetos fijados e intercambiables, que son la propiedad privada, legalmente protegida, de un autor. Curiosamente esto acontece cuando el arte adquiere su autonomía frente a otras esferas de la cultura. El concepto de “obra musical” sería un ejemplo del fetichismo de la mercancía, la reificación por la cual los productos de la actividad humana social asumen una vida propia y se enfrentan a sus productores como objetos autónomos con una “objetividad fantasmal”, para dar cuenta de la pervivencia e identidad de la pieza musical más allá de las interpretaciones efímeras y diferentes. La partitura, una entidad no musical ella misma, comenzó siendo una ayuda mnemónica para la ejecución y acabó por convertirse en una entidad autónoma que causa y gobierna las interpretaciones musicales y frente a la cual estas son responsables, de modo semejante a como el concepto de hoja, en la filosofía platónica, acabó convirtiéndose en la causa de las hojas, según la denuncia nietzscheana.

Por eso, junto al enfoque analítico, que trata de describir qué clase de objeto es una obra, parece sensato incorporar un enfoque histórico, que trata de mostrar cómo apareció el concepto de obra en la práctica

musical y de determinar qué funciones ha ejercido dentro de esta práctica. El enfoque analítico se ha centrado, de manera injustificada, en la música clásica occidental de concierto, escrita en notación tradicional, y casi siempre en las obras maestras del período clásico o romántico, encabezadas por la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, que parece el ejemplo paradigmático de “obra” musical. Goehr se pregunta:

¿Por qué, a pesar del uso amplio y genérico del concepto, pocos ontólogos (hay excepciones) comienzan sus investigaciones preguntando por el estatus ontológico del *Orfeo* de Monteverdi, la *Misa en si menor* de Bach, el *Tristán* de Wagner, el 4,33" de John Cage, o “It Don’t Mean a Thing (If It Ain’t Got That Swing)” de Ellington? Aunque los ontólogos (...) afirman que tratan todas las clases de objetos que caen bajo el concepto-obra, la mayoría derivan las condiciones de identidad de las obras del paradigma histórico exemplificado por la Quinta de Beethoven (cuando existían ciertas condiciones específicas y no otras). (2007: xxvii-xxviii)

Otras tradiciones no occidentales, la música antigua, la música popular, el pop, el jazz, las interpretaciones improvisadas, las obras destinadas principalmente a la grabación o a la interpretación en directo han recibido mucha menos atención, cuando no han quedado completamente fuera de su examen y no han formado parte del desarrollo de la ontología de la música. De este modo, su análisis queda reducido a una mínima parte de los fenómenos musicales. Suponiendo que existe una conexión esencial entre la música clásica y el concepto-obra, han elaborado una teoría musical general que deja fuera buena parte de la música, que no forma parte del concepto-obra. No es lo mismo una obra que especifica por completo las prescripciones determinantes dadas por el compositor que aquellas piezas que solo vienen especificadas por una melodía y, como mucho, una secuencia de acordes, que son la mayoría de las músicas tradicionales, cantos de iglesia y canciones populares. En aquel caso, la presencia del compositor parece traducirse en cada gesto del intérprete, mientras que, en este último, mayormente, los autores son desconocidos y los intérpretes se sienten mucho más libres. No obstante, en todo tipo de música, a la hora de elegir el tempo, el timbre o el volumen de determinado instrumento, la posición física de un músico determinado en la orquesta, los movimientos de arco de los instrumentos de cuerda, la duración y la velocidad de un vibrato, la presión de los dedos y los arcos, las violaciones permitidas de la partitura, las prácticas históricas de una tradición, etc. (Krausz, 2000: 19-21), es necesario salir al espacio de las prácticas “extra-partitura”.

CONCLUSIÓN

Se entiendan como se entiendan las “obras”, en cada época se crean a partir de concepciones determinadas de lo que la “obra” ha de ser, de qué ha de transmitir y de cómo ha de ser recibida. Se hacen en el contexto de una cierta epistemología, de una determinada concepción del sujeto, de una apreciación de cuáles son las propiedades que debe tener el arte y de un contexto de lecturas posibles. No puede entenderse la “obra” como un producto que podamos adjudicar “naturalmente” a la acción de un artista, sino que más bien es necesario verla como un producto de condiciones socio-históricas y políticas, que es fruto de ellas y que, al mismo tiempo, encubre y perpetúa las condiciones que la posibilitaron. En este sentido, el análisis de la obra podría hacerse en paralelo al análisis que lleva a cabo Foucault respecto a la noción de autor como un proceso complejo de atribución, o siguiendo la revisión benjaminiana de las grandes categorías teóricas que encubren sus sombras mediante la romantización. Si juzgamos las “obras” musicales premodernas desde una mentalidad “moderna”, es fácil que pensemos que están esbozadas o inacabadas, pues en ellas faltan infinidad de elementos que parecen, modernamente, constitutivos de las obras. Pero ese es todo su ser en su contexto. Una partitura musical del siglo XVIII con bajo cifrado delinea una estructura de acordes, pero deja al instrumentista los detalles de su realización. Tales partituras no están incompletas; más bien las obras que ellas especifican están indeterminadas en ese respecto, con el resultado de que diferentes realizaciones del bajo y de las voces intermedias son consistentes con la interpretación fiel de la obra. De modo análogo, en el siglo XX, esto es más o menos lo que sucede con el jazz. El patrón jazzístico no es más que un gráfico rudimentario, un apunte para la improvisación; y las improvisaciones responden a otras improvisaciones en vez de a un original, con lo que la misma noción de obra y de autor parece que pierden su carácter de fundamento.

En el ámbito del arte, el concepto mismo de “obra” juega un papel fundamental de cara a legitimar un producto. Incluso después del análisis benjaminiano de la transformación del concepto de arte en la época postaurática, el concepto de obra parece haber quedado relativamente intocado (Benjamin, 1982). La reflexión de Benjamin no es sobre el arte, sino sobre la “obra” que ha perdido el aura. Parece que todo producto artístico aspira al carácter de obra, o al menos así lo han pensado los teóricos que imputan a la obra todos sus sueños emancipatorios pensados para el arte, lo que supone rechazar como “no-obras” aquellas creaciones que no cumplan esa función. Y si son “no-obras”, son “no-

arte”, es decir, están faltas de todos los atributos de originalidad, etc. que se atribuyen a la obra de arte y, por tanto, carecen de todo potencial político.

La obra da forma a todas las realidades e instituciones que forman el mundo del arte. No tenemos tanto un público de arte, un museo de arte, una crítica de arte cuanto un público de obras, un museo que contiene y expone obras, una crítica de obras. Parece que el arte, se entienda como se entienda, pasa por las obras, de modo que definir el arte va a consistir en definir las obras de arte. Como se ha señalado, el mundo del arte no ha conseguido librarse, a pesar de todas estas eventualidades, de la idea de que el arte es una realidad que se da fundamentalmente en obras. Pero este es un modo erróneo de entender el asunto. Hay mucha más música que obras musicales y hay mucha más pintura que obras pictóricas. Hay, incluso, mucho más arte que obras de arte.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2018). Arqueología de la obra de arte. *Fractal*, (78). Disponible en <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. (C. Díez y J. Espino, Trads.) Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad.; pp. 18-57). Madrid: Taurus.
- Castro, S. J. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca: San Esteban-Edibesa.
- Castro, S. J. (2018). *Teología estética*. Salamanca: San Esteban.
- Cox, C. (2003). Versions, Dubs and Remixes. En A. D. Ritivoi (ed.), *Interpretation and Its Objects. Studies in the Philosophy of Michael Krausz* (pp. 285-292). Amsterdam-New York: Rodopi.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. London: Macmillan.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. (E. Neerman, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Davies, S. (2003a). Music. En J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 480-515). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Davies, S. (2003b). Ontology of Art. En J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 155-180). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Dodd, J. (2005). Musical Works as Eternal Types. En J. O. Young (ed.), *Aesthetics. Critical concepts in Philosophy* (vol. III; pp. 24-41). London and New York: Routledge.
- Dodd, J. (2019). Defending Musical Platonism. En P. Lamarque & S. Haugon Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition. An Anthology* (pp. 84-97). Hoboken, NJ; Oxford: Wiley Blackwell.

- Dufrenne, M. (2017). *Fenomenología de la experiencia estética*. (R. de la Calle, C. Senabfre y A. Rovira, Trad.). Valencia: PUV.
- Goehr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. (Revised edition). Oxford: Oxford University Press.
- González Valerio, M. A. (2011). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. (J. Cabanes, Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Heidegger, M. (1995). El origen de la obra de arte. En M. Heidegger, *Arte y poesía*. (S. Ramos, Trad., pp. 35-123). México: FCE.
- Heidegger, M. (2010). *Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio* (J. Adrián, Trad.). Barcelona: Herder.
- Kivy, P. (1993). *The Fine Art of Repetition*. New York: Cambridge University Press.
- Klein, R. (1980). El eclipse de la obra de arte. En R. Klein, *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno* (I. Ortega, Trad., pp. 368-374). Madrid: Taurus.
- Krausz, M. (2000). *Limits of Rightness*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Kristeller, P. O. (1951). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 496-527.
- Kristeller, P. O. (1952). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 17-46.
- Levinson, J. (2005). What a Musical Work Is. En J. O. Young (ed.), *Aesthetics. Critical concepts in Philosophy* (vol. III; pp. 3-23). London and New York: Routledge.
- Margolis, J. (1977). The Ontological Peculiarity of Works of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1), 45-50.
- Margolis, J. (1999). Replies in Search of Self-Discovery. En M. Krausz and R. Shusterman (eds.), *Interpretation, Relativism and the Metaphysics of Culture* (pp. 337-408). Amherst, N.Y.: Humanity Books.
- Margolis, J. (2004). Placing Artworks—Placing Ourselves. *Journal of Chinese Philosophy*, 31(1), 1-16.
- Moritz, K. P. (2018). Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. En K. P. Moritz, *Schriften zur Ästhetik*. (C. Wingertsahn, ed.; pp. 7-15) Ditzingen: Reclam.
- Nietzsche, F. (2014). Humano, demasiado humano. En *Obras completas* (M. Parmeggiani, Trad.; vol. III; pp. 275-466). Madrid: Tecnos.
- Ridley, A. (2019). Against Musical Ontology. En P. Lamarque & S. Haugon Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition. An Anthology* (pp. 98-107). Hoboken, NJ; Oxford: Wiley Blackwell.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *Beyond Speculation. Art and Speculation without Myths*. London-New York: Seagull Books.

- Wollheim, R. (1972). *El arte y sus objetos*. (C. Trías, Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Wolterstorff, N. (1975). Toward an Ontology of Artworks. *Nous*, 9(2), 115-142.
- Wolterstorff, N. (1980). *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Wolterstorff, N. (2009). Ontology of Artworks. En S. Davies et al. (eds.), *A Companion to Aesthetics* (pp. 453-457). Malden-Oxford: Wiley-Blackwell.