

La educación del oído republicano

Rodolfo Biscia*

Política y estética musical en Rousseau

Reconocer ciertos motivos de la filosofía política de Rousseau en algunas peripecias de su profusa pero más bien desconocida actividad musical es una tarea que algunos juzgarán destinada de antemano al fracaso. Quien se acerque desprevenido al *corpus* musical rousseauiano tal vez se sorprenda por el carácter heteróclito y presuntamente obsoleto de textos que tratan con minuciosidad cuestiones sujetas a la caducidad y aun a la arbitrariedad de eso que llamamos «gusto» y que, sin embargo, es la categoría clave a la hora de pensar la experiencia estética dieciochesca y, acaso, la experiencia estética a secas. Es probable que, en esa línea, algunos escépticos consideren desalentadora la búsqueda de tenues aspectos políticos en una estética musical un tanto vetusta. En efecto, sondear en las perturbaciones del gusto musical dieciochesco aspectos de la crisis institucional y política del *Ancien Régime* puede parecer una indagación arriesgada, más detectivesca que hermenéuticamente productiva. Pese a ello, es nuestro propósito en este trabajo sugerir ciertas líneas interpretativas que enfatizen los aspectos socio-políticos de la estética musical rousseauiana. Se intentará demostrar cómo las cuestiones discutidas en sus escritos musicales no son ajenas a las preocupaciones más centrales y características del pensamiento social y político del autor. En dirección contraria, procuraremos mostrar cómo, igual que un viento que sopla desde un punto cardinal desacostumbrado, la cuestión musical roza los textos más canónicos del filósofo.

* Agradezco las observaciones y sugerencias críticas de Jorge Dotti y Lisandro Abadie, sin las cuales este trabajo nunca hubiera trascendido el estado de *mero proyecto*.

Que este músico aficionado haya sido a la vez uno de los filósofos políticos centrales de la era moderna es un fenómeno que despierta, al menos, una módica curiosidad. Sin embargo, ¿cuán en serio podemos tomarnos al Rousseau músico? Las indagaciones al respecto parecen exponerse a dos riesgos simétricos e inversos: o bien minimizar o bien sobredimensionar la figura del Rousseau *musicien*. En efecto, ¿cómo poner en paralelo a uno de los autores fundamentales del canon filosófico-político de la modernidad con un compositor que, en sus *Confesiones*, ha reconocido lo mucho que le costó aprender a leer música y que ha declarado no haber llegado a saber jamás desplazarse por el pentagrama con seguridad y rapidez? Los ejemplos de impericia musical rousseauiana podrían multiplicarse con facilidad: en una nota manuscrita en la partitura de sus *Airs à 2 clarinettes*, por ejemplo, el autor manifiesta su ignorancia acerca de la extensión exacta de los instrumentos en cuestión. Para empeorar las cosas, la obra estética y musical de Rousseau se ubica claramente en el interregno que abre Rameau y cierra Gluck, los dos grandes faros de la música francesa del siglo XVIII. Entre ellos, los modestos logros del ginebrino quedan en una posición desfavorable, al modo de un valle entre dos cumbres montañosas. Razonablemente, nadie se atrevería a confrontar *El Adivino de aldea* —la ópera más conocida de Rousseau— con las alturas artísticas alcanzadas en óperas ramistas como *Cástor y Pólux*, primero, o en dramas gluckistas como *Alceste*, después. (Análogamente, para aludir a otro caso de filósofo músico, ninguna persona en su sano juicio consideraría musicalmente superior la *Manfred-Meditation* de Nietzsche a la obertura *Manfred* de Schumann). Sin embargo, hay aspectos de la actividad musical rousseauiana que la vuelven digna de un análisis detallado para aquel que se interese por la historia de las ideas políticas dieciochescas. ¿Será verdad que —como reivindicara Julien Tiersot hace ya más de ochenta años— Rousseau «fue el anunciador de aquello que la música produjo de más significativo después de él»?¹ Como se argumentará, varios ítems del programa musicopolítico de Rousseau alientan esa hipótesis *prima facie* descomedida.

Es evidente, sin embargo, que el microcosmos de la estética musical no parece concebible por fuera de los avatares filosófico-políticos del siglo. Pero, si bien la esfera de su inmanencia no es tan inviolable como pretenden los teóricos de la autonomía del arte, sus connotaciones políticas tampoco son tan transparentes como las que, apenas un siglo antes, ensamblaban la música de Lully con el apogeo del primero de los Leviatanes europeos.² En términos musicales, Rousseau

1. Julien Tiersot, *Jean-Jacques Rousseau*, segunda edición revisada, Félix Alcan, París, 1920, p. 3.

2. Acerca de Jean-Baptiste Lully como portavoz musical del poder absoluto de Luis XIV es indispensable el monumental estudio de Philippe Beaussant: *Lully ou Le musicien du Soleil*, Gallimard, París, 1992. Por lo demás, aún es de utilidad el análisis de Manfred F. Bukofzer: «La música francesa

se ubica en ese límite impreciso entre el barroco cortesano tardío y el prerromanticismo burgués: en el inasible período rococó. Las dificultades ideológicas y estilísticas que surgen a la hora de periodizar esa época radican en la complejidad de la cosa misma. Toda demarcación se muestra, en última instancia, un poco arbitraria; hay solapamientos, flujos y reflujos, corrientes y contracorrientes que impiden cualquier corte neto en esta época de transición. En Francia, el austero estilo lullista –relativo oasis de neoclasicismo en el mundo exuberante del barroco continental– había sufrido una gradual desintegración que se dirigía al estilo cincelado, enrevesado y pleno de *agréments* que prosperó durante la Regencia (1715-1723) y que no dejó de desarrollarse durante el posterior reinado de Luis XV.³ Rousseau condena los excesos de ornamentación del barroco tardío francés con la misma vehemencia con que Platón excluye las melodías jonias y lidias de su *politeía* (*República* 398c-e). Nuestra perspectiva no dista demasiado, entonces, de la del Sócrates platónico cuando aleccionaba a Glaucón en ciertos pasajes vibrantes del Libro III de *La República*: la música no parece poder modificarse sin que cambie la misma constitución del Estado. Rousseau es uno de los testigos privilegiados de la crisis musical del Antiguo Régimen, y asiste a ese espectáculo muñado de todas las herramientas del filósofo político.

Pocas obras en la historia de la filosofía se despliegan en tantos tonos y registros como la de Rousseau. ¿Cómo delimitar, entonces, aquí, nuestro *corpus*? Nuestro objeto no será exclusiva ni primordialmente los escritos musicales de Rousseau, sino el *hecho musical* en Rousseau: un complejo que abarca vida, obra, escritura y hasta fabulación autobiográfica. Acercarse a ese fenómeno es una tarea que, como si obedeciera a la más rancia tradición hermenéutica, no puede operar sino por círculos concéntricos. Nuestro propósito es mostrar los innumerables lazos que mantienen los textos específicamente musicales, *respetando su especificidad musical*, con la obra total del autor. Por lo demás, es nuestra intención subrayar que la actualidad que aún podrían reclamar estos «escritos musicales», no es ni propiamente musical, ni exclusivamente política o filosófica, y sí más bien todo eso a la

bajo el absolutismo», en *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* [1947], traducción de Clara Janés y José María Martín Triana, Alianza, Madrid, 1986, pp. 153-189.

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

vez y en una relación de imbricación compleja. Algo análogo ocurre con el elenco bibliográfico, que se dedica a estudiar por separado cuestiones que no deberían escindir-se. De ahí la insuficiencia de la bibliografía: a la de corte musicológico le es ajeno, como cabe esperarse, el *élan* filosófico; la de naturaleza filosófico-política, por su parte, carece de una verdadera sensibilidad al hecho musical y aun de una mínima erudición respecto de las sutilezas del barroco europeo tardío.⁴

El vínculo que Rousseau mantuvo con la música fue sostenido pero zigzagante. Ninguna biografía del autor olvida reseñar, *en passant*, sus reverberaciones; sin embargo, en escasas ocasiones se les confiere un estatuto mayor que el de curiosidades anecdóticas. Si bien la actividad musical recorre la entera vida de Rousseau, desde una auspiciosa niñez hasta una ensombrecida vejez prerromántica, nos ceñiremos aquí, principalmente, al período que va desde la irrupción parisina de Rousseau –su surgimiento mundano–, hasta los años de sus publicaciones más célebres –esa tríada fulgurante que conforman *El contrato social*, *Julia o La Nueva Eloísa*, y *Emilio o De la educación*–. Nos extenderemos un poco más, sin embargo, al tener en cuenta los avatares de la publicación de los artículos musicales en la *Encyclopédie*; también estudiaremos las contribuciones de la vejez rousseauiana y la recepción póstuma de su obra. Es por eso que este ensayo supone, al mismo tiempo, un recorrido biográfico sesgado y una exploración argumental; un desplazamiento diacrónico y ocasionales detenciones sincrónicas. El itinerario propuesto, por su parte, responde a un orden cuasicronológico. Un primer tramo (I) se dedicará al período que va desde la irrupción parisina de Rousseau hasta la revelación de la música italiana en su estadía veneciana. Seguidamente (II), se explorarán los avatares operísticos del filósofo en la corte de Luis XV. En tercer lugar (III), estudiaremos la participación de Rousseau en la *querelle des Bouffons*. Las dos secciones siguientes versarán acerca del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (IV) y los artículos musicales de la *Enciclopedia*, luego incorporados al *Diccionario de música* (V). Otro tramo se dedicará a la teoría estético-política que Rousseau diseña en la llamada *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* (VI) y a la cuestión musical tal como aparece en algunos pasajes de su novela *La Nueva Eloísa* (VII). Finalmente (VIII), un capítulo previo a las *Conclusiones* recogerá las preo-

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

cupaciones musicales tardías del autor y esbozará raudamente los principios de una historia de la recepción de su legado musical. Durante todo este recorrido, la figura de Jean-Philippe Rameau no cesará de entrar y salir, de eclipsarse y de irrumpir nuevamente: al modo de un personaje de comedia, lo veremos cada vez bajo una nueva luz y bajo un ropaje levemente diverso.

Tratándose de un moderno –y Rousseau no es un moderno entre otros–, la relación entre música y política debería poder inferirse *a priori*. Todo se historiza en Rousseau; todo se politiza.⁵ Arrastradas por ese movimiento de omnipolitización, lejos de resultar anecdóticas, insustanciales o epifenoménicas, las consideraciones musicales guardan una relación inescindible con las sociopolíticas. Según nuestra hipótesis, *la estética musical sería, en suma, uno de los variados dominios de la filosofía política de Rousseau*. Dada la notable escasez de estudios al respecto e incluso de bibliografía que recorte la cuestión con un nivel aceptable de especificidad, se trata aún de zonas de un continente vasto e incommunicado: lazos que atar y heterogeneidades que conectar. Sin embargo, sabemos que la relación entre música y política es una temática tan añeja al menos como Platón. Intentaremos mostrar que, para el que sabe acercarse a los textos rousseauianos, esa cuestión aparece escrita allí como con tinta invisible.

I. ¿Un Orfeo moderno?

Que cierto revolucionarismo musical resulta un ingrediente esencial en la construcción autobiográfica de Rousseau es algo que cualquiera puede comprobar en una lectura, aun ligera, de las *Confesiones*, o en tramos decisivos de escritos apologéticos como *Rousseau juez de Jean-Jacques*. También es crucial esta figura del *revolucionario musical* para comprender la irrupción del plebeyo ginebrino en el mundo parisino de las *gens de lettres*. Es decir que, si en algo nos importara la génesis o la cronología, Rousseau habría sido primordialmente un revolucionario musical. Moderando la tesis, diríamos que al menos *pretendió serlo* –en cierto sentido, este ensayo no versa sino sobre los alcances y los límites de esa pretensión–. Sólo más tarde, en posteriores derivas vitales y filosóficas, reflexionó sobre los fundamentos de la sociedad y concibió su proyecto de las *Instituciones* políticas, en el contexto donde un escrito como *El contrato social* pudo tener lugar. Que quien quiso ser un revolucionario en música haya acabado como un revolucionario (conservador) en política no debe distraernos de esta constatación.

5. Sobre esta cuestión cf. Jean-Marie Goulemot, «La politique selon Jean-Jacques», *Magazine Littéraire*, N° 357 (Dossier Rousseau), 1997, pp. 41-43.

Hay en las *Confesiones* un fervor por la anécdota musical que demandaría un análisis pormenorizado. No se trata aquí de ese alarde de jurisdicción sobre lo real y lo ficticio, sobre lo fáctico y lo fabulado, que todo biógrafo serio despliega cuando se acerca a un texto tan resbaladizo como las *Confesiones*. Como un pintor que no sólo se autorretrata sino que lo hace en su atelier, Rousseau se entrega a una rememoración sospechosa de su propia vida en la que memoria y pseudomemoria solapan sus límites. Todo ocurre como si Rousseau reprodujera, en el plano de la autobiografía, la paradoja de Epiménides, esta vez bajo la forma: «Soy un impostor; sin embargo, a partir de ahora diré siempre la verdad (sobre mí mismo)».⁶ Verídico o sujeto a una sofisticada fabulación, este relato autobiográfico nos servirá aquí de guía.

No es preciso extenderse demasiado sobre la infancia musical de Rousseau: no nos detiene aquí la minucia del biógrafo ni sus más bien inciertas especulaciones vocacionales. Permanezcan como notas de color: su semblanza de la tía Suzanne como influencia musical más temprana, evocada tiernamente en las *Confesiones*; Madame de Warens, que fue –entre tantas otras cosas– su primera maestra de música; sus progresos en la flauta dulce; sus iniciales escauceos interpretativos con las cantatas de Clérambault en el Seminario de los Lazaristas, hacia 1729. Es significativo que la primera carta que se conserva del abrumador epistolario rousseauiano, dirigida a una tal demoiselle d'Anney (¿Mlle de Graffenried?), contenga algunas confidencias musicales: muy tempranamente, Rousseau aparece hablando allí en calidad de compositor.⁷

Muchos factores de la prehistoria musical de Rousseau son ininteligibles si no se comprenden en el contexto del ocaso de la ópera ramista.⁸ Jean-Philippe Rameau (1683-1764), que había pasado la mayor parte de sus primeros cuarenta años en la relativa oscuridad de las provincias francesas, viajó en 1722 a París, con el motivo de supervisar la edición de lo que sería su primer trabajo teórico y, sin duda, uno de los más importantes de la historia de la música moderna: su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. A partir de ese momento y del reconocimiento que le ganó su monumental tratado, Rameau

6. Una oscilación semejante se verifica en el célebre *Segundo Prefacio* dialogado de *La Nueva Eloísa*. Sobre esta cuestión, cf. Bernard Gagnebin, «Vérité et véracité dans les *Confessions*», en *Jean-Jacques Rousseau et son oeuvre*, Klincksieck, París, 1964, pp. 7-21; cf. asimismo Jean-François Perrin, «Écrire doublement: Les Confessions», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, pp. 26-29.

7. Citado por Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 38-39. La carta corresponde a la estadía del joven Rousseau en Suiza durante el invierno de 1730-1731. También se conserva una carta a su padre con alusiones musicales del mismo período.

8. Sobre esta «prehistoria», son de utilidad las observaciones de Belinda Cannone: «La musique comme tentation», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, pp. 46-48.

decidió establecerse en la ciudad capital, donde inició una brillante carrera músico-cortesana.⁹

La primera ópera escrita por Rameau se estrenó cuando el autor tenía cincuenta años. No podríamos exagerar el gran impacto de *Hyppolyte et Aricie* (1733), probablemente la primera obra que mereció el sospechoso epíteto de «*baroque*». Nunca las audiencias francesas parecen haber hallado la música vernácula tan intensamente dramática. Para comprender el carácter revolucionario de esta *opera prima*, no hace falta ningún esfuerzo de posicionamiento retrospectivo; como se dice que dijo Campra, hay en *Hippolyte et Aricie* música para diez óperas; real o ficticia, la observación es importante para comprender la idiosincrasia del pletórico estilo ramista respecto del austero y más bien monocorde estilo lullista. Y esa ópera dio lugar a una primera gran disputa entre los seguidores de la vanguardia –los *ramistas* o también «*ramoneurs*», limpiachimeneas– y los *lullistas*. Sus siguientes óperas y tragedias líricas (*Las Indias galantes* en 1735, la canónica *Castor et Pollux* en 1737, *Dardanus* y *Las Fiestas de Hebe* en 1739) no hicieron sino acrecentar su reputación. Su obra, en efecto, comprende prácticamente todas las subespecies de la ópera francesa entonces corrientes: *tragédie en musique*, *opéra-ballet*, *pastorale-héroïque*, *comédie lyrique*, *comédie-ballet*, etc. Sus siete *tragédies lyriques* son diamantes del repertorio francés de todos los tiempos. Durante su última década, la actividad operística de Rameau declinó fuertemente y, si exceptuamos obras mayores como *Les Paladins* o *Les Boréades*, su composición se limitó a obras en pequeña escala –*pastorales*, *actes de ballet*– y a la revisión de óperas más tempranas.

No podemos evitar referirnos aquí al retrato del músico que presenta una obra como *El sobrino de Rameau*. El lector puede ponderar la importancia de este opúsculo diderotiano según el valor paradigmático que le confieren Hegel (es uno de los pocos textos que, en la *Fenomenología del espíritu*, ostentan la rara distinción de citarse con nombre y apellido) o Michel Foucault (toda la Introducción lírico-poetizante a la Tercera Parte de su *Historia de la locura* está dedicada al análisis de *El sobrino de Rameau*). Al presentar al saturniano y excéntrico protagonista de su *Sátira Segunda*, Diderot ofrece más bien un retrato inimitable del antagonista de Rousseau. Lo hace en un pasaje que merecería un análisis retórico y literario exhaustivo:

9. Además del ya aludido trabajo de Catherine Kintzler (*Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage...*, *op. cit.*), una buena introducción a la vida y obra del autor puede encontrarse en el libro de Jean Malignon: *Rameau*, Seuil, París, 1960. Es concisa y excelente la reciente contribución de Graham Sadler: «Rameau, Jean-Philippe», *Grove Music Online*, www.grovemusic.com (Accessed 13 April 2007).

Es el sobrino de ese célebre músico que nos liberó del canto llano de Lully que salmodiábamos desde hacía más de un siglo; que ha escrito tantas visiones ininteligibles y verdades apocalípticas sobre la teoría de la música de las que ni él ni nadie comprendió nunca nada, de quien poseemos cierto número de óperas en las que hay armonía, fragmentos de cantos, ideas deshilvanadas, estruendo, vuelos, triunfos, lanzas, glorias, murmullos, victorias hasta más no poder; aires bailables que durarán eternamente y quien, tras haber enterrado al Florentino [Lully], será él mismo enterrado por los virtuosos italianos, cosa que él presentía, y le volvía sombrío, triste, huraño, porque nadie tiene tan mal humor, ni siquiera una mujer hermosa que amanece con un grano en la nariz, como un autor amenazado de sobrevivir a su fama; testigos Marivaux y Crébillon hijo.¹⁰

Precozmente, tal vez ya en 1733, Rousseau se había provisto de un ejemplar del *Tratado* de Rameau, que estudió con tesón en un arranque de fervoroso autodidactismo. Aún no imaginaba que el autor del *Traité* habría de convertirse en uno de sus enemigos más encarnizados. Más tarde, un amigo que volvía de Italia le trajo la *Historia de la música* de Bontempi y la *Cartella per musica* de Banchieri. La última era un tratado consagrado al canto llano y al contrapunto; en cuanto a la obra de Bontempi, impresa en Perugia en 1695, basta considerar su profuso título completo para reconocer su pulsión legendaria, sus devaneos sobre el mito de la música griega, y el *continuum* mítico-histórico que propone: *Histoire de la musique, dans laquelle on a pleine connaissance de la théorie et de la pratique antique de la musique harmonique selon la doctrine des Grecs, lesquels, [cet art ayant été] inventé d'abord par Jubal avant le déluge et depuis retrouvé par Mercure, le restituèrent dans sa première et antique dignité.*

De pronto, a mediados de 1742, Rousseau se encuentra en París, el epicentro de la cultura francesa (que probablemente fuera el epicentro de la cultura europea). Había arribado desde Chambéry con la intención de destruir el sistema de notación en uso en toda Europa desde siglos y de reemplazarlo por otro de su invención. «Yo quería volverme un hombre célebre, un Orfeo moderno», escribe en las *Confesiones*. Su aparición en el mundo ilustrado pretendía conmovir las leyes del universo musical: «concentrado en mi sistema de música, me empeñaba en querer hacer con él una revolución en ese arte».¹¹ Remedaba en cierto sentido –de un modo desvaído– la empresa ramista de 1737. En ese año, el operista triunfante –era el año del estreno de *Cástor y Pólux*– sometía a juicio de la Academia su obra *La génération harmonique*, donde enunciaba doce proposiciones acústicas fundadas en siete experiencias de resonancia y vibración de los cuerpos, y explicaba los arcanos de la armonía mediante una hipótesis de De Mairan sobre la

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

11. Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1997, p. 387.

elasticidad del aire que hace posible la producción y la percepción de varios sonidos simultáneos. Los jueces se mostraron adecuadamente elogiosos ante esta importante obra de Rameau, cuyas tesis físico-matemáticas sobre la música provenían directamente del cartesianismo científico.¹²

Con el mismo ímpetu inventivo con que otros sabios presentaban un nuevo sistema de derivadas o un experimento crucial relativo a la resistencia de los fluidos, el incauto revolucionarismo musical de Rousseau se despliega en un *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*. Descifrar ese texto –que propone una nueva notación que consiste esencialmente en reemplazar las notas por números y en indicar los valores por un sistema de puntuación conformado por comas, puntos y líneas– requiere menos el interés del filósofo que el del erudito ocioso.¹³ Conviene menos demorarse en el texto rousseauiano que en el gesto de intentar conmovier, de la noche a la mañana, un sistema de notación de tradición secular. La *Académie des Sciences*, sin embargo, era una institución relativamente libre del monopolio eclesiástico, corporativo o universitario, y libre asimismo del anonimato: parecía la vía más adecuada para canalizar el afán rousseauiano de insertarse en los círculos intelectuales capitalinos a pesar de su condición provinciana y plebeya. Élisabeth Badinter ha resumido bien el carácter de esta institución en su gran estudio sobre la conformación del «campo intelectual» francés del siglo de las luces:

La Academia confiere un estatus social y, sobre todo, una autoridad sin igual. Del más humilde al más conocido, del músico al filósofo, cada uno desea en secreto pertenecer a ella. Al reconocer tempranamente el interés por los descubrimientos útiles a la sociedad, al instituirse como única experta legítima de todos los procedimientos inéditos, de todos los inventos o teorías nuevas, la Academia abre sus puertas a un importante número de hombres de toda clase que buscan reconocimiento. Unos vienen a buscar una aprobación oficial en vista del otorgamiento de primas y privilegios; en su mayoría son inventores. Otros presentan sus trabajos con la esperanza de darse a conocer y hacerse apreciar por los académicos, primera etapa ineludible en la perspectiva de una futura elección.¹⁴

12. Cf. Élisabeth Badinter, «Rousseau y Rameau», en *Las pasiones intelectuales, 1. Deseos de gloria (1735-1751)* [1999], traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, pp. 218-222.

13. El texto se reproduce íntegro, con sus signos y láminas, en Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes, vol. V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* [OC V], Éd. sous la dir. de Bernard Gagnebin, Gallimard, París, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1995, pp. 129-154.

14. Élisabeth Badinter, *Las pasiones intelectuales...*, *op. cit.*, p. 218. Sobre las academias y corporaciones, *La Nueva Eloísa* aporta un pasaje tardío y desengañado, donde se manifiesta una desconfianza no exenta de recelo hacia esas maquinarias de promoción y privilegio intelectual pretendidamente meritocráticas. Julie le escribe a Saint Preux (V, 2): «¿No me habéis dicho más de cien veces que todas esas academias y corporaciones, que se fundan para favorecer el desarrollo de las artes, sólo contribuyen a perjudicarlas? Al multiplicar indiscretamente las cosas, se las confunde; el verdadero mérito queda sofocado en el miedo a la multitud, y los honores debidos al más diestro son siempre para el

En septiembre de 1742, los tres comisarios –M. Hellot, M. de Fouchy y el propio De Mairan– entregan un informe donde comunican su juicio sobre la obra rousseauiana. Utilizable acaso en la música vocal, la notación que propone Rousseau es inservible para la música instrumental:

No creemos, al menos, que merezca ser preferida a la que está en uso actualmente. Asimismo, debería tener ventajas casi infinitas para determinar al público a renovar por impresión toda la música que tiene entre las manos. Por lo demás, consideramos que esta obra fue hecha con arte, y enunciada con mucha claridad; que el autor parece conocer su materia; y que es deseable que continúe sus investigaciones por mor de la facilidad de la música.¹⁵

Es notable el tono ambiguo de un informe académico que combina la crítica con el elogio moderado, y con la franca sospecha sobre las credenciales intelectuales de Rousseau («el autor *parece conocer* su materia»). Por lo demás, en un siglo en que los eruditos estaban perpetuamente en guardia respecto de la paternidad de las ideas y hasta de sus más vagos y remotos antecedentes, el sistema rousseauiano no fue reconocido como especialmente *novedoso*; de hecho, se lo asimiló con la notación propuesta mucho antes por Souhaitty, cuestión que conspiró contra la pretendida originalidad rousseauiana y ocasionó una importante polémica. No podemos detenernos aquí en los meandros de esta acusación de plagio, la primera en la serie ingente que habría de sufrir nuestro filósofo. Nos basta constatar que Rameau en persona desaprobó el «nuevo sistema» con argumentos que al propio Rousseau le parecieron irrefutables.¹⁶

No desalentado por esa revolución fallida y dolido por la falta del reconocimiento tan deseado por parte de la Academia, Rousseau publicó inmediatamente su *Projet*, no sin antes publicarlo debidamente en el *Mercure de France*. A continuación, prosiguiendo esa verdadera lucha por el reconocimiento intelectual, Rousseau redactó su vitriólica *Dissertation sur la musique moderne*, el primero de sus escritos impresos. Fue entonces mediante una obra sobre música que el autor de *El contrato social* se presentó por primera vez ante el público ilustrado. Los defectos que, medio siglo antes, en su exitosa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704), Lecerf de La Vieville había atribuido a la ópera

más intrigante. Si existiera una sociedad en que se recompensara debidamente al talento y mérito personales, se podría aspirar al sitio que uno podría desempeñar mejor; pero debe de conducirse uno por reglas fijas, renunciando al premio del talento, cuando el más vil logra éxito» (Jean-Jacques Rousseau, *Julia o La Nueva Eloísa, Cartas de dos amantes*, s/indicación de traductor, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1946, pp. 463-464).

