



Intersticios Sociales

E-ISSN: 2007-4964

intersticios.sociales@coljal.edu.mx

El Colegio de Jalisco

México

Rodríguez Orozco, Arlet

Pertenencia y resistencia. Traslucos entre ética y estética de la noble y colectiva  
subjetividad

Intersticios Sociales, núm. 14, septiembre, 2017, pp. 39-80

El Colegio de Jalisco

Zapopan, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421752505003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Resumen del artículo

### **Pertenencia y resistencia. Traslucos entre ética y estética de la noble y colectiva subjetividad**

Belonging and resistance: intersections of the ethics and aesthetics of noble, collective subjectivity

**Arlet Rodríguez Orozco**

Universidad Nacional Autónoma de México

arlet.orozco@comunidad.unam.mx

Doctora en Ciencias por El Colegio de Postgraduados en Ciencias Agrícolas

Saber qué ocurre en el sujeto cuando atraviesa significativos procesos sociales es un enigma para las aproximaciones psicológicas y neurocientíficas. Dado que estos procesos son multidimensionales y se manifiestan en el colectivo, los abordajes se tornan retos teóricos de integración disciplinaria. Este trabajo aborda el cruce teórico que surge entre la ética y la estética tomando como referente las manifestaciones de resistencia y pertenencia producidas en torno a seis obras musicales. Su objetivo es argumentar algunas proposiciones que permitan colaborar en la construcción de un marco reflexivo. El recorrido de las piezas inicia con “Va, pensiero” (Solera y Verdi, 1842), continúa con “Do you hear the people sing?” (Schönberg, 1979), *L’Internationale* (Pottier, 1871 y Degeyter, 1888), *Le déserteur* (Vian y Berg, 1954) y *Non, je ne regrette rien* (Vaucaire, y Dumont, 1956), y finaliza con *Here’s to you* (Morricone, 1971). Esta reflexión se apoya en una narrativa poética que permite exponer, con un análisis inicial de claves de significación, siete proposiciones para introducir el estudio de la resistencia y la pertenencia a partir de una dialógica teórica ético-estética. La principal motivación de este trabajo surge de repensar el vínculo ético en la condición estética musical y las posibilidades que ello podría representar en la construcción social. La resistencia

#### **Palabras clave:**

estética, ética, resistencia, pertenencia, colectividad.

y la pertenencia son concebidas como metáforas del puente ético-estético y el relieve político reflejados en la expresión artística.

**Keywords:**

aesthetics, ethics, resistance, belonging, collectivity.

**Abstract**

Determining precisely what happens in subjects as they go through significant social processes constitutes an enigma for psychological and neuroscientific studies. Since these processes are multidimensional and manifested in the collective, their analysis presents theoretical challenges for disciplinary integration. This study thus addresses the theoretical crossroads that arises between ethics and aesthetics in reference to manifestations of resistance and belonging produced in relation to six musical works. The objective is to discuss certain propositions that will allow collaboration in constructing a reflective framework. The musical selections begin with “*Va, pensiero*” (Solera and Verdi, 1842), followed by “Do you hear the people sing?” (Schönberg, 1979), *L’Internationale* (Pottier, 1871 and Degeyter, 1888), *Le déserteur* (Vian and Berg, 1954), and *Non, je ne regrette rien* (Vaucaire, and Dumont, 1956), concluding with *Here’s to you* (Morricone, 1971). This reflection is based on a poetic narrative that permits the presentation –after an initial analysis of keys of signification– of seven propositions that introduce the study of resistance and belonging through a theoretical ethical-aesthetic dialog. The main motivation of this work arose while rethinking the ethical link of the aesthetic musical condition and the possibilities that this could represent for social construction. Resistance and belonging are conceived as metaphors of the ethical-aesthetic bridge and political relief as reflected in artistic expression.

## Pertenencia y resistencia. Traslucos entre ética y estética de la noble y colectiva subjetividad

Belonging and resistance: intersections of the ethics and aesthetics of noble, collective subjectivity

### Introducción

“Hay que aprender a resistir. Ni a irse ni a quedarse, a resistir”, decía Juan Gelman<sup>1</sup> rompiendo en dos el siglo pasado. Al frente la esperanza, adentro el coraje. Detrás de los estados de ignominia que resultan en fracturas sociales, la búsqueda de respuestas impone a los sujetos construir un andar nada sencillo cuando se trata de transitar por un camino que permita “honrar la vida”.<sup>2</sup> Este camino de actitudes de resistencia y de pertenencia. La resistencia es aquella actitud que permite al sujeto reafirmar un ideal ante la confrontación con un acontecer que busca la abdicación de la praxis de dicho ideal. Resistir lleva a una subjetividad en determinación a expresar la fuerza y la conciencia con acciones que van desde la protesta hasta la constitución de procesos identitarios<sup>3</sup> pasando por la formación de nuevas alianzas, organizaciones autogestivas y redefiniciones de la reivindicación en temas como el género, la negritud, el indigenismo y el ambientalismo que matizan nuevas formas de participación descartando la exclusión y entrando en una etapa poscolonialista y posmodernista que se dirige hacia la autonomía y libertad.<sup>4</sup> La pertenencia, por su parte, acoge como arcilla la fortaleza germinal de saberse en el sentido del ser, de lo común, sin la innecesaria escapatoria, ni el adormecimiento como salidas y se consolida como un continente en el que la construcción social subyace.

- 1 Juan Gelman, “Mi buenos Aires querido”, en *Gotán* (Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1962), 15.
- 2 Eladia Blázquez, *Honrar la vida* (Emy Odeón, 1980).
- 3 Allen Cordero Ulate, “Nuevas desigualdades; nuevas resistencias: el caso de los ex-trabajadores bananeros costarricenses afectados por los agroquímicos”, *Revista Virtual clacso.org.ar/Costa\_Rica/flacso-cr/20100421015955/Desigualdad\_Allen.pdf*.
- 4 Mónica Bruckmann y Theotonio Dos Santos, “Los movimientos sociales en América Latina: un balance histórico”, *Seminário Internacional REG GEN: Alternativas Globalização* (octubre de 2005 Rio de Janeiro), <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/reggen/pp13.pdf> (consultado el 30 de noviembre de 2016).

Ese resistir al que conminaba Juan Gelman produce una enérgica alusión sobre la condición del Ser, el derecho al existir y la obligación de hacerlo en los términos de mayor responsabilidad a la que toda subjetividad podría acceder en la defensa de sí misma, a costa de todo y a pesar de los “verbos previamente llorados” a los que en el mismo poema aludía. ¿Qué significado deposita la resistencia en una expresión artística? ¿Qué travesía realiza la dignidad, en su necesidad de sobrevivir, que pueden materializarse en canto y éste transformarse en un himno? ¿Es el tiempo, con su personaje de instante, el que da rostro a una decisión resuelta en himno, y sentido a una resistencia manifiesta en pertenencia?

La resistencia es un proceso sumamente importante en los movimientos sociales pues implica hacer patente la fuerza de la convicción y el reconocimiento del entorno, mismos que requieren grandes dotes de inteligibilidad para mantener y crecer los ideales en la colectividad. En el canto, el imaginario colectivo se cristaliza de época en época hacia ese impulso de búsqueda de justicia. La posición política y el gusto musical se articulan en una dualidad ética-estética que resuelve toda contradicción, dando cauce a una forma de presentarse ante el mundo y a la vez de entender lo que la subjetividad demanda. De alguna manera ambos se entrelazan en actitud. El arte en canto emerge como respuesta expresa y se erige en himno el sentimiento que desborda las multitudes de una fuerza humanitaria ávida de lograr concierto y pertenencia.

Este es un escrito que busca entonar, sin partitura alguna, una serie de proposiciones teóricas dialogantes del ethos y el arte. A través del recorrido por seis obras musicales que constituyeron hitos entre la música y la historia del mundo iré articulando una serie de argumentos epistémicos que dilucidan vínculos teoréticos entre la ética y la estética. Bajo la premisa de que es el canto una privilegiada expresión de síntesis entre la resistencia y la pertenencia propongo reconocer mecanismos ya expuestos en el campo neurocientífico y psicológico para dar paso a la elaboración de algunos principios que ayuden a comprender las formas en que se produce la conexión emocional y política que entraña, en los breves momentos de una interpretación, la experiencia de pertenecer y su traducción en el resistir.

Las seis obras testimonian el papel que la estética ha tenido en la dinámica social fusionada a partir del acto político. El poema como canto, el canto como acuerdo y el acuerdo como esperanza son sinos de una imposible frontera entre ética y estética. De igual manera lo son de la dimensión vital y emotiva del pensamiento colectivo cuando surge éste como expresión de la movilización social y síntesis del ideal. Esta reflexión versa sobre ese momento en el que hombres, mujeres y decisiones comulgan al calor de una tonada y al sentido de una palabra. El lente estético se enfoca con la mirada del *ethos* y del *alter* para habitar un espacio de inteligibilidad integrativa. Cuando la estética trasciende la medición descriptiva y el juego de proporciones poniendo atención en la relacionalidad la especificidad estética se convierte en un punto de partida para el encuentro discursivo que sustrae la coincidencia polisémica de la múltiple experiencia sensorial. Así en los espectros tonales, por ejemplo, se abre la comprensión del tono emotivo en el discurso como del ‘tono’ melódico en la partitura. Entiendo por relacionalidad la vinculación de secuencias, causalidades e interacciones y sus múltiples implicaciones conflictivas y constitutivas conducentes a la comprensión del papel de la otredad y de la mismidad. Ricardo de San Víctor pensaba a la persona como una relación de origen.<sup>5</sup> Un origen contradictorio al que le daba luz el pensamiento de Tomás de Aquino en la dicotómica subsistencia-persistencia pues es en su relación con el otro que se produce la relación de filiación en la que busca la realización el sujeto y su propia subjetividad.<sup>6</sup>

Allende las enriquecidas discusiones sobre la combatividad y adopción de la música de protesta suscitados en la España antifranquista, la Francia movilizadora, la Latinoamérica despierta o la Americana rebelada,<sup>7</sup> esta reflexión busca dilucidar el diálogo que traduce a la ética en estética, y viceversa, y creo en el sujeto sentimientos de resistencia y pertenencia durante algunas experiencias de movilización social que desembocaron en muy logradas expresiones estéticas cuyo influjo ha producido un arraigo en el imaginario colectivo de sujetos que comparten ciertos entramados sociohistóricos.

- 5 Blanca Castilla y Cortázar, “Consideraciones en torno a la noción de persona”, en *El primado de la persona en la moral contemporánea*, coord. Antonio Quirós, Augusto Sarmiento Franco, Enrique Molina, Jorge Enériz, Jorge Peñacoba (Pamplona: Universidad de Navarra, 1997), 159.
- 6 Joaquín Ferrer Arellano, “Fundamento ontológico de la persona inmanencia y trascendencia”, en *Jornadas sobre la obra filosófica de Antonio Millán-Puelles* (1994), <http://core.ac.uk/download/pdf/25069573.pdf> (consultado el 09 de septiembre de 2016).
- 7 Roberto Torres Blanco, “‘Canción protesta’: definición de un nuevo concepto historiográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27 (2005), <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/viewFile/CHCO0505110223A/6844> (consultado el 30 de noviembre de 2016); Barbara Lebrun, *Protest music in France. Production, identity and audiences* (Farnham: Ashgate, 2009); Méri Franco-Lao, *Basta. Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina* (México: ERA, 1970); Gloria Martín, *El perfume de una época: (la nueva canción en Venezuela)* (Venezuela: Alfadil Ediciones-Secretaría de la Universidad Central de Venezuela, 1998); Edith Fowke y Joe Glazer, *Songs of work and protest* (Nueva York: Dover Publ., 1973);

## Las historias, las obras

Estas seis obras han formado parte de distintos hitos estéticos que consuman procesos sociales puntuales de gran calado en la historia de la humanidad, su afortunada propuesta estética, que entiendo como la relación descifrada en la condición humana de los vínculos, las transformaciones y las significaciones, les ha llevado a perdurar su ciclo revitalizándolo con posteridad al acontecer de múltiples experiencias contemporáneas.

No hay otro hilo conductor que la fortaleza de su lirismo atada a la belleza, en algunos casos simple, de su musicalidad que en distintos países muestra para arraigarse y reconocerse tanto en el ámbito subjetivo como en el artístico. Se presentan en orden cronológico.

### Entre 586 y 537 a.C. "Va, pensiero" (1842).

#### La otredad es continente del nosotros

El "Va, pensiero" de Giuseppe Verdi es conocido como "Coro de los esclavos hebreos" de *Nabuccodonosor*, ópera que Verdi hace a partir del libreto de Temistocle Solera basada en el *Antiguo Testamento* y la obra *Nabuchodonosor* de Francis Cornue y Anicète Bourgeois. Estrenada en 1842, en la ópera *Nabuccodonosor* se entonaba el coro "Va, pensiero" en el Tercer acto, mostrando desde el inicio gran aceptación por parte del público, y al parecer, desde los propios ensayos. Fue inspirado por el "Salmo 137 Super flumina Babylonis" aludiendo al momento álgido del lamento del exilio hebreo en Babilonia. En voz de los esclavos dolientes tras la pérdida del Primer Templo de Jerusalén y con una gran esperanza, Verdi y Solera elaboran con una inigualable belleza un trance histórico fundamental en la historia judía. Durante la primera diáspora, el cautiverio del pueblo judío, que impuso el rey Nabucodonosor II después de expulsarlos de Judá, se tornó insoportable y el recuerdo de este periodo oscuro se recupera en el "Coro de los esclavos". Entiendo este coro como un símbolo de dos aspectos, primero de ese espíritu de resistencia que acompañó desde siempre la

trashumancia hebrea y, segundo, de la capacidad que tiene la historia para transformarse en arte.

El “Salmo 137” reza en sus primeros párrafos:

Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos, y llorábamos al acordarnos de \*Sión.

En los álamos que había en la ciudad colgábamos nuestras arpas. Allí, los que nos tenían cautivos nos pedían que entonáramos canciones; nuestros opresores nos pedían estar alegres; nos decían: ‘¡Cántennos un cántico de Sión!’ ¿Cómo cantar las canciones del SEÑOR en una tierra extraña?<sup>8</sup>

8 Santa Biblia Nueva Versión Internacional Antigo Testamento (El Paso, TX: Editorial Mundo Hispano, 2003), 1158.

En la letra de “Va, pensiero” se canta:

Vuela pensamiento, con tus alas doradas.

Pósate en las praderas y en las cimas donde exhala su suave fragancia el aire dulce de la tierra natal. Saluda a las orillas del Jordán y a las destruidas torres de Sión.

¡Ay, mi patria, tan bella y abandonada! ¡Ay, recuerdo, tan grato y fatal!

Arpa de oro de los fatídicos vates, ¿por qué cuelgas silenciosa del sauce?

¡Revive en nuestros pechos el recuerdo, háblanos del tiempo que fue!

¡Canta un aire de crudo lamento al destino de Jerusalén o que te inspire el Señor una melodía que nos infunda valor en nuestro padecimiento!<sup>9</sup>

9 Teatro La Fenice, “Teatro La Fenice-Nabucco, Va’ pensiero (capodanno 2015)”, en: [www.youtube.com/watch?v=UvizFDTj3qQ](http://www.youtube.com/watch?v=UvizFDTj3qQ) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

En el “Salmo 137” dos imágenes literarias centran el plano ético de la estética: La tierra extraña como símbolo de la des-pertenencia y desarraigo, y el canto como símbolo de la entrega del más puro sentir. Al parecer, escribir fue un inicial acto de resistencia que dio origen nada menos que al libro de la Biblia hebrea, pero vale aclarar que no es sólo la resistencia lo que soporta un escrito fundante religioso, en la resistencia no puede cifrarse todo el universo que involucra la creación eclesial como tampoco en una expresión



cultural puede descargarse todo el desarrollo de una experiencia de resistencia. Son la elaboración colectiva y la perdurabilidad de la memoria lo que constituye el sino del fundamento ético y la explicación histórica de cómo un pueblo se interpreta propiamente en una expresión artística determinada en medio de subsiguientes lógicas dogmáticas, territoriales, políticas y el hacer religioso.

La historia milenaria de despedidas, nacimientos de pueblos e instalación de poderíos surgen en el imaginario bíblico y emerge esta obra de inigualable belleza. Verdi y Solera traducen el pasaje de desánimo de los esclavos judíos en un canto vuelto de esperanza. El deseo de dejar la trashumancia de una vez se vuelca en el lamento por la amada patria, a pesar de ser “tan bella y abandonada”. No es el llanto ya más, ni la desolación, es la volcadura de la esperanza viviente de una noción de paz inerme compartida desde las raíces generacionales y cotidianas en la interrogante del llamado a la unidad y redención estéticamente buscadas por la música del romanticismo<sup>10</sup> lo que convierte en un hito al Salmo 137 al exhortar al imaginario colectivo a ser parte en el acto de la pertenencia. Los autores de “Va, pensiero” imaginaron esta pertenencia con la reunión de los intérpretes en el canto coral, de la historia en lírica, del contexto en la plegaria, y ocurrió que trascendió a los siglos siguientes. La pieza se interpreta en tiempos posteriores, a través de la semántica y del dolor, por vía del poema, los ‘acordes’, la ‘melodía’ sin diferenciaciones entre ellos. Todos ellos se hacen uno solo en una plegaria que así sintetiza al sujeto en pensamiento. De esta manera el momentáneo existir de un coro se erige como la unidad y permanece por siglos. Tal síntesis en algunos casos antecede, como proceso unificador, a la resistencia, al mismo tiempo que la constituye. ¿Qué sucede en el pensamiento de un artista para lograr crear el llamado que cualquier alma logra entender de vida y libertad, a pesar de toda distancia y de toda temporalidad? ¿Cómo abriga tanto saber?

Existe en *Nabuccodonosor* un contexto que le imprime un carácter de completud y que puede entenderse en la intimidad de Verdi. Cuando toma el “Va, pensiero” para darle vida haciendo emerger la musicalidad de la oración, del anhelo, y casi del perdón o más bien de la redención, una anécdota

10 Enrico Fubini, *El romanticismo entre música y filosofía* (Valencia: Fuertes SL, 1999), 25.

muy conocida permite encontrar el momento clave en la creación estética. Bartolomeo Merelli, su conocido e insistente empresario de la Scala le propone musicalizar la ópera, Verdi reticente le rechaza, su profunda depresión debida al duelo de la pérdida de toda su familia en sólo dos años, le impedía cualquier acto creativo. Lo que ocurrió después parece totalmente fortuito, nos cuenta Ramón Gener:<sup>11</sup> en algún momento de una fría noche de invierno Verdi llega a su cuarto y al quitarse el abrigo se cae el libreto que escondió Merelli en su bolsillo, éste se abrió justo en el “Coro de los esclavos”. “Vuela pensamiento con tus alas doradas”, lee Verdi. Al parecer fue lo que le dio el sentido que necesitaba para lograr cierto alivio. El coro le puso de pie como ese artista que se sabe en el momento en que se encuentra a sí mismo. Ocurrió el tiempo en que se imprime la razón como correlato de la emotividad sin que se produzca pérdida alguna. Justo *Nabuccodonosor* es parteaguas en la vida de Verdi, como lo es en la historia de la Ópera por el desplazamiento protagónico que otorga Verdi al coro, es decir a la multitud, o mejor dicho a la otredad de la que también somos parte. Ese otro multitudinario y acompañante, donde se produce la pertenencia, es donde se expresa un primer telón estético del sentido ético. La actitud individual se refleja al unísono en la experiencia comunal. Artísticamente abre una puerta de expresión que requiere nuevos, pero ya experimentados oídos pues el reconocimiento y la pertenencia trascenderán como universales sociales.

En el “Va, pensiero” se reelabora lo protagónico del coro a través de las notas iniciales que parecieran abrir un telón dejándonos ver su elevación hacia la divinidad, un segundo telón ético. La búsqueda de sosiego, el protagonismo del pensamiento se eleva en vuelo hacia lo alto de las praderas natales. Son ellos los hombres etéreos viviendo en el pensar, el recordar, el desear.

¿Habría sido posible que semejante trance fuese resuelto con la frase “Vuela pensamiento con alas doradas” para asumir la razón por la que Verdi aceptara musicalizar la ópera? De acuerdo con Ramón Gener así fue. De esta manera se descarga el acontecimiento en la razón. El pensamiento, depósito de recuerdo, es al mismo tiempo el anhelo puesto en acto. Estas dos dimensiones se envuelven en un proceso en el que la subjetividad es arrojada al

11 Radio y televisión española, “This is Opera”, en: [www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/this-is-opera-nabucco/3343317/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/this-is-opera-nabucco/3343317/) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

futuro. Desprendiéndose con alas doradas del pasado doloroso del saber una patria lastimada el pensamiento acoge al ser a merced de su historia emprendiendo un vuelo todavía terrenal. Todo el proceso histórico sufrido por el hombre es ahora traducido en pensar. Es en el pensar donde radica el deseo, el imaginario, el sentido. Es el pensar la dimensión en la que la historia se recompone y es esperanzadora. Se traslada así el acto al lugar del yo. Un yo multitudinario, común y compartido. Se dibuja así un paisaje por el que arte y acto transitan.

El humano es rescatado en la conciencia de su autoridad. Autoridad como condición de autoría. Es el cambio una decisión propia. No es de origen divino, pero roza en la divinidad del acompañamiento que prospera en la poderosa sensación de las movilizaciones sociales. Verdi y Solera simbolizan esta divinidad en la tercera evocación de las frases finales del “Va, pensiero”. La triada de afirmación representará atento el cántico sagrado. Penosamente esto no se recupera en las versiones posteriores a pesar de seguir conservando la ‘armonía’ original.<sup>12</sup>

Las ‘armonías’ parecen evolucionar como un desprendimiento en signo de libertad, Chailley<sup>13</sup> nos dice que la naturaleza en su proporcionalidad se incorpora al oído occidental paulatinamente en ‘armonías’ hasta llegar al simbolismo expresado en la disonancia, que no es más que una ‘armonía’ extraordinariamente distante. La ‘armonía’ entonces está ahí donde habitan los que no se encuentran, para que ese desarraigo ciertamente invoque nuevas formas de pertenencia, esas formas que se relacionan más en la acepción erótica y divina que desvela Kierkegaard “[...] aquello, en fin, que llenó de resonancias nuestros oídos y los penetrales del alma, y ésta lo envolvió en sus más finos encajes”.<sup>14</sup>

La divinidad trata de un nexo espiritual filogenético en la especie humana. En el tiempo de la creación mítica, dice Kolessov

la creación musical del hombre [...] está construida sobre la triada, que no es fija en sus entonaciones [...] es difícil estudiar los puestos de estas entonaciones en la teoría de la música actual, ya que la misma persona

12 YouMoreTv-Espectáculo, “Nana Mouskouri Liberty”, en: [www.youtube.com/watch?v=Olj3qWYt9VU](http://www.youtube.com/watch?v=Olj3qWYt9VU) (consultado el 2 de diciembre de 2016).

13 Jacques Chailley, *Compendio de musicología* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 281.

14 Søren Kierkegaard, *Estudios estéticos I (Diapsálmata. El erotismo musical)*, (Granada: Ágora, 1996), 112.

que canta un motivo y después lo repite, puede entonar este motivo de diferente manera, dependiendo de lo que siente al momento. Y la tercia, que conocemos, forma el sentimiento de la triada pudiendo acercarse de mayor a menor lo que naturalmente cambia el sentido de alegre a triste.<sup>15</sup>

Es la triada aquel remate de los escenarios selváticos que se pueden escuchar también en el Preludio #4 de Heitor Villa-Lobos, continua Kolessov. Fueron los principios del canto, lo que con “Che ne infonda al patire virtù”, tres veces de final, Verdi y Solera cuidaron indudablemente.

A la postre, el “Coro de los esclavos” fue convertido en himno por una población que buscaba constituir por fin una patria italiana libre y soberana naciente en las mañanas de 1861 contra la opresión austriaca. Los patriotas de la patria natal de “Va, pensiero” alzaban su deseo y protesta ante la búsqueda de la soberanía y unidad nacional frente al dominio austríaco con un nuevo símbolo apareciendo en los grafitis callejeros sobre el ya robustecido nombre: “VIVA VERDI”: ‘Viva Vittorio Emanuele, Re d’Italia’. Un siglo después, en 1990, la pieza fue interpretada en el Estadio Nacional chileno, al asumir Patricio Aylwin el poder en la Transición a la Democracia.<sup>16</sup> En 1992 nuevamente tocaba las cuerdas patrióticas de los italianos al ser interpretada en el Teatro de Roma bajo la dirección de Ricardo Muti como protesta política-cultural contra las medidas de Berlusconi.<sup>17</sup> 2 500 años transitando en acordes la denuncia, haciendo un arte de la confrontación.

## 1832 “Do you hear the people sing?” (1979).

### La palabra como encuentro, el paso andante

Esta pieza conecta la historia, el cine, la literatura, la música, la política y la geografía. “Do you hear the people sing?” fue escrita por Claude-Michel Schönberg en 1979 bajo el título original de “A la volonté du peuple!”, con ella musicalizaba el clímax de la novela *Los Miserables* de Víctor Hugo escrita en 1862

15 Leonid Kolessov, “Magia de las cuerdas en la música universal”, *Estética de la música. Selección y compilación* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2013), 53-54.

16 José García, “Va, pensiero, el himno a la libertad de Verdi”, en <http://lenguavempace.blogspot.mx/2011/10/va-pensiero-el-himno-la-libertad-de.html> (consultado el 2 de diciembre de 2016).

17 Korrontoaren aurka, “VA PENSIERO... contra la degradación de la Italia de Berlusconi”, en: [www.youtube.com/watch?v=SkijuuLaE98](http://www.youtube.com/watch?v=SkijuuLaE98) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

- 18 Victor Hugo, *Los miserables* (Madrid: Alianza Editorial, 2013).
- 19 Véase Rick Wirch, “Les Misérables protest song in Madison capital (Flash mob)”, en: [www.youtube.com/watch?v=jVEMZSP8Ypk](http://www.youtube.com/watch?v=jVEMZSP8Ypk) y David Heuer, “Do you hear the people sing? WI Capitol Rotunda”, en: [www.youtube.com/watch?v=-FF1yNUh1CA](http://www.youtube.com/watch?v=-FF1yNUh1CA) (consultado el 07 de diciembre de 2016).
- 20 World News, “Turkish Resistance // Do you hear the people sing? by Chapuller Choir. Live from GeziPark”, en: [www.youtube.com/watch?v=KGt0fsyTnRs](http://www.youtube.com/watch?v=KGt0fsyTnRs) (consultado el 07 de diciembre de 2016).
- 21 Cory Doctorow, “Flashmob choir interrupts TTIP congress”, en <http://boingboing.net/2015/07/03/flashmob-choir-interrupts-ttip.html> (consultado el 07 de diciembre de 2016) y Sophie-Clémentine Dubois Prieto, “#FlashmobStopTTIP feat. #DidierReynders! Singing against TTIP in Belgium”, en: <http://www.youtube.com/watch?v=xyJL9b5uJLM> (consultado el 07 de diciembre de 2016).
- 22 MarkiyC, “Les Miserables 10th Anniversary - 17 Valjeans Do You Hear the People Sing with Lyrics”, en: [www.youtube.com/watch?v=uXKg-nDRwtk](http://www.youtube.com/watch?v=uXKg-nDRwtk) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

la cual hace referencia a la insurrección republicana en París que tuvo lugar hacia junio de 1832. Victor Hugo, madura ya su posición política, se afirma en compromiso contra la política intervencionista de Luis Napoleón Bonaparte, la pena de muerte, los métodos represivos, y defiende abiertamente la democracia, la igualdad de la mujer y las causas de los hombres desposeídos. A través de la voz de Jean Valjean, el personaje de un hombre con carácter “pensativo, aunque no triste, propio de las almas afectuosas”.<sup>18</sup> Victor Hugo edifica el discurso del enojo social que viste el espíritu de *Los miserables* proyectando su propia pertenencia, aún ante el exilio que atestiguaba con sus palabras los momentos del libre pensamiento y florecer de significados contrarios a la realidad injusta e insoportable. Schönberg deja caer en la pieza, a frases, los pasos. Uno a uno se va afirmando desde la soledad inicial de toda importante decisión, hasta la contundencia del grito colectivo. Lo mismo que la letra se reúne, el andar de los otros, de los que al lado se levantan y el retumbar de los tambores que como un latido se acelera, se unifican. La decisión de cada fraseo logra introducir en el corazón del otro, desvaneciendo el miedo en irremediables incitaciones a la inmovilización. Una marcha se produce, los hombres resuelven y el tiempo, otrora medido, se manifiesta en decidida intención.

“Do you hear the people sing?”, ya en la versión inglesa, que es donde se le da un papel crucial al cierre del musical, ha mostrado una vigencia atrayente. En 2011 Wisconsin y otros escenarios norteamericanos ha sido entonada en intervenciones de protesta política.<sup>19</sup> Durante las movilizaciones turcas en 2013 fue una pieza emblemática que rescató el sentir de fuerza y resistencia frente a la represión que sufrió el movimiento ecologista defensor del Parque Taksim Gezi.<sup>20</sup> Recientemente es interpretada en protestar contra la firma del Transatlantic Trade and Investment Partnership (TTIP).<sup>21</sup> Esta pieza fue ejecutada en un concierto de talla mundial que cierra con un momento de conmovedora comunión internacional. Diecisiete tenores de distintas nacionalidades que han personificado el papel de Jean Valjean hacen una interpretación colectiva como protagonistas de una frase, como los otros que en colectivo dan sentido a una única causa que el idioma es incapaz de distanciar.<sup>22</sup> Los ‘acordes’ nos llevan, instante a instante, al momento de la marcha colectiva, el paso adelante,

la frase errante, esta promesa de continuidad que los propios redobles hacen de una resistencia, a pasos, el anuncio del pueblo.

En Madrid se tradujo y adaptó la letra de “Do you hear the people sing?”, en la pieza *La canción del pueblo*<sup>23</sup> haciendo sonar cada frase como ese paso que avanza irreductible e irrenunciable. Con una unidad en pie firme, ahora los versos se apoderan del momento, del avance de una movilización que ya se sabe victoriosa, no sólo por lo que se logre a futuro, sino por el hecho de haber logrado ya la decisión, la fuerza, la unión a la causa, la pertenencia. ¿Puede el mundo ser de una vez uno solo, uno mismo? La mismidad, sin embargo, no exenta la contradicción. Te invito porque no estás. A medida que el volumen y la incorporación de la instrumentación van *in crescendo* el sentimiento se expande, casi metáfora de la movilización que hemos visto en momentos de ciertas ‘primaveras’ histórico-sociales cantando la siguiente letra:

Canta el pueblo su canción nada la puede detener,  
esta es la música del pueblo y no se deja someter.  
Si al latir tu corazón oyes el eco del tambor, es que el futuro nacerá cuando salga el sol.  
Te unirás a nuestra causa ven y lucha junto a mí. Tras esta barricada hay un mañana que vivir.  
Si somos esclavos o libres depende de ti. [...]  
Vivirán en libertad en los jardines del Señor, no harán falta las guadañas, los puñales ni el cañón.  
No habrá más cadenas y el justo tendrá compasión.  
Canta el pueblo su canción oyes el eco del tambor, son los redobles del futuro que empieza hoy.

23 Aelitaprincess, *La canción del pueblo. Los Miserables musical de Madrid*, en: [www.youtube.com/watch?v=JEEQwBYSr6o](http://www.youtube.com/watch?v=JEEQwBYSr6o) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

### ***L'Internationale* (1871). La otredad y el signo unificador**

La tercera obra es el himno internacional del movimiento obrero *L'Internationale* que escribiera Eugène Pottier en 1871 en su obra *Cantos revolucionarios* y

24 Lorenzo Masetti y Riccardo Venturi, "L'internationale", en: [www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=2003](http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=2003) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

musicalizara Pierre Degeyter en 1888. La pieza se adoptó como himno oficial por organizaciones socialistas francesas, y por trabajadores del mundo en el Congreso Internacional de Copenhague. Entre los años 1919 y 1943 se habría convertido en el himno nacional de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. La pieza ha sido traducida al menos en 90 idiomas distintos.<sup>24</sup> En español se pueden en las frases:

¡Arriba, parias de la Tierra! ¡En pie, famélica legión!  
Atruenen la razón en marcha: es el fin de la opresión.  
Del pasado hay que hacer añicos. ¡Legión esclava en pie a vencer!  
El mundo va a cambiar de base. Los nada de hoy todo han de ser. [...]

25 Marx-Engels-Lenin, *La Comuna de París* (Madrid: Akal, 2011).

El llamado busca hermanar las luchas de movimientos sociales que se realizan a lo largo y ancho del mundo entero. *L'Internationale* es un sueño de factura marxista cuyo postulado implicaría una unión de toda la clase proletaria en el mundo para poder hacer factible un sistema contrario al sometimiento y liberado de toda corrupción una vez instalada una moral proletaria, la Comuna de París<sup>25</sup> habría mostrado ya cierto atisbo de futuro que con la Tercera internacional se buscaría posteriormente. Una condición institucionalizada sin embargo hace de esta pieza un paraje un tanto inaccesible por el respeto que su himno impone y por el matiz de izquierda. Hay en el ámbito de la movilización revolucionaria piezas por las que se filtra la protesta social y la ideología marxista, pero de manera tan profunda que permiten acoger las cercanías emocionales en la entonación de tales cantos. Las piezas como *Venceremos* con letra primero de Claudio Iturra y luego de Víctor Jara y la música compuesta por Sergio Ortega o *El pueblo unido jamás será vencido* que compone el grupo Quilapayún y musicaliza también Sergio Ortega, evocan una fuerza en la letra que se obtiene de responder a la propia experiencia de periodos tan traumáticos como los vividos en el Cono Sur latinoamericano. Es posible que sea éste el abrevadero del que nace su acogimiento internacional, lo que no produce al entonar *L'Internationale*.

## *Le déserteur* (1954). Confrontaciones en la inteligibilidad

La siguiente obra nace en el siglo pasado. Boris Vian escribe en 1954 *Le déserteur* y Harold Berg musicaliza esta pieza de estilo epistolar. El desertor que protagoniza la letra vierte su discurso en un fraseo que recuerda una repetición menos que marcial, más bien de pasos cansados, entre la profunda y grave decisión de una resolución que irrumpe los escenarios ilógicos de la guerra. La protesta antimilitarista, en el tono de ironía inteligentísima que caracteriza las creaciones de Boris Vian, se escribe en contra de la participación de Francia en las ocupaciones que hiciera en Dien Bien Phy y en Argelia.

*Le déserteur* ha tenido ecos y traducciones innumerables en el mundo, destaco aquí la versión en español. En esta traducción hecha por Saenz Rojos se muestran tres momentos particulares de la narración, el primero abre el posicionamiento antibelicista que se reafirma, no por deseo cabal de Boris Vian, hacia el final de la carta, el segundo por la constatación de la experiencia propia de sacrificios y pesares que da fundamento al rechazo, y el tercero la negación que da paso a la responsabilización cruda que deja sin lugar a dudas la absurda imposición de la guerra.

Señor Presidente le escribo una carta que tal vez leerá si tiene tiempo.

Acabo de recibir mis papeles militares para ir a la guerra antes del miércoles por la tarde.

Señor Presidente yo no quiero hacerla, no he venido a la tierra para matar a pobres gentes.

Sin ánimo de molestarle es preciso que le diga que mi decisión está tomada. Voy a desertar [...]

Desde que nací he visto morir a mi padre, he visto irse a mis hermanos y llorar a mis hijos.

Mi madre sufrió tanto que está ya en la tumba. Y ríe de las bombas. Y se ríe de los gusanos [...]

Mañana temprano cerraré la puerta en las narices de los años muertos, iré por los caminos, mendigaré mi vida por las carreteras de Francia de Bretaña



26 Lorenzo Masetti y Riccardo Venturi, *Le déserteur*, en: [www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=it&id=1#agg69](http://www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=it&id=1#agg69) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

a Provenza diciéndole a la gente: Niéguese a obedecer, niéguese a hacerla. No vayan a la guerra. Negaros a partir. Si hay que dar la sangre vaya usted a dar la suya. Usted es un buen apóstol Señor Presidente [...]<sup>26</sup>

Con Boris Vian es posible entender que el antibelicismo no implica el pacifismo, el antibelicismo es producto de una decisión afirmada que contradice la política armamentista y la resiste.

A contracorriente, la intención individual tiene la facultad de diluir una sociedad para renacer en nueva invitación de la unidad. La letra de *Le déserteur* traduce la orden gubernamental en determinación personal del desconocer una decisión ajena a los propios principios, y a una lógica que refleja la capitulación de historias de dolor. Un dolor que se expresa en un poco colorido dejando la ‘armonía’ a un casi monótono paisaje de ‘intervalos’ ‘alturas’ y poco pronunciados, supongo, con la intención de conducir una caminata reflexiva mientras se despeja la escena para dar entrada a su sarcástica argumentación. Sarcástica porque sólo confrontando con una verdad cruda se puede enfrentar la indolencia de una crueldad imperante negada a la razón.

### **1961 *Non, je ne regrette rien* (1956).**

#### **La trascendencia bélica política del resistir individual**

La ocupación de Argelia por parte de Francia alentó el sentido humanista y ecuaníme de muchos franceses. Años más tarde de que viera la luz *Le déserteur*, a mediados del siglo veinte, Michel Vaucaire, en letra, y Charles Dumont, en música, proponen a Edith Piaf una canción para que la interpretara: *Non, je ne regrette rien*. Es la siguiente pieza que revisaremos.

Edith Piaf dedica su interpretación a la Legión Extranjera Francesa por la posición que asumieron en contra del gobierno civil de Argelia impuesto por De Gaulle. Años después la pieza es adoptada por la Legión Extranjera en una suerte de himno. Con esta pieza se reconoce una traducción peculiar que no es idiomática, sino ontológica. En la letra frases como las de

“No me arrepiento de nada” puede notarse esto. No se lee una perífrasis del despecho, ni de la infame intención de la indolencia. Por el contrario, puede escucharse el toque de piedra que suena en el umbral de la liberación consciente e intencionada al superar, a la manera sartriana, la predeterminación del contexto con la existencia del sujeto. Pero esta traducción va aún más allá con alcances hasta de trascendencia política. Una vez que se da la interpretación y dedicatoria de Edith Piaf el yo individual que se evoca en cada uno de los soldados de las legiones recordando los propios episodios personales, se torna en una colectividad depositando significados de la decisión de un evento entre naciones. Una letra cotidiana puede ser depositaria de discursos políticos y algo ocurre porque no existen nexos literarios en ningún momento:

No, nada de nada. No, no lamento nada. Ni el bien que me han hecho. Ni el mal. Todo eso me da igual. Eso está pagado, barrido, olvidado. No me importa el pasado.

Con mis recuerdos hice una fogata, mis penas, mis placeres ya no los necesito.

Barridos los amores y todos sus temblores, barridos para siempre vuelvo a empezar de cero. [...]

No, no lamento nada porque mi vida, mis alegrías, hoy, todo eso comienza conmigo.<sup>27</sup>

27 José Escobar, “Edith Piaf Non, Je Ne Regrette Rien en español”, en: [www.youtube.com/watch?v=gALRkzB530A](http://www.youtube.com/watch?v=gALRkzB530A) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

## 1927 *Here's to you* (1971).

### Porque estamos aquí. Pertenencia, permanencia

Uno de los hitos en la movilización internacional se registró en 1927. El mundo presenció la ejecución, en Norteamérica, de Ferdinando Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, dos migrantes italianos de ideales anarquistas que padecieron la acción injusta y despreciable del juez Webster Thayer y de una sociedad intolerante, condicionada por prejuicios xenofóbicos y alienantes.

Estas ejecuciones fueron protestadas en varios países de los distintos continentes, como sabemos, sin resultados que pudiesen dignificar nuestra civilización. Sin embargo, un sistema legal corrompido puede producir resultados dispares gracias a una fortaleza de principios de justicia y tolerancia que contradice al oprobio oficial. En este caso histórico al mismo tiempo que el juicio terminó con la ejecución de ambos anarquistas, aportó un aprendizaje a la civilidad social mundial permitiendo a la madurez de la elaboración artística ser una estrategia afortunada para dar sentido a hechos tan vergonzosos a través de la nobleza colectiva expresada estéticamente. La protesta dio origen, décadas después, a un memorable homenaje con la banda sonora que hiciera Ennio Morricone en 1971 para el filme italiano *Sacco e Vanzetti* dirigido por Giuliano Montaldo, siendo *Here's to you*<sup>28</sup> uno de los cantos que se interpretara en los movimientos sociales durante las décadas finales del siglo xx.

Es conocido el trabajo de Morricone como excelso musicalizador de grandes filmes entre ellos *The Mission*, *Cinema Paradiso* y *Once Upon a Time in America*. Su trabajo en *Sacco e Vanzetti* no ha sido la excepción, en el mismo año, 1971, la banda sonora recibió el premio Nastro d'Argento que otorga el Sindicato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani.

*Here's to you* ha sido muy popular desde los años setenta. Con la interpretación de cuatro frases Joan Báez se acompaña de su propia posición política y le imprime siempre una revitalización del momento que requería esa mezcla del dulce abrazo, del acogimiento y la resignación, del amparo para resistir al injusto dolor:

Para ustedes, Nicola y Bart: descansad para siempre en nuestros corazones.

El final y el último momento es vuestro; esta agonía es vuestro triunfo.<sup>29</sup>

El encarcelamiento tiende al aislamiento, el reclutamiento a la enajenación, el sujeto se extravía, su horizonte le es arrebatado, a pesar del acom-

28 Ennio Morricone KR, "Awards", en <http://enniomorricone.kr/awards/> (consultado el 07 de diciembre de 2016). La obra puede escucharse en SelfDistribuzione, "Ennio Morricone - Here's to You (In Concerto - Venezia 10.11.07)", en: [www.youtube.com/watch?v=vp420cZZ0c4](http://www.youtube.com/watch?v=vp420cZZ0c4) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

29 TamerlanMusic Traducciones II, "Joan Baez Here's To You (Live) (Subtitulado en español) (HD)", en: [www.youtube.com/watch?v=GYBmcn1sZ-g](http://www.youtube.com/watch?v=GYBmcn1sZ-g) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

pañamiento multitudinario. Es posible que la manifestación del canto produzca la elaboración colectiva del dolor en resonancia y encuentre en los acordes y las palabras un acuerdo de resistencia para resolver la resignación.

## El análisis inicial. Claves de significación

Los datos generales de las seis piezas pueden permitirnos distinguir en cinco de ellas un intermedio temporal que ocurre entre el evento histórico y la construcción musical como hitos de resistencia, algunas de ellas se escriben posteriormente al evento, en otras el evento es quien prescribe su rol histórico. El coro de “Va, pensiero” atravesará el tiempo como el coro más famoso en la operística mundial sobrepasando milenios de interpretación. Con esa belleza de oro en el tema redentor: el hecho se transforma en canto. Igual pasa con las piezas de *Do you hear the people sing?* y *Here’s to you*. A posteriori y a manera de homenaje sus cantos traducen significaciones sociales en estructuras musicales imprimiéndoles un carácter con una fuerza consistente que atrae en sus ejes metafóricas invitaciones y poéticas resoluciones. El caso de *L’Internationale* y de *Le déserteur* conllevan un sentido contemporáneo en su construcción. Pero en *Non, je ne regrette rien* la pieza antecede al hecho histórico, lo que muestra un arraigo construido a través de la profundización de significaciones ante la visión de la narración que comparten ambos interlocutores,<sup>30</sup> la simultaneidad y cosmopolita polifonía conseguida a través de la ‘armonía’,<sup>31</sup> la construcción de las representaciones mentales complejizadas por lo situacional<sup>32</sup> y las representaciones sociales interiorizadas durante una cotidianidad de claros tintes históricos.<sup>33</sup>

En estas piezas hay un hecho que hace posible el acceso a la masificación. Es la musicalización y es una articulación lírica que recobra en letra sentimientos suficientemente vivenciados aún a partir del anhelo. Es la correspondencia semántica e histórica también un componente sustancial del arraigo que producirá en los corazones humanos la entonación de estos cantos en claves de significación. En “Va, pensiero” la musicalización fluye como una adopción redentora de una lírica arraigada en el imaginario colectivo. “Do

- 30 Tzvetan Todorov, *Literatura y significación* (Barcelona: Editorial Planeta, 1971), 99-103.
- 31 Curt Sachs, *La música en el mundo antiguo* (Florenia: Sansoni Editore 1981), 22.
- 32 Bernardo Riffó, “Representaciones mentales en la comprensión del discurso: del significante lineal al modelo de situación”, *Revista Signos. Estudios de Lingüística*, 49 (51) (2016), [http://www.scielo.cl/scielo.p?script=sci\\_&pid=S0718-09342016000400010](http://www.scielo.cl/scielo.p?script=sci_&pid=S0718-09342016000400010) (consultado el 30 de noviembre de 2016).
- 33 Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público* (Buenos Aires: Anesa-Huemul, 1979), 27-34.

you hear the people sing?” es una composición exacta y contundente de un sentir que es reconocido a partir del correlato reflejo la propia experiencia. *L'Internationale* se expande por una institucionalización y connotación ideológica. *Le déserteur* representa el ímpetu contestatario que confronta la imposición de dominio e intervencionismo. *Non, je ne regrette rien* muestra una posterior identificación de una letra ajena al momento bélico, pero conectada en intención ante la dedicatoria de Edith Piaf a la Legión Extranjera Francesa, se produce entonces una resignificación lírica asociada a un proceso explícito de apropiación. Por último, la indignación por el juicio contra Ferdinando Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti es transformada en un acompasado acompañamiento decidido, doliente, pero reconfortante. Hablamos de la historia que se hace canto, de un discurso difícilmente desentrañable dado que la poética no se desliga del referente empírico y adquiere su expresión solamente comprensible en la entonación musical. ¿Cómo desarticularlo si es la poesía la forma en que se conserva su estructura esencial?<sup>34</sup> ¿Cómo superar la barrera discursiva de la comprensión empírica?<sup>35</sup> ¿Cómo estudiarlo sin invadir su integralidad?

### Vertientes de resistencia y pertenencia a través de la integración neuronal

La llegada que los acordes tienen en el lugar de la conciencia se produce por la mezcla de emociones y acontecimientos que ocurren en un momento preciso. Al mismo tiempo que esto implica una diversidad y multidimensionalidad expresados en el contexto, el procesamiento neurológico muestra su propia multiplicidad debido a que el cerebro tiene niveles de intensidad, mecanismos de especificación y tonos de inteligibilidad y emocionalidad interactuando constantemente y actualizándose en lo que Varela conceptualiza, a partir del presente vivo de Husserl, en el continuo presente que se mueve dando lugar a un flujo de permanente discontinuidad de conciencia que ocurre entre el yo y el entorno.<sup>36</sup> Las funciones cerebrales atraviesan las fases motoras, cognitivas y afectivas y ocurre entre ellas una integración a

34 Guillermo Barzuna Pérez, “La canción popular en América Latina: pautas metodológicas y perspectivas”, *Praxis* 8 (abril-junio, 1978), en <http://biblat.unam.mx/es/revista/praxis/articulo/la-cancion-popular-en-america-latina-pautas-metodologicas-y-perspectivas> (consultado el 23 de julio de 2016).

35 Jaime Montero Anzola, “La neuro-fenomenología: una reflexión sobre las metodologías en primera persona en el estudio de la conciencia”, *Universitas Philosophica* 25: 51 (diciembre de 2008), en: [www.redalyc.org/pdf/4095/409534415006.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/4095/409534415006.pdf) (consultado el 11 de septiembre de 2016).

36 Francisco Varela, *El fenómeno de la vida* (Santiago de Chile: Dolmen, 2000), 317-365.

gran escala de lazos dinámicos, Varela y colaboradores hacen referencia a las distancias que median la conexión sináptica y cómo a partir de ella se produce el aprendizaje.<sup>37</sup> Así se da luz sobre la forma unitaria del nosotros mismos en ese todo que se percibe a cada momento.

En la interpretación de cada una de estas piezas, ocurre un ‘tempo’, un tono emocional, un ejercicio imaginativo y un estado contextual que dan lugar a que su expresión produzca un estado especial de encuentro produciendo la experiencia estética en el sujeto. Es posible que ésta tenga lugar, como Varela indica, gracias a la conectividad funcional neurológica en la que los lazos dinámicos producen una activación conjuntada de las distintas, específicas y selectas zonas cerebrales entendidas en una perspectiva integradora. Esta integración, dice el autor, se da a partir de la formación de lazos dinámicos en momentos de sincronía de fase transitorios que resultan en una actividad oscilatoria de distintas frecuencias.<sup>38</sup> Es por fases, entonces, la forma en la que se produce la unidad de un momento mental con la reunión de asamblea sincrónica. La condición de fases explica por qué no todos los actos se producen automáticamente. El acercamiento que hace Varela al procesamiento neurológico permite no sólo distinguir la mecánica de la reunión, sino establecer los procedimientos constitutivos y constructivos del pensar dado el hallazgo de que las relaciones de fase son más determinantes que la amplitud de la actividad neuronal, lo cual nos hace pensar en la relacionalidad sobre la producción ontogénica y traer a la reflexión los principios construccionistas que desde Ian Parker, Mary Gergen, Jonathan Potter, Margaret Wetherell, Vivien Burr, Valerie Walkerdine y Tomás Ibáñez se plantearon y que en Kenneth Gergen adquieren un matiz histórico integrador<sup>39</sup> debido al rol de la construcción como un tipo de conducta social al que se asocian funciones anímicas, de reunión, cooperación, cohesión, y vinculación afectiva.<sup>40</sup> ¿Cómo ocurre esto al interior del sujeto? Mosquera<sup>41</sup> compendia un repaso sobre el campo neuropsicológico y la psicología de la música, varios conceptos acerca de la relación entre emoción y música. Producidas en el sistema encefálico, las emociones son expresiones de un circuito cerebral en el que se involucra también el lenguaje, éstas han sido

37 Varela Francisco, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Barcelona: Gedisa, 1992), 111-114.

38 Emprendefuturo, “Francisco Varela, Cerebro y conciencia 2000”, en: [www.youtube.com/watch?v=eRzNNlTYAc](http://www.youtube.com/watch?v=eRzNNlTYAc) (consultado el 07 de diciembre de 2016).

39 Kenneth Gergen, *Construccionismo social. Aportes para el debate y la práctica* (Colombia: Universidad de los Andes, 2007), 213-225.

40 Margarita Moreno Montoya, Juan Manuel de Pablo, Ángel Caminero y Fernando Sánchez-Santed, “Biología evolucionista de la música”, en *El cerebro musical*, eds. Diego Alonso Cánovas, Angeles F. Estévez y Fernando Sánchez-Santed (Almería: Universidad de Almería, 2008), 37-72.

41 Ileana Mosquera, “Influencia de la música en las emociones: una breve revisión”, *Realitas. Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes* 1:2 (2013), en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4766791.pdf> (consultado el 23 de julio de 2016).

estudiadas como reacciones biomusicales en las cuales se producen neurotransmisores responsables de los estados optimistas facilitadoras de la expresión de emociones, sentimientos e impulsos reprimidos o incluso del brote emocional de conflictos o situaciones traumáticas con respuestas individualizadas, en el artículo de Mosquera pueden verse los hallazgos que autores como Sáez, 2010, Loroño, 2011, Jauset, 2008, Betes de Toro, 2000 y González, 1999 entre otros, han contribuido al entendimiento del efecto musical desde la perspectiva neurocientífica.

Esta autora cita un sorprendente hallazgo publicado por Díaz en 2008: “Al parecer existe un paralelismo entre los elementos estructurales de la música y las personas en cuanto a cómo somos: el ‘ritmo’ relacionado con la parte corporal, la ‘melodía’ con la parte afectiva y la ‘armonía’ con la vida intelectual y de relación. Desde un punto de vista psicológico estos tres elementos son muy importantes, porque se refieren a la parte sensorial, afectiva y mental del individuo. El cerebro procesa agrupando, analizando y combinando el estímulo sensorial, sonido musical, con el fin de organizar determinadas funciones neuropsicológicas para dar una reacción neurológica y motora [...]”.<sup>42</sup> La música rompe la externalidad y la interioridad, a través del goce físico y emocional. “[...] a través de la música el cuerpo se concibe como parte de una integralidad”, concluye Mosquera. Más que paralelismo considero es correspondencia lo que ocurre entre el ‘ritmo’, el ‘espectro tonal’, la afectividad y la ‘armonía’ de la música, y la interpretación perceptual. Esta correspondencia se transforma luego en reconocimiento y en significación de la música. Las correspondencias, nexos, o lazos de flujos sincrónicos son categorías o versiones de la relacionalidad que se produce en todo acontecimiento. Así como la asociación de significantes que Varela hizo con la exposición de un sustantivo y la emisión del sujeto de estudio relacionándola con un verbo coherente, experimento de donde emergió el concepto de la integración por fases a gran escala, la producción y recepción de sonidos correlaciona música y movimiento cadencioso convirtiéndose luego en danza. La articulación del movimiento es entonces correlato de la estructura del acorde. Los mecanismos por los cuales se produce la capacidad

42 Mosquera, “Influencia”, 36.

semántica del cerebro son los vínculos de inclusión y de atribución que de acuerdo con Rodríguez<sup>43</sup> generan una proclividad para el reconocimiento contextual de procesos sociales que pueden anidarse en la alusión lírica del posicionamiento político. Esto ocurre en actos más complejos que la asociación semántica alusiva al simple acompañamiento de vocablos o de otros modelos cognitivos referidos a los rasgos definitorios o característicos de un significante o la condición prototípica o de corpus que revisten el uso del lenguaje. La forma en que el habla se reviste de significado es explicada por la aproximación neurocognitiva sobre el procesamiento memorístico bien en forma de redes neuronales, bien a partir de abstracciones mentales o bien por las funciones de las zonas de convergencia. El sentimiento, la música y las emociones han sido estudiados por Stupacher, Hove y Janata, en su tarea de conocer la influencia del cerebro en el comportamiento humano y la reciprocidad entre movimiento, música y emociones. Ellos han encontrado el punto de convergencia de éstos en la activación de los circuitos del placer, los grados que son manifiestos durante la experiencia.<sup>44</sup>

Si pensáramos que no es el cerebro una entidad distinguible del comportamiento humano y que la repercusión de un ‘ritmo’ en el danzar no es meramente instrumental de placer, podríamos sugerir que el cerebro es un continente de comportamientos que dialogan entre sí con muchas más funciones vitales, a la vez que podríamos ubicar la construcción del placer en el ámbito ético con vista a proponer algunos canales de relacionalidad con la estética. La relacionalidad es una cualidad dialéctica que nos permite construir algunos supuestos teóricos desde los cuales puedan entenderse la resistencia y la pertinencia como atisbos del diálogo que entre ética y estética se producen con señaladas obras musicales que repercuten asombrosamente en el individuo tanto en la esfera social, como en la fisiológica y cognitiva. Stefan Koelsch, por ejemplo, ha estudiado los efectos sobre el cuerpo de una interpretación musical cuando se realiza de forma grupal. Todo lo que en un momento así ocurre, dice, tiene un reflejo perceptible fisiológicamente en el corazón.<sup>45</sup> Dado que el cerebro funciona a partir de redes y sincronías, que la música se construye a partir del ‘tempo’, el ‘tono’,

43 Javier Rodríguez, “Semántica”, en *Neurociencia del lenguaje. Bases neurológicas e implicaciones clínicas*, coord. Fernando Cueto (Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2012), 93-110.

44 Jan Stupacher, Michael J. Hove y Petr Janata, “Audio features underlying perceived groove and sensorimotor synchronization in music”, *Music Perception* 33:5 (5 de junio de 2016): 571-589, <http://mp.ucpress.edu/content/33/5/571> (consultado el 07 de diciembre de 2016).

45 Stefan Koelsch y Lutz Jänke, “Music and the heart”, *European Heart Journal Advance Access* (septiembre de 2015), en: [www.stefan-koelsch.de/papers/koelsch\\_2015\\_music\\_and\\_the\\_heart.pdf](http://www.stefan-koelsch.de/papers/koelsch_2015_music_and_the_heart.pdf) (consultado el 07 de diciembre de 2016).



el ‘ritmo’, la ‘armonía’, los ‘acordes’ y las ‘variaciones’ y que la emoción recorre un horizonte interminable de altibajos afectivos, la música resulta por excelencia una expresión de inigualable síntesis en la que se distingue de manera nítida la coherencia semántica del sentido que hace de lo humano una experiencia integrada. La experiencia afectiva que sucede en un entorno musical es capaz de ser interpretada por la imitación de las entonaciones y la empatía que tenemos con la voz misma o por el correlato de la retroalimentación que ocurre entre los impulsos emocionales en su capacidad de producir equilibrio<sup>46</sup> y las señales acústicas. Si las emociones permiten generar un significado casi simultáneo a la producción acústica, ¿qué impronta se produce en la formación actitudinal del resistir? Es decir, ya que se reconoce que la música tiene una capacidad moldeadora del núcleo de las estructuras cerebrales responsables de todo un universo emocional,<sup>47</sup> la pregunta apunta hacia la consiguiente elaboración de los ideales que atraviesan la cooperación, la formación de lazos sociales y la vivencia de la cohesión en el camino de la producción de los procesos de resistencia y de pertenencia. La resistencia podría considerarse corresponder al orden del ideal y del pensamiento político, la pertenencia al fortalecimiento subjetivo más de carácter ético. ¿Qué emociones o qué inteligibilidad de origen emocional se producen en la labor de articular un ideal? Algo propiamente de origen ético que resurge en el razonamiento estético.

### Hacia la formulación del vínculo ético-estético

Al parecer la liberación de compuestos hormonales por parte de la percepción musical tiene influencia en la formación de los lazos sociales que estructura sentimientos colectivos de acompañamiento y de confianza suministrando los requerimientos de amparo y bienestar que requiere todo sujeto. Al producirse la incorporación en la que el humano da forma a sus sentimientos en las acciones, el ‘ritmo’ adquiere una dimensión física produciendo la acción del movimiento, ese universo infinito que comprende múltiples órganos y funciones vitales en los niveles estratégico, táctico y

46 Josefa Lacárcel Moreno, “Psicología de la música y emoción musical”, *Educatio* 20-22 (diciembre de 2003), en <http://revistas.um.es/educatio/article/view/138> (consultado el 30 de noviembre de 2016).

47 Stefan Koelsch, “Instruments, conductors, dancers, and intendants. Reply to comments on The quartet theory of human emotions: an integrative and neurofunctional model”, *Physics of Life Reviews* 13 (2015), en: [www.stefan-koelsch.de/papers/koelsch\\_2015\\_Quartet-Theory-2015.zip](http://www.stefan-koelsch.de/papers/koelsch_2015_Quartet-Theory-2015.zip) (consultado el 12 de noviembre de 2016).

ejecutorio.<sup>48</sup> Al pasar de la acción a la sincronización, entendida ahora como el momento en que un grupo social comparte emocionalmente un canto, se advierte que la formación del grupo podría asentarse en un estado de profundo origen artístico difícilmente separable del proceso ético, aunque claramente distinguible en la proyección social. Esa unidad reconocida en la música, tanto en su ejecución, como por los efectos que produce, atraviesa, sin embargo, una fase analítica en la etapa perceptiva.

Los avances neurocientíficos hacen suponer que la música, a pesar de mostrar esta capacidad de integración, tiene sin embargo un inicio analítico: sus elementos son percibidos por canales neurológicos distintos y relativamente independientes.<sup>49</sup> El ‘timbre’, el ‘tono’, el ‘ritmo’, la ‘melodía’, no activan los mismos canales perceptivos como tampoco lo hace la respuesta emocional cuando se emite. A esta distinción se agrega otro diferencial. Ocurre que la forma en que el músico procesa su creación y la forma en que el oyente percibe se realizan de manera totalmente distinta.<sup>50</sup> ¿Cuáles son los conectores integradores que hacen de la experiencia musical una experiencia colectiva? Los lazos comunicantes, en los que vimos que Varela adjudicaba la sincronización,<sup>51</sup> posiblemente responsables de la relación que existe entre la estimulación musical y la actitud, podrían tener también una función epistémica al permitir una reflexión sobre la necesidad de explorar los mecanismos neurológicos que producen la síntesis perceptiva en el sujeto y luego su respuesta conductual. El plano neurobiológico da paso a entender la integración colectiva propia de la esfera de la ética. Ese lugar donde cobran vida los significados.

El plano ético tiene su razón de ser en el reconocimiento relacional del yo y de la otredad donde la posición del buen hacer de Kant, Jürgen Habermas y John Rawls y la condición del self hegeliano conversan continuamente en el contradictorio signo de nuestra especie. La música juega muchas veces el intermediario comunicativo que resuelve las contradicciones. Al respecto surge una mirada teleológica sobre la música que para algunos neurocientíficos como Levitin resulta totalmente natural. Este autor señala que el propósito evolutivo de la música es propiciar las relaciones sociales gracias a su capaci-

48 Michael Bennett, “Control medular y cerebral del movimiento”, en *Neurociencia. La exploración del cerebro*, ed. Mark Beard (Philadelphia: Wolters Kluwer, Lippincott Williams & Wilkins, 2008), 561-564.

49 Manuel Arias Gómez, “Música y neurología”, *Neurología* 22:1 (2007), <http://jbyg.com/descarga/neurologia.pdf> (consultado el 6 de abril de 2016).

50 Ricardo Masao Buentello García, Alma Rosa Martínez Rosas y Mario A. Alonso Vanegas, “Música y neurociencias”, *Arch Neurocién* 15:3 (2010), <http://www.medigraphic.com/pdfs/arcneu/ane-2010/ane103f.pdf> (consultado el 6 de abril de 2016).

51 Iris Xóchitl Galicia Moyeda, “La música llega no sólo a tus oídos sino también a tu mente”, *Revista Digital Universitaria* 7:2 (10 de febrero 2016), [http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art17/feb\\_art17.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art17/feb_art17.pdf) (consultado el 22 de agosto de 2016).

52 Daniel Levitin, *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana* (Barcelona: RBA), 63.

dad de cohesionar de grandes grupos durante su ejecución y eso es producto, al parecer, de la construcción cultural que se hace con la asociación del ‘tono’ a la producción de las emociones.<sup>52</sup> Los propiciatorios de la sincronización son entendidos por la fuerza y el valor que una canción transmite o produce. Pasar de la sincronización a la transformación y al cambio social no es ya tarea meramente musical. Pensar entonces en la resistencia y la pertenencia nos ubican en una gradualidad y en la sucesión de fases con la que evoluciona la transformación social. Con este escenario podemos destacar algunas proposiciones iniciales para la búsqueda del vínculo ético-estético.

### Proposiciones para una dialógica teórico-musical ético-estética en el estudio de la resistencia y la pertenencia

Los vínculos existentes entre la experiencia estética y la voluntad ética proceden de sus principios fundacionales de inteligibilidad y experiencia del reconocimiento, con ellos se dilucidan algunas de estas teóricas sobre el estudio de la resistencia y la pertenencia como categorías societales.

*Primera proposición: El sentido de la existencia es propiciado por un ejercicio inteligible de armonía y dignidad.* La búsqueda del sujeto por lograr llevar la existencia a un estado que considera pleno, plantea un escenario en el que vivir la belleza y procesar la dignificación de su existencia convergen y esto se produce en un pensamiento que excede las razones intelectuales. En momentos de algidez política, no confundir con partidista, convergen razones colectivas por las que fluyen de manera torrencial distintas expresiones artísticas. Ante un escenario donde la justicia es ausente los sentimientos de contradicción y de afianzamiento anteceden a la elaboración inteligible de la protesta. La emoción se produce y ante la presencia de un canto que expresa a cabalidad el deseo y la resistencia toma un cariz en la experiencia estética. Una metafórica narrativa de esta evolutiva puede escucharse en la letra de “Do you hear the people sing?” Su secuencia es la secuencia del resistir: la situación del cambio que se expresa como un contrapoder es seguida por la invitación que el deseo de colectividad y futuro urgen, ésta es contundente cuando posiciona al sujeto

en la decisión final y en la disposición total. Así encontramos una secuencia de cambio que da paso a la resistencia y contiene al sujeto en los sentimientos de pertenencia, procesos que a su vez constituyen rasgos de colectividad social iniciando por la negación de una otredad opresora, seguido por la invitación de una otredad en su identidad, y reafirmado por el posicionamiento decidido. Es posible así imaginar, a través de una composición, la forma en que se activan los campos de inteligibilidad e identificación produciendo los estados de la pertenencia y dando fuerza a la voluntad de resistencia.

*Segunda proposición: El placer y el valor configuran la noble subjetividad.* El placer del que aquí hablamos emerge en valor de la articulación armoniosa de ‘acordes’, ‘melodías’, ‘tonos’, ‘líricas’ e ideales políticos en una obra musical. Dado que el placer es un derrotero imprescindible para la vida, es posible reconocer que aquel que produce la música juega el mismo papel que la propia alimentación o la misma socialización cotidiana. Cuando la historia infringe daño a la misma sobrevivencia, la vía artística musical representa la posibilidad de constituir un espacio de resistencia que recupera la construcción de la colectividad como lo evoca el correlato del consuelo y el reconfortar que produce la invitación melódica de *Here’s to you*.

*Tercera proposición: La resistencia es categoría que sintetiza la otredad.* En estos cantos la otredad tiene una triple dimensión, una referida a la opresión que requiere ser superada, otra a la colectividad que requiere ser vivida como el mayor logro social, y la tercera dimensión incluye al espectador en la formación del nosotros. Tanto los otros que comparten como la otredad contradictoria que rechaza, se dan cita en las letras de estas seis piezas, pero se constata con gran belleza en el protagonismo coral de “Va, pensiero”. La traducción de la ética a la estética tiene en el cine y la ópera grandes representantes cuando rompe en canto la sonrisa y el brillo de la mirada de aquel que anda al lado nuestro y vence la barrera de la parálisis y de la soledad y se involucra en la narrativa, el aplauso o el canto.

*Cuarta proposición. La temporalidad es núcleo relativista de la emergencia ético-estético.* Contradictoriamente resistencia y emoción se desfazan en términos temporales. La emoción ha de traducirse en una expresión artística para produ-

cirse en resistencia, para que pueda superar el gasto energético de las grandes emociones, para buscar la apacibilidad del permanecer. Con este cuarto principio el ideal emerge al resolver la emoción en resistencia. La pertenencia también juega ese papel de continuidad. Son por lo tanto otros estados las evidencias de una actitud movilizatoria o de resistencia, la colaboración, la permanencia, la solidaridad. Con excepción de “Va, pensiero” y de *Non, je ne regrette rien*, cuyos ‘tonos’ se ven alargados en las vocales, en estas piezas se distingue el acompasado intervalo temporal cuasi marcial que al dejar caer con fuerza cada frase recupera los tiempos desfasados en un ‘tempo’ con el que se ilustra la medición y entonación de una decisión en marcha. Particularmente Morricone logra hacerlo con un alargamiento a través de un dulce golpeteo en cuya repetición *Here’s to you* produce la marcha como un canto anunciando la llegada colectiva e imaginaria de la recriminadora resignación que una vez fue esperanza. La repercusión no es ya solamente vibratoria, sin menoscabo a las mediciones de Mersenne, sino que trasciende lo geométrico a lo geográfico, lo temporal a lo histórico y lo objetual a lo colectivo.

*Quinta proposición. Los arraigos que la resistencia y la pertenencia producen por vía estética radican en la esfera semántica.* El efímero, pero profundo momento del canto que se da en el resistir puede emerger como un nuevo estado colectivo al ser antecedido por una secuencia de sucesos que llevan a despertar en los sujetos un estado de conciencia y estructuración ideológica y política. El canto es correlato de ese despertar que suele combinar las sensaciones placenteras de la comprensión con el valor personal. No radica en él todo el proceso de resistencia, sino el de las significaciones emotivas que en el momento de la percepción se realzan y en el acto de la resistencia se construyen. Esta capacidad del canto puede también ser el marco en el que tales sentimientos se produzcan por primera vez dando al sujeto nuevos sentidos de la convivencia. Para que esto suceda, sin embargo, han de existir previas estructuras formadas sea por tradiciones melódicas o por una poética evocadora del sentir personal. Una letra que no es conocida, una fuerza de dimensión espiritual que no esté acorde con la fuerza de la protesta, un ‘ritmo’ incongruente con

el momento de algidez, un dolor ajeno al dolor de toda la Patria, son algunas razones que con facilidad ayudan a entender el hecho de que no sean todos los cantos manifestaciones universales de resistencia y pertenencia y de por qué no son instaurados como himnos, tal como ocurrió con “Va, pensiero” en la propia Italia. Así, el furtivo tiempo de la canción y la eternidad de la resistencia, en apariencia contradictoria, co-inciden en momentos clave de la formación colectiva debido a la coherencia semántica del más complejo contexto que se produce en el desarrollo ético y se traducen en proposiciones estéticas colectivas.

*Sexta proposición. La correspondencia es constituyente de la pertenencia.* El diálogo, el juego, la reacción, el acompañamiento, la solidaridad y el reflejo, entre otros, son dimensiones de la forma en que la colectividad se construye y crece a partir de un acto de reciprocidad, la ausencia de éstos en cambio son resultado de un desfasamiento, e interrumpen con evidente carácter retrógrado el camino de la colectividad. Al dar al coro el papel protagónico, con magistral desempeño Verdi lleva la ‘armonía’ conseguida por la simultaneidad de las voces, y el ethos del acompañamiento, al nivel de la política consiguiendo integrar la correspondencia de la que es capaz la otredad, justo en la armonía de la grupalidad. Este nivel de política, basado en la correspondencia, se traduce en un refuerzo de resistencia que se constata en la posteridad.

*Séptima proposición. Del todavía, la resistencia. Preliminares del procesamiento.* El proceso de la resistencia se distingue por la maduración de un posicionamiento político que sobrepone una decisión a una imposición gubernamental. Ésta puede iniciarse con la negación producto de la indignación, mostrada muy claramente en *Le déserteur*, pero la negación también puede, junto con la afirmación de una contraproposición, ser el núcleo mismo de la resistencia. Luego la resistencia toma forma de acción y posteriormente se incorpora como soporte anímico e ideológico. Tiene en sí mismo el resistir un sentido de composición. La resistencia se consolida una vez que la causa es armonizada e interiorizada. El canto configura un cauce natural al flujo de la resistencia, del mantenerse, del afianzarse, de llevar en el corazón la idea del todavía como se significara en el

53 Encuentro en el Estudio, “Víctor Heredia - Todavía Cantamos”, en: <http://www.youtube.com/watch?v=eZTfilbzDqY> (consultado el 07 de diciembre de 2016).

54 Jean Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

55 Antonio Damasio, *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000), 189-190.

Cono Sur la esperanza “[...] de saber que es posible que el jardín se ilumine con las risas y el canto de los que amamos tanto [...]”.<sup>53</sup>

## El plano ético de la estética

Aunque el campo de la ética y el de la estética son dos escenarios suficientemente diferenciados y definidos, también son vertientes que nutren un flujo donde el acto ante el otro (ética) y la relacionalidad de orden y forma (estética), a completud del sí, se funden, es el torrente de la inteligibilidad. No se trata aquí de empatar ambas esferas, sino de reconocer la transparencia que entre ellas ocurren durante los momentos de reflexión y entendimiento. Si la elaboración estética es capaz de producir diálogos y construir dialogantes, gran parte se debe a que su componente ético es cifrado mediante una traducción e interpretación emocional de las imágenes y los sonidos. En los albores del romanticismo Rousseau hablaba del rol que la emoción tenía en el canto y concebía a éste como primer signo en la aparición del lenguaje por su capacidad de caracterización semiótica, lo que muestra al canto como símbolo del humano, ente unitario.<sup>54</sup>

Ya vimos anteriormente la aproximación neurocientífica al entendimiento de la relación afectiva entre emoción y música, ahora articulemos el conocimiento obtenido por los canales de la razón científica a la profundidad de las emociones que producen el conocer en un grado que transforma la existencia del sujeto a partir de la formación de su conciencia y le significa un posicionamiento determinado ante un contexto específico. Damasio propone una hipótesis al respecto

[...] la consciencia nuclear ocurre cuando los dispositivos cerebrales de representación generan, en imágenes, un relato no verbal de la manera en que el estado del organismo se ve afectado por el procesamiento de un objeto, y cuando este proceso realza la imagen del objeto causal, instalándolo destacadamente en un contexto espacial y temporal.<sup>55</sup>

Existen momentos sumamente claros en el que los cruces de la ética, política y estética se producen a través de representaciones artísticas. La inmersión ética trasciende la relación cotidiana o real con el otro durante las interpretaciones de la obra, ejecutada por el músico, sensible por el oyente. Esta relación tendrá la capacidad de producir una emergencia del sujeto o de enmascararlo dependiendo de la lucidez que logre brotar en la dimensión política. No queda explicada, más allá de un prejuicio formado por la noción reduccionista y la búsqueda científica, que la incursión política desvirtúa la intención estética, pero la noción ética podría ser un tablón del puente que conecta dos extremos aparentemente inconexos. En imagen, sonido, escena o escenario el sujeto explora, mejor dicho, la subjetividad como mecanismo de inteligibilidad desborda el campo en el que las artes y el conocimiento dialogan perfectamente con el hacer. Los momentos álgidos de los hitos históricos lo evidencian. Lamentablemente, existen también otros en los que la dislocación producida por las fronteras disciplinarias o el despojo de contenido en la obra de índole de deseo artístico interrumpen la inteligibilidad como característica humana, descomponiendo la integridad del pensamiento e impidiendo formar al menos islas de pensamiento y sentido, en medio del vacío. Pensar la correlación ético-estética es un ejercicio ontológico sobre la síntesis que tiene lugar en el ser. Una síntesis que ocurre en un estado de plenitud y libertad, a pesar de ser la libertad “una capacidad para el bien y para el mal”.<sup>56</sup> Cuando Schelling explica el egoísmo como resultado de la reunión que el sujeto busca siempre en un eterno retorno al centro de sí mismo, habla de la condición egocéntrica del ser humano, incompleto del vivir, y del reflejo que la sociedad no produce en él.

Este es pues el comienzo del pecado: el instante en que el hombre pasa del auténtico ser al no ser, de la verdad a la mentira, de la luz a las tinieblas, a fin de convertirse él mismo en fundamento creador y gobernar sobre todas las cosas gracias al poder del centro que tiene dentro de sí.<sup>57</sup>

56 F. W. J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (Barcelona: Anthropos, 1989), 151.

57 Schelling, *Investigaciones*, 241-242.



Contradictoriamente esta misma reflexión nos permite pensar a la incompletud como un principio de la colectividad en la que la libertad y la pertenencia se entrelazan al calor de un ‘tono’ o de una danza. Es el trato con el otro lo que subyace a la organización de elementos en una composición artística.

### Las veredas de una estética ética

En otra perspectiva podemos ver que a través de la esfera estética se percibe siempre la intencionalidad de la composición. Una obra comparte su territorio siempre entre la estética y la ética y no es fácil dilucidarlo, Walter Benjamin, a pesar de ser el autor de los fragmentos, alude a la forma y al problema que aqueja al pensamiento y su completud en relación con el texto interpretado:

[...] ¿Qué se ha “resuelto”? ¿Todas las cuestiones de la vida vivida no han quedado atrás como un bosque que nos impedía la visión? [...] El comentario y la traducción se comportan con el texto como el estilo y la mimesis con la naturaleza: el mismo fenómeno bajo distintos enfoques. En el árbol del texto sagrado ambos no son sino las hojas eternamente rumorosas; en el árbol del profano, los frutos que caen a su debido tiempo.<sup>58</sup>

58 Walter Benjamin, *Calle de sentido único* (México: Akal, 2015), 17.

Si este reconocimiento requiere paciencia para ser descifrado, la tarea entre dos campos disciplinarios requiere de una gran astucia para reconocer la naturaleza compartida del canto y el acto. Es el estilo organizativo de elementos lo que produce un tipo específico por medio del cual se relacionan las subjetividades. La relación que existe entre la ‘forma’, la ‘cadencia’, el ‘ritmo’ y el ‘color’ se manifiestan en destellos que unen no solo una organización de elementos, sino una significación que filtra la esfera subjetiva de las emociones creando y representando, a la vez, momentos que se corresponden en las estructuraciones del pensamiento. En la práctica social también se

producen contrariedades que la estética no ha logrado impedir, quizás hasta podrían sustentar procesos violentos en la reestructuración al interior de las naciones o entre ellas a través de la elaboración intersubjetiva.

## Repensar el posible vacío ético en la condición estética musical

Gutiérrez habla sobre la forma en que:

[...] el sonido se precipita en el tiempo y con sus variaciones de magnitud ejerce su poder hasta lo más íntimo del alma, entonces, tal efectuación espiritual acontece sin escindir el espacio y el tiempo sino, antes bien, por unificación sensible se identifica tanto su contenido (el más puro sentimiento del corazón humano) como la pura forma de su elemento sensible (el sonido en la temporalidad). Así, en virtud de la oposición real que la constituye en cuanto tal, el fenómeno musical tiende a la desintegración en cuanto natural-sensible, pero en cuanto espiritual se interioriza en la mismidad de la conciencia que retorna superándose sobre sí misma [...].<sup>59</sup>

El canto, continúa, busca la resonancia que sólo en el colectivo se produce:

[...] la doctrina de la armonía, participa de la doctrina de la verdad del sistema de la filosofía; por tanto, dicho elemento esencial resulta ser el lugar donde el espíritu experiencia lo lógico en que habita dicho ámbito, pero lo lógico musical es un elemento más de la realidad, ya de suyo regida lógicamente por el pensamiento en cuanto tal.<sup>60</sup>

59 Andrés Camilo Gutiérrez Romero, "Armonía musical y lo real en las Lecciones de estética", *Universitas Philosophica* 29:59 (2012), <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vnphilosophica/article/view/10817> (consultado el 22 de octubre de 2016).

60 Gutiérrez, "Armonía", 208.

Qué reto se impone con esta manifestación de experiencia musical al desvanecer la ininteligible frontera entre ética y estética, tal como se han desvanecido las pretendidas en las distintas artes por Hegel, Rousseau,

Diderot, Schuman. No son los cantos populares resultado de la composición clásica de la marcha, la oda o el himno sino de una emotividad que aflora de manera efímera. La exploración de razón y conocimiento de la lógica hegeliana, es trascendida en el plano de la colectividad, en su saber y en su condición sistemática. La propia ‘armonía’ se presenta en dimensiones allende la ‘melodía’. La música expresa el espíritu, manifestación de lo absoluto, interioridad y exterioridad se vuelcan en un encuentro de plena intención, expresión del sentimiento más puro enmarcado en la consistencia del impulso del entendimiento.<sup>61</sup> Se corre el riesgo de producir un vacío ético cuando la emoción no es auténtica manifestación de sobrevivencia o cuando el universo expresivo tiende a la reducción estética.

61 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética* (España: Mesta, 1989).

### **Las contrariedades que la reducción estética podría representar**

El proceso ético, el político y el estético no explican por sí mismos la elaboración que una sociedad hace de sus tropiezos históricos, tampoco éstos ocurren en su totalidad en las esferas individuales, una fractura política busca ser resarcida en el plano de la ética o en la expresión artística. Se requiere la conjugación de todos ellos para lograr comprender una historia que es irreductible a la repetición o al desagravio y que se bifurca con respuestas destructivas de un pueblo, de un sujeto o de un ideal. El desenlace de un proceso de ruptura política o ideológica parecería ser resuelto con la reproducción de lo que repetidamente sucedió en periodos tan lamentables como ocurrió por ejemplo con el pueblo judío. Los que en un momento fueron exiliados, esclavizados, destruidos, ahora protagonizan cruentas invasiones a la población palestina. Bajo la herida de una población lesionada fructifican los errores que signan el devenir mundial de la civilización en crisis. Si una expresión de resistencia estética como puede ser representada por la Biblia o cualquiera de los cantos aquí vistos tiene la capacidad de ennoblecen la respuesta al agravio, no siempre éstos son asumidos de forma que resuelva el proceso destructivo. La convivencia lamentablemente no

recae en la expresión estética. Territorio, historia, cultura, expresión, son muchas dimensiones que dan lugar y dan sentido a un proceso.

Insisto en la historia del pueblo judío porque, sin ahondar en su complejo devenir, es posible distinguir la anulación del pueblo como un hilo que teje el lienzo actual. La anulación parece ser una sombra que le sucede por un largo aliento histórico, ocurre el exilio al que se canta en el “Va, pensiero” como una continuidad que ya procedía de generaciones atrás, cuando sucedió en el arrebató de la Tierra prometida y la desaparición de los pueblos al norte, siglos después pasa por el vergonzoso holocausto y se extiende hasta el presente en el que ahora Israel se presta a las políticas internacionales de invasión territorial contra el pueblo Palestino. Podemos constatar que estos procesos de destrucción social, son elaborados en títulos como *El diario de Ana Frank*, *La lista de Schindler* o la miriada de registros fotográficos de la segunda guerra mundial, pero también pueden ser resueltos como repeticiones de periodos tan lamentables ahora protagonizados por la población lastimada. Expresiones diversas donde el correlato da sentido a una única historia de violencia a partir de su transformación en narración y metáfora. La metáfora entonces funciona como estrategia de elaboración. Con toda su poética, con todo su vigor, un canto re-une, re-significa, re-vitaliza a partir de una palabra o de una figura literaria. La metáfora se hace imprescindible o más que imprescindible, es la forma que torna el entendimiento el instante. La razón metafórica, profundamente en indisoluble y dialéctica relación, decía Hegel, “no tiene derecho a pretender el valor de una representación independiente”.<sup>62</sup> Con el uso de la metáfora, el canto introduce una temporalidad de la que la música adolece experiencial y teóricamente<sup>63</sup> y produce una vivencia del canto que posiblemente deje una impronta capaz de expresarse posteriormente en aparentes disímiles actitudes. Esto correspondería a una fase intelectual en la formación de la resistencia con travesías de la pertenencia. Lo que hace nos recuerda que existe un reflejo a escalas entre las fases neuronales y las etapas convivenciales.

62 Hegel, *Lecciones*, 161.

63 Fubini, *El romanticismo*, 17.

## La resistencia, metáfora del puente ético-estético

64 Lacárcel, "Psicología", 220.

Expresar a voz abierta un sentimiento oculto o tangencial es lo que hace a la proposición estética consolidar una otredad de pertenencia. Como manifestación del pensamiento, el canto ocupa un lugar de forma consistentemente subjetiva al centro de un contexto colectivo y hace la vez del sistema referencial que supone escapar del analfabetismo musical.<sup>64</sup> Es protagonista donde el resistir significa trascender el tiempo, superar la espera, habitar nuevos estados de la memoria, constatar el sentido que el ser siempre requiere, inaugurar la pertenencia y la perdurabilidad que permite al sujeto existir en otredad. El imaginario se traduce en canto, en tinte y en diálogo sin fincar fronteras artísticas del disfrute empático. Esta traducción sucede para poder otorgarle a la resistencia la posibilidad reproducible y de retroalimentación afin a la condición humana en pleno suceder de incertidumbre y volatilidad y sobrevivir a la propia existencia efímera de lo social. Algunos ejemplos de resistencia son paradigmáticos de las formas metafóricas que se han utilizado para hacer ejercicio de la resistencia. Uno de ellos es la respuesta a la política de desperonización que desatara la Revolución Libertadora en la Argentina del medio siglo pasado, los seguidores trabajadores inconformes resistían lo mismo con pequeñas acciones individuales que con efímeras pausas laborales mientras silbaban el himno peronista. Estas acciones resultan metafóricas porque en ellas mismas se representa el ejercicio de un poder con la pequeña escala del sabotaje individual a la producción fabril, y con la figura del canto que crea un instante de deposición gubernamental. Aquí yo interrogaría sobre la condición metafórica de la propia resistencia. ¿De qué es la resistencia metáfora?, ¿del estado pleno de paz y justicia, de la voluntad que en una sociedad se explicita en la inclusión sea total?, ¿del derrotero de la civilización?

### Resistir es hablar del futuro

En cada una de estas piezas la historia es contada con la mirada del mañana. El destino escrito, los días cantados, el dolor revestido de la fortaleza que se

necesita para continuar. Todos ellos forman parte del resistir. El dolor que habita los corazones individuales es decisión de multitud cuando ésta se sabe en reconocimiento. El reconocimiento es el primer momento consciente de la pertenencia, de una pertenencia con la que se avista el mañana. Luego la pertenencia se torna en cortos llamados a la resistencia durante la interpretación los cantos colectivos, la resistencia nutre así a la colectividad. Resistir es el acto del temple, de la esencia que manifiesta a la especie en individuo consiguiendo su perpetuación a partir de lo común. *Le déserteur*, con sus incontables traducciones, y *Non, je ne regrette rien*, de contundencia indiscutible, contienen a la razón del yo como razón del otro, la razón que impone el acto del respeto y de la afirmación al embate de la imposición. Con la elaboración estética al mismo tiempo que se conjuga la convivencia, se conjugan los tiempos pasados y futuros. El futuro se inscribe en la esperanza, y la esperanza puede ser también tinte del destino. Desde luego destino y futuro pueden tener una misma versión ante la difícil, contradictoria y casi imposible tarea de la esperanza. El mismo Vian ha cedido en *Le déserteur*, gracias a la insistencia de Mouloudji, las letras finales beligerantes de saber disparar por algo que puede verse como un signo pacifista, pero que encierra en sí la perspicaz devolución del acto violento al autor original. Si desistir de participar en una guerra es el motivo de la desertión ¿por qué asumir una posición violenta para defender la búsqueda de paz personal?

Cuánta voluntad se requiere para defender la paz y convencer con paz a la violencia del estado, cuánta fuerza requiere sostener una mirada de re-significación del dolor biográfico. Cuánta ilógica pero racional respuesta requiere la paz para que ésta no sea resultado de la represión, del deshonor y enaltezca la civilidad que habría de caracterizar a nuestra especie. “No llevaré armas”, anunciaba Vian. La esperanza es de las cosas más constituyentes en el sujeto, pero de las que más trabajo cuesta mantener. La promesa del entendimiento está basada en un re-equilibrio alentado por la esperanza. Cantar hacia la paz no es la glosa de la rendición. Moverse pacíficamente en un canto dimensiona en el terreno de la subjetividad el escenario de la presencia, de la decisión y voluntad de la existencia, a esto se refiere la producción social

65 Janet Wolff, *La producción social del arte* (Madrid: Istmo, 1993).

66 Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis* (España: Paidós, 2002).

del arte de la que nos hablaba Wolff<sup>65</sup> y la praxis cultural que nos contaba Bauman,<sup>66</sup> ambas dan cuenta de la efímera presencia de una estética vital en las manifestaciones y movilizaciones sociales.

### La resistencia como vínculo político entre la estética y la ética

La resistencia dilucida una condición estética, innegablemente, pero los peldaños de la transformación política requieren otros espacios de acción y colectividad. En la historia contemporánea, por ejemplo, los recientes movimientos de los indignados en el viejo continente se originan como respuesta a la crisis que los gastados procesos de la democracia representativa generan, pero eso no es indicativo de que ésta pueda ser cambiada por solo el hecho de contar con nuevos representantes que los grupos emergentes logren posicionar. La representatividad no puede dar lugar a la participación, ambas tienen un campo de acción que no logran combinarse. La democracia requiere participación, pero participar es algo más que la emisión de un voto ¿Qué otros procesos tienen lugar para que la participación sea ese momento de realización colectiva que pretende un estado democrático? La participación requiere de esta manera configuraciones de actitudes que involucren distintos campos subjetivos propios del estudio sociológico y de la psicología comunitaria.

A veces la formación de estas actitudes se produce fácilmente por experiencias que encierran una gran significación colectiva, por ejemplo, participantes de los movimientos de protesta que surgen en el nuevo continente por las vergonzosas resoluciones en crímenes de lesa humanidad, encuentran en letras simples, la fuerza de la resistencia. Hace años jóvenes protestaban por la ignominiosa resolución que dejaba en la más grotesca impunidad los agravios de la guerra sucia en México y se daban fuerza gracias a la entonación de sencillas, pero entendibles letras acompañadas de una melodía cadenciosa “[...] saber que se puede, querer que se pueda, quitarse los miedos, sacarlos afuera [...]”.<sup>67</sup> Quitarse los miedos como si fuesen una

67 Coti Sorokin, *Color de Esperanza* (Sony Latin, 2001).

prenda de vestir, parece algo perfectamente posible en la esfera del deseo y del pensamiento. Es algo que puede ser útil en cualquier momento de la vida ¿Por qué no intentarlo? Lograrlo, en cambio, es una cuestión del orden de la experiencia. Resistir, puede ser un paso intermedio entre el temor y aquello que se anhela con la esperanza. Otros años atrás, durante una presentación en la ciudad de México, Mercedes Sosa interpretó la pieza *Cuando tenga la tierra*. Su canto fue llevando *in crescendo* la interpretación a tal grado que al llegar al momento de declamar la parte final se produjo una respuesta tan álgida que al mismo tiempo que las notas se elevaban, los espíritus contenidos del público les hicieron levantarse, emocionado al máximo el ánimo presente. Con tremenda potencia ella sentenció en grito:

[...] ¡Campesino, cuando tenga la tierra me pondré la luna en el bolsillo y saldré a pasear con los árboles, y el silencio, y los hombres, y las mujeres conmigo! [...].<sup>68</sup>

En este momento la concurrencia se levantó en gritos de aplausos, incontenible, convertida en una razón de decisión, de plena y colectiva subjetividad, de insuperable valor: La unidad. El grito de la unidad, de poema y esperanza, es un grito que jamás lastima.

La forma en que un proceso llega a estos niveles está dada por la constitución de significados que en una sociedad se produce. Más específicamente que ciertos sujetos de una sociedad van formando en subjetividades individuales. Así como la resistencia se filtra por una interpretación musical, la nobleza se filtra por la experiencia compartida. Estos intersticios, que tienen una naturaleza de delgada intermediación, son además momentáneos, lo mismo que momentánea es la naturaleza emotiva y la naturaleza física de la música. Al mismo tiempo que se produce la particularidad finita los devenires colectivos llevan marcadas las improntas de experiencias que pueden o no aflorar en subsecuentes etapas. Para que una impronta deje una marca profunda, ésta ha de producirse por el nivel de significación que la estructu-

68 Wilsonfre, “Mercedes Sosa - Cuando tenga la tierra”, en: [www.youtube.com/watch?v=PRmUFSr8O94](http://www.youtube.com/watch?v=PRmUFSr8O94) (consultado el 07 de diciembre de 2016). Interpretación de la pieza en el triunfo de la Revolución Nicaragüense se cita para mostrar la pieza a la que se hace referencia.



69 Leonid Kolessov, “La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx”, en *Estética de la música. Selección y compilación* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2013), 53.

70 Gordon Graham, *Philosophy of the arts. An introduction to aesthetics* (Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005), 37-38.

ra narrativa tiene en el imaginario colectivo. Un caso visto en la recuperación mítica a través del canto. Cuando el mito es envuelto en canto, el canto dice Kolessov “[...] se mueve sobre un trasfondo ideológico [...], que tiende a poner en íntima conexión la música con nuestro mundo moral [...]”.<sup>69</sup> Es este el espacio por donde transcurren las resistencias, el reconocimiento, la pertenencia y van formando parte del sujeto y de una comunidad.

### **Estética es metáfora, ética es gesto.**

#### **Y entre ambas la palabra**

Hacer contundente el sentimiento otrora tangencial, en nota, en palabra o en alguna imagen evocatoria es lo que da a la proposición estética el lugar de la manifestación del pensamiento en el entendimiento el paisaje que el sujeto habita. La traducción del imaginario en canto, en tinte y en diálogo es un acto donde la articulación aparece en la creación. Esta traducción otorga la posibilidad reproducible y de retroalimentación que permite dar consistencia a una condición humana en pleno suceder de incertidumbre y volatilidad inherentes a la existencia efímera de lo social. El canto que reúne la palabra y la ‘armonía’, que reúne el ‘acorde’ y la imagen, es capaz de reunir también numerosas subjetividades e intenciones, y de asociar, a través del tiempo, la resistencia y la esperanza, a través de la imagen interiorizada. Una de las condiciones del arte es el poder de la imaginación a través de la cual la reunión se hace posible más allá de la discusión de la verdad y la sinceridad. La imaginación reproduce una consideración sincera, aunque no resulte real. La significación o explicación que radica en el interior del ser es lo que da la importancia y la consistencia a la configuración colectiva de un ideal.<sup>70</sup>

### **La epistémica en los horizontes de la ciencia y lo humano**

En la ciencia como en la humanidad los horizontes se extienden, éstos a veces se corresponden. Las formas del conocimiento científico privilegian la

medición cuando se conoce de forma cuantitativa y cualitativa, lo humano tiene, en cambio, más variados caminos. Uno de ellos es la comprensión. A través de la medición, se busca describir y explicar la lógica para poder predecir los niveles siguientes de los acontecimientos estudiados. Por medio de la comprensión la humanidad accede al saber reconociendo mecánicas y relaciones de forma no explícita, pero manifiestas por momentos de dilucidación que la experiencia sensorial facilita la emergencia de *insights* a veces llevados hasta el grado de la intuición. Las manifestaciones artísticas llevan a resignificar tanto las aproximaciones científicas como la producción empírica del saber. En la experiencia del pertenecer y el resistir, una aproximación comprensiva puede realizarse a partir de los principios antes descritos para ayudar a reconocer una narrativa de la resistencia como uno de los momentos en que la humanidad y el conocer se unen. Las notas iniciales de una pieza musical preparan al recibimiento, la llegada del grito en contagio, a guisa de arrullo, dan a la áspera lucha de libertad la fuerza que los dulces brazos de la madre tierra, la madre patria, de susurro del hermano defendiendo la barricada, de la invitación a la paz, de la negación del lamento, traducen en resistencia. De ahí las dilucidaciones de la pertenencia y el resistir pueden concebirse como atractores emotivos y como universales sociales. Dos constructos en el área de las ciencias sociales y de las humanidades. La formación de los atractores puede constituir un primer paso de la resistencia, en éste se da en primer lugar la negación, seguido por el afianzamiento y continuado en la interiorización. Luego viene la producción de la fuerza. El canto del esclavo en pos de libertad, no es caro por sonrisas leves, la búsqueda de libertad es la alegría más grave que existe. Es la tarea más ardua que emana en una fortaleza obtenida en la conciencia de un pasado en el que el 'Yo' se pertenecía así mismo. Como desenlace de la resistencia, la libertad se simboliza y retroalimenta en derrotero al llegar el momento de la justicia, la experiencia de la paz y el estado de completud.

## Una canción crece

Algo acontece en el ambiente de un canto que lo momentáneo tanto del vínculo como de la emotividad y musicalidad, deja de serlo al procesarse en la esfera de la convivencia. La innata contradicción sociedad-individuo queda resuelta al cobijo de una entonación envolvente que podría llevar el resistir a afianzarse en razón gracias a la interpretación, la pauta y la voz que forman parte de la misma intención y de lo que cambia en un sujeto en la movilización. Algo acontece al interior del individuo cuya soledad se irrumpe desbaratada en el canto de ese otro, que como el sí mismo, entona al lado, en el coro que le levanta y da sentido a su andar, da sentido al Ser del individuo en la movilización social. El sujeto resistente se transforma y se descubre del velo de toda aquella soledad que atraviesa la sinrazón antecedente de la redención. La resistencia es una conjugación donde la pertenencia y la esperanza, encierran también una condición de libertad, lo mismo que de conservación donde los valores, la identidad, la tradición y la idea de futuro se entrelazan y producen una subjetividad de frente a sí misma para sobrellevar una naturaleza egocéntrica en un camino que conduce al lugar en el que el ser y su libertad se funden en nobleza.

Artículo recibido: 15 de agosto de 2016

Aceptado: 18 de enero de 2017