15. Acta del miércoles 5 de septiembre de 1742, *Registre de l'Académie des sciences*, vol. 61, citado por Élisabeth Badinter en *Las pasiones intelectuales...*, *op. cit.*, p. 221.

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

italiana –antinatural, artificiosa, «barroca»–, Rousseau se los imputaba ahora a la ópera francesa e, indirectamente, a la música vocal e instrumental proveniente de la pluma del gran Rameau.¹⁷ En esa campaña por sumar méritos en el mundo de las letras, Rousseau también traía de Chambéry su comedia *Narciso*, a la que Marivaux presuntamente añadió algunos retoques y a la que el propio Rousseau agregaría más tarde un célebre prefacio donde reiteraría con excelente retórica las ideas principales de su *Primer Discurso*. Por lo demás, nuestro filósofo comenzó a frecuentar la *Opéra*. Rameau se encontraba, compositivamente hablando, en su «década silenciosa»; sí se prodigaban, en cambio, estrenos de Mouret, de Mondonville, de Boismortier y, sobre todo de una ópera de Royer, *Le Pouvoir de l'Amour*, que dejó helado al ginebrino recién llegado al *beau monde*.

Desde *Iphis et Anaxarète*, la tragedia lírica escrita para la Academia Real entre 1739 y 1740, Rousseau había inaugurado una práctica impensada, que continuó ejercitando en todas sus obras posteriores: escribir conjuntamente el texto y la música. Hay algo en Rousseau que hace concebir a los comentaristas, no sin exagerar un poco, una idea protowagneriana de *Gesamtkunstwerk* y una representación del propio filósofo como *artista integral* (autor de música, letra, teoría). Lo cierto es que esta conjunción de habilidades, y su ejercicio coordinado, eran una auténtica novedad para la época (es proverbial, por ejemplo, la insensibilidad literaria de un gran operista como Rameau). Para ese entonces, temprano lector de libros de viajeros, Rousseau había escrito una ópera que tenía a Cristóbal Colón y al cacique de la isla antillana de Guanahan como protagonista: *La Découverte du Nouveau Monde*. A pesar de su bizarría, el argumento elegido no podía asombrar en un universo operístico habituado a esas excursiones temáticas transatlánticas: sabemos que abundaban obras del estilo del *Moctezuma* de Vivaldi y, después de todo, una ópera-ballet tan versallesca como *Les Indes Galantes* incluye un exhaustivo recorrido planetario que contiene un episodio turco, uno persa, uno sito en «tierra de salvajes» y hasta un acto peruano con espléndida celebración solar incluida.¹⁸ Nada hay, sin embargo, en el libreto de Rousseau, completamente afín al espíritu galante, que hiciera sospechar sus ulteriores reflexiones sobre los admirables caribes o los hotentotes del Cabo de Buena Esperanza. Su música, por lo demás, está perdida.

En 1743, Rousseau deja París para viajar a Venecia como secretario del embajador francés. El itinerario se narra en ese magnífico recomienzo de las *Confesio-*

17. Cf. Jean Jacques Rousseau, *OC* v, *op. cit.*, pp. 155-245.

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

nes que llega luego del falso final del libro VI. Rousseau se encuentra *nel mezzo del cammin* de su vida, y se demora en rememorar los esplendores de la ciudad junto al Adriático. En primer lugar, se dedica a relatar las minucias diplomáticas de su gestión y su relación progresivamente conflictiva con el embajador M. de Montaigu. Luego, en uno de esos momentos en que las *Confesiones* trasuntan un poder de evocación casi proustiano, se dedica a cuestiones más amables y relacionadas con el objeto de este estudio. En efecto, Rousseau había llegado a la ciudad dotado de un fuerte prejuicio negativo respecto de la música italiana y parte tan sólo un año más tarde con un fuerte prejuicio *positivo* respecto de la música italiana. ¿Cuál fue la experiencia que produjo esa revolución en su gusto musical? La estadía no llegó al año: del 4 de septiembre de 1743 al 22 de agosto de 1744. Vivaldi, el más insigne de los compositores venecianos de la primera mitad del VIII, había muerto en Viena dos años antes. Un año antes, Haendel había estrenado en Dublín su oratorio más célebre, *El Mesías*. Rousseau escribe acerca de esos años notables: «Yo había llevado de París el prejuicio que ese país tiene contra la música italiana, pero había recibido de la naturaleza esa sensibilidad de tacto frente a la que los prejuicios no se sostienen. Pronto sentí por esa música la pasión que inspira a quienes están hechos para juzgarla». ¹⁹ Es célebre el pasaje donde Rousseau escribe que, al escuchar las barcarolas, llegó a la conclusión «de que no había oído cantar hasta entonces». (En el artículo «Barcarola» del *Diccionario de música*, el ex diplomático ginebrino devenido colaborador de la *Encyclopédie* escribirá que «[l]a entrada gratuita que tienen todos los gondoleros en todos los teatros les forma gratis el oído y el gusto»). ²⁰ Pero, a continuación, se explaya en su entusiasmo por la ópera. Es en ese punto del relato que surge la pregunta: ¿qué óperas pudo escuchar Rousseau en Venecia? El panorama era pletórico: tal vez se tratara de Porpora, Pergolesi, Terradellas, Latilla, Colombo u otros autores menores. ²¹ Lo importante es que la mayor impresión estética de Rousseau provino de un ámbito muy distinto al de los escenarios operísticos: «Una música a mi modo de ver muy superior a la de la ópera y que no tiene parangón en Italia ni en el resto del mundo es la de las *scuole*». ²² A un padre culpable que, en el momento en que evoca su estadía veneciana, ya ha abandonado a sus hijos en el *Hospital de Niños Expósitos* y ha sufrido la vituperación pública que le ha causado el libelo anónimo de Voltaire *Sentiment des citoyens*, no podía no conmoverle la naturaleza de esas

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

20. Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, op. cit., p. 650.

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

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

instituciones, esas «casas de caridad fundadas para educar doncellas pobres, y a las que la República dota luego, sea para el matrimonio, sea para el claustro». Se sabe que, como sirenas invisibles, las muchachas, todas vírgenes y ninguna mayor de veinte años, cantaban a través de las tribunas enrejadas.²³ Imposible no imaginar el efecto fantasmagórico y los abismos de libertinaje que propiciaban este tipo de instituciones benéficas en la Venecia de mediados del siglo XVIII. Pese a sus pruritos morales, el entusiasmo de Rousseau es absoluto:

No imagino nada tan voluptuoso ni tan emotivo como esa música; las riquezas del arte, el gusto exquisito de los cantos, la hermosura de las voces, la exactitud de la ejecución, todo concurre en esos deliciosos conciertos para producir una impresión que probablemente no se ajusta a las conveniencias, pero de la que no creo que un corazón de hombre sea capaz de librarse.²⁴

Luego de su semblanza de los *Ospedali*, Rousseau deja sentado su asombro por la accesibilidad musical de una ciudad en la que, por insignificantes escudos, podía alquilar un clavicordio y contratar un pequeño grupo de «sinfonistas»: «En Italia la música cuesta tan poco que no vale la pena privarse de ella si a uno le gusta».²⁵ Si hemos de creer en su testimonio, Rousseau hizo ejecutar a ese grupo algunos pasajes instrumentales de *Las Musas galantes*, una obra de su propia pluma. (Todas estas observaciones dispersas constituyen el testimonio inequívoco de una mutación en el mundo de las instituciones musicales del siglo, progresivamente tendientes al mecenazgo cívico o privado en detrimento del mecenazgo cortesano).²⁶

23. Sobre estas instituciones, suprema forma de reclusión musical en el barroco y más tarde en *l'âge classique* (de las que, hasta donde yo sé, nunca se ocupó Michel Foucault), cf. Patrick Barbier, «Los Ospedali o la gloria musical de los más humildes», en *La Venecia de Vivaldi, Música y fiestas barrocas* [2002], traducción de Jordi Terré, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 69-98.

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

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

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

Porque –no hay que olvidarlo– la estaba en Venecia, con todos sus novelescos incidentes diplomáticos, amorosos y musicales, es también la de la interrupción de otro proyecto de composición operística. De vuelta en París, Rousseau reinicia en la composición de *Las Musas galantes* y la acaba en 1745. Campra había escrito *Europe Galante*; Rameau, *Les Indes Galantes*. Ahora Rousseau se suma a este apogeo de la cultura galante –que con tanta acritud va a denostar en años posteriores– con un *divertissement* formado por un prólogo y tres *entrées* o pequeños actos. El primero versaba originalmente sobre la figura del poeta Tasso, luego substituido, siguiendo un consejo del duque de Richelieu, por un referencia más clásica: Hesíodo. Con una inflexión un tanto autobiográfica, su Hesíodo canta:

No he hecho del arte un estudio servil
Y mi voz indócil
Jamás se ha mezclado con las chirimías:
Sin embargo, respecto del éxito que espero,
Todo aguardo del fuego que me esclarece,
Aunque nada de mis febles trabajos.²⁷

Por ese entonces, Rousseau se consideraba un díscolo discípulo de Rameau. Las partituras de sus primeras óperas se han perdido (*Iphis*, *La Découverte*...); no así sus poemas, que están absolutamente contruidos según la forma y el espíritu de la ópera francesa poslullista. Sí se ha conservado el no desestimable acto de *Las Musas galantes*, a nuestro juicio lo más relevante del Rousseau compositor. Incluso mereció un elogio del propio Rameau, aun cuando puso en cuestión la autoría rousseauiana.²⁸ Hubo una representación parcial de esta obra en el salón de La Pouplinière; más tarde, la ópera se ejecutó integralmente en la mansión de M. de Bonneval: la reacción de Rameau se conserva atestiguada a dos voces por Rousseau en las *Confesiones* y por el propio anciano operista en *Errores sobre la música en la Enciclopedia* (1755).

Debemos añadir que, luego de su retorno de Italia, Rousseau había publicado una compilación de *XII Canzonette italiennes*, cantinelas populares perdidas en la actualidad, pero algunas de las cuales fueron reiteradas sin duda en sus *Consolations*, obra de vejez. De Champéry a París, y de París a Venecia, el cúmulo de sucesos e intervenciones rousseauianas le daban ya a nuestro autor el carácter que nos resulta familiar: había sumado al gesto de indocilidad intelectual, la rela-

27. Jean Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, vol. II: *La Nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésies – Essais littéraires* [OC II], Éd. sous la dir. de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, París, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 1061.

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

ción ríspida con la Academia; a la promesa ya malograda de una revolución musical, la pulsión recolectora del proto-folklorista; a la revelación de la música italiana vivida con la intensidad de una conversión religiosa, tres óperas hoy conservadas en diverso estado de fragmentación y cuya pérdida nadie lamenta con genuino dolor.

II. La experiencia de Fontainebleau

El año 1745 fue excepcional por la importancia que revistieron los espectáculos cortesanos franceses. Estaba en juego todo el boato que podría desplegarse para el matrimonio del delfín con María Teresa de España. De allí *La Princesa de Navarra, comédie-ballet* en tres actos de Voltaire y Rameau, representada el 23 de febrero. Rameau también contribuyó con la comedia lírica *Platée* para las festividades nupciales; para la celebración cortesana de la Batalla de Fontenoy, escribió *El Templo de la Gloria*, y para la conmemoración de esa misma batalla en la *Opéra* de París, completó *Las fiestas de Polimnia*. Luego de la boda del delfín, Rameau recibió la primera de dos pensiones reales y el título de «*compositeur de la musique de la chambre du roy*», y desde ese año, 1745, estuvo cada vez más involucrado en la corte: como señala agudamente Graham Sadler, más de la mitad de las obras que de él conservamos estuvieron concebidas para eventos cortesanos.²⁹ Veremos cómo Rousseau se separa aquí del camino seguido por su futuro enemigo. Porque *La Princesa de Navarra* no tardaría en devenir *Las fiestas de Ramiro* en la *remake* anodina que Rousseau, siguiendo una proposición del duque de Richelieu, estrenó el 22 de diciembre del mismo año. Nuevamente, había actuado a la vez como poeta y como músico, si bien, como muestran los estudios, su intervención fue discreta y bastante limitada. Es significativo que la primera carta de la correspondencia con Voltaire (11 de diciembre de 1745) concierna precisamente a este *pasticcio*.³⁰

Pero el triunfo áulico más resonante de Rousseau llegaría unos años más tarde y lo conduciría a un camino exactamente inverso al seguido por su predecesor Rameau. El filósofo había pasado un tiempo en la mansión de su amigo Mussard, en Passy, hacia 1752. Mussard tocaba el violoncello; también había viajado a Italia y había escuchado los *intermezzi* bufos. Arrebatado por los encantos de las

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

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

óperas bufas italianas, Rousseau concibió la idea de dar a Francia un drama cabal de ese género. Compuso *El Adivino de aldea* en tres semanas, durante la primavera de 1752, y en octubre de ese mismo año, la ópera se representaba en palacio. En la gestión había influido el duque d'Aumont, primer gentilhomme de la Cámara del rey, responsable en ese entonces de los espectáculos cortesanos.

La primera representación tuvo lugar en Fontainebleau el 18 de octubre. En las *Confesiones* encontramos el relato vívido de esa jornada. En efecto, Rousseau contiene el aliento; marca una cesura en ese proliferante relato autobiográfico para aseverar: «Heme aquí en uno de esos momentos críticos de mi vida donde es difícil no hacer otra cosa que narrar, porque es casi imposible que la narración misma no lleve huellas de censura o de apología. No obstante, trataré de referir cómo y por qué motivos me comporté así, sin añadirle alabanzas ni vituperios». ³¹ Una primera pauta hermenéutica al acercarnos a estos pasajes del texto es, sin duda, desconfiar de estos alardes de ecuanimidad. Por lo demás, como ya sugerimos, nos interesa más aquí qué tipo de construcción autobiográfica despliega el filósofo en su rememoración de sus éxitos musicales cortesanos. La primera cuestión de importancia atañe a... la indumentaria de Rousseau. Es notable que el filósofo asista al estreno de su ópera desaliñado, mal afeitado y con la peluca bastante despeinada. Su aspecto astroso era casi un gesto de desafío ante los oropeles y los terciopelos de Utrecht que campeaban en el palacio:

Tomando esa falta de decencia por un acto de valor, entré en la misma sala adonde debían llegar poco después el rey, la reina, la familia real y toda la corte. [...] Cuando encendieron las luces, viéndome con aquella indumentaria en medio de personas excesivamente engalanadas todas ellas, empecé a sentirme incómodo; me pregunté si estaba en mi sitio y si iba convenientemente vestido; tras unos minutos de inquietud me respondí que sí con una intrepidez que tal vez procedía más de la imposibilidad de echarme atrás que de la fuerza de mis razones. ³²

La narración, como vemos, no carece de un inquietante *suspense*. A continuación, Rousseau reproduce el soliloquio que le sugiere esa incómoda situación:

Me dije “Estoy en mi sitio, puesto que veo representar mi obra, puesto que he sido invitado, puesto que sólo la he hecho para esto, y porque, después de todo, nadie tiene más derecho que yo a gozar del fruto de mi trabajo y mis talentos. Me he vestido como de costumbre, ni mejor ni peor. Si empiezo de nuevo a someterme a la opinión en algo, pronto estaré sometido realmente en todo. Para ser siempre yo mismo, no debo avergonzarme en ninguna parte de vestir de acuerdo con el estado que he elegido”. ³³

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

32. *Idem*, pp. 516-517.

33. *Idem*, p. 517.

No es difícil reconocer aquí, a partir de una reflexión *in situ* acerca de la inadecuación de la vestimenta, los motivos más caros al Rousseau de los dos *Discursos*: el imperio de la opinión, el divorcio entre el ser y el parecer, el sacrificio de la propia verdad íntima en el altar de los prejuicios ajenos.³⁴ El relato sigue con fluidez, de acuerdo con un suceso que aplacó los resquemores de Rousseau: todo el público acogió la obra con fervor, un acontecimiento que el filósofo no puede dejar de comentar en su típico estilo *larmoyant*. La orquesta estaba compuesta por músicos de la *Opéra* y de la Música del Rey. Mademoiselle Fell interpretó el rol de Colette, y para ella compuso Rousseau el motete *Salve Regina*, que la cantante estrenó el mismo año de 1752 en el *Concert Spirituel*.³⁵ Cuando Madame de Pompadour quiso interpretar un rol del intermedio en su castillo de Bellevue eligió travestirse como Colin. La primera interpretación pública tuvo lugar en la *Academia Real de Música*, el primero de marzo de 1753, donde fue acogido con el mismo favor que en la corte.

El relato de las *Confesiones* abunda en detalles sentimentales. Hay llantos y lagrimeos en ese primer (y último) gran triunfo palaciego de Rousseau, hay gestos de desafío al orden establecido y monólogos virtuosos sobre la fidelidad a sí mismo. Pero también se da aquí la primera ruptura estrepitosa que registramos en la entera biografía rousseauiana con el mundo monárquico. Porque corría el rumor de que Luis XV obsequiaría al filósofo con una pensión vitalicia en razón del éxito de su *El Adivino de aldea* –episodio que habla de ciertos principios de meritocracia musical ya no en el mundo de las Academias parisinas (como vimos en ocasión del *Projet*) sino ahora en el seno mismo del absolutismo menguante–. Al día siguiente del estreno, Rousseau es citado en el castillo para entrevistarse con

34. En un pasaje hacia el final de la sexta *Promenade* –larga monodia autoconmiserativa de un Rousseau sexagenario–, el autor ya no atribuye esa incomodidad al estrecho mundo cortesano, sino que la hace extensiva a todo el espectro de la sociedad civil, a contrapelo de los impulsos comunitaristas de sus obras más célebres: «jamás he sido verdaderamente apto par la sociedad civil, donde todo es molestia, obligación, deber, y donde mi naturaleza independiente me hizo siempre incapaz de las sujeciones necesarias para quien quiere vivir con los hombres» (en Jean-Jacques Rousseau, *Sueños de un paseante solitario*, traducción de Carlos Ortega Bayón, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1997, p. 80).

35. El *Concert Spirituel* de las Tullerías fue, a partir de 1725, el primer ejemplo de una sala de conciertos abiertos al gran público. Sobre esta institución, cf. Manfred F. Bukofzer, «Instituciones musicales cívicas: mecenazgo colectivo», en *La música en la época barroca*, op. cit., pp. 406-409, así como también el capítulo dedicado al *Concert Spirituel* en Patrick Barbier, *La Maison des Italiens, Les castells à Versailles*, Grasset, París, 1998. Es también de suma utilidad el libro de Martha Rioux y Jean-Yves Patte, *Le Concert Spirituel 1725-1790, L'invention du public*, Naxos, París, 1996. El 23 de mayo de 1751, la orquesta del *Concierto Espiritual* había ejecutado una «Symphonie à cors de chasse» compuesta por Rousseau, obra perdida en la actualidad (cf. el Apéndice sexto «Sur la symphonie de J.-J. Rousseau au Concert Spirituel», en Julien Tiersot, *Jean-Jacques... op. cit.*, pp. 262-263).

el rey en persona. Durante la noche precedente, el filósofo se somete a un análisis de conciencia y casi a un prekantiano ejercicio de *Selbstdenken*:

Es verdad que perdía la pensión que, en cierto modo, me habían ofrecido; pero también me eximía del yugo que me hubiera impuesto. Adiós a la verdad, la libertad y el valor. ¿Cómo atreverse desde entonces a hablar de independencia y de desinterés? Después de recibir esa pensión, no quedaba más que adular o callarme [...]. Me costaría más trabajos, y mucho más desagradables, conservarla que pasarme sin ella. Así pues, renunciando creí tomar una decisión muy consecuente con mis principios y sacrificar la apariencia a la realidad. Le comuniqué mi resolución a Grimm, que no puso ningún impedimento. Con los demás alegué mi salud, y aquella misma mañana me marché.³⁶

Rousseau ni siquiera llegó a entrevistarse con el monarca.

Hasta bien entrada su vejez, la acusación de plagio perturbó a Rousseau: en efecto, la cuestión ocupa un lugar importante en los dos primeros diálogos de *Rousseau juez de Jean-Jacques*.³⁷ En la construcción fantasmática que el filósofo despliega en esta obra apologética, los franceses no sólo le reprochan haber escrito libros criminales (recordemos la condenación del *Emilio* y de *El contrato social*), sino que también lo acusan de no haberlos hecho: es precisamente el caso de la polémica en torno de la autoría de *El Adivino*.³⁸ Hoy en día, nadie discute la autenticidad de *Le Devin*, pero, si faltaran pruebas extrínsecas –la siempre equívoca «evidencia empírica»–, hay algo en la factura musical de la obra –una sencillez debida menos a un ideal consumado de naturalidad que a una evidente impericia, una rusticidad siempre rayana en la cacofonía– que oficia de prueba intrínseca: credencial rigurosamente inmanente de autenticidad. La obra, pues, es una genuina creación de Rousseau, lo cual está lejos de ser un elogio. Analicemos brevemente los motivos de este juicio.

La trama del intermedio es sencilla y no podría ser más idiosincrásicamente rousseauiana. Apenas nos detendremos en esta historia *naïve* acerca de una pastora abandonada por su amado (que ha sido subyugado por una gran dama de la ciudad) y que recurre a un adivino –esa figura tutelar siempre presente en el mundo

36. Jean-Jacques Rousseau, *LC*, *op. cit.*, p. 520.

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

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

de Rousseau— para recuperarlo. La excursión ciudadana de Colin dura apenas un suspiro, y nuevamente lo tenemos en escena junto a su amada Colette, en un triple triunfo del campo sobre la ciudad, de la inocencia pastoril sobre la corrupción urbana, y de la virtud sobre el vicio. En la escena final, todos bailan una danza alrededor del mayo.³⁹

Lo cierto es que la acentuación de la primera aria bastaría para desacreditar cualquier teoría rousseauiana acerca de la prosodia. Por si fuera poco, la ponderación se hace más severa si tenemos en cuenta las gloriosas inflexiones que proliferan en la ópera lullista o ramista, sin hablar de otros astros de la ópera francesa como Charpentier, Campra o Mondonville. Las melodías son considerablemente pueriles. Rousseau elude la forma bipartita de la obertura francesa lullista, y compone una especie de *Sinfonía* italiana en tres movimientos (*Allegro*, *Andante* y rauda *Allegro* final). La música, sin embargo, es inequívocamente francesa y revela pocos italianismos.⁴⁰ A pesar de todo, en una nota al segundo diálogo de *Rousseau juez de Jean-Jacques*, el autor declara que el romance «*Dans ma cabane obscure*» proviene de su recién adquirida pasión por la música italiana.⁴¹ Y si bien ningún número de *Le Devin* se aproxima a la levedad maravillosa del aria de Serpina «*A Serpina penserete*», es verdad que algunos de los pasajes menos felices de *La serva padrona*, de Pergolesi, hallan un eco perfecto en *El Adivino*. Ya hablaremos, en el próximo apartado, del declarado *pergolesianismo* de Rousseau. A nuestro juicio, los críticos desligan con demasiado énfasis lo que, a pesar de la diferencia en cuanto a mérito artístico, nos parecen evidentes parentescos entre *Le Devin* y *La serva padrona*; es obvio que nada en *Le Devin* llega a asemejarse a la gracia casi mozartiana de la obra de Pergolesi; pero es igualmente cierto que el costado menos memorable del *intermezzo*—su *simplismo* melódico, sus repeticiones estróficas— encuentran un eco inconfundible en las toscas arias del *intermède* rousseauiano.

¿Cómo explicar el éxito abrumador de *Le Devin*? ¿Será que esa candidez que da la impericia puede ser un valor en un mundo entregado a la sofisticación? Es difícil creer en las pretensiones rousseauianas de haber ido demasiado lejos en el arte de la composición musical o en la elaboración audaz de los recitativos—nuevamente aflora aquí el pretendido revolucionarismo musical del ginebrino—: «La

39. El texto de la obra puede encontrarse en Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, pp. 1093-1114. En *OC V*, pp. 1155-1165 se reproducen las partituras de las arias principales del intermedio. Hay una versión discográfica: Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Alpe Adria Ensemble, bajo la dirección de René Clemencic, Nuova Era Records, Italia, 1991.

40. Un sensible análisis musical del intermedio rousseauiano puede encontrarse en Julien Tiersot, *Jean-Jacques...*, *op. cit.*, pp. 197-210.

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

parte en la que más me había concentrado, y en que más me alejaba de la ruta común, era el recitativo. El mío estaba acentuado de una forma completamente nueva y avanzaba con el recitado de la letra. No se atrevieron a dejar esa horrible innovación, temieron que sublevase los oídos gregarios». ⁴² Acaso el éxito de la pieza radique en haber introducido una dosis de rusticidad en la atmósfera mórbida y alambicada de la corte del «Bienamado». Lo cierto es que sus cofrades acusaron el golpe: «creo que mis llamados amigos me habrían perdonado escribir libros, e incluso libros excelentes, porque esa gloria no les era extraña; pero no pudieron perdonarme haber escrito una ópera ni los brillantes éxitos que obtuvo». ⁴³

Rousseau dedicó la pieza a M. Duclos, no sin aseverar, al mismo tiempo, que esa sería *su única dedicatoria*. En efecto, es la única de sus obras cuyo prefacio conserva algo del pomposo estilo servil tan común en la época. Sin embargo, en la *Advertencia* que le sigue, Rousseau pudo anotar unas líneas autocomplacientes que en la corte fueron consideradas como signos de una insolencia intolerable: «Habiendo hecho esta obra sólo para mi propio entretenimiento, su verdadero éxito me agrada. Pero nadie sabe mejor que yo cómo debe representarse para agradarme al máximo». ⁴⁴ Es evidente la incomodidad del ginebrino en ese mundo de cortesanos diligentes que, más tarde, *qua* filósofo político, criticará implacablemente mientras desarrolle sus convicciones republicanas (basta recordar «De la monarquía» en *El contrato social*, III, vi).

Habría, entonces, en la vida de Rousseau, una «experiencia de Fontainebleau» así como hay una «iluminación de Vincennes». ⁴⁵ Conocemos la dependencia estética y material que guardaban los compositores barrocos y preclásicos respecto de los órdenes áulicos europeos. Norbert Elias, ese perspicaz radiógrafo de la sociedad cortesana, se refiere a una etapa ya tardía de esa sumisión creativa cuando escribe que la principal tragedia en la vida de Mozart residió en haber sometido su genio musical al perpetuo mecenazgo de los soberanos y aristócratas. ⁴⁶ Hemos aludido a los compromisos cortesanos de Rameau, un músico que dedicó su vida a la monarquía de Luis XV. Descontando el caso de Rousseau, son escasos los

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

43. *Ibid.*, p. 530

44. Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, op. cit., p. 1096.

45. Me refiero, naturalmente, al episodio relatado vívidamente en la *Segunda Carta a Malesherbes* (12 de enero de 1762), según la cual, hacia 1749, Rousseau habría leído por azar el anuncio del tema propuesto por la Academia de Dijon. Esa lectura motivaría, en un arrebato de iluminación repentina, su primer escrito «político»: el *Discurso sobre las ciencias y las artes*.

46. La referencia es aquí el clásico estudio de Norbert Elias: *Mozart, Sociología de un genio*, traducción de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk, Península, Barcelona, 1991.

ejemplos de insubordinación a este orden de cosas. Hay, sin embargo, un suceso en la vida del joven Haendel, en la corte de Berlín, que recuerda el caso rousseauniano: músico precoz, su padre estuvo a punto de comprometerlo al servicio exclusivo del Elector. Esta experiencia temprana de la protección del Electorado, con sus ataduras y obligaciones a un solo amo, podría explicar a largo plazo que Haendel, destinando a convertirse en el Músico Oficial de la corona británica, eludiera a lo largo de su vida los nombramientos cortesanos.⁴⁷ Medio siglo más tarde, sin embargo, el gesto de indocilidad había ganado en extremismo, como si, para un plebeyo libertario, el reconocimiento real fuera algo casi obsceno.⁴⁸

III. El Rincón de la Reina

Imposible saber cuándo Rousseau dice la verdad. En el prefacio del *Diccionario de Música*, por ejemplo, encontramos esta serena declaración: «jamás entré en la querrela de las dos Músicas [...]. Sin duda he cometido muchas faltas; pero estoy seguro de que la parcialidad no me ha hecho cometer ni una tan sólo».⁴⁹ Sin embargo, toda la participación de Rousseau en la llamada «querrela de los bufones» no fue sino un ejercicio desenfrenado de parcialidad por la causa italiana, con

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

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

Para los datos biográficos necesarios para reconstruir el período de la vida de Rousseau abarcado en esta sección así como en la precedente, se han consultado, además de las biografías musicales citadas *supra* en la nota 4, los libros de Lester G. Crocker, *Jean-Jacques Rousseau*, vol. I, *The Quest 1712-1758*, Macmillan, Nueva York, 1968, y Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1995. También ha sido de utilidad el artículo de Spire Pitou: «La représentation du *Devin du village* à Versailles en 1753», *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, xxxviii, 1969-1971, pp. 265-271. Cf. asimismo el trabajo de Grégoire Gregoriou, «*Le Devin du village* – un côté peu connu de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau», en Robert Thiéry (ed.), *Rousseau, l'Emile et la Révolution, Actes du colloque international de Montmorency 1989*, Universitas, Montmorency, 1992, pp. 517-524.

49. Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, *op. cit.*, p. 610.

las inevitables connotaciones políticas del caso. Mientras triunfaba en la Corte y en la *Opéra*, Rousseau luchaba al mismo tiempo por constituirse en árbitro del gusto musical francés: una suerte de temprano *taste-maker* en la convulsionada escena estética de mediados de siglo.

Entre otras cosas, el siglo XVIII fue una época de variadas revoluciones musicales. El término «revolución» y el adjetivo «moderno», en efecto, son frecuentes en una gran serie de tratados y opúsculos.⁵⁰ Podría pensarse que, fundamentalmente, la cultura francesa dieciochesca conoce tres grandes epicentros polémicos en lo que atañe al arte musical: el enfrentamiento inicial entre ramistas y lullistas, el que se produce luego entre bufonistas y antibufonistas y, finalmente, la contienda entre gluckistas y piccinnistas del bienio 1777-1778. Ya hemos aludido a la primera batalla al introducir al personaje de Rameau; la querella entre los partidarios de Gluck y los de Piccinni, por otra parte, queda fuera de nuestro estudio. Nos detendremos ahora, eso sí, en analizar algunos aspectos de esa formidable guerra de panfletos que fue la *querelle des Bouffons*, sin duda una de las grandes batallas de la Ilustración.

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

Hay un planteo, *prima facie* esquemático, que sin embargo resiste el análisis. La *opera seria* expresa el elemento de continuidad con la época barroca; la *opera buffa*, el elemento de ruptura. La última exige medios vocales comparativamente más modestos; privilegia la homorritmia, elude las asperezas armónicas y sus melodías tienden a la danza. La ópera *buffa* es acaso impensable sin el precedente del teatro goldoniano, con toda su agilidad dramaturgica y su inédita precisión lin-

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

güística a la hora de caracterizar los diversos tipos sociales. Si la *opera seria* hunde sus raíces en el *Ancien Régime*, la *buffa*, con su ruidosa irrupción de la burguesía y del pueblo llano sobre el escenario, anuncia la crisis del mundo absolutista. Lo notable es la estricta inmanencia con que lleva a cabo ese movimiento de ruptura: la *opera buffa* parodia a la seria; y es casi seguro que si recurre al virtuosismo vocal, a los intervalos amplios o a los recitativos acompañados, lo hace para señalar, con precisión deíctica, a un no burgués, a un noble, a un representante del mundo antiguo. La *opera buffa* triunfa en la década de 1750, y en el decenio siguiente ya está instalada incluso en lugares tan alejados como Londres o San Petersburgo. El gran fenómeno operístico de la segunda mitad del siglo XVIII será sin duda la convergencia de ambos géneros –*serio* y *buffo*–, que Mozart llevará al colmo de la perfección.⁵¹ Debemos a los *philosophes* enciclopedistas uno de los impulsos más decisivos para el cultivo vernáculo de ese género bufo que había dado sus primeros pasos en el *Teatro dei Fiorentini* de Nápoles, que se había enriquecido en Venecia con los aportes de Goldoni y que llegaría a entrar a las grandes cortes iluministas de Viena o San Petersburgo hasta refugiarse, como por una bella simetría del destino, en su cuna napolitana con esa joya que señala el momento final del género: *Il matrimonio segreto* (1793), de Domenico Cimarosa.⁵²

La polémica entre los partidarios del melodrama italiano y los partisanos del melodrama francés tiene puntos de contacto con la ya algo lejana *querelle des anciens et des modernes*. En la crítica que publica la *Gazette de France* con motivo de la representación parisina de la ópera *Orfeo* de Luigi Rossi, se había esbozado un implícito paralelismo entre la música francesa e italiana, en la que esta última salía triunfante. En 1702, el abate François Ragueneau, que había viajado a Roma cuatro años antes, publica su *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, donde sostiene la superioridad de la ópera italiana en razón de su tan mentada melodiosidad natural. Lecerf de La Vieville, lullista convencido, no tarda en contestarle: en 1704 se imprime su *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seguida de un *Traité du bon goût en musi-*

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

52. No faltan las óperas bufas con asunto filosófico. *Les philosophes* (1760), de Charles Palissot de Montenois, es una dura sátira de los intelectuales enciclopedistas. De la pluma de Paisiello y con libreto de De Lorenzi, nos ha llegado *Socrate immaginario* (1775), cuyo protagonista, Don Tammaro, está irremediablemente perturbado por sus lecturas de vidas de los filósofos griegos. También con música de Paisiello, pero a partir de un libreto de Bertati, se conserva *Filosofi immaginari* (1777), que provocó las desmedidas carcajadas de Catalina II. Años más tarde, incluso la crónica musical se convertirá en materia del formidable poder que exhibe la *opéra comique* a la hora de deglutir todos los sucesos mundanos de su época: permanecen como documentos *Gluckistes et Piccinnistes*, de Billardon de Sauvigny, y el *Esprit du parti ou les Querelles à la mode*, de Chabanon.

que, donde el autor se inclina por la ópera francesa. Lo interesante es que, entre otras razones, La Vieville esgrime un argumento legitimista: a uno de los interlocutores de su diálogos, quien le pregunta por qué habríamos de ignorar la opinión de tantas personas, incluso ilustres, a las que agrada la ópera italiana, le contesta que si el principio de autoridad es el válido, no resta más que sujetarse entonces al gusto del Rey.⁵³

Si las primeras representaciones de óperas bufas e *intermezzi* italianos pasaron inadvertidas en 1729, muy distinta fue la recepción de *La serva padrona*. Compuesto en 1733, este *intermezzo* se había estrenado sin pena ni gloria en 1746, en el *Hotel de Bourbonne*. Ejecutada luego por la compañía de Eustachio Bambini, obtiene el más rutilante de los éxitos. Rousseau asiste fascinado a la función parisina.⁵⁴ Lo importante para la cuestión que nos ocupa es que, por primera vez, para Rousseau la polémica sobre la música italiana y la francesa deja de ser, simplemente, un problema de gusto o preferencia personal, para hallar en su pensamiento una seria justificación teórico-musical y filosófica.

Un siglo antes, Mazarino había patrocinado los espectáculos operísticos con la intención de distraer al público y evitar que éste se ocupara de los asuntos privados de los personajes encumbrados: se sabe que las enormes sumas insumidas en esos montajes escénicos llegaron a ocupar un lugar muy prominente en los ataques de *La Fronde*.⁵⁵ A mediados del XVIII, el panorama no era demasiado diverso. La *Opéra*, ante todo, atravesaba una importante crisis estética y financiera. En 1749, Luis XV había otorgado el privilegio de la *Opéra* a la ciudad de París en una movida política que intentó aquietar la tensión sobre las cuerdas realistas. Los *inspecteurs-généraux* introdujeron alteraciones en el repertorio, se intentó restañar los daños producidos por una administración insolvente y se procuró ganar el apoyo público. Según Elisabeth Cook, es sobre este trasfondo de cambios que debe explicarse en parte la llegada de los Bufos y el gran impacto que tuvieron en la alta cultura parisina.⁵⁶

53. Cf. Enrico Fubini, «Raguenet y Lecerf: la polémica entre Italia y Francia», en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* [1976], traducción de C. G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid, 1990, pp. 179-183; cf. p. 181.

54. Podría hablarse de un verdadero *pergolesianismo* rousseauiano. En su entusiasmo por la música italiana, el filósofo quiso volverse editor de la partitura de *La serva padrona*, ahora rebautizada como *La Servante Maîtresse*, y acabó interviniendo, a su costo, en la publicación. Debemos en parte a Jean-Jacques, entonces, que Pergolesi haya sido impreso por primera vez. Más tarde, continuando su apostolado, Rousseau redactará un prefacio para *La zingara* de Rinaldo de Capua, representada casi un año después de *La serva padrona*.

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

56. Elisabeth Cook, «Querelle des Bouffons», *Grove Music Online*, www.grovemusic.com (Accesed 19 April 2007).

El primer intercambio de panfletos ocurrió recién en enero de 1753, con la publicación de *El Pequeño Profeta de Boehmischbroda*, de Grimm. Rousseau no tardó en sumarse al *élan* satírico desplegado por el enciclopedista de Ratisbona: en su *Carta a Grimm*, nuestro filósofo proclama su preferencia por la música italiana, y somete la obra de Rameau a una crítica que tal vez nadie había osado realizar antes de él.⁵⁷ El texto es, como muchos otros del autor, un modelo de retórica, en el que cada elogio a la música de Rameau revela, al final de la frase, un coletazo crítico que acaba por anularlo. Rousseau denigra el recitativo ramista y los pasajes instrumentales; expresa también por vez primera su aversión por los «acompañamientos demasiado trabajados». Todas esas «bellas finezas del arte, esas imitaciones, dobles diseños, bajos contrarios, contrafugas», no son sino «monstruos deformes, monumentos del mal gusto» que habría que relegar en los claustros. De su severo escrutinio, sin embargo, se salva *Platée*, la *comédie lyrique* ramista de 1745 redimida de la condena por ostentar un carácter *buffo*. Más allá de este detalle, la *Carta a Grimm* puede considerarse, sin temor al error, como la primera declaración contundente de hostilidad hacia Rameau.

En el momento más candente de la querella, hacia fines de septiembre de 1753, Rousseau publica, otra vez recurriendo al anonimato, su volteriana *Carta de un sinfonista de la Academia Real de Música a sus camaradas de la orquesta*. Indignado por el fracaso de la representación de una ópera de Jommelli, nuestro partisan de la ópera *buffa* atribuye ese fracaso al mal desempeño orquestal. En su *Carta sobre la música francesa*, aparecida en noviembre de 1753, el tono es aún más subido. Rousseau comienza por proclamar el derecho del filósofo a pronunciarse sobre cuestiones de arte —una vindicación que, afortunada o fatídicamente, estaría destinada a hacer escuela hasta el día de hoy—: «Corresponde al poeta hacer la poesía y la músico hacer la música; pero sólo al filósofo pertenece hablar con propiedad de una y de otra».⁵⁸ Rousseau contrapone armonía y melodía: mientras que la primera, al provenir de la naturaleza, es igual para todas las naciones, el carácter propio de cada país proviene esencialmente de su inspiración melódica. Pero como, de acuerdo con nuestro autor, la melodía es engendrada por la lengua, la mejor música será aquella perteneciente al pueblo cuya lengua sea la más musical: la supremacía de Italia le parece entonces fuera de discusión. No nos detendremos en su análisis pormenorizado de las presuntas perfecciones de la melodía italiana. Tampoco en su aversión en lo que toca a la polifonía y el con-

57. Cf. Jean-Jacques Rousseau, *OC v*, *op. cit.*, pp. 261-274. Paul-Marie Masson concibe la *Carta de Grimm sobre Omphale* más bien como una continuación de la controversia más temprana entre lullistas y ramistas que como la salva inaugural de la *querelle des Bouffons*: cf. «La lettre sur Omphale», *Revue de Musicologie*, XXIII, 1944, pp. 1-19.

58. Jean-Jacques Rousseau, *OC v*, *op. cit.*, p. 292.

trapunto, «restos de barbarie y de mal gusto» que subsisten al modo de «los pórticos de nuestras iglesias góticas». Rousseau expone un ideal homofónico y enfatiza la necesidad de simplificar la armonía. Sus observaciones sobre el recitativo obligado preanuncian a Gluck. Por si fuera poco, el folleto contiene también el célebre y minucioso análisis del monólogo de *Armide* de Lully, que sin duda el propio Gluck tendrá en cuenta cuando reescriba *Armida* veinticuatro años más tarde. Rousseau remata este libelo de noventa y dos páginas *in folio* con una invectiva fulminante:

Creo haber mostrado que no hay ni compás ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de ellos; que el canto francés no es más que un continuo ladrido, insoportable para cualquier oído no prevenido; que la armonía es bruta, carente de expresión [...], que las arias francesas no son arias, que el recitativo francés no es recitativo. De donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla; o que si alguna vez tienen una, tanto peor será para ellos.⁵⁹

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

La descripción del increíble efecto de ese folleto sería digna de la pluma de Tácito. Era el momento de la gran querrela entre el Parlamento y el clero. El Parlamento acababa de ser desterrado; la efervescencia había llegado a su colmo; todo amenazaba con una sublevación próxima. Apareció el folleto; al instante todas las demás querrelas se olvidaron; sólo se pensó en el peligro que corría la música francesa y no hubo más sublevación que contra mí. Fue tal que la nación nunca se ha recobrado de ella. En la corte sólo se dudaba entre la Bastilla y el destierro. [...] Cuando se lea que ese folleto impidió tal vez una revolución en el Estado, se creará un sueño. Es sin embargo una verdad que aún puede atestiguar todo París.⁶⁰

Es notable el registro hiperbólico que emplea Rousseau para dar cuenta del suceso: la referencia a Tácito, la idea de una convalecencia perpetua, la sombra de una

59. *Idem*, p. 328.

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

sublevación contra Rousseau como foco principal. No es de extrañar que, de inmediato, eclosionase su paranoia persecutoria: la orquesta de la Ópera trama la conspiración para asesinarlo... Sin embargo, para hacer justicia a Rousseau, debemos aclarar que, sin bien es improbable que hayan atentado contra su vida, es enteramente cierto que le negaron las entradas al teatro de la *Opéra*, que lo insultaron públicamente y que llegaron a colgarlo en efígie.

Lo notable es que, ante los ojos de Rousseau, la polémica reviste visos religioso-político-musicales: «Todo París se dividió en dos bandos más enardecidos que si se hubiera tratado de un asunto de Estado o de religión».⁶¹ ¿Nos hallamos frente a una *reductio* estético-musical de una crisis de Estado? En última instancia, el problema hundía sus raíces en una querrela religiosa: la que venía enfrentando a jansenistas y jesuitas con motivo de la controversial bula papal *Unigenitus*, de 1713. Hacia 1750 el conflicto se agudizó, puesto que un grupo radical dentro del episcopado comenzó a negar los sacramentos a aquellos que se oponían a la bula –generalmente, aunque no exclusivamente, se trataba de jansenistas–. El Parlamento de París, cuyas simpatías jansenistas se remontaban a la época de *La Fronda*, comenzó a intervenir, en franca oposición al Consejo real, que comprendía varios influyentes doctrinarios jesuitas. En agosto de 1752, ambos bandos se lanzaron a un desapacible intercambio de libelos. En febrero del año siguiente, el rey prohibió que los parlamentarios continuaran con sus procesos legales, y, puesto que ignoraron su edicto, en mayo de 1753, fueron enviados al exilio.

Parece indudable que los *parlementaires* encarnaban un verdadero desafío al poder absoluto. No parece aventurado interpretar, en la línea de Elisabeth Cook, que los líderes ilustrados se dieron cuenta que la misma línea de ataque les era accesible si la disfrazaban bajo la máscara de una disputa estético-musical. Desde que la ópera había entrado en Francia había significado una abierta celebración del absolutismo. Transferir la predilección desde la música francesa a la italiana simbolizaba libertad de pensamiento y debilitamiento de la influencia del monarca, del Rincón del Rey. El apoyo a los Bufos implicaba una crítica del modo en que el Rey controlaba no sólo las artes sino todos los aspectos de la vida francesa; es así que D'Alembert, en su libelo *De la libertad de la música* (1759), pudo escribir: «en el diccionario de cierta gente, bufonista, republicano, frondista, ateo son tantos términos sinónimos».⁶² ¿Precisamos añadir que el estilo bíblico-jocoso de *El Pequeño Profeta*, junto con la deliberada identificación que Grimm hace de su profeta con un jesuita, subrayaba las analogías políticas y musicales? (*El Pequeño Profeta* obtuvo al menos veinticinco respuestas documentadas; en la segunda ola

61. *Idem*, p. 525.

62. Citado por Elisabeth Cook, «Querelle des Bouffons», *op. cit.*, s/nº de p.

de la contienda, la cáustica *Lettre* de Rousseau dio lugar a otras treinta respuestas). La polémica arrastró a D'Holbach, Diderot, Grimm, Voisenon, Cazotte, Fréron, Suard, el abate Arnaud, y hasta al rey Federico.

Los Bufos dejaron París en marzo de 1754. Habían permanecido unos veinte meses en Francia y habían prodigado más de ciento cincuenta representaciones de trece trabajos entre *intermezzi* y *opere buffe* adaptados a los siete personajes que conformaban su compañía trashumante.⁶³ Como lo muestra el precedente ejercicio de contabilidad, habían dejado una huella firme, y ya a fines de la década de 1750, los relevaba la primera generación vernácula de compositores de *opéra comique*: Duni, Monsigny, Philidor.

En el planteo de las *Confesiones*, Rousseau divide el campo entre el *Rincón de la Reina*, adonde se sitúan los filósofos, los verdaderos conocedores, la gente de talento, los hombres de genio, y el *Rincón del Rey*, donde se ubican, rezagados, los defensores del orden establecido y de la música francesa: «los grandes, los ricos y las mujeres». La imagen que propone Tiersot es sugestiva: según el estudioso francés, por primera vez, en 1752, la sala de la *Opéra* brinda el aspecto de una asamblea parlamentaria, con su derecha, su izquierda y su centro.⁶⁴ En términos estéticos, que curiosamente coinciden con los militares, puede hablarse de una vanguardia y de una retaguardia musical.

Lo político, parece enseñar el caso de la querrela de los bufones, pone en juego una intensidad cualitativamente nueva de los agrupamientos humanos que puede ser alcanzada *partiendo de cualquier sector de lo real*: en su vehemencia más exacerbada, los enfrentamientos religiosos, morales, estéticos o económicos se transubstancian y dan lugar a conflictos esencialmente políticos. No hay que olvidar que es en este contexto (precisamente en el turbulento año de 1753) que se reestrena, ahora en la *Opéra*, *El Adivino de aldea*, no sin los añadidos de recitativos secos según el «moderno» modo italiano. Después de haber despreciado una pensión ofrecida por el Rey, y bien encaramado en el *Rincón de la Reina*, Rousseau se situaba en la vanguardia político-musical de la época.⁶⁵

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

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

65. El *dossier* sobre la querrela de los bufones es inagotable. Denise Launay ha editado, bajo el título de *La Querelle des Bouffons*, una edición facsimilar de sesenta y un panfletos publicados entre 1752

IV. *Entartete Musik*

No sólo el hombre natural rousseauiano es un ser perezoso e indolente, solitario y autosuficiente, asocial y alingüístico, presumiblemente bípedo y frugívoro. También, por naturaleza, el hombre es radicalmente antimusical. No hay que confundir el «grito de la naturaleza» con las inflexiones de la verdadera melodía: el salvaje no canta. Que el canto «no parece natural al hombre» y que «el auténtico salvaje no cantó nunca» son tesis que aparecen literalmente en el artículo «Canto» del *Diccionario de música*.⁶⁶ En un pasaje que propone un elogio de la melodía, Rousseau no deja de subrayar su carácter *convencional* y subsidiario o *imitativo*: «El canto melodioso y encomiable no es más que una *imitación* apacible y *artificial* de los acentos de la voz hablante o apasionada: se grita y se lamenta sin cantar; pero se imita cantando los gritos y los lamentos; y como de todas las imitaciones la más interesante es la de la pasión humana, de todas las maneras de imitar, la más agradable es el canto».⁶⁷

¿De dónde extrae Rousseau sus tesis categóricas sobre el origen de la música? El *Ensayo sobre el origen de las lenguas* es un escrito más musical que filológico. En este contexto, no dejemos de subrayar la importancia del título completo de esta obra inacabada: es probable que el análisis de los títulos de las grandes obras no pueda faltar en ninguna propedéutica filosófica. En este caso, se trata de un «*Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical*» (hay también evidencias según las cuales Rousseau habría concebido en un principio el texto bajo el rótulo de *Ensayo sobre el principio de la melo-*

y 1754 (Minkoff, Ginebra, 1973). De ese verdadero continente textual se destacan, a nuestro juicio, los chispeantes opúsculos de Diderot. Redactados según el característico espíritu satírico diderotiano, se vuelven casi ilegibles en su profusión de alusiones crípticas a los sucesos político-musicales del momento. Sus títulos son representativos de su contenido: *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, Au Petit Prophète de Boehmischbroda, Les Trois Chapitres ou La Vision de la Nuit du Mardi-gras au Mercredi des Cendres*. Todos son de 1753, y el último contiene numerosas alusiones a *El Adivino de aldea*, considerado como paradigma de la alianza correcta entre bufonismo y tradición francesa (estos opúsculos pueden consultarse también en Denis Diderot, *Œuvres Complètes*, vol. 12, *Beaux Arts III: Arts du dessin (Salons) – Musique*, Garnier Frères, París, 1876, pp. 143-170). Sobre las connotaciones políticas de la querrela de los Bufos, cf. Jean Malignon, «Musique et politique», en *Rameau, op. cit.*, pp. 100-103, así como Julien Tiersot, «La guerre des deux musiques», en *Jean-Jacques... , op. cit.*, pp. 111-149. También son de gran utilidad los trabajos de William Weber, «La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime», *Journal of Modern History*, LVI, 1984, pp. 58-88; Servando Sacaluga, «Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752: nouvelle mise au point», *Diderot Studies*, x, 1968, pp. 133-173; y Alfred Richard Oliver, «The Bouffons' Quarrel», en *The Encyclopedists as Critics of Music*, Columbia University Press, New York, 1947, pp. 89-100.

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

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

día). Como veremos, la oposición entre melodía y armonía en razón de sus disímiles potencialidades miméticas será uno de los ejes estructurales del texto rousseauiano, puesto al servicio de una historia degenerativa de la música europea de innegables connotaciones sociopolíticas. Delegaremos a la filología encargarse de los complejos problemas de la datación de este escrito inconcluso e inédito en vida de Rousseau, y nos contentaremos con considerar el texto nunca *anterior* sino posterior o al menos contemporáneo del *Segundo Discurso*.⁶⁸ Tampoco nos detendremos, por lo demás, en mostrar hasta qué punto Rousseau reitera o reformula a su modo las tesis del menos célebre y rezagado *Essai sur l'origine des connaissances humaines* que Condillac había publicado en 1746: la cuestión, que haría las delicias del comparatista, sería digna de un análisis independiente.

«Comencemos, pues, por dejar de lado los hechos», escribe Rousseau en un intrépido momento inaugural de su *Segundo Discurso*.⁶⁹ ¿Qué se esconde detrás de ese gran gesto? ¿Se tratará, como quería el Platón del *Timeo*, de elaborar un «mito verosímil»? ¿O será más bien que, como asevera Lévi-Strauss, «la propensión a disfrazar de datos experimentales las afirmaciones gratuitas es un vicio del pensamiento filosófico en el siglo XVIII»?⁷⁰ Preguntas como las que indagan por el origen (histórico) de la música o del lenguaje mismo sólo pueden dar lugar a la especulación más desenfrenada. Sin los miramientos filológicos ni las vallas de una lingüística presuntamente científica, en pleno siglo XVIII, la situación era aún más exacerbada. Por lo demás, esa predilección por el pensamiento de los orígenes se desplegaba en los más variados ámbitos, y sobre todo en la interrogación filosófico-política por la génesis de la sociedad y el Estado. En un pasaje de su gran estudio sobre el Antiguo Régimen y la Revolución, Tocqueville ha ironizado sobre este vicio dieciochesco, objeto dilecto de esa «especie de política abstracta y literaria» que campeaba en la época: «Sin embargo, habíamos conservado una libertad en medio de las ruinas de todas las demás: podíamos filosofar casi sin limitaciones sobre el origen de las sociedades, la naturaleza esencial de los gobiernos y los derechos primordiales del género humano».⁷¹

68. Un buen resumen acerca de esta disputa filológica puede encontrarse en Jacques Derrida, *De la gramatología* [1967], traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo Veintiuno, México D. F., 1984, pp. 243-247.

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

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

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

dibujo 4

Después de muchas consideraciones, retrocesos y nuevos avances, Rousseau zanja sumariamente la cuestión postulando una triple génesis simultánea. *Ab initio*, música, lenguaje y sociedad fueron uno. La tesis rousseauiana de esta equi-originariedad ternaria es tan sugestiva como inverificable, y requiere ser puesta en contexto. Es preciso ir por partes. El debate dieciochesco sobre el origen del lenguaje, sin embargo, es una cuestión demasiado inabarcable para los límites de este trabajo. Atraviesa el siglo desde Vico, Fleury y Warburton hasta Hamann y Herder, pasando por Condillac y Rousseau. Para este último, lo lingüístico es una nota contingente del hombre; cuanto más, se trata de una adquisición sobrevenida en el curso de una larga historia y no ligada necesariamente a su esencia. Apoyándose en las concepciones de Isaac Vossius, por ejemplo, en una nota al *Segundo Discurso*, Rousseau no desestima la posibilidad de que el hombre natural haya podido prescindir del lenguaje y haberse comunicado perfectamente a través de una suerte de pantomima más o menos sofisticada.⁷² Pero cuando el lenguaje irrumpe –un lenguaje que es a la vez metáfora y musicalidad–, la sociedad lo hace con él.

En el *Segundo Discurso*, Rousseau afronta dos dificultades, a saber: cómo pudieron volverse necesarias las lenguas y cómo pudieron llegar a establecerse. Ese doble interrogante lo conduce de inmediato a un dilema: ¿son las lenguas la condición de lo social o, por el contrario, lo social es condición de la aparición de las lenguas?⁷³ Se trata de un problema genuinamente «trascendental», *sensu* kantiano *strictissimu*, y adelanta, en definitiva, la paradoja según la cual el contrato social originario presupone una serie de condiciones –fundamentalmente, una predisposición y una socialización previa de sus contrayentes– que, de ser satisfechas, volverían innecesario tal pacto fundacional.⁷⁴ Por otra parte, la concesión que por momentos hace Rousseau a la hipótesis del origen divino del lenguaje para resolver la cuestión⁷⁵ traza un paralelo sugerente –una idéntica *capitulación de la racionalidad argumentativa*– con la introducción de la figura mítica del Legislador –a la vez *Deus*

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

73. *Idem*, cf. pp. 225-227 y 232.

74. Sobre la llamada «paradoja del pacto», achacable, por lo demás, a la totalidad de la corriente contractualista, cf. Jorge Dotti, «Pensamiento político moderno», en *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía, Del Renacimiento a la Ilustración 1*, Edición de Ezequiel de Olaso, Trotta, Madrid, 1994, pp. 53-75; cf. pp. 72-73.

75. Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 231 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, traducción de María Teresa Poyrazian, Caldén, Buenos Aires, 1970, p. 51. Respecto de esta cuestión en particular, el planteo del *Ensayo* evidencia la acusada influencia de las concepciones del padre Lamy (1640-1715). No hay prácticamente estudio que no enfatice la influencia del oratoriano jansenista sobre la teoría rousseauiana del lenguaje musical. Es sabido que sus *Entretiens sur les sciences* (1683) influyeron en *El contrato social*, y también es intensa la impronta de las concepciones lingüísticas expuestas en *La Rhétorique ou l'Art de parler* (1701) en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.

ex machina de ribetes cuasi-divinos y escriba de la *volonté générale*— para resolver la paradoja de la legislación fundacional: «una empresa que sobrepasa la fuerza humana y que requiere, para ejecutarla, una autoridad aún no existente».⁷⁶

Concentrémonos en el *Ensayo*. ¿Qué momento podremos privilegiar en un texto que es pura suspensión y fluidez retórico-argumentativa? Tomemos, para comenzar, un pasaje del capítulo IX, dedicado a la formación de las lenguas meridionales. Rousseau ofrece allí una narrativa que rivaliza en sus poderes de sugestión con la del *Segundo Discurso*. En su relato histórico-antropológico, del todo afín en su cronología con el del *Discurso sobre la desigualdad*, el filósofo introduce en la historia de la decadencia del lenguaje y de la sociedad el punto culminante —aunque precario— de una edad de oro. Entre las fases de la horda de nómades y la civilización ciudadana en su fase patriarcal de familia sedentaria, asoma un período milagroso, portador de las prendas de una felicidad episódica y de la ilusión de una comunicación lograda. Se trata de la fase del «buen salvaje», suerte de *mesó-tes* vacilante entre el estado de naturaleza primitivo y el adulterado estado civil. Si el lenguaje aún balbuceante de la horda era el «grito de la naturaleza» —la expresión cruda de la pura necesidad física, el gesto elemental o el grito de auxilio, también las primeras y pintorescas denominaciones de objetos—, en el paso que va desde el nomadismo al sedentarismo y de la horda al grupo familiar, el hombre adquiere el lenguaje de los sentimientos, lenguaje que lo habilita para una primera experiencia de lo bello. En un estudio sobre el mito de los orígenes en la Ilustración, Hans-Robert Jauss ha expresado con elocuencia esta inflexión de la antropología histórica rousseauiana:

La capacidad de lenguaje, así descubierta, el sentimiento de articulación con los demás en una relación afectiva, es algo que se traduce en modulaciones de la voz, ritmo del discurso y expresividad. El auténtico origen del lenguaje, cuyo sonido no se puede separar de la música, radica en la metáfora, que, de nuevo, se relaciona con la voz de la naturaleza, en la medida en que pretende suscitar la inmediatez perdida. Su primera palabra no es «¡ayudadme!», sino «¡amadme!», y su punto culminante es el canto, la danza y el juego de la fiesta patriarcal.⁷⁷

Testimonios de la predilección rousseauiana por Lamy pueden encontrarse en *Las confesiones*, *op. cit.*, pp. 317 y 324. Una profunda aproximación a su pensamiento la proporciona Geneviève Rodis-Lewis en su artículo «Un théoricien du langage au XVII siècle; Bernard Lamy», en *Le Français Moderne*, enero de 1968, pp. 19-50. Nicolas Beauzée usufructuará la hipótesis del origen divino del lenguaje, volviéndola en contra del planteo rousseauiano, en el artículo «Lengua» de la *Enciclopedia* (volumen IX).

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

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

El propio Rousseau nos brinda un cuadro inimitable de la festividad inherente a esta edad dorada. Imposible no citar el conocido pasaje del *Ensayo*:

Bajo viejos robles, vencedores de los años, una ardiente juventud olvidaba progresivamente su ferocidad, y se familiarizaban poco a poco los unos con los otros. Esforzándose por hacerse entender, aprendieron a explicarse. Allí se celebraron las primeras fiestas. Los pies saltaban de alegría, los gestos corteses no bastaban, la voz los acompañaba con acentos apasionados. Placer y deseo, confundidos ambos, se hacían sentir a la vez. Allí estaba, por fin, la verdadera cuna de los pueblos; del puro cristal de las fuentes brotaron los primeros fuegos del amor.⁷⁸

No mucho más adelante, en el capítulo XII, Rousseau presenta su teoría sobre el origen de la música, o más bien su tesis de la co-origenariedad de música, lenguaje y amorosa socialidad:

Junto a las fuentes de agua de las que ya he hablado, los primeros discursos fueron las primeras canciones: las repeticiones periódicas y medidas del ritmo, las inflexiones meliosas de los acentos hicieron surgir la poesía y la música junto con la lengua; o más bien, todo esto no constituía sino la lengua misma para esos climas propicios y esos felices tiempos donde las únicas necesidades acuciantes que exigían la participación de otros eran las del corazón.⁷⁹

Rousseau no deja de reiterar con énfasis esta *Gleichursprünglichkeit* –aquí es útil recurrir al idiolecto heideggeriano– de sociedad, música y lenguaje:

Las primeras historias, las primeras arengas, las primeras leyes fueron hechas en verso. La poesía fue usada antes que la prosa, lo cual es lógico ya que las pasiones hablaron antes que la razón. [...] Decir y cantar eran antes la misma cosa. [...] ¿Era extraño acaso que los primeros gramáticos sometiesen su arte al de la música y fuesen profesores de ambas?⁸⁰

Rousseau continúa exaltando la meliosidad de la lengua griega –después de todo, era un lugar común en la época– y alude brevemente al experimento de Burette –que intentó reproducir algunos fragmentos de música griega antigua–, al tiempo que desliza una invectiva contra la música francesa en la que resuenan los vituperios de su *Carta* de 1753 («Admiro esa experiencia en un país cuya música es indiscifrable para cualquier otra nación»⁸¹).

En los capítulos XIII y XIV, Rousseau se ocupa, respectivamente, de la melodía y de la armonía. Como hemos ido adelantando, la primera goza de todos sus favores; la segunda, de todas sus aprensiones. La melodía es «natural» (involucra una

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

79. *Idem*, p. 98.

80. *Ibid.*

81. *Idem*, p. 99.

naturalidad segunda, podría decirse), la armonía sólo se viste de bellezas «convencionales» (doblemente convencionales: del mismo modo que la escritura es, con respecto al habla, una «doble convención»). La melodía es signo de las pasiones, la armonía es impotente para expresar afecto alguno. Melodía y armonía, cadena sintagmática y conjunto paradigmático, eje de las sucesiones y eje de las simultaneidades: el combate entre estos dos planos conceptuales es más arduo de lo que podría pensarse a primera vista:

al poner también trabas a la melodía, [la armonía] le quita la energía y la expresión, borra el acento apasionado para sustituirlo por el intervalo armónico, somete a dos únicos modos a cantos que deberían tener tantos como tonos oratorios existen, borra y destruye multitudes de sonidos o de intervalos que no entran en su sistema; en una palabra, separa de tal modo el canto del habla que esos dos lenguajes se combaten, se oponen, se quitan mutuamente todo carácter de verdad.⁸²

La contraposición propuesta por Rousseau es tan maniquea y rudimentaria que no debe asombrarnos si deriva en la ridícula tesis de que «[n]aturalmente no hay otra armonía que el unísono».⁸³ El filósofo retoma las concepciones armónicas ramistas, según las cuales cada sonido es por sí mismo, en su virtualidad, un acorde, puesto que «lleva consigo todos los sonidos armónicos concomitantes».⁸⁴ Pero en ese punto, sin embargo, Rousseau invierte el argumento contra el propio Rameau de un modo frontal, seco e inconvincente: «La armonía es inútil, puesto que ya está en la melodía. No se la añade sino que se la duplica». En el *Ensayo* aparecen numerosos argumentos en contra de la armonía; todos interesantes y todos ellos notoriamente falaces. Rousseau construye un antagonismo entre melodía y armonía que, tomado al pie de la letra, conduciría a una suerte de música cavernaria. En ese movimiento, nuestro filósofo identifica despreocupadamente contrapunto, armonía, fuga, polifonía. Rousseau vivía en una especie de limbo musical ítalo-francés y desconocía la existencia de gloriosos contemporáneos como Bach o Haendel, pero, si su música le hubiera resultado accesible, es seguro que le habría aplicado el peyorativo epíteto de «gótica».⁸⁵

82. *Idem*, p. 107.

83. *Idem*, p. 106.

84. *Ibid.*

85. Las despectivas observaciones rousseauianas sobre la música polifónica y contrapuntística recuerdan, en efecto, las críticas a la música de Bach sostenidas por Johann Adolf Scheibe, organista, escritor y editor del periódico musical hamburgués *El Músico Crítico*. Enarbolando la antorcha de la naturalidad contra las contorsiones *góticas* de la polifonía bachiana, Scheibe había escrito en el número del 14 de mayo de 1737: «Este gran hombre sería la admiración de naciones enteras si tuviera más amenidad y si no substituyera en sus piezas lo natural por una manera ampulosa y enredada y no oscureciera su belleza por un exceso de arte. Porque como él juzga según sus dedos, son sus piezas en extremo difíciles de ejecutar; pues pide a los cantantes e instrumentistas que hagan con sus gargantas e instrumen-

Lo interesante es el modo en que el planteo rousseauiano se enriquece módicamente al considerar la presunta insuficiencia mimética de la armonía. En efecto, el más grave cargo en contra de la armonía reside en su incapacidad para remedar la naturaleza. Es aquí que surge a la luz el principio de «imitación de la naturaleza», soberano en todo el siglo XVIII y también en el precedente.⁸⁶ Teniendo en cuenta el alto grado de sofisticación a que había llegado la música barroca imitativa o programática, los argumentos de Rousseau resultan implausibles. Es difícil compartir su acusación acerca de la impotencia mimética de la armonía si se consideran precisamente las fantásticas imitaciones ramistas de las potencias naturales que el filósofo tenía *in mente* cuando escribe estos pasajes. El reproche rousseauiano, sin embargo, no era nuevo.⁸⁷ Lo curioso es que también Rameau pretendía sustentar una estética de lo natural, y así, en el encabezamiento de su ópera-ballet *Les Indes Galantes*, puede leerse no sólo la continuidad respecto de la ópera lullista sino también su profesión de fe naturalista: «Admirador siempre de la bella declamación y del bello canto que reinan en el recitativo de Lully, procuro imitarlo, no como un servil copista, sino tomando como modelo, como él ya hiciera, la bella y sencilla naturaleza».⁸⁸ Sordo ante los valores de la ópera ramista, Rousseau continúa prodigando sus tesis sobre la imitación musical. En el artículo «Música» del *Diccionario*, por ejemplo, el filósofo opondrá la «música natural» representada por las canciones, himnos y cánticos simples a la «música imitativa», lírica y teatral típica del drama escénico. De acuerdo con la naturaleza viva, acentuada y parlante de sus inflexiones, esta segunda música parece gozar de la preferencia rousseauiana en la medida en que «expresa todas las pasiones, pinta todos los cuadros, convoca a todos los objetos, somete a la naturaleza entera a sus sabias imitaciones, y porta así hasta el corazón del hombre

tos lo mismo que él puede ejecutar en el clave. Pero esto es imposible. Todos los ornamentos, todos los pequeños adornos y todo lo que se entiende por tocar la melodía lo expresa con notas reales y esto resta a sus trozos, no sólo la belleza de la armonía, sino que hace al canto del todo ininteligible. [...] es en la música lo que era antaño el Sr. Lohenstein en la poesía. La ampulosidad ha conducido a ambos de lo natural hacia lo artificial y de lo sublime a lo oscuro; y se admira en ambos el laborioso trabajo y un extraordinario esfuerzo que está inútilmente aplicado, porque conspira contra la razón» (en Ernesto Epstein, *Bach, Pequeña Antología Biográfica*, Ricordi, Buenos Aires, 1950, pp. 74-75).

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

87. Un epigrama escrito luego de una representación de *Hippolyte et Aricie* en 1753 rezaba: «*Si le difficile est le beau / C'est un grand homme que Rameau; / Mais si le beau par aventure / N'était que la simple Nature / Quel petit homme que [sic] Rameau*» (citado por Enrico Fubini en *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 199).

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

los sentimientos propios para emocionarlo».⁸⁹ Hay en Rousseau, una teoría de la *imitación sustitutiva*: la música «no representa directamente las cosas, sino que provoca en el alma sentimientos semejantes a los que se experimentan al ver tales cosas».⁹⁰ *Mímesis*, sustitución, suplemento constituyen el trípode inestable donde se apoya la reflexión estética rousseauiana.

Retornemos, sin embargo, al punto de partida del análisis del autor. Según su relato, a la pureza del origen sucede esa desnaturalización impuesta por una sociabilidad a medias –una sociabilidad malograda–, que equidista entre una naturaleza ya irrecuperable y una imposible socialización auténtica. Difícil no visualizar el esquema trinitario que anima la teodicea laica de Rousseau y que la escande en una fase de inocencia y ausencia de pecado original, que la sume en la caída, y que acaba proponiendo una redención posible. Sabemos que la Caída puede narrarse según varias versiones: en el *Segundo Discurso*, por ejemplo, se desencadena a partir del pecado económico original de aquel que, por vez primera, pronunció las palabras «¡Esto es mío!». Lo interesante para nuestra indagación es que, en el *Ensayo sobre las lenguas*, ese relato de la degeneración moral, social y política del hombre civilizado va a la par de una narración sobre la degeneración de la música. *Entartete Musik* es, pues, a los ojos de Rousseau, el arte musical de su tiempo.

El capítulo XIX del *Ensayo* se titula, elocuentemente, «De cómo la música degeneró». Su argumento podría resumirse del siguiente modo. En su origen, las lenguas poseían acentos musicales; fue un desafortunado efecto de la civilización el hecho de que quedaran desprovistas de su melodiosidad inicial y devinieran exclusivamente aptas para expresar razonamientos lógicos. Es el canto melódico el encargado de reconstruir esta unidad perdida. Con todo, esta reconstrucción de la unidad despedazada sólo puede verificarse siempre que el lenguaje no haya perdido completamente su musicalidad. Es así que se diseña la oposición entre lenguas nórdicas (francés, inglés, alemán, etc.) *versus* lenguas orientales y meridionales (árabe, persa y sobre todo el italiano). Las primeras hablan a la razón, no al corazón, y se prestan para ser escritas y leídas. Las otras son suaves y musicales, no articuladas, tampoco duras ni exactas, y se prestan más bien a ser habladas y oídas. La melodía no tiene otro cometido que el de reconocer –y a partir de ese reconocimiento, subrayar, exaltar– la musicalidad intrínseca del lenguaje.

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

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

La degeneración se da en una dinámica según la cual la pérdida de la riqueza expresiva de una lengua redundaba en aras de una mayor precisión lógico-gramatical: «El estudio de la filosofía y el progreso del razonamiento, al perfeccionar la gramática, privaron a la lengua de ese tono vivo y apasionado que al comienzo la había hecho tan melodiosa». ⁹¹ Rousseau esboza un rapsódico *racconto* «histórico» que conjuga elementos dispares y desordenados, un poco a la manera de la ya citada *Histoire* de Bontempi. Desde que Grecia se llenó de sofistas y filósofos –ambos en un mismo plano–, ya no se vieron poetas ni músicos célebres. Pronto la esclavitud añadió su influencia perniciosa a la de la filosofía; el latín –lengua insensible– contribuyó a perjudicar los resabios de melodiosidad originaria. Por si fuera poco, la catástrofe de las invasiones germánicas terminó de arruinar las cosas; como resultado, surgieron esas prácticas bárbaras que son el discanto y el contrapunto, o también la invención del modo menor y de las disonancias. Lógicamente, todo este proceso desastroso tuvo como meta teleológica la primacía de la armonía que se verifica en la obra de Rameau. Es entonces cuando nos encontramos en el escalón más bajo en la historia de la desnaturalización del arte musical:

Al ser olvidada la melodía y habiéndose vuelto la atención de la música totalmente hacia la armonía, todo comenzó a girar paulatinamente alrededor de ese nuevo objeto [...] el canto se convirtió progresivamente en un arte totalmente escindido del habla de la cual proviene [...] la música se encontró privada de los efectos morales que había producido cuando era doblemente la voz de la naturaleza. ⁹²

Si acudimos a otros textos paralelos de la obra rousseauiana, comprobaremos que en la narración de ese declive se solapa la crítica estilística con la crítica político-moral. La crítica rousseauiana a las sofisticaciones de la música ramista aparece en numerosos lugares, sobre todo en la *Carta a Grimm* y en el *Diccionario*. Lejos de representar el escalón más inferior de una tradición secular, la riqueza de la música de Rameau es casi indescriptible en toda su profusión de *appoggiature*, ornamentos, síncopas e intervalos aumentados o disminuidos. Además –pecado capital según la estrecha perspectiva rousseauiana– la música ramista exhibe uno de los lenguajes armónicos más ricos de su tiempo, saturado de séptimas, novenas y otros diversos acordes disonantes. Las modulaciones son frecuentes y a menudo a claves remotas. ¿Qué razonamiento condujo a nuestro filósofo a colocar esta música sublime como el ejemplo más conspicuo de la deprecación artística? Una probable respuesta es que, si Rousseau no comprendió la

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

92. *Idem*, pp. 128-129.

dimensión musical de Rameau, esto atañe menos a su comprensión del arte que a sus convicciones ético-políticas.⁹³

«*Singe de Diogène* [simio de Diógenes]» es el insulto frecuente en Voltaire para designar a Rousseau. El mote volteriano invita al lector idealista a aplicar al plebeyo ginebrino el mismo razonamiento especulativo que Hegel aplicará más tarde al cínico griego. Para el filósofo alemán, Diógenes debe ser considerado un «vicioso producto del lujo»; en efecto, sólo en el seno de la más refinada sociedad ateniense pudo brillar el «esplendor de su cinismo».⁹⁴ A partir de este bucle idealista-especulativo, cabría visualizar un núcleo de verdad en el insulto de Voltaire. La crítica de Rousseau sólo es posible si se ha dado esa evolución espiralada del lujo que tan temprano aparece denunciada en la obra del filósofo, y que ya el *Primer Discurso* ha descrito en términos claros. Es allí donde se establece el lazo directo entre el desarrollo artístico y científico, y la afición a la pompa y al boato nacidos de la ociosidad: «Raramente el lujo se da sin las ciencias y las artes, pero éstas no se dan nunca sin él».⁹⁵ Traducido en términos musicales: la crítica político-moral de Rousseau, lo mismo que el cinismo de Diógenes en medio de la magnificencia ateniense, sólo puede brillar sobre el trasfondo de la música de Rameau y de las suntuosidades de la música cortesana del barroco tardío.

Continuemos, sin embargo, con otras facetas del relato degenerativo de Rousseau. En un pasaje de la nota novena del *Segundo Discurso*, el filósofo vitupera la

93. Por disímil que resulte nuestra perspectiva, no podemos ignorar aquí la que ha sido una de las interpretaciones más influyentes del *Ensayo* rousseauiano: me refiero a la que, remedando el título y acaso el *élan* del comentario hegeliano de Jean Hyppolite, ensaya Jacques Derrida en el capítulo tercero de *De la gramatología* («*Génesis y estructura del Ensayo sobre el origen de las lenguas*», en *De la gramatología*, *op. cit.*, pp. 209-335). Hay que reconocer que, por lejana que pueda resultar respecto de la que aquí proponemos, la lectura de Derrida no es insensible a las facetas musicales del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, y es así que el filósofo argelino puede ponderar con probidad el capital pecado ramista denunciado por Rousseau: «La falta de Rameau sería doble: una exuberancia artificiosa y una recurrencia ilusoria o abusiva a la naturaleza, un exceso de arbitrariedad que pretende no inspirarse sino en la física de los sonidos» (*idem*, pp. 265-266). Tampoco hay que olvidar esa introducción derrideana al *Ensayo sobre las lenguas* y a las disquisiciones gramatológicas que es el artículo «La lingüística de Rousseau» [1967] (reproducido en Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, *op. cit.*, pp. 7-36). Como no podría ser de otro modo, el dispositivo deconstructivo focaliza con exactitud el sistema de oposiciones binarias que gobierna el *Ensayo* de Rousseau; en efecto, es fácil comprobar como todo el discurso rousseauiano se articula allí según los pares servidumbre/libertad político-lingüística, Norte/Sur, lenguas meridionales/lenguas septentrionales, articulación/acento, consonante/vocal, capital/provincia, etc. (la lista podría continuar indefinidamente). No extraeremos aquí, como Derrida, tesis hiperbólicas acerca de la naturaleza de la «metafísica occidental». Su lectura, no hay que olvidarlo, está al servicio de una teoría (metafísica) de la *écriture*. Nuestro propósito es más modesto, pero más preciso.

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

95. Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, p. 22.

generalizada institución musical dieciochesca de los *castrati*. Su crítica, como no podría ser de otro modo, se inscribe en una indignada denuncia de la espiral ascendente de depravación moral que el desarrollo de las artes y las ciencias produce en el hombre civilizado. Rousseau se refiere entonces a «la mutilación de esos desgraciados, una parte de cuya existencia y toda su posteridad son sacrificadas a vanas canciones o, lo que es peor aún, a los brutales celos de algunos hombres, mutilación que en este último caso ultraja doblemente la naturaleza, por el trato que reciben quienes la sufren y por el uso a que están destinados».⁹⁶ Rousseau reiterará estas concepciones en el artículo «*Castrato*» del *Diccionario de música*.⁹⁷ Allí, el filósofo social escribe: «Se encuentran, en Italia, padres bárbaros que, sacrificando la naturaleza a la fortuna, libran a sus niños a esta operación, para el placer de gentes voluptuosas y crueles, que osan buscar el canto de estos desventurados».⁹⁸ Rousseau clama: «hagamos escuchar, si se puede, la voz del pudor y de la humanidad que grita y se eleva contra este uso infame. Los príncipes que alienan estos usos deberían enrojecer, y ocuparse de la conservación de la naturaleza humana». En el significativo *continuum* entre crítica social y crítica estético-musical, nuestro filósofo prosigue pormenorizando reparos técnicos respecto de los *castrati*: a pesar de cantar tan bien, lo hacen «sin calor y sin pasiones»; son malos actores; su prosodia es asimismo muy imperfecta.⁹⁹ La degeneración de la música barroca tardía es tan sintomática de un orden social decadente como las enfermedades orgánicas son signos de una desigualdad político-moral (no olvidemos ese magnífico esbozo de una historia social de las enfermedades que se insinúa en algunos pasajes del *Segundo Discurso*).¹⁰⁰

Llegamos aquí, después de un largo recorrido, al punto nodal de nuestro recorrido: la relación entre la música y el lazo social. Respecto de este último, la cuestión ya aparecía tematizada en una nota del famoso y circunstancial prefacio al

96. *Idem*, p. 312.

97. Jean-Jacques Rousseau, *OC v, op. cit.*, pp. 687-688.

98. *Idem*, p. 688.

99. Las críticas recuerdan las que Montesquieu había escrito no mucho antes en un pasaje de su inacabado y rapsódico *Ensayo sobre el gusto*: «Casi siempre las cosas nos agradan y desagradan en diferentes aspectos: por ejemplo, los *virtuosi* de Italia deben provocarnos muy poco placer: 1º, porque no es nada sorprendente que, conformados como lo están, vayan a cantar bien: son como un instrumento en el que el artesano ha suprimido madera para hacerles producir sonidos; 2º, porque las pasiones que interpretan son demasiado sospechosas de falsedad; 3º, porque no pertenecen ni al sexo al que amamos, ni a aquél al que estimamos. Por otra parte, nos pueden gustar, porque conservan por largo tiempo un aire de juventud, y porque tienen además una voz flexible y que les es característica. Así, cada cosa nos proporciona un sentimiento, que está compuesto de muchos otros, los cuales en ocasiones se debilitan y se contrarrestan» (Charles de Secondat, barón de Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, traducción de Ariel Dilon, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, pp. 47-48).

100. Jean-Jacques Rousseau, *Del Contrato...*, *op. cit.*, cf. especialmente pp. 214-216 y 311.

Narciso, donde, breve y polémicamente, Rousseau apuntaba las tesis críticas que lo habían hecho famoso. El problema aparece formulado allí en términos de un no contradictorio *double bind*:

Me quejo de que la filosofía debilite los lazos de la sociedad basados en la estima y la benevolencia mutuas, y me quejo de que las ciencias, las artes y todos los demás objetos de mutuo comercio estrechen los lazos de la sociedad mediante el interés personal. De tal modo, en realidad sucede que se estrecha uno de estos nexos sólo debilitando otro en igual medida. No hay pues contradicción en lo que afirmo.¹⁰¹

¿Cómo conectar los planteos rousseauianos acerca de los paradójicos nexos sociales y sus consideraciones acerca de la música? Nuestra estrategia supone aquí jerarquizar un texto inédito y poco estudiado de Rousseau, carente de título original pero conocido como *El origen de la melodía* y concebido originalmente como parte de una refutación sistemática del sistema ramista que nuestro filósofo nunca llegó a publicar. No podemos sino coincidir con la musicóloga Marie-Élisabeth Duchez, que lo considera la primera elucidación precisa y sistemática de la filosofía musical de Rousseau: «contiene todos sus grandes temas filosófico-musicales: posiciones que son, a la vez, las causas y los resultados del común origen de la música y el lenguaje y de su separación histórica, y que sostienen su tesis de la preeminencia de la melodía sobre la armonía».¹⁰²

Lo fundamental de este escrito –a primera vista, una mera digresión histórica– reside, a nuestro juicio, en su rol de eslabón cronológico y conceptual entre dos indagaciones igualmente «históricas» de génesis explicativa: el *Segundo Discurso* y el *Ensayo sobre las lenguas*. Es allí –en esta disertación inacabada e inédita, sólo exhumada recientemente, hacia 1974, en una oscura *Revue de Musicologie* y ahora definitivamente incluida en las *Obras Completas* del autor– donde se produce el entrecruzamiento de dos corrientes cruciales de su pensamiento: la que concierne a la relación entre lenguaje y sociedad y la relativa al lazo entre música y lenguaje. La privilegiada «expresión melódica» es la responsable de articular ontológica e históricamente estas dos corrientes.¹⁰³ El párrafo conclusivo de *El origen de la melodía* resume magistralmente estas preocupaciones y la causa última de los reparos rousseauianos respecto del sistema ramista o –para ser más precisos– de la *metafísica* ramista: «No pensemos pues que con proporciones y cifras se nos explique jamás el imperio que la música tiene sobre las pasiones. Todas estas

101. Jean-Jacques Rousseau, *OC II, op. cit.*, p. 968, nota.

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

103. *Idem*, p. CXL.

explicaciones no son sino galimatías [...]. El principio y las reglas son tan sólo el material del arte: hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos». ¹⁰⁴

Rousseau y Rameau discuten dos ideas de lo natural: se trata de dos primordialidades en disputa. La estética naturalista de Rameau tiene todo el carácter de una reivindicación: «Mi objetivo es restituir a la razón los derechos que perdió dentro del campo de la música» —escribe en la Introducción de su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722).¹⁰⁵ De acuerdo con Rameau, la armonía se fundamenta sobre un principio natural y originario y, por lo tanto, racional y eterno: «La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas». ¹⁰⁶ Sin duda, Rameau habría coincidido con Leibniz, que, en un pasaje brillante, había definido la música como el «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*». ¹⁰⁷ Lo importante es que, de esa teoría armónica, se deriva una estética universalista, anti-relativista. *Rameau nunca leyó a Montesquieu*. El compositor relega las divergencias entre las músicas nacionales al plano melódico; la armonía, por el contrario, es ese núcleo duro de la música responsable de transformarla en el más universal de los lenguajes existentes. El proyecto ramista supone una aproximación hacia la armonía que recoge la racionalización matematizante del universo sonoro que Gioseffo Zarlino había propuesto ya en la segunda mitad del *Cinquecento*, al procurar reducir el universo plurimodal de la polifonía renacentista a dos únicos modos —el mayor y el menor— y, en última instancia a uno solo: el mayor. A Rameau se debe también la individualización del acorde perfecto mayor como fundamento de la armonía, y la concepción, influyente durante lustros, de la *basse-fondamentale*. El equívoco anti-racionalismo rousseauiano no podía no reaccionar ante un programa como el ramista. Un poco hiperbólicamente, Marie-Élisabeth Duchez sostiene que

la actitud de Rousseau se remonta a un fondo de oposición a las racionalizaciones físico-matemáticas de la música que han existido desde siempre [...]. Es toda la teoría musical occidental lo que Rousseau rechaza. Este rechazo, a menudo ligado a un rechazo del progreso y a una apelación sentimental a un origen más

104. Jean-Jacques Rousseau, *OC v, op. cit.*, p. 343.

105. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 201 (la obra de Rameau puede consultarse asimismo en versión digitalizada: Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, 1722, documento electrónico disponible en www.gallica.bnf.fr).

106. *Ibid.*

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

o menos cercano, es una reacción casi permanente de la sensibilidad: desde Aristoxeno a Rousseau, y luego de él, son numerosos lo que no querrán “reducir” la música al “concurso de vibraciones”.¹⁰⁸

No debemos olvidar que Rousseau ha escrito un pasaje de su *Ensayo sobre las lenguas* bajo el título «De cómo nuestras más vivas sensaciones actúan con frecuencia movidas por impresiones morales». En ese capítulo, que concluye con una importante profesión de fe anti-materialista, el filósofo nos advierte contra la pura consideración físico-matemática de los sonidos: «Mientras sólo se considere a los sonidos por la conmoción que provocan en nuestros nervios, no habrá verdaderos principios de la música y de su poder sobre los corazones. Los sonidos, en la melodía, no actúan sobre nosotros solamente como sonidos, sino como signos de nuestros afectos y de nuestros sentimientos».¹⁰⁹

Curiosamente, el pasaje más importante hacia el que se encamina nuestra argumentación surge en un capítulo aparentemente accesorio del *Ensayo*: en el titulado «Falsa analogía entre los colores y los sonidos». No nos detendremos a analizar aquí ese estafalario proyecto de inventiva sinestésica que fue el *clavecin oculaire* del Padre Castel, criticado por Rousseau por haber confundido la naturaleza inconmensurable de los órdenes del sonido y los de la visión.¹¹⁰ Lo importante es que la necesidad de trazar esa demarcación le sugiere una tesis inestimable a la hora de considerar la articulación entre su teoría estética y su teoría sociopolítica. Rousseau comienza explicando que cada sentido posee un campo que le es propio: el de la música es el tiempo; el de la pintura, el espacio. Reflexionando sobre las divergencias entre el reino del sonido y el reino de las imágenes, nuestro filósofo llega a la conclusión de que la naturaleza engendra pocos sonidos y que, a menos que admitamos las bizantinas teorías sobre la armonía producida por la rotación de las esferas celestes, son necesarios *seres vivos* para producirlos. En su punto de máxima tensión retórica, Rousseau escribe:

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

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

108. Marie-Élisabeth Duchez, «[L'origine...]», en Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, p. CLXXXIX.

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

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

La intensidad de la prosa rousseauiana hace enmudecer a los intérpretes en su delicada mención de ese índice de la existencia de una alteridad humana que es el canto. Si recordamos que, según Rousseau, la primera máxima que rige a la (corrupta) política moderna es la de tener a los sujetos bien alejados,¹¹¹ las consecuencias políticas no podrían entonces ser más nítidas: *la música reestablece la proximidad de los sujetos perdida en la esfera de la politicidad moderna*.¹¹² Pero también, música, lenguaje y transparencia discursiva aparecen en el análisis rousseauiano como índices de una república sana y un pueblo libre. Según Rousseau, hay lenguas favorables a la libertad y otras que alientan la servidumbre. Las primeras son las lenguas prosódicas, sonoras, armoniosas, que dejan distinguir con claridad las partes del discurso. Las segundas –es decir, las nuestras, comenta amargamente Rousseau–, «están hechas para el murmullo de los divanes». ¹¹³ Por lo demás, «toda lengua con la cual no es posible hacerse entender por el pueblo reunido es una lengua servil; es imposible que un pueblo siga siendo libre y hable esa lengua». ¹¹⁴ Las lenguas modernas introducen una suerte de «nivelación tonal» que empobrece el aspecto musical del lenguaje. En *El contrato social* (III, xv), Rousseau opondrá la lengua griega –propicia a las asambleas públicas– a los lenguajes europeos modernos, opacos e inaptos para este uso –«lenguas sordas» que «no se dejan oír al aire libre»–¹¹⁵: sólo útiles, en definitiva, para el usufructo de diputados viles que, en el mismo instante en que violan el principio de irrepresentabilidad de la soberanía, conducen al Estado a la servidumbre y a la ruina.

La fiesta apacible debajo de los robles que hemos visto en el capítulo IX del *Ensayo* tiene su doble aciago en la celebración descrita con mayor brevedad en el *Segundo Discurso*. Momento de plenitud, es al mismo tiempo un primer escalón funesto de descenso:

Solían reunirse delante de las cabañas o en torno a un gran árbol: el canto y la danza, verdaderos hijos del amor y del tiempo libre, se convirtieron en la diversión o, mejor, la ocupación de hombres y

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

112. Jean Starobinski ha propuesto una iluminadora aproximación entre la teoría estético-musical rousseauiana y la cuestión del lazo social en «Socialité de la musique», en *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, París, 1989, pp. 208-232. Frutos de un seminario consagrado a los escritos musicales de Rousseau durante el invierno de 1983-84, los análisis de Starobinski funcionan como una suerte de *addenda* tardía respecto de la importancia que se le asignaba al Rousseau *musicien* en su gran comentario *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, París, 1971.

113. Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen...*, *op. cit.*, Capítulo XX, «Relación de las lenguas con los gobiernos», p. 132.

114. *Idem*, pp. 132-133.

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

mujeres ociosos y agrupados. Todos comenzaron a mirar a los demás y cada cual a querer ser mirado uno mismo, y la estima pública tuvo un precio. Aquel que cantaba o danzaba el mejor; el más bello, el más fuerte, el más diestro o el más elocuente se convirtió en el más considerado, y este fue el primer paso hacia la desigualdad y hacia el vicio, al mismo tiempo».¹¹⁶

Veremos luego cómo, en la *Carta a D'Alembert*, Rousseau opondrá esta bifronte fiesta primitiva –auspiciosa y fatídica a la vez, a un tiempo jovial y funesta– a la transparencia generalizada de la fiesta cívica, en la que el individuo se pierde en la colectividad y en cuyo movimiento fraternalista se disuelven sus afanes por distinguirse de sus semejantes. Por el momento, el panorama es sombrío: esta fase de «auténtica juventud del mundo» es, a la vez, naturaleza reencontrada y comienzo de una escisión.¹¹⁷

A lo sumo, los pájaros pían; sólo el hombre canta. Las abejas y hormigas distribuyen sus labores en una suerte de pseudo-sociabilidad natural, pero sólo los hombres construyen auténticas comunidades políticas. La co-originariedad de sociedad, música y lenguaje se prolonga en la historia de su degeneración conjunta. La música irrumpe en el momento más feliz pero también más frágil de la historia: justo antes del «pacto inicuo» y de la primera consolidación de la desigualdad. Si hay una *revolutio* musical en Rousseau, sólo puede darse como restauración de lo primigenio y re-naturalización de lo que se ha desnaturalizado durante el decurso histórico.¹¹⁸ El análisis es una consecuencia lógica de esa especie de archi-axioma del pensamiento rousseauiano con que empieza el Libro Primero del *Emilio*: «Todo está bien al salir de las manos del autor de las cosas: todo degenera entre las manos del hombre».¹¹⁹ La entera obra del filósofo puede colo-

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

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

118. Como se plantea en el *Segundo Prefacio* de *La Nueva Eloísa*, lo natural es menos un límite fijo que debe recuperarse intacto que un perpetuo *plus ultra* hacia el que debemos avanzar: «¿Quién será el osado que se atreva a señalar límites precisos a la naturaleza? ¿Quién será, en fin, el que diga: ahí está el límite hasta donde el hombre puede llegar y no pasar de él?» (Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, p. 10.).

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

carse debajo de esa divisa; a todas sus indagaciones las anima esa misma pasión por lo prístino.¹²⁰

V. Una aventura lexicográfica*

«He leído a Rousseau todo entero; he leído sus veinte volúmenes, de los que sólo comprendí el *Diccionario de música*».
Tolstoi

Hemos aludido a numerosos pasajes del *Diccionario de música* de Rousseau. Reconstruyamos ahora los avatares que lo condujeron a esa asombrosa aventura lexicográfica. En 1749, Rousseau acepta la propuesta de redactar los artículos musicales para lo que se anunciaba como la gran empresa editorial y científica que venía a coronar el movimiento de la ilustración francesa: esa *Enciclopedia razonada de las Artes y los Oficios* originalmente concebida como la mera traducción en cuatro volúmenes de la *Cyclopedia* de Ephraïm Chalmers. Diecisiete años después, Rousseau reunió, amplió y corrigió esos textos circunstanciales en su *Diccionario de música*. Aquí nos ocuparemos brevemente de ese movimiento que va desde las colaboraciones de uno de los integrantes más heterodoxos del *staff* enciclopedista al primer gran diccionario musical de la modernidad.

El lugar que las cuestiones musicales ocupan en el diseño arborescente de la *Enciclopedia* está muy por encima del que cabría sospechar al contemplar su célebre *Frontispicio*, esa pirámide femenina de Artes, Saberes y Oficios, diseñada por C. N. Cochin *fils*, y donde la Música es una indolente dama semidesnuda provista de una lira y situada muy por debajo de otras superiores concreciones alegóricas como la Verdad, la Razón, la Imaginación, la Teología o la Filosofía (en ese preciso orden descendente). Es un lugar común considerar el *Discours préliminaire* como el emblema más característico del *Zeitgeist* iluminista. Lo cierto es que, con esa tenacidad con que a veces se afirman las obviedades, en pocas ocasiones el siglo XVIII fue tan él mismo como en la voz que se deja oír, con D'Alembert

120. Para la elaboración de esta sección han sido de gran utilidad el prefacio y las notas de Jean Starobinski al *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, en Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, pp. CLXV-CCIV y 1537-1585, respectivamente. Aunque no enfatiza la cuestión musical, también es útil, del mismo autor, «Rousseau et l'origine des langues», en Jean-Jacques Rousseau, *La transparence et l'obstacle, op. cit.*, pp. 356-379.

* Agradezco a Graciela Barriocanal haberme facilitado el acceso al Tesoro de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en cuyo fondo bibliográfico se cuentan tanto la primera edición de la *Encyclopédie* de Diderot-D'Alembert como la del *Dictionnaire de Musique* de Rousseau.

como médium, en el *Discurso preliminar* de la *Enciclopedia*.¹²¹ Seguiremos, a continuación, con el análisis de tres extensas citas de dicho *Discours*: la primera es un pasaje portador de una tesis según la cual la música, *stricto sensu*, sería invención específicamente moderna; la segunda, un elogio de Rameau como artista-filósofo; la última, una mención a Rousseau como filósofo-músico.

En la Segunda Parte del *Discurso*, el autor se ocupa de reseñar el renacimiento francés de las Bellas Artes: en la pintura, se han destacado Poussin, Le Sueur y Le Brun; en la escultura, Puget. De inmediato llega el turno del arte musical, algo rezagado respecto del florecimiento de las artes plásticas. Quinault aparece mentado como un extraordinario autor de libretos operísticos, al tiempo que Lully comenzaba a dotar a la música vernácula de una fisonomía propia. Si para Rousseau la música adquiere su carácter expresivo en el mismo momento en que se origina, para D'Alembert, en cambio, la música debe dicho carácter al progreso y a las luces. Sus virtudes concretas las debemos a la modernidad:

En cuanto a la música, ha debido llegar mucho más tarde a cierto grado de perfección, porque es un arte que los modernos han tenido que crear. El tiempo ha destruido todos los modelos que los antiguos habrían podido dejarnos en este género, y sus escritores, al menos los que nos quedan, no nos han transmitido sobre la música más que conocimientos muy oscuros o historias más propias para maravillarnos que para instruirnos. Por eso, varios de nuestros sabios, impulsados quizá por una especie de amor a la propiedad, han pretendido que nosotros hemos llevado este arte mucho más lejos que los griegos, pretensión que la falta de monumentos hace tan difícil de apoyar como de destruir, y que sólo muy débilmente puede ser combatida por los prodigios, verdaderos o supuestos, de la música antigua. Tal vez fuera permitido conjeturar con alguna verosimilitud que aquella música era por completo diferente de la nuestra, y que si la antigua era superior por la melodía, la armonía da a la moderna ciertas ventajas.¹²²

Como observamos, el editor de la *Enciclopedia* propicia un saludable escepticismo respecto del mito de la música griega.

Luego de intercalar un reconocimiento a Italia en lo que respecta a sus contribuciones plásticas, D'Alembert se dedica a redactar un verdadero panegírico de Jean-Philippe Rameau:

Llevando la práctica de su arte a tan alto grado de perfección, Rameau ha llegado a ser a la vez modelo y objeto de la envidia de un gran número de artistas, que le censuran mientras se esfuerzan por imitarle. Pero lo que más particularmente lo distingue es haber reflexionado con rico fruto sobre

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

122. Jean Le Rond D'Alembert, Denis Diderot, *Discurso preliminar de la Enciclopedia – Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, traducción de Francisco Calvo Serraller, Hyspamérica, Buenos Aires, 1984, pp. 77-78.

la teoría de este arte, haber sabido encontrar en el *bajo fundamental* el principio de la armonía y de la melodía; haber reducido por este medio a leyes más ciertas y más simples una ciencia entregada antes de él a reglas arbitrarias o dictadas por una experiencia ciega. Me apresuro a aprovechar la ocasión de celebrar a este artista filósofo en un *Discurso* destinado principalmente al elogio de los grandes hombres. Su mérito, que nuestro siglo se ha obligado a reconocer, sólo será bien conocido cuando el tiempo haya hecho enmudecer a la envidia, y su nombre, caro a la parte más esclarecida de nuestra nación, no puede aquí molestar a nadie. Pero aunque desagradara a algunos pretendidos Meceñas, sería muy de compadecer a un filósofo que, incluso en materia de ciencias y de gusto, no se permitiera decir la verdad.¹²³

A pesar de las evidentes disparidades, el Rameau músico filósofo se espeja en el Rousseau filósofo músico. Hacia el final del *Discurso preliminar*, D'Alembert escribe:

M. Rousseau, de Ginebra, de quien ya hemos hablado y que posee la teoría y la práctica de la música desde el punto de vista del filósofo y del hombre de talento, nos ha dado los artículos que se refieren a esta ciencia. Publicó hace algunos años una obra titulada *Disertación sobre la música moderna*, a la que sólo le hubiera faltado, para ser bien recibida, no haber encontrado la prevención a favor de otra más antigua.¹²⁴

Las voces musicales de la *Encyclopédie* son numerosísimas (más de mil setecientas, teniendo en cuenta los suplementos): las cifras traducen en guarismos el interés musical de los enciclopedistas.¹²⁵ Descontando a Rousseau, otros autores fueron Diderot, Goussier, Cahusac (libretista de Rameau), el propio D'Alembert, De Jacourt (autor de la mayoría de las voces políticas de la *Enciclopedia*),¹²⁶ Brosard, Marmontel, Sulzer, Schulze o Kirnberger. Entre todos los enciclopedistas, no obstante, Rousseau permanece como el teórico más acreditado y de mayor realce. Finalizó su trabajo –unos trescientos ochenta y cinco artículos– en sólo tres meses. En una carta a Madame de Warens de enero de 1749, Rousseau le comunica el encargo extraordinario que ha recibido, le comenta sus avances con el griego (que necesitará para redactar los abundantes artículos sobre los modos de la Hélade) y deja deslizar una veta de belicosidad: «Cada cual a sus armas: en lugar de com-

123. *Idem*, p. 101.

124. *Idem*, pp. 124-125.

125. Enrico Fubini advierte con correcto énfasis sobre el equívoco de deducir una estética musical uniforme a partir de los heteróclitos intereses musicales de los enciclopedistas en *La estética musical...*, *op. cit.*, pp. 204-205. Por otra parte, Fubini se ha ocupado del tema no sólo en el capítulo IX «El iluminismo y los enciclopedistas», del libro que citamos (pp. 199-251), sino en libros más específicos como *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Principato, Milán, 1969, o *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Turín 1971. Por lo demás, para esta cuestión es imprescindible el ya citado trabajo de Alfred Richard Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music*, *op. cit.*

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

poner canciones para mis enemigos, les redacto artículos de diccionario». ¹²⁷ Sabemos que colaboraría una vez más con la empresa enciclopedista en ocasión de su artículo «Economía política», crucial por presentar por vez primera la distinción entre soberanía y gobierno, y la novísima noción de *volonté générale*. ¹²⁸

En uno de los pasajes del *Discurso preliminar*, D'Alembert describe la *Enciclopedia* en términos de un diccionario de diccionarios: «cada uno de nuestros colegas ha hecho un diccionario de la parte que le ha sido encomendada, y nosotros hemos reunido todos esos diccionarios». ¹²⁹ (La tesis de la *Enciclopedia* como meta-diccionario se reitera, en una *mise en abîme* que hubiera divertido al Borges de *El Aleph* y de la «enciclopedia china», en el artículo «Enciclopedia» de la *Enciclopedia*). Es a partir de allí que, con el doble de extensión (novecientos cuatro artículos), surge ahora renovado el *Diccionario de música* rousseauiano. Hay importantes cambios, adiciones y supresiones en los artículos enciclopédicos tal como aparecen en la edición final del *Diccionario*: el instructivo análisis de esas divergencias y similitudes está fuera de los alcances del presente estudio. ¹³⁰ Sin dudas, el vocabulario musical es profuso, y de la constatación de esa multiplicidad léxica se ocupa la primera línea del prefacio a la obra: «La música es, de todas las bellas artes, aquella cuyo vocabulario es el más extendido, y para el cual un diccionario es, por consecuencia, lo más útil». ¹³¹ En su exhaustiva recopilación, el trabajo de Rousseau excede con creces el esfuerzo pionero –valiosísimo pero magro– del *Dictionnaire de Musique* (1703) de Sébastien de Brossard.

El *Diccionario* se ocupa de las cuestiones más diversas relativas al universo musical, exceptuando aquellas que remiten a la técnica instrumental (omisión que Rousseau se encarga de justificar en el prefacio). Tampoco consagra artículos especiales a la historia de la música ni a la biografía de los grandes maestros –en efecto, los pasajes históricos son, por lejos, los más débiles del texto–, pero abre un espacio enorme a las cuestiones de teoría, abordadas con perspicacia desigual. La importancia de estos textos radica en que son, tal vez, el primer *corpus* musicográfico francés, en una época en que la musicografía era aún un vago proyecto. Por lo

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

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

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

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

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

demás, el *Dictionnaire* de Rousseau es también un logro de lexicografía bilingüe ítalo-francesa, y un primer atisbo de etnomusicología; dicho de otro modo: una de las primeras obras en otorgar importancia a las músicas extra-europeas.

Muchas de las voces redactadas por Rousseau son auspiciosas por la nomenclatura y decepcionantes por el contenido. Otras, en cambio, son apenas sugestivas en su rótulo, pero contienen en su desarrollo las reflexiones más agudas del escritor. La definición más importante –la de «Música»–, por ejemplo, es todo menos inspirada: «Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído». En ese mismo artículo, sin embargo, encontramos reiterado el relato degenerativo de la historia de la música que acabamos de analizar en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Del artículo «Academia de música», por ejemplo, cabría esperar, con vistas a nuestro propósito, una crítica institucional de las academias del *Ancien Régime*: nada de eso, y sí, en cambio, alusiones polémicas sobre la *querelle* entre bufonistas y anti-bufonistas. La definición del término, sin embargo, no podría ser más mordaz: «Nada diré aquí de este establecimiento célebre, sino que, de todas las academias del reino y del mundo, es seguramente aquella que produce mayor cantidad de ruido».¹³² La afirmación era osada en una publicación que debía contar *avec la approbation et privilège du Roi*. Por lo demás, la duplicidad ítalo-francesa –¿o deberíamos decir más bien el faccionalismo pro-italiano?– recorre todas las voces del *Diccionario*.

Las dificultades de Rousseau son evidentes a la hora de tematizar cuestiones de naturaleza más técnica: explicar, por ejemplo, en qué consiste el sistema temperado (artículo «Temperamento»). Pero el artículo «Genio» es, por sí solo y en sus breves líneas, un documento fundamental en la historia de la estética moderna, y evidencia cómo el subjetivismo burgués estaba operando en su tarea de disolución del arte cortesano y cómo una incipiente estética de la genialidad estaba corroyendo, desde adentro, las pautas de la poética neoclásica. El lector que recurre a la voz «Genio» del *Diccionario*, encuentra no una definición sino una exhortación, una convocatoria a la excepcionalidad:

No busques, joven artista, aquello en que consiste el *genio*. Lo posees dentro de ti: lo sientes en ti mismo. Si no lo tienes: no lo conocerás jamás. El genio del músico somete el universo entero a su arte. [...] Hombre vulgar, no profanes este nombre sublime. ¿De qué te importaría conocer lo que es el genio? En ese caso, no sabrías sentirlo: dedícate a componer música francesa.¹³³

Sus concepciones resuenan en el artículo «*Pathétique*», donde Rousseau borra de un plumazo todas las reglamentaciones de la estética neoclásica: «El verda-

132. Jean-Jacques Rousseau, *OC V, op. cit.*, p. 613.

133. *Idem*, pp. 837-838.

dero patetismo se halla en el acento apasionado, que no se determina por las reglas, sino que el genio lo encuentra y el corazón lo siente, sin que el arte pueda de ninguna manera darle la ley». ¹³⁴

En el artículo «*Contresens*», Rousseau explicita cuán ineluctable debe ser, a sus ojos, la unión de la música y de la poesía, y hasta qué punto debe estar la primera subordinada a la segunda. También se reitera esa tesis en la voz «Unidad de melodía», donde se explica que dicha unidad es tan importante en la música como la «unidad de acción» en la tragedia: una concepción que ya se insinuaba en la *Carta sobre la música francesa*, para tomar un ejemplo entre otros. ¹³⁵ El artículo «Ópera», por su parte, tiene toda la importancia de una declaración de principios. Comienza con una débil exposición histórica (que, como adelantamos, es el defecto común a todos los textos musicales de Rousseau) pero, en el despliegue de su potencia retórica, anuncia las concepciones y hasta el estilo de los prefacios que Gluck y Calzabigi esgrimirán en su cruzada por una «ópera reformada» (una constatación que aflora también en el reconocimiento de la importancia que los recitativos obligados revisten en la ópera moderna: cf. el artículo «Recitativo obligado»). En el mismo artículo, Rousseau parece presentir el futuro desarrollo de la potencia orquestal en servicio de la música dramática. Uno de los pasajes más bellos del texto atañe a la descripción de las capacidades miméticas de la melodía: semblanza que se reproducirá luego, literalmente, en el capítulo XVI del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. El extenso artículo «Copista» es, en otro orden de cosas, indisimulablemente autobiográfico, y no podemos dejar de relacionarlo con los vibrantes pasajes del *Discours préliminaire* acerca de la importancia de los «oficios» manuales. (Que en algunos artículos de la *Enciclopedia* se trasunte cierta veta autobiográfica es algo que habla sobre el carácter singular de esa empresa colectiva, uno de cuyos editores, en definitiva, era hijo ilegítimo y otro hijo de un cuchillero de Langres).

Un capítulo aparte es la polémica –tácita en los artículos para la *Enciclopedia*, explícita en las voces del *Diccionario*–, con las concepciones de Rameau. Rousseau no pierde ninguna ocasión de subrayar y exagerar el carácter abstruso de los escritos teóricos ramistas. Como si preanunciara la contienda que un siglo más tarde involucraría a Nietzsche y Wagner –esos combates a la vez apasionantes y repletos de malentendidos– el filósofo-músico arremete una y otra vez contra el músico-filósofo. En cuanto al aspecto positivo, Rousseau divulgaba las doctrinas ramistas en un lenguaje más accesible y, sin lugar a dudas, más literario que el del operista de Dijon. En este sentido, se sumaba al esfuerzo de D'Alembert, que en

134. *Idem*, p. 976.

135. *Idem*, p. 305.

sus *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés* (1752) popularizaba las tesis de Rameau. De Rousseau a Condillac y de Voltaire a D'Alembert o Laplace, los enciclopedistas, no hay que olvidarlo, son grandes divulgadores de saberes tan dispares como las teorías newtonianas o las concepciones ramistas. En la «versión facilitada» del *Traité de l'harmonie* que propone D'Alembert, se aúnan dos principios antes divorciados –el racional-ramista y el sentimental-hedonista–: «Se puede considerar la música, o bien como un arte que tiene por objeto uno de los principales placeres de los sentidos, o bien como una ciencia mediante la cual dicho arte pueda explicarse según unos principios. Tal es el doble punto de vista desde el que nos proponemos examinarla en este trabajo».¹³⁶

En los artículos musicales de la *Encyclopédie*, Rousseau combina el cumplido con el reproche en sus alusiones a Rameau. El compositor no tardó en responder y se explayó con acritud en los *Errores sobre la música en la Encyclopédie*, de 1755.¹³⁷ Es por eso que el lector comprueba, no sin asombro, cómo elogios significativos a Rameau presentes en los artículos enciclopédicos «Acompañamiento» y «Cifra», por ejemplo, desaparecen luego por completo en la redacción del *Dictionnaire*. D'Alembert salió en defensa de Rousseau –después de todo, estaba en juego una crítica a la *Encyclopédie* como tal– redactando una «Advertencia de los Editores» que aparece ostensiblemente en la primera página del tomo VI de la obra (1756). Por su parte, la polémica entre Rousseau y Rameau nunca cesó, aunque más bien continuó con la sordina de los escritos inéditos: su estela puede seguirse en el *Examen de los dos principios*, y también en las notas recogidas en las *Obras Completas* bajo el título de *Fragments détachés*.¹³⁸ Hemos seguido de cerca la gradual enemistad entre Rousseau y Rameau: ahora podemos concluir que se trata de un verdadero antagonismo. No es irrelevante que Rameau haya sido el primer gran enemigo de nuestro autor. En la historia intelectual que suelen construir los filósofos a menudo se ignora este primado en una serie de posteriores enemigos *philosophes* como Grimm, Diderot o Voltaire.

Lo que queda de los artículos musicales rousseauianos una vez pasados por el cedazo filosófico-político puede parecer exiguo. Sin embargo, relevar y enciclopedizar el vocabulario y el saber musical del siglo de las luces es una tarea que,

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

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

138. Sobre esta cuestión, cf. Alfred Richard Oliver, «The Rameau Controversy», en *The Encyclopedists...*, op. cit., pp. 101-112, y Michael O'Dea, «Rousseau contre Rameau: musique et nature dans les articles pour l'Encyclopédie et au-delà», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 17, Octobre 1994, pp. 133-148.

queramos o no, se la debemos al autor de *El contrato social*. Toda esta «aventura lexicográfica», con su teoría estética coherente aunque archidiscutible, con su polémica sorda o declarada con Rameau, con las críticas veladas a las instituciones musicales del Antiguo Régimen, todo este movimiento de revolución estética puede leerse, sin dificultad, como la contracara de las más idiosincrásicas ideas de reforma sociopolítica rousseauiana y como –al modo de una revolución (futura) dentro de una revolución (futura)– la premonición de un utópico orden musical que sólo surgirá mucho más tarde. En la trama enciclopédica, con todas sus ideas de *revolutio* artística, los artículos musicales de Rousseau conviven coherentemente con ese *corpus* heterogéneo que preparaba la ruptura del orden antiguo (un recorrido sinuoso que habría que leer a través de los artículos «Privilegio», «Gabela», «Nobleza», «Colegio», así como también en los más explícitos «Intendentes y comisarios», «Sacerdotes», «Tortura» o «Trata de negros»). *No se puede modificar la música sin que cambie la constitución del Estado*. Mientras las voces que Rousseau había redactado raudamente en apenas tres meses se publicaban en los tomos sucesivos de la *Enciclopedia*, el filósofo político escribía con parsimonia el *Discurso sobre la Economía política* y comenzaba los planteos del *Manuscrito de Ginebra*.¹³⁹

VI. Ciegos en medio de las luces

La relación suspicaz y accidentada de Rousseau con la *Enciclopedia* no se agota, sin embargo, en la redacción de las voces musicales o en sus concepciones propuestas acerca de la «Economía política» en el artículo de 1755. Un segundo capítulo de esa historia se produciría apenas tres años más tarde, y ahora bajo la forma de una ruptura más frontal con el mundo enciclopedista. Las circunstancias son bien conocidas pero difíciles de ponderar con justeza. Escrito por D’Alembert, en el volumen VII de la *Enciclopedia* había aparecido el artículo «Ginebra», que, entre otras cosas, era funcional a una operación orquestada por Voltaire y Diderot para establecer en la capital suiza un teatro estable, venciendo la resistencia que le oponía el clero calvinista. Para Rousseau, se trataba de un combate contra un frente múltiple. Como veremos, el filósofo se lanza a un mismo tiempo contra el empresarismo teatral, la acusación de socinianismo imputada a los sacer-

139. Para una versión castellana de este «borrador» magistral de *El contrato social*, cf. Jean-Jacques Rousseau, *Manuscrito de Ginebra*, primera versión de *El contrato social* (1755-1761), introducción, traducción y notas de Vera Waksman, en *Deus mortalis, Cuaderno de filosofía política*, n° 3, 2004, pp. 519-608.

dotes calvinistas, la totalidad de la cultura ilustrada o filosofemas tan modernos como la distinción entre moral y política. Su respuesta a D'Alembert exhibe, como nunca antes en su obra, la fibra político-social de la cuestión teatral.

Se trata entonces, ante todo, de un escrito de circunstancia. La *Carta a D'Alembert* aborda una cuestión política concreta –una cuestión de «política cultural»– y, por la riqueza de su argumentación, debería colocarse en la serie de escritos donde Rousseau ensaya las siempre trabajosas negociaciones entre utopía y realidad, y revela su capacidad para teorizar *in concreto*. La *Carta sobre los espectáculos*, entonces, merece colocarse al lado de obras como las *Cartas desde la montaña* (1763), el *Proyecto de constitución para Córcega* (1764) o las *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia* (1772). En el prefacio, Rousseau declara: «no es cuestión aquí de una vana charla de filosofía, sino de una verdad práctica importante para todo un pueblo. Ya no se trata de hablar a un número reducido, sino al público; ni de hacer pensar a los demás, sino de explicar con toda nitidez mi pensamiento».¹⁴⁰

Hay algo de sobreactuación en la indignación virtuosa que Rousseau despliega en su respuesta pública a D'Alembert: para recurrir a una lengua rica en la calificación de los excesos morales, podría hablarse aquí de una *overreaction*. Con el furor de un Catón redivivo, el autor se demora en describir los efectos maléficos de la institución teatral. Que un temprano fanático del teatro como Rousseau condene con tal acritud el hecho teatral o que el Rousseau moralista censure con tal impiedad la preeminencia de las temáticas amorosas como centro gravitacional de la escena francesa al mismo tiempo que escribe, con su *Nueva Eloísa*, una de las más grandes novelas de amor: esas tensiones son hechos que, para el lector apresurado, aumentan el *stock* de contradicciones que suelen achacársele a la obra rousseauiana. Empeorando las cosas, el contenido de la *Carta* parece demasiado abigarrado como para presumir de consistencia argumentativa. Sin embargo, curiosamente el escrito sale indemne de esta acusación, incluso cuando incluye ítems tan heterogéneos como un análisis minucioso de *El misántropo* de Molière, una rauda pero contundente *refutatio* de la teoría aristotélica de la catarsis trágica, una defensa neo-espartana del rol sociocultural de los ancianos, una teoría irremediamente sexista de la condición femenina, un razonamiento sobre la impotencia de las leyes a la hora de modificar costumbres inveteradas, y hasta un exa-

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

men detallado de la institución del Tribunal de Mariscales de Francia y una nueva consideración de la problemática del duelo caballeresco, supervivencia arcaica de prácticas feudales intolerables en una verdadera república.¹⁴¹ Por lo demás, la ya aludida estigmatización del universo teatral que Rousseau lleva a cabo todo a lo largo del escrito reedita en clave dieciochesca templates tan variados como el del Platón de la *República*, el del Pascal indignado por lo que en sus notas dispersas denomina «*divertissements*», o también la condena rigorista de Masillon o del Bossuet de las *Maximes et réflexions sur la comédie* y el furor antiteatral del puritanismo cromwelliano.

Del mismo modo que se habla de «contrarreforma» podría hablarse de una «contra-ilustración», y sin duda la *Carta a D'Alembert*, con todo su estilo vociferante y enfático, moralista y pontificio, es, al igual que el *Primer Discurso*, uno de los documentos esenciales de ese movimiento de reacción ante las luces funestas del progreso. Rousseau dirime, a partir de este ítem particular –la posibilidad de instituir un teatro en la capital de su antigua patria–, su gran batalla con el mundo ilustrado. De allí su famosa exclamación –«¡Qué ciegos estamos en medio de tantas luces!»–¹⁴² donde resuena la súplica anti-iluminista del *Primer Discurso*: «Dios todopoderoso, tú que tienes en tus manos los espíritus, líbranos de las luces y funestas artes de nuestros padres y devuélvenos la ignorancia, la inocencia y la pobreza, los únicos bienes que pueden hacernos dichosos y que son preciosos ante ti».¹⁴³

Una de las facetas más significativas de su crítica atañe a las intenciones homogeneizadoras de la Ilustración. A Rousseau le horroriza la visión de una Ginebra afrancesada y culturalmente modelada según el patrón de París. Había aprendido muy bien la lección de Montesquieu, bajo cuyo influjo escribirá ciertas reflexiones de *El contrato social* (III, viii, «Que todas las formas de gobierno no son adecuadas para todos los países»): «Sólo hay una naturaleza humana, estoy de acuerdo; pero modificada por religiones, gobiernos, leyes, costumbres, prejuicios y climas, se hace tan diversa que no podemos buscar entre nosotros lo que sería bueno para la generalidad de los hombres, sino *lo bueno para ellos en un momento y país determinados*».¹⁴⁴

El primer argumento importante, sin embargo, es de orden económico, y en él resuenan las censuras que, en *La Nueva Eloísa*, Saint-Preux desplegará contra

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

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

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

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

los espectáculos teatrales y operísticos de París.¹⁴⁵ Porque la instauración de un teatro en Ginebra «atacará nuestra constitución, no sólo indirectamente al atacar nuestras costumbres, sino también de modo inmediato, al romper el equilibrio que debe reinar entre las diversas partes del Estado para que el cuerpo entero conserve su asiento».¹⁴⁶ Sí, Rousseau está hablando de una cuestión de butacas: la diferencia de precio de las localidades no guarda –no puede guardar: se trata de una cuestión estructural– proporción con las fortunas de los individuos que las ocupan. El análisis de Rousseau es incluso sensible a las formas edilicias que asume la desigualdad social: el desnivel arquitectónico y societal que se da entre los primeros palcos, el *parterre* donde los espectadores podían llevar sus propios asientos o el confinado *paradis*. Por lo demás, el planteo es motivo para que reaparezca, expresado con vehemencia, uno de los temas más insistentes en la obra rousseauiana: la desigualdad de las fortunas y la polarización de la sociedad. En efecto, la cultura del espectáculo –teatral, operístico– perpetúa un orden de cosas en la que unos se solazan en «una opulencia excesiva y la mayor parte de los otros no tienen nada».¹⁴⁷ El análisis deriva en una crítica incisiva a los vicios del sistema impositivo, crítica cuyas primeras raíces podemos encontrar en los fragmentos inéditos sobre «economía política» de 1752-1754 o en la Parte Tercera del *Discurso sobre la economía política*. La situación es análoga a la descrita en ese croquis de historia impositiva, administrativa y financiera del *Ancien Régime* que, en clave política, Tocqueville esparcirá un siglo más tarde entre los capítulos VIII, IX y X de *El Antiguo Régimen y la Revolución*. La denuncia rousseauiana, sin embargo, tiene toda la fuerza que le confiere la demanda histórica concreta:

Ocurre en esto como con los impuestos sobre el trigo, el vino, la sal y todo lo necesario para vivir, que a primera vista parecen justos cuando en el fondo son de lo más inicuo, toda vez que el pobre, que no puede gastar sino para cubrir necesidades, se ve obligado a echar en impuestos las tres cuartas partes de lo que gasta, mientras que para el rico éstos son casi insignificantes [...]. De este modo, el que tiene poco paga mucho y el que tiene mucho paga poco: no veo qué gran justicia se encuentra en eso.¹⁴⁸

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

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

147. *Idem*, p. 142.

148. *Idem*, pp. 142-143. En una nota al pie, Rousseau se expresa en términos aún más combativos: «Ésa es la razón por la que los impostores de Bodin y otros bribones públicos montan siempre sus monopolios sobre las cosas necesarias para vivir, con el fin de hacer que el pueblo poco a poco padezca hambre sin que el rico proteste. Si se atacara el menor objeto de lujo o de fasto, todo se habría perdido; mas, con tal de que los grandes estén contentos, ¿qué importa que el pueblo viva?» (*idem*, p. 142, nota 67).

Rousseau es inflexible y su crítica no admite matices:

los espectáculos modernos, a los que no se asiste más que a base de dinero, tienden en general a favorecer y aumentar la desigualdad de las fortunas [...] bastándose el tiempo para dar al orden de cosas una inclinación natural hacia esa desigualdad y un progreso sucesivo hasta sus últimos extremos, es una gran imprudencia acelerarlo aún más con instituciones que la favorecen [...] espectáculos y comedias en cualquier república pequeña, y especialmente en Ginebra, debilitan el Estado.¹⁴⁹

Reintroduciendo la tónica moralista en medio de su análisis socioeconómico, Rousseau se espanta ante un posible porvenir en el que «las elecciones se harán en los camerinos de las actrices y los jefes de un pueblo libre serán las criaturas de una banda de histriones».¹⁵⁰

¿Debemos concluir entonces que no se necesita ningún espectáculo en una república bien formada? Todo lo contrario. Rousseau remata su *Carta sobre los espectáculos* con una verdadera «teoría de la fiesta» y con una exhortación vehemente para que en la república se multipliquen las festividades. Más aún: la génesis y la fenomenología de la auténtica fiesta –el *eidós* de la celebración genuina– no debe buscarse sino en el corazón del lazo republicano; es a partir de allí donde el espíritu festivo nace y se desarrolla: «¿A qué pueblo conviene más juntarse a menudo y tender entre ellos los suaves lazos del placer y la alegría que a aquellos que tienen tantas razones para amarse y permanecer siempre unidos? Ya tenemos varias de esas fiestas públicas; tengamos más aún».¹⁵¹

La verdadera fiesta republicana, para Rousseau, se desarrolla *en plein air*, bien lejos de los divanes cortesanos o de los palcos de la *Opéra*. Ellos entrañan, cuanto más, un paradójico ejercicio de monadismo gregario, una práctica ilusoria de sociabilidad estética que enmascara al mero *aggregatum* de individualidades: «Uno cree reunirse con mucha gente en el espectáculo, y es en él donde todos se aíslan».¹⁵² De allí que Rousseau concluya:

no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a los ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflictivas de la servidumbre y la desigualdad. No, pueblos felices, ésas no son vuestras fiestas. Al aire libre, bajo el cielo, es donde tenéis que reunirlos y entregarlos al dulce sentimiento de la felicidad. Que vuestros goces no sean ni afeminados ni mercenarios, que nada de lo que huelga a violencia e interés los envenene, que sean libres y generosos como vosotros, que el sol ilumine vuestros inocentes espectáculos; vosotros mismos seréis uno, el más digno que podrá iluminar.¹⁵³

149. *Idem*, pp. 143-144.

150. *Idem*, p. 153.

151. *Idem*, p. 156.

152. *Idem*, p. 20.

153. *Idem*, p. 156.

El objetivo que persigue Rousseau es más innovador de lo que dejan adivinar estos arrebatos de retórica: de hecho, en las fiestas republicanas se trata de «convertir a los espectadores en espectáculo, de hacerlos actores, de hacer que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se encuentren más unidos». ¹⁵⁴ En la república deben proliferar los juegos, los premios y trofeos públicos, las festividades deportivas, las regatas y bailes de jóvenes casaderos. En ese movimiento hiperfestivo, «[t]odas las sociedades se hacen una y todo es común a todo». ¹⁵⁵ La reina del baile o el atleta más versátil son aquí tan importantes como el orador más inspirado: «Esos bailes así dirigidos se asemejarían menos a espectáculos públicos que a asambleas de una gran familia, y del seno de la alegría y los placeres nacería la conservación, concordia y prosperidad de la República». ¹⁵⁶

Jean Starobinski ha escrito sencillamente que, en la *Carta sobre los espectáculos*, «[e]l teatro y la fiesta se oponen como un mundo de opacidad y un mundo de transparencia». ¹⁵⁷ La fiesta rousseauiana es la política de lo diáfano: lo político *à plein soleil*. Mediante ese flujo de concordia ciudadana y fraternidad pública se corporiza, por fin, lejos de los ambientes cerrados de la corte y los secretesos de los palcos, el ideal público de visibilidad y limpidez, la naturaleza cristalina de la verdadera república. Starobinski ha descrito bien esa efusión de *algarabía política* que se coloca ahora en el centro de la reflexión rousseauiana: «La exaltación de la fiesta colectiva tiene la misma estructura que la voluntad general de *El contrato social*. La descripción de la *alegría pública* nos ofrece el aspecto lírico de la voluntad general: es el aspecto que ella reviste cuando adopta hábitos dominicales». ¹⁵⁸ Con todo su vocabulario de *fraternité* y *concorde*, la teoría de la fiesta rousseauiana se aleja definitivamente de las festividades palaciegas del Antiguo Régimen y fluidamente tiende el puente a la ya clásica interpretación que, una vez más, debemos a Starobinski acerca de las festividades revolucionarias: «La fiesta revolucionaria, convocada en un marco ocasional, es un acontecimiento de un día que pasa, pero que quiere hacer época. En eso se diferencia de las fiestas de la nobleza y su brillo efímero, que se extingue sin dejar huella». ¹⁵⁹ No hay que olvidar que, al expandir esta línea hermenéutica, los estudios de Mona

154. *Ibid.*

155. *Idem*, p. 158.

156. *Idem*, p. 163.

157. *Idem*, p. 118.

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

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

Ozouf supusieron una impactante renovación en la historiografía del ciclo revolucionario.¹⁶⁰

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

Vayamos a danzar bajo los olmos:
 Animaos, jóvenes doncellas.
 Vayamos a danzar bajo los olmos:
 Galanes, portad vuestras chirimías.¹⁶¹

Antes eran robles, ahora son olmos: la referencia botánica cambia ligeramente entre la fiesta del capítulo IX del *Ensayo sobre las lenguas* y la descrita en *Le Devin du village*, pero el concepto es rigurosamente idéntico. Lo enfatiza el unísono del coro, plasmación musical de esa sola alma que son los aldeanos durante la danza. Rousseau se apropia de uno de los tópicos predilectos de la cultura barroca y lo transforma hasta volverlo casi irreconocible. Las óperas de Rameau abundan en fiestas pastorales y melodías de *mussettes*; la poesía de la época es profusa en *pastourelles* sofisticadas; una y otra vez, el pincel de Watteau había insistido en fiestas campestres que son apenas el escenario bucólico donde brilla el raso de los vestidos de las damas de la corte. Rousseau es tal vez el primero que imprime esta torsión tan característica a esa *fête champêtre* que, hasta él, era siempre a la vez una *fête galante*: hace de la fiesta pastoril un ideal genuino y ya no un mero reflejo alambicado de la vida aristocrática y supercivilizada; en términos políticos: hace de la rusticidad un ideal republicano. Es en ese contexto donde se comprende la semblanza del pueblo de *montagnons* de Nêuchatel que, en la *Carta a D'Alembert*, asoma como ideal de *petite republique* rousseauiana. Conocemos muy bien sus signos –autarquía, austeridad, proporciones reducidas– por la evocación de la república idealizada en que se transmutaba la oligarquía cerrada que era en realidad Ginebra en la *Dedicatoria* meliflua de su *Segundo Discurso*.

La descripción de la «teoría de la fiesta» propia de la *Carta a D'Alembert* permanecería incompleta, sin embargo, si no añadimos las intempestivas alusiones griegas que Rousseau introduce a continuación, y mediante las cuales la festividad republicana, hasta ahora meramente campestre, empieza a adquirir visos marciales. En una semblanza que debe mucho a las *Vidas paralelas* de Plutarco, Rousseau introduce estos motivos mediante significativas reflexiones sobre las

160. Cf. Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, París, 1976, cf. especialmente pp. 7-20.

161. Jean-Jacques Rousseau, *OC II, op. cit.*, p. 1113.

costumbres espartanas: «Me refería a las fiestas de Lacedemonia como modelo de las que querría ver entre nosotros: no sólo por su objeto las encuentro recomendables, sino también por su sencillez: sin pompa ni lujo ni aparato, con un secreto encanto de patriotismo que las hacía interesantes, todo en ellas respiraba un cierto espíritu marcial adecuado a los hombres libres».¹⁶² Ya en su *Primer Discurso*, Rousseau había adelantado su lamento por la decadencia de las virtudes militares y el efecto letárgico que traía consigo el desarrollo de las artes y las ciencias: «Al mismo tiempo que las comodidades de la vida se multiplican, que las artes se perfeccionan y el lujo se extiende, el verdadero coraje se enerva, las virtudes militares se desvanecen; todo ello sigue siendo obra de las ciencias y de todas esas artes que se ejercitan en la sombra de un gabinete».¹⁶³ En el artículo «Fanfarria» del *Diccionario*, el filósofo remarca que «en todo el reino de Francia no existe una sola trompeta que suene justa, y la nación más guerrera de Europa tiene los instrumentos militares más disonantes»;¹⁶⁴ y no hay que olvidar que, por otra parte, el Rousseau compositor cuenta en su haber una suite de *Airs pour être joués par la troupe marchant*. Con la extemporaneidad que le es connatural, Rousseau propugna un maridaje entre las festividades recomendables en Ginebra y las antiguas celebraciones de Esparta, entre los bailes rústicos de los montañeses y las gimnopedias que bailaban desnudos los guerreros espartanos a la orilla del mar. El ideal híbrido de la fiesta campestre y militar que el filósofo propone como antídoto de la cultura moderna de los espectáculos operístico-teatrales auspicia, entonces, unas raras nupcias entre lo pastoril y lo marcial, entre las altitudes helvéticas y las llanuras de Lacedemonia, entre los resabios del mundo rural del Antiguo Régimen y los anticipos de las «fiestas agrícolas» de la Revolución.¹⁶⁵

Como ocurre casi siempre en Rousseau, el clímax de esta descripción de la auténtica fiesta campestre-militar-republicana llega con una rememoración autobiográfica. En una larga nota, nuestro filósofo evoca una fiesta militar ginebrina a la que asistió, conmovido, cuando niño. Se trataba del regimiento de San Gervasio, un grupo enorme de oficiales y soldados que, de pronto, en un arranque de pura espontaneidad, se ponen a bailar en la plaza pública, alrededor de la fuente. La música es de tambores y gaitas; Rousseau no se cansa de admirar «la variedad de ritmos que la animaban, los ruidos de los tambores, el resplandor de las antorchas». Pronto, mujeres, criadas y hasta los niños se suman al grupo ingente de

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

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

164. Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, *op. cit.*, p. 825.

165. Hacia Junio de 1761, J.-L. Mollet se comunica epistolarmente con Rousseau para informarle acerca de las fiestas de vendimia y las festividades militares suizas; Mona Ozouf analiza el entusiasmo del filósofo ante tales comunicaciones en *La fête...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

«quinientos o seiscientos hombres uniformados» –como de costumbre, Rousseau exagera un poco–: «Hubo una afectividad generalizada que no sabría describir, pero que, en un ambiente de alegría universal, se siente en medio de todo lo que nos es querido. [...] No, no hay más alegría pura que la pública y los auténticos sentimientos de la naturaleza sólo reinan en el pueblo».¹⁶⁶

Rousseau finaliza su evocación con más referencias a la Esparta descrita por Plutarco y con un ademán desafiante al editor de la *Enciclopedia* responsable del artículo «Ginebra» («He ahí, señor D’Alembert, los espectáculos que precisan las repúblicas»), pero la lógica de la transparencia festiva es un ejemplo entre otros de lo que, a nuestro juicio, constituye la tesis fundamental de la *Carta sobre los espectáculos*: la absoluta permeabilidad entre los ámbitos de la moral y de la política. En otros términos: Rousseau cierra soberanamente los ojos a la distinción entre moral y política que había inaugurado el proceso de la modernidad. Conocemos sobradamente esa dinámica según la cual el Estado absolutista barroco, garante de la paz, había escindido el ensamblaje ético-político de la «vida buena» clásica. En efecto, uno de los antidotos más eficaces para dar fin a las guerras civil-religiosas de los siglos XVI y XVII consistió, por un lado, en una concentración del dominio político en un soberano desvinculado de toda legitimación ajena a lo político mismo y, correlativamente, en el confinamiento de las cuestiones morales en la desde ahora intangible conciencia del individuo.¹⁶⁷ Pero a la lógica rousseauiana de la transparencia le resulta intolerable ese velo de opacidad que pretende imponer el dominio de un foro interno inatacable, adonde emigran las opiniones expulsadas del espacio público.¹⁶⁸ En un gesto más de extemporaneidad, entonces, Rousseau se desentiende adustamente de ese divorcio moderno entre política y moral que había encontrado su plasmación cínica en la lógica de

166. Jean-Jacques Rousseau, *Carta...*, pp. 168-169, nota 67.

167. Acerca de esta dinámica, remito al clásico trabajo de Reinhart Koselleck: *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* [1959, 1973?], traducción de Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela, Trotta, Madrid, 2007. Sobre la coexistencia polar e intensamente antagónica de moral y política en el pensamiento político moderno, cf. asimismo las observaciones de Jorge Dotti en «¿Qué es el iluminismo de “¿Qué es el iluminismo?”» en *Espacios de crítica y producción*, Nros. 4-5, noviembre-diciembre, 1986, pp. 10-19; cf. especialmente pp. 13-14; de acuerdo con Dotti, dicha dinámica conduce al quiasmo típicamente moderno que escinde al «Estado, lugar del secreto político, y [a] la sociedad, el lugar del secreto moral» (*idem*, p. 14).

168. El pasaje más elocuente acerca de este ideal de transparencia, expresado en términos *morales*, y ya no público-políticos, lo encuentro en *La Nueva Eloísa* (Carta IV, 6), donde Saint-Preux le escribe a Edouard: «Un precepto solo de moral incluye a todos los demás, y es el siguiente: No digas ni hagas nunca nada que no quieras que el mundo vea ni oiga; por mi parte, he considerado como al más apreciable de los hombres a aquel romano que quería edificar su casa de modo que todo el mundo pudiese ver lo que en ella hacía» (Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, p. 370).

private vices – public benefits de Mandeville, y que hallaría su formulación más sofisticada, al filo del siglo XIX, en el kantianísimo ensayo *Sobre la paz perpetua* (1795).¹⁶⁹

Esa indistinción es uno de los índices de la preeminencia que lo político exhibe en el entero corpus rousseauiano. Ya se trate de un nuevo teatro en Ginebra o del valor estético de *El misántropo*, ya se trate de una semblanza de la fiesta pública o de una nueva teoría armónica, ya se trate del universo de la estética o del mundo de la moral, el pensamiento de Rousseau, lo mismo que si sufriera la influencia de un astro zodiacal implacable, no deja nunca de regirse por esta primacía de lo político. Jorge Dotti alude a este *Leitfaden* de la obra rousseauiana que hemos venido enfatizando todo a lo largo de este ensayo:

La primacía de la política es precisamente el hilo conductor del *corpus* rousseauiano. [...] Rousseau escapa a la distinción moderna entre fuero interno y externo, moralidad y legalidad; para él pierde sentido la noción de una esfera ética autosuficiente y ajena a la de la política. [...] para Rousseau no hay un campo de reflexión (desde los temas metafísicos hasta las cuestiones musicales) impermeable a la perspectiva ético-política.¹⁷⁰

«Todo lo que es malo en moral lo es también en política», sentencia Rousseau en una alocución dirigida menos a D’Alembert que a la totalidad del mundo ilustrado.¹⁷¹ De la mano de ese *dictum*, y del puente tendido por la moral, las consideraciones musicales de Rousseau acaban revelando su más honda significación política. Como trasuntan muchos pasajes de los textos estéticos rousseauianos,

169. Immanuel Kant, *Sobre la paz perpetua*, traducción de Joaquín Abellán, Tecnos, Madrid, 1998 (cf. en especial el apéndice titulado «Sobre la discrepancia entre la moral y la política respecto de la paz perpetua», pp. 45-60). Desde luego, esa divergencia entre el filósofo criticista y el «Newton del mundo moral» se prolonga en el ideal kantiano, más bien anti-rousseauiano, de una república esencialmente *representativa* (recordemos que, para Kant, toda forma de gobierno que no sea representativa es en propiedad una *no-forma*; una república perfectamente democrática sería, en rigor, una *contradictio in adjecto*). Pierre Hassner ha formulado con claridad en qué coinciden y en qué se apartan Rousseau y Kant respecto de esta cuestión: «La raíz de la pregunta planteada por la filosofía política de Kant reside en la ambigüedad de la moral y la política, de cada una en sí misma y de ambas en su relación mutua. [...] Percibir el rousseauísmo [*sic*] de la moral de Kant es percibir, al punto, la inspiración política de esa moral. Pero al mismo tiempo, la radicalización kantiana del rousseauísmo –su transformación de la generalización de los deseos y voluntades en la universalización de las máximas– y las consecuencias que de ella extrae en su doctrina de los postulados, produce una moral que es apolítica y, a la vez, inaplicable a la política» (Pierre Hassner, «Immanuel Kant» en Leo Strauss, Joseph Cropsey, comps., *Historia de la filosofía política* [1987?], traducción de L. G. Urriza, D. L. Sánchez y J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993, pp. 549-584; cf. p. 551).

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

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

la ceguera de los pensadores clásicos –y el compositor-teórico Rameau no es una excepción entre ellos– consiste en no haber sabido pensar el efecto musical como un efecto significante, como un fenómeno profundamente *moral*.¹⁷² En la *Advertencia* a su *Carta sobre la música francesa*, Rousseau escribía que «habría que hablar de la música con más circunspección que acerca de las más graves cuestiones morales». ¹⁷³ Allan Bloom ha explicado con claridad esta dinámica al comentar la significación del *Discurso sobre la economía política*: «Dado que la sociedad civil entraña una modalidad de vida, las cuestiones aparentemente más triviales de goce privado podrían tener un efecto político. Las costumbres de la sociedad tienen tanta importancia o más que las instituciones del gobierno, porque las costumbres subyacen en las instituciones y les dan su fuerza». ¹⁷⁴

Las alusiones musicales no abundan en la *Carta a D'Alembert*: apenas hay unas líneas, en el pasaje sobre el pueblo de Nêuchatel, dedicadas a glosar el ideal de virilidad y rusticidad de su música montañesa o, más tarde, una evocación de la sonoridad de los tambores y gaitas del ejército de San Gervasio. Pero, con toda su profusión heteróclita de temas, la *Carta* permanece como la articulación más consistente entre la teoría estética y la filosofía política de Rousseau: piedra imán que congrega todos sus escritos sobre arte, teatro y –lo que aquí está en juego– crítica musical. ¹⁷⁵

VII. La pasión epistolar

A pesar de la pretendida certeza de saberse próximo a la muerte aseverada en el prefacio de la *Carta a D'Alembert*, a nuestro filósofo le quedaban aún varios

172. Acerca de esta cuestión, cf. las breves pero incisivas observaciones de Catherine Kintzler: «Esthétique et morale», en *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, pp. 48-49.

173. Jean-Jacques Rousseau, *OC V*, *op. cit.*, p. 289.

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

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

años de vida, y no poco fecundos. En efecto, durante los años 1761 y 1762, saldrían a la luz tres de las obras que más contribuyeron a su celebridad: *Julia o La Nueva Eloísa*, *Emilio o De la educación*, y *El contrato social*. Aquí sólo nos ocuparemos de la cuestión musical tal como aparece en su gran novela epistolar. Para ello, sin embargo, necesitamos emprender un breve *excursus* que nos permita ponderar la significación equívoca que revisten los textos literarios de Rousseau.

En efecto, parte de las paradojas que alienta la hermenéutica de los textos rousseauianos se explica, tal vez, atendiendo a la cualidad híbrida –siempre sujeta a la sospecha– de Rousseau como *filósofo-escritor*. Maurice Blanchot, un autor con el que es fácil disentir en tantas cuestiones, escribe sin embargo estas líneas que asombran por su justeza en su descripción de la dinámica del pensamiento rousseauiano:

¿Hay algo más descabellado que querer hacer del lenguaje la morada de lo inmediato y el lugar de una mediación, la captación del origen y el movimiento de la alienación o de la extrañeza [...]? Se puede intentar comprender y poner en orden esa locura, se la puede realizar en bellos volúmenes, se la puede vivir con una rara pasión. En la mayoría de los casos, los tres papeles están separados. Rousseau, el primero en concebirlos, es también uno de los pocos en reunirlos, y a partir de entonces resulta sospechoso tanto ante el pensador como ante el escritor por haber querido, imprudentemente, *ser* el uno mediante el otro.¹⁷⁶

Acaso en esto radique el hecho de que Rousseau apenas pueda renunciar a la metáfora.¹⁷⁷ Kant, que nos ha dejado innumerables pruebas de su deseo de «escribir bien», de «escribir con elegancia», de movilizar su árida prosa hacia las amenidades conversacionales propias del empirismo inglés o de la *Popularphilosophie*, es uno de los primeros que corporizaron la sospecha destacada por Blanchot. El propio Kant nos legó un testimonio personal del gran impacto que ocasionó en su pensamiento la lectura de Rousseau. Lo hizo en unas anotaciones redactadas para su uso personal y que localizamos en los márgenes de su ejemplar del opúsculo *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). En una de esas *marginalia*, el filósofo de Königsberg comienza por imponerse la tarea de «releer continuamente a Rousseau hasta que la belleza de su estilo no [lo] distraiga

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

177. En *La Nueva Eloísa*, II, 16, por ejemplo, leemos: «Por poco fuego que haya en un espíritu, requiere éste metáforas o figuras para hacerse comprender. Plagadas de ellas están vuestras cartas, sin que lo hayáis advertido, y sostengo que sólo un geómetra o un necio pueden hablar sin imágenes. ¿Acaso no es susceptible un juicio de adquirir cien grados de fuerza? ¿Cómo es posible determinar el grado que debe de tener, sino por el giro que se le da?» (Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, pp. 211-212).

y pueda estudiarlo ante todo con la razón». ¹⁷⁸ Es posible que donde Kant, un ilustrado tardío, encontraba «belleza estilística» enmascarando núcleos de racionalidad argumentativa, hallemos hoy una mixtura intrincada de belleza genuina y retórica desusada, de razonamientos impecables y razones falaces.

El bienio 1761-1762 –con la publicación apretadamente escalonada de tres de sus obras capitales– es, entonces, fundamental para la consolidación de la fama literaria de Rousseau. La música está ausente en *El contrato social*; no, como veremos luego, en el *Emilio*, y es harto significativo que tampoco su gran obra literaria –*Julia o La Nueva Eloísa*– deje de tener huellas de sus preocupaciones musicales. Al objeto del *Segundo Prefacio* dialogado de la novela, que le imputa al autor una generalizada inconsistencia argumentativa, Rousseau le recomienda: «Vuelva a leer mejor el escrito que acaba usted de citarme, lea usted también el prefacio de *Narciso*, y en este último hallará la contestación de la inconsecuencia que ligeramente me reprocha. Los atolondrados que pretenden encontrar este mismo defecto en mis escritos, también en *El Adivino de aldea*, lo encontrarán más palpable que aquí». ¹⁷⁹ En uno de los diálogos de *Rousseau juez de Jean-Jacques*, el filósofo subraya la afinidad entre sus creaciones musicales y sus logros literarios:

Si hubiera visto por primera vez *El Adivino de aldea* sin que me fuera nombrado su autor, habría dicho sin vacilar: es aquel de *La Nueva Eloísa*. Colette interesa y conmueve como Julie, sin magia de situaciones, sin el adorno de acontecimientos novelescos; la misma naturalidad, la misma dulzura, el mismo acento: o yo estaría engañado o ellas son hermanas. ¹⁸⁰

Es difícil asentir al paralelo propuesto por el propio autor: la altura de la inspiración, la amplitud de las formas y la naturaleza de los problemas tratados en la novela están tan por encima del nivel de la ópera pastoral que quizás, sin esta cita, jamás habríamos soñado en ponerlos en paralelo.

Es probable que el lector que busque argumentos netamente filosóficos en una novela cuya exclusiva materia y peripecias son los sobresaltos del corazón y el imperio de los sentimientos se sienta defraudado. ¹⁸¹ Más que en ninguna otra obra

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

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

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

181. Edouard le confiesa a Saint-Preux: «No hay incidente ni aventuras en lo que me habéis referido, y menos me hubieran interesado las peripecias de una novela; de tal modo los sentimientos suplen la falta de situaciones y el proceder honesto a las acciones brillantes» (Jean-Jacques Rousseau, *La Nueva Eloísa*, *op. cit.*, Carta I, 40, p. 146).

del autor, la filosofía se aproxima aquí al desvarío amoroso.¹⁸² Pero no hay que olvidar que, a pesar de la conocida sátira que Voltaire desplegó en su *IV lettre sur l'Héloïse de J.-J. Rousseau*, la novela constituyó un éxito editorial sin precedentes, acaso sólo comparable al de *Candide*.¹⁸³ Por lo demás, resulta paradójico que la novela tal vez más importante del siglo XVIII, de la que muchos memorizaron enteros párrafos y páginas, sea vagamente ilegible para un lector del siglo XXI. Y es posible que la retórica que desvelaba a los lectores dieciochescos –esa discursividad inagotable y esa saturación tropológica que la pasión amorosa no cesa de alimentar– adormezca, a fuerza de pleonasmos y panegíricos de la virtud, al lector de hoy.¹⁸⁴

Sea como fuere, lo que está fuera de duda es que, a través del ritmo diverso que le impone la sucesión de esquelas, largas cartas, epístolas o fragmentos postales, la novela se constituye como una exhaustiva *summa* rousseaniana. ¿Nos encontramos, entonces, ante un caso de *roman philosophique*? Si bien es posible desentrelazar lo novelesco y lo filosófico, es evidente, todo a lo largo de la novela, la «puesta en trama» o ficcionalización de las tesis filosóficas más caras al pensamiento de Rousseau. En otros términos: nos vemos en la curiosa situación de estar obligados a ponderar con seriedad teorías o hipótesis expuestas por personajes de ficción. El inventario es abigarrado y extenso. En la novela se encarna, por ejemplo, la clásica recusación rousseauiana de los ejércitos mercenarios en un episodio en que Saint-Preux rechaza alistarse como soldado del rey de Cerdeña (I, 24).¹⁸⁵

182. En ocasiones, el lector se ve tentado a adherir al reproche que Julie le hace a Saint Preux: «En verdad que estas cartas podrían juzgarse como ironías de un mequetrefe antes que por narraciones de un filósofo» (*idem*, Carta II, 27, p. 260). En el Primer Prefacio, Rousseau describe a los protagonistas de su obra como «dos jóvenes, casi niños, que en sus imaginaciones infantiles y románticas toman por filosofía los delirios amorosos de su cerebro» (*idem*, p. 8).

183. Sobre el éxito de la novela, cf. Robert Darnton. «Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica», en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, traducción de Carlos Valdés, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2000, pp. 216-255. También es útil la recopilación que hace Daniel Mornet, en el capítulo «Le succès du roman» del largo estudio introductorio a su edición de la novela (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 4 vols., Hachette, París, 1925, pp. 23-56). No podemos dejar de anotar aquí, como curiosidad anecdótica, que un operista clave del siglo XVIII –Niccolò Piccinni– bautizó a sus hijas con los nombres de Giulia y Chiarella, italianizando los nombres de la protagonista y la prima de la obra de Rousseau.

184. Ya en el siglo XIX, un lector privilegiado pudo confesar acerca de *Julia o La Nueva Eloísa*: «La leí acostado en mi cama, en mi *trapezio* de Grenoble, después de haber tomado la precaución de encerrarme con llave, y en medio de arrebatos de felicidad y de voluptuosidad imposibles de describir. Hoy esta obra me parece pedantesca, y aun en 1819, presa de una exaltada pasión, no pude leer ni siquiera veinte páginas seguidas» (Stendhal, *Vida de Henri Brulard*, traducción de Juan Bravo Castillo, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, p. 175).

185. Asimismo, en la nota 1 a la Carta II, 14, se establece una doble tesis que resultará reconocible para el lector de *El contrato social*: «todos los ciudadanos deben ser soldados por obligación y no por

dibujo 5

Tampoco están ausentes sus opiniones más bien inasibles sobre el parlamentarismo inglés y la aristocracia británica. También hallamos la larga Carta I, 57, elocuente y encendido alegato en contra de la institución «bárbara y espantosa» del duelo, que está en perfecta consonancia con lo que sobre el tema se sostiene en la contemporánea *Carta sobre los espectáculos*. Campean pasajes sobre el rechazo de la nobleza y la exaltación del independentismo plebeyo. No faltan las teorías sexistas sobre el rol de la mujer y sobre la diferencia moral de los sexos instituida por la naturaleza. Hay reflexiones sobre el suicidio, y hasta un tratado completo y extensísimo de *economía doméstica* que, especialmente concebido para amas de casa dieciochescas, viene a complementar y a hacer *pendant* con todo lo que había quedado fuera del *Discurso sobre la economía política* (IV, 10; el tópico retorna en V, 2). La novela incluye un manual de jardinería anti-versallesca (VI, 6) y lineamientos múltiples de pedagogía y puericultura que Julie aplica en la educación de sus hijos, pero que son homólogos con los descritos en el *Emilio* (V, 3). En su descripción del paisaje y las costumbres del alto Valais, Rousseau encomia, a través de Saint-Preux, las virtudes pequeño-republicanas que le son tan entrañables (I, 23). Asimismo encontramos un elogio de la fisonomía moral de la república ginebrina en la que resuenan los motivos de la *Dedicatoria del Segundo Discurso* (VI, 5). Tampoco están ausentes las reflexiones religiosas y las disquisiciones sobre teodicea y el libre albedrío (V, 5; VI, 7 - 8), que no habría que dejar de relacionar con la *Carta a Voltaire sobre la Providencia*. Por otra parte, es probable que la Carta VI, 11 –donde se refieren las confesiones últimas de Julie a un sacerdote antes de su muerte– sea tan importante como la *Profesión de fe del Vicario saboyano* a la hora de comprender los singulares matices de la religiosidad rousseauiana.

Focalicemos, luego de estos preliminares, la *cuestión musical*. Casi en el umbral de la novela, Rousseau reitera sus argumentos acerca de la musicalidad connatural a la lengua italiana. En ese sentido, es significativo que, en la «reforma del plan de estudios» que el preceptor concibe para Julie en el comienzo de su relación erótico-pedagógica (Carta I, 12), Saint-Preux proponga, por un lado, suprimir los idiomas, *excepto el italiano*; y, por otra parte, restringir las lecturas al

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

continente estrecho pero esencial de Petrarca, los maestros del teatro clásico francés, y dos de los autores en los que la ópera barroca abrevó con mayor ahínco: el Tasso (1544-1595) y Metastasio (1698-1782).¹⁸⁶ Edouard Bomston, el amigo británico de Saint-Preux, es el responsable de la «conversión musical» del joven preceptor, en no menor medida que Regianino, un simpático personaje que es, a la vez, ayuda de cámara del par de Londres, buen violinista, aceptable cellista, recaudero de la correspondencia amorosa de Saint-Preux y Julie, e hierofante de los Misterios de la Ópera Italiana. Todo conduce a la Carta I, 48, en la que Saint-Preux adoctrina a Julie acerca de la incontestable superioridad de la música italiana sobre la francesa.¹⁸⁷ La inflexión es idéntica a la que hemos visto en las *Confesiones* respecto de la experiencia veneciana, esta vez reforzada por ese estilo profusamente interjectivo del que ningún lector queda indemne luego de leer la novela:

¡Ah! ¡Julia mía! ¡Qué he oído! ¡Qué notas más conmovedoras! ¡Qué música! ¡Qué deliciosa fuente de goces y de sentimientos! No pierdas un instante; recoge con cuidado tus óperas, canciones y música francesas, enciende un fuego devorador, y echa en él todo ese farrago, y atízalo bien, para que todo ese hielo arda y dé calor una vez siquiera. Muestra ese sacrificio propiciatorio al dios del gusto [...]. ¡Oh! [...] ¡En qué error más extraño he vivido hasta aquí sobre la producción de ese arte deleitoso!¹⁸⁸

Como vemos, la revelación no sólo atañe a la naturaleza de la música italiana, sino, a través de ella, y como ejemplo paradigmático, a la música como tal. Nunca antes parece haber reparado Saint-Preux en la sublimidad y potencia expresiva de ese arte. Como no podría ser de otro modo, en seguida reaparece la teoría de la preeminencia de la melodía sobre la armonía que vimos repetida hasta el cansancio en el *Ensayo sobre las lenguas* y en muchos de los artículos para la *Enciclopedia*. Es ahora el cantante quien se erige en portavoz de las Verdades Musicales ante el arrobado preceptor:

La armonía, me decía, no es más que un accesorio lejano en la música imitativa. Es verdad que asevera la entonación; ofrece el testimonio de su afinación y, haciendo que las modulaciones sean más

186. Existen innumerables óperas barrocas y preclásicas sobre argumentos extraídos de *Rinaldo* y la *Gerusalemme liberata*. Por lo demás, con sus prodigios de versificación, Metastasio proveyó de temáticas y libretti a una miríada de compositores tan diversos como Caldara Hasse, Pergolesi, Alessandro Scarlatti, Johann Christian Bach, Gluck, Haendel, o Mozart; todos ellos recurrieron a la obra del Poeta Imperial, y no hay que olvidar que las cartas que componen *La Nueva Eloísa* están salpicadas, aquí y allá, por dísticos, tercetos o estrofas de estos poetas italianos por los que Rousseau mantenía una viva predilección.

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

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

sensibles, infunde energía a la expresión y gracia al canto. Pero el poder invencible del acento apasionado brota sólo de la melodía; en ella reside todo el poder que la música ejerce sobre el alma.¹⁸⁹

Como es de esperar, es sobre el desconocimiento de esta verdad básica que se asienta el error fundamental que hace que la música francesa gire en un vacío ético y estético:

En esto, agregaba, consiste el error de los franceses sobre el poder de la música. Como no tienen ni pueden tener melodía propia en una lengua que carece de acento y en una poesía amanerada, que jamás conoció a la naturaleza, sólo imaginan efectos de armonía y de voz, que no hacen los sonidos más melodiosos sino más estrepitosos; y son tan desgraciados en sus pretensiones, que incluso no comprenden esa misma armonía que buscan: a fuerza de querer refinarla, acaban por perder el tacto, desconocen los golpes de efecto y cometen ripios; pervierten el oído y sólo se hacen sensibles al ruido.¹⁹⁰

A partir de esas constataciones, el cantante esboza el desarrollo de la ópera francesa como un camino degenerativo desde Lully, del que subraya su origen italiano, hacia los devaneos de la ópera poslullista. Otra vez nos encontramos frente a un relato sobre la *entartete Musik* de la Francia moderna. Por lo demás, Saint Preux no deja de deplorar que las revelaciones teóricas y prácticas de la música italiana le hayan llegado de la boca de un vil *castrato* («vil *castrato*» es una expresión recurrente en los textos de Rousseau).

La Carta II, 14 ofrece el relato de la entrada de un muchacho de poco más de veinte años en el *beau monde* parisino («Con secreto espanto entro en el gran oasis del mundo. Es un caos que sólo ofrece soledad horrible y lúgubre silencio», escribe Saint-Preux). De inmediato aparece la nota social sobre la desigualdad de las fortunas: «quizás es ésta la población del mundo en que las fortunas son más desiguales, puesto que aquí reina la opulencia más suntuosa y la miseria más deplorable».¹⁹¹ En la epístola II, 17, Saint-Preux se explaya sobre el teatro de acuerdo con un temple crítico muy afín al de la *Carta sobre los espectáculos*, y se lamenta de que en él se representen bonitas conversaciones en lugar de escenas de la vida cívica, defecto agravado por el vicio adicional de presentar en escena la indumentaria romana según el *dernier cri* de la moda francesa. Nuevamente irrumpe el comentario social: «Diríase que Francia está habitada sólo por marqueses y condes; y cuanto más desarrapado y mísero es el pueblo, su descripción resulta más brillante y magnífica».¹⁹² A partir de allí, sólo resta un paso para concluir, en una carta ulterior, que «[l]a austeridad republicana no priva en este país; hay que ate-

189. *Idem*, p. 117.

190. *Idem*, pp. 117-118.

191. *Idem*, p. 204.

192. *Idem*, p. 222.

sorar virtudes más flexibles, que acaten el interés de los amigos y protectores». ¹⁹³ Pero en su semblanza del teatro parisino, Rousseau no puede no deslizar su credo en la inflación del yo, en esa exacerbación subjetivista que está en el centro de todas sus reflexiones y que lamenta no encontrar sobre los escenarios franceses: «Casi todo se emite allí en preceptos generales: por agitados que estén, los personajes piensan más en el público que en sí mismos; para ellos es más fácil proferir una sentencia que expresar un sentimiento; si se exceptúan las obras de Racine y Molière, se ha desterrado el yo de la escena francesa con el mismo escrúpulo que en los escritos de Port-Royal». ¹⁹⁴

Con la gran Carta II, 23, del amante de Julie a la señora de Orbe, llegamos a otro punto crucial de nuestro recorrido: ahora el objeto es la *Opéra* de París, descrita en términos de «una real academia de música, algo así como una corte soberana que se juzga a sí misma sin apelación, sin preocuparse para nada de la justicia ni de la felicidad». ¹⁹⁵ Saint-Preux arremete entonces con la escenografía y los *atrezzi* de la ópera francesa, que le confieren un progresivo aspecto circense. Al describir la música, su relato se vuelve caricaturesco:

En este país, sin embargo, todo anuncia la dureza en el órgano musical; las voces son ásperas y carecen de dulzura, las inflexiones fuertes y desabridas, los sonidos forzados; no hay cadencia ni melodía en las canciones populares; los instrumentos militares, los pífanos de la infantería, las trompetas de la caballería, los cornos, los oboes, los cantantes callejeros, los violines de ventorrillo, todo ello suena tan mal que hiera el oído, por poco delicado que sea. ¹⁹⁶

Si bien Saint-Preux admira las secuencias de ballet, de inmediato las desestima en virtud de su carácter suplementario y de sus escasas potencias miméticas. Por lo demás, su efecto es funesto cuando vienen a interrumpir el curso de la acción dramática, algo que conduce a una situación en la que «las acciones más graves de la vida se ejecutan bailando: bailan los sacerdotes, bailan los soldados, bailan los diablos; se baila hasta en los entierros y por cualquier motivo». ¹⁹⁷ Sabemos qué fantástica profusión de gavotas, *loures*, gigas, chaconas, danzas y contradanzas contienen las óperas ramistas. Nada más natural, sin embargo, que las *ópera-ballets* –ese género anfibia tan en boga en el siglo XVIII– merezcan la más dura condena-

193. *Idem*, p. 230

194. *Idem*, p. 222.

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

196. *Idem*, p. 250.

197. *Idem*, p. 251.

ción por parte de Rousseau, en virtud de un principio estético de «unidad de lenguaje» que reacciona adustamente contra toda mixtura de danza y arte dramático musical. Ignorando campantemente las idénticas o superiores desmesuras escenográficas que por entonces cultivaba la ópera italiana, Saint-Preux concluye: «el gran defecto de la *Opéra* francesa es, a mi juicio, un gusto falso por la magnificencia, con la cual se ha querido presentar lo maravilloso, lo cual está bien en un poema épico como resultado de la imaginación, pero aparece ridículo en un teatro».¹⁹⁸

Como sabemos por la Carta 52 de la Primera Parte, asistida por las clases de Regianino, Julie se contagia muy pronto de la predilección por la música italiana, y hasta ensaya su elogio en estos términos sentimentales:

El carácter de la melodía se relaciona de tal modo con el acento de la lengua, ofreciendo tal pureza de modulación, que no hay más que escuchar el bajo y saber hablar, para colegir fácilmente el canto. Todas las pasiones adquieren en él una expresión aguda y fuerte; al revés del acento rezagado y penoso del canto francés [...]. Siento, en fin, que esa música agita el alma y hace que el pecho repose; es la que precisamente conviene a mi corazón y a mis pulmones.¹⁹⁹

Al llegar a la Carta v, 7, ya ha transcurrido mucho tiempo. Saint-Preux, que disfruta de una idílica estadía en casa de Julie –ahora Madame de Wolmar– se abandona a un elogio de la vida pastoril y de los encantos campestres de la comarca de Clarens. Al relatarle a Edouard el magnífico modelo de sociabilidad que cristaliza durante la faena otoñal de la vendimia –irrupción de igualitarismo que es imagen de una sociedad futura donde patronos y peones están a la par, donde no queda ni vestigio de la vida cortesana, donde el orden natural parece restablecerse–, Saint-Preux no elude la reflexión musical, y compone una viñeta del canto de las vendimiadoras que merece ser citada *in extenso*:

Después de cenar, velamos una hora o dos, ocupándonos en separar la agramiza del cáñamo, y cada cual entona su canción cuando le llega el turno. A veces las vendimiadoras forman un coro y cantan juntas; otras lo hacen alternativamente, a una sola voz, y los demás repiten el estribillo. La mayor parte de estas canciones son muy antiguas, pero no picantes, y tienen un no sé qué del viejo tiempo que, a la larga, llega dulcemente al alma. Las palabras son simples, naturales y con frecuencia tristes, haciéndose agradables. [...] Este conjunto de diferentes estados, la sencillez de la ocupación, la idea del descanso, del acuerdo, de la tranquilidad, el sentimiento de paz que él lleva al alma, tiene algo de conmovedor que predispone a encontrar estas canciones en extremo interesantes. Ese concierto vocal de mujeres no se halla desprovisto de dulzura.²⁰⁰

198. *Idem*, p. 252.

199. *Idem*, pp. 127-128.

200. *Idem*, p. 525.

Durante esta evocación apacible y nostálgica de un orden rural extinto, Rousseau se muestra otra vez sensible a las dulzuras del canto femenino, del mismo modo que, muchos años antes, había escuchado conmovido el de las huérfanas venecianas a través de las rejas de los *Ospedali*. Pero, ¿cuál es ahora la clave de esta magia? No otra que la primacía de ese canto al unísono que Rousseau no ha dejado nunca de preconizar. Es por eso que al relato lírico del canto de las vendimiadoras procede, sin solución de continuidad, el siguiente corolario teórico-musical:

Por mi parte, estoy convencido de que, entre todas las armonías, no las hay tan agradables como la del canto al unísono, y de que, si requerimos acordes, es porque tenemos el gusto depravado. ¿No se halla acaso toda la armonía en un sonido cualquiera? Y ¿qué podemos agregar, sin alterar las proporciones que la naturaleza ha establecido en la fuerza relativa de los sonidos armoniosos? La naturaleza dispuso las cosas del mejor modo posible; pero queremos perfeccionarlas todavía más, y las echamos a perder.²⁰¹

El canto de las vendimiadoras, entonces, se enlaza del modo más natural con un comentario teórico sobre las virtudes del unísono. Nuevamente, por si hicieran falta más ejemplos, nos hallamos ante lo que he dado en llamar «puesta en escena ficcional» de una tesis teórica; quien quiera corroborar la perfecta concordancia, no tiene más que recurrir al artículo «Unísono» de la *Enciclopedia* (volumen XVI), reproducido también en un pasaje del *Ensayo sobre las lenguas*.²⁰² ¿Necesitaremos aclarar que el unísono reivindicado por Rousseau tiene poco que ver con las extraordinarias arias monofónicas que abundan en las óperas de Vivaldi o Haendel? Por el contrario, la monofonía coral que Rousseau preconiza a partir del canto de las vendimiadoras de Clarens es el correlato perfecto de la unanimidad política y musical que debe reinar en la fiesta republicana. Lo acabamos de considerar a propósito de la *Carta a D'Alembert* y podríamos hacerlo extensivo a la obra más conocida del Rousseau filósofo-político: si el pueblo de *El contrato social* también cantara, la única forma como podría y debería hacerlo es habiendo alienado todo particularismo en aras del *totum* republicano. La monofonía coral es, entre otras cosas, la mismísima *volonté générale* cantando.²⁰³

201. *Ibid.*

202. Un análisis de este episodio de *La Nueva Eloísa* muy cercano a nuestra perspectiva es el de Jean Starobinski en «La musique et la transparence» (en *Jean-Jacques Rousseau... , op. cit.*, pp. 110-113).

203. Jean Starobinski ha escrito que «[l]a fiesta es la versión teatralizada del gesto de alienación voluntaria consumado por la universalidad de los contratantes de *El contrato social*: la obediencia, la sumisión, que son el mal si permanecen parciales, devienen el fundamento de la legitimidad cuando no exceptúan a ningún individuo» («Le remède dans le mal: la pensée de Rousseau», en *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, París, 1989, pp. 165-232; cf. p. 176).

A través de los personajes de su novela, Rousseau ha discurrido acerca de la *depravación* del gusto musical. En *La Nueva Eloísa*, hallamos una nueva variación de registro: la crítica musical está al servicio de una teoría de la virtud (al igual que todas las restantes temáticas, por anecdóticas o fugaces que sean, están al servicio de una moral de la limpidez de los corazones). Pronto el exacerbado moralismo del autor sería puesto en cuestión por el rousseauianismo invertido de otra compleja novela epistolar –*Las relaciones peligrosas*– que precisamente se inicia con un epígrafe de *La Nueva Eloísa*. Por el momento, política, música y filosofía aparecen imbricadas en una orgánica y rotunda *Tugendlehre* que, con la ayuda de la razón crítica, Kant sabrá usufructuar, extrayéndola de entre el fárrago epistolar y los ornatos retóricos. Hay en *La Nueva Eloísa* una crítica radical de las costumbres contemporáneas de Rousseau que la imprecisión temporal y referencial de la novela contribuye a acentuar. No ha faltado quien señale el modelo de las *Cartas persas*, donde el autor de *El espíritu de las leyes* ensaya sus reflexiones político-morales en clave epistolar. Sea como fuere, en *Julia o la Nueva Eloísa*, todas las alusiones musicales aparecen, en suma, en medio de la más radical evaluación ético-política de la cultura galante que jamás se haya realizado (esta afirmación es sin duda un exceso retórico, pero hay un énfasis y una desmesura en la crítica rousseauiana que justifican la hipérbole).²⁰⁴

VIII. Crepúsculo y estela

A la década postrera de la vida de Rousseau (1768-1778) la ensombrecen el fantasma recurrente del complot, la angustia de que su voz se desvanezca y la amenaza de que su genuino mensaje resulte adulterado. El *Diccionario de música*, publicado en 1767, fue la última obra impresa en vida del autor, y la simetría no podría ser más significativa: *fue entonces por un libro de música que el filósofo terminó su carrera literaria, tal como también la había comenzado, en épocas más propicias, con la redacción de un opúsculo musical*. El arco que abrimos con la irrupción de Rousseau en los círculos parisinos se va cerrando ahora con el repliegue del filósofo lejos de la sociedad letrada, en un movimiento que entraña una transformación radical y el comienzo de una crepuscular *vita nuova*. De los triunfos cortesanos a la paz de los bosques, o de la vida gregaria y urbana a la soledad insular de Saint-Pierre, se lee la metamorfosis de una necesidad de comunicación

204. Además de la bibliografía citada, para la elaboración de esta sección han sido de suma utilidad las numerosas notas de Bernard Guyon a su edición de la novela (cf. Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, *op. cit.*, pp. 1987-2043).

misteriosamente convertida en pulsión de soledad. Esa reforma –interior y exterior, moral y material– ya se había insinuado hacia 1751, poco antes de la composición de *El Adivino de aldea*. Rousseau la evoca en un pasaje célebre de la tercera *Promenade*:

Abandoné el mundo y sus pompas, renuncié a todo ornamento: no más espada, no más reloj, no más medias blancas, dorados ni peinados; una peluca simple, un buen traje de paño. Sobre todo, erradiqué de mi corazón las ambiciones y codicias que daban precio a todo lo que abandonaba. Renuncié al lugar que ocupaba entonces, que no era en absoluto apropiado para mí, y comencé a copiar música a tanto la página, ocupación por la cual siempre había sentido gran agrado.²⁰⁵

El filósofo había dejado de portar los simbólicos espadín y reloj, aunque no había renunciado a la peluca (en toda época, las subversiones respecto a la indumentaria tienen su límite). Progresivamente, Rousseau se constituía en paradigma alternativo: censor invisible en el seno de los bosques y denuncia viviente de una sociedad indigna. Nunca acabaremos de reflexionar sobre la figura de este filósofo político que acabó dedicándose a copiar música y a los encantos solitarios de la herborización. Si el mejor destino de Emilio era transformarse en un buen carpintero, Jean-Jacques lo precede como copista de música: cualquiera que haya contemplado reproducciones de su trabajo, conoce el secreto que esconde la prolijidad artesanal de la caligrafía musical de Rousseau (después de todo, la fuente más estable de sus ingresos pecuniarios).

Pero la época del apogeo del «tenebroso complot» es también la de ciertos logros destacables del Rousseau *musicien*. El *Pygmalion* rousseauiano (1770), por ejemplo, difiere mucho del exquisito *acte de ballet* homónimo de Rameau (1748). En términos musicales, se coloca muy a la zaga, pero su concepción escénica, sin embargo, es verdaderamente muy novedosa. Hasta la intervención final de la estatua súbitamente convertida en mujer de carne y hueso, la pieza (una *scène lyrique*, tal como la definió Rousseau) es un monólogo: declamación hablada más pantomima; entre ellas –he aquí la novedad– se insinúa el comentario musical de la orquesta. En cuanto a la historia de los géneros, el ginebrino acababa de inventar el *melodrama* en sentido estricto. Literariamente, nuestro filósofo había logrado expresar un motivo caro a su pensamiento: es indudable que le interesa menos la metamorfosis mitológica que el momento inaugural de la génesis de una subjetividad. Es por eso que, en el momento culminante de la pieza, Rousseau sólo hace pronunciar a Galatea dos simples expresiones: «yo» (al tocarse a sí misma) y «no yo» (luego de haber intentado dar unos pasos y haber palpado un trozo de mármol). Rousseau tuvo en mucha estima esta pieza sobre esta curiosa Galatea y su

205. Jean-Jacques Rousseau, *Sueños...*, *op. cit.*, p. 30.

modo de arribo casi fichteano a una módica conciencia de sí. Es por eso que no se atrevió a componer él mismo la música. Cuando fracasó su empeño de que Gluck la musicalizara, acabó recalando en un compositor menor y *amateur*, Horace Coignet, con el que inició una colaboración plena de aprensiones y recelo. La música conservada es apenas relevante; importa mucho, por el contrario, esa nueva concepción melodramática desplegada en anotaciones escénicas minuciosas, que no habría que dejar de relacionar con las contemporáneas teorías diderotianas acerca de la pantomima.²⁰⁶

Hay que reconocer que parte de la importancia de la obra musical de Rousseau se reduce a esa forma trivial de la originalidad que consiste en haber dado carta de nacimiento, aunque no su forma cabal, a nuevos géneros musicales y literarios. Pero hay asimismo cierta clarividencia en donde algunos sólo identifican el mérito dudoso de haberse constituido como el teórico anticipado de obras que todavía no se habían consumado. En esa línea, tampoco habría que subestimar los fragmentos de su tragedia *La muerte de Lucrecia*, que guarda una relación estrecha con el naciente ideal diderotiano-burgués de un drama *en prosa*.²⁰⁷ Es sin duda paradójico que nada de su prerromanticismo literario, tan influyente para la entera escritura europea, haya eclosionado musicalmente, pero la paradoja se atenúa si pensamos en los modestos dones del Rousseau compositor. El caso de *Pigmalión*, creemos, es suficientemente representativo de este desnivel entre concepto y ejecución, entre concepción teórica y plasmación musical.

Durante esos últimos años, Rousseau también inició la composición de *Daphnis et Chloé* –una nueva ópera sobre un libreto de Olivier de Corancez, futuro fundador del *Journal de Paris*– y escribió una serie de nueva música para seis arias de *Le Devin du village*. Por lo demás, no debemos olvidar el legado póstumo de *Las consolaciones de las miserias de mi vida*, suerte de testamento musical y profesión de fe «monodista»: compilación de valor desigual que resume toda la existencia musical de Rousseau. Se trata, en su mayoría, de romances de simplicidad extrema, escritos para una voz sola con el acompañamiento de bajo sin cifrar. Los poemas proceden de fuentes muy diversas: del propio Rousseau, de Deleyre, Corancez o Vernes; también de Gentil Bernard, Gresset, Moncrif, La Borde o Marmontel. Asimismo hay *canzoni* sobre poemas italianos y otras sobre antiguos poetas franceses como Clément Marot o Desportes. Como ejemplo extremo

206. Un análisis sutil de esta obra lo proporciona Jean Starobinski bajo el título «Galatée», en *Jean-Jacques Rousseau...*, *op. cit.*, pp. 90-92. El texto de *Pygmalion* se reproduce en Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, *op. cit.*, pp. 1224-1231.

207. Los fragmentos de *La Mort de Lucrece* se reproducen en Jean-Jacques Rousseau, *OC II*, *op. cit.*, pp. 1019-1046.

del *sencillismo* musical rousseauiano permanece un *air* curioso, «*Que le jour me dure*», compuesto únicamente... a partir de tres notas.

A principios de julio de 1778, Rousseau moría en las inmediaciones de Ermenonville. El 30 de mayo, Voltaire había fallecido en París, adonde se había trasladado para asistir a la función inaugural de su drama *Irène*. Mozart –que también había viajado a París para estrenar una sinfonía en el mismo *Concert Spirituel* donde, cuarenta años antes, Rousseau había presentado su enigmática *Sinfonía para cornos da caccia*– no registrará en su correspondencia la muerte del filósofo ginebrino, pero le anuncia a su padre en Salzburgo el fallecimiento del otro escritor con jocosidad: «Ahora le voy a dar una noticia que quizá sepa ya, y es que el ateo y archibribón ha reventado por decirlo así como un perro –como un animal– ¡ésta es su recompensa!».²⁰⁸ El apellido «Rousseau» no se menciona ni en las cartas de Leopold ni en las de su hijo, lo cual, desde luego, no significa que no les fuera familiar: hay mucho en los conceptos mozartianos que remite a Rousseau, empezando por el célebre «*Das Herz adelt den Menschen* [el corazón ennoblece al ser humano]». ²⁰⁹ A nuestro juicio, la primera conexión se deriva de que el original de *Bastien und Bastienne*, la pequeña ópera que Mozart compuso en Viena en 1768, no tiene otra fuente que la parodia casi contemporánea que de *El Adivino de aldea* Madame Favart y Harny de Guerville habían realizado para la *Comédie Italienne* de París, en 1753 (bajo el título *Les Amours de Bastien et Bastienne*). Estrenada, al parecer, en los jardines de la mansión vienesa de Franz Anton Mesmer –el padre del «magnetismo animal»–, *Bastien y Bastienne* reitera paso por paso la estructura de *El Adivino*; Colin se transforma en Bastien, Colette en Bastienne, el sobrio Adivino en el estafalario mago Colas.²¹⁰ La música –¿hace falta aclararlo?– es incomparablemente superior. También de naturaleza indirecta es el segundo lazo que une al filósofo autor de *Pigmalión* y al joven Mozart interesado seriamente por el novedoso melodrama creado por el filósofo de Ginebra. Se encuentran elementos melodramáticos en numerosas composiciones mozartianas: en el proyecto de 1778 del «duodrama» *Semiramis*, en la música incidental para el drama *Thamos, Rey en Egipto* en la versión de 1779, así como en la inacabada y magnífica *Zaide* de 1779-1780. En este caso, el vínculo se lo debe-

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

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

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

mos a Antonín Benda, precisamente un continuador de Rousseau. Si en Rousseau el melodrama era aún una pieza teatral declamada con interludios musicales, con Benda, por vez primera, se concreta la superposición de música y palabra hablada. En 1775, el compositor bohemio había estrenado sus flamantes melodramas *Ariadna en Naxos* y *Medea*: Mozart dejó un testimonio de su fascinación por estas obras de Benda en una carta a su padre, desde Mannheim a Salzburgo, del 12 de noviembre de 1778.²¹¹ Si bien en un pasaje de su autobiografía *Poesía y verdad* deslizará un comentario desfavorable sobre el *Pígalión* rousseauiano, el propio Goethe, con su «monodrama» *Proserpina* de 1779, no dejó de contagiarse por este generalizado entusiasmo por el nuevo género. Poco más tarde, en su ensayo *Über das Melodram* (1788), Johann August Eberhard –el mismísimo interlocutor polémico de Kant– procuraba demostrar *silogísticamente* la «imposibilidad estética» del género creado por Rousseau.

Mientras tanto, *Le Devin* había continuado su carrera, y la nueva generación parecía disfrutarlo incluso más que la precedente. Acabamos de aludir a la reescritura que un genio precoz había realizado en 1768: apenas dos años antes, un shakespeariano de pura cepa (David Garrick) y el primer musicólogo de Inglaterra (Charles Burney) habían hecho de la pequeña ópera de Rousseau una adaptación inglesa, bajo el título *The Cunning Man*. La carrera del *intermède* rousseauiano continuó de un modo meteórico. Traducido también al alemán y al holandés, llegó a representarse en Nueva York en 1790. *El Adivino* viajó incluso a Cuba, y es evidente que un cultor entusiasta del otrora tan en boga «realismo mágico» no podía no usufructuar la bizarría de ese avatar caribeño y posrevolucionario de una ópera compuesta para la corte de Luis XV: el Alejo Carpentier novelista dedica un capítulo entero de *El siglo de las luces* a relatar la representación tropical del

211. El pasaje merece citarse completo, incluso con el sabor adicional que le imprimen su incoherente ortografía y su puntuación peculiar: «[el señor von Dallberg] no me deja marchar hasta que haya compuesto para él un Duodrama [*sic*], y realmente no me lo he pensado mucho; – porque siempre he deseado componer esa clase de Dramas; – no sé, cuando estuve aquí por primera vez, ¿le escribí algo sobre esa clase de piezas? – ¡en aquella ocasión ví representar aquí 2 veces una de esas piezas con el mayor placer! – realmente – ¡nunca me ha sorprendido tanto nada! – porque, ¡siempre me imaginé que algo así no me haría ningún Efecto! – sin duda sabe que en ellas no se canta sino que se Declama – y la *Musique* es como un Recitado obligado – de vez en cuando se habla también con la *Musique*, lo que produce el efecto más extraordinario; – lo que ví fue la *Medea* de *Benda* – ha hecho otra más, *Ariadna en Naxos*, las dos verdaderamente – excelentes; ya sabe usted que, entre los maestros de capilla luteranos, *Benda* fue siempre mi preferido; me gustan tanto esas dos obras, que las llevo conmigo; Bueno pues ¡imagínese mi alegría al tener que hacer lo que deseaba! – ¿sabe usted cual es mi Opinión? – habría que tratar de esa forma la mayoría de los Recitados en la ópera – y sólo de vez en cuando, cuando las palabras pudieran *expresarse bien en música*, cantar los Recitados» (en Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas*, *op. cit.*, p. 121: se ha respetado la grafía y puntuación originales; sobre esta cuestión cf. asimismo el artículo «Melodrama», en Erich Valentin, *Guía...*, *op. cit.*, pp. 130-131).

intermedio rousseauiano, mientras que el Carpentier musicólogo nos anoticia de las representaciones de *Le Devin* en el Cabo Francés a fines del siglo XVIII y de sus proliferantes imitaciones, algunas incluso en dialecto *créole*.²¹² Como sugieren estos datos, no parece aventurado colocar a la par los avatares de *El Adivino de aldea* con el destino hispanoamericano de las doctrinas políticas de *El contrato social*.²¹³ Volviendo a la escena francesa, y efectuando un pequeño bucle analéptico, hubo, por ejemplo, un reestreno memorable en 1776, donde la pieza rousseauiana se ejecutaba nada menos que luego del *Orphée* de Gluck. Rousseau dejó constancia de ese momento de gloria en el primer diálogo de su tendencioso *Rousseau juez de Jean-Jacques*. Pero hay también testimonios menos parciales. En su *Correspondencia literaria*, el severo La Harpe dejó documentado el éxito prodigioso de la doble representación, y entrevió en *El Adivino* «un modelo de pastoral campestre, que tiene más de un encanto singular: la unión de la música con las palabras, unión tal que parece que las ideas y las modulaciones hubieran sido concebidas a un mismo tiempo». ²¹⁴ En una carta al *Mercur de France* de 1773, Gluck, que había venido a Francia a estrenar nada menos que cinco de sus obras maestras, llegó a escribir: «El acento de la naturaleza es la lengua universal: M. Rousseau lo ha empleado con el mayor éxito en el género simple. Su *Adivino de aldea* es un modelo que todavía ningún autor ha emulado». ²¹⁵

Entre Gluck y Rousseau, el acuerdo fue inmediato. Sólo apuntaremos aquí que un análisis parsimonioso del impacto que la reforma gluckista provocó en Rousseau se podría rastrear en el triple testamento musical que conforman la *Carta a Burney*, los *Fragmentos de Observaciones sobre la Alceste de Gluck* y el *Extracto de una respuesta del Pequeño Falsario sobre el Orfeo de Gluck*.²¹⁶ Podemos considerar el estreno vienés de *Orfeo ed Euridice* (1762) como el acta de nacimiento de la *ópera reformada*: proyecto concebido y ejecutado por Gluck y Calzabigi. A pesar de su ingente pasado de óperas metastasianas, el teatro musical gluckiano ya se separa definitivamente del modelo de arte cortesano. Con sus ideales de verosimilitud y organicidad argumental, su ataque al doble régimen de aria y recitativo (en favor del *arioso* y el recitativo acompañado) y su embate específico al *aria col da capo*, los objetivos de la reforma de Gluck y Calzabigi pueden considerarse como un desarrollo natural de las concepciones que Rousseau había

212. Cf. Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Quetzal, Buenos Aires, 1994, capítulo XXVII, pp. 168-176; la otra referencia corresponde a *La musique à Cuba* [1979], Gallimard, París, 1985, p. 112.

213. Sobre esta cuestión puede consultarse «Roussonismo [sic] y anticolonialismo», en Boleslao Lewin, *Rousseau y la independencia argentina y americana*, Eudeba, Buenos Aires, 1967, pp. 7-17.

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

215. *Idem*, p. 168.

216. Reunidas en Jean-Jacques Rousseau, *OC* v, *op. cit.*, pp. 433-465.

hecho célebres en el *Diccionario de música* y en sus opúsculos polémicos. Además de permanecer como un documento imprescindible de la Ilustración estética, el célebre prefacio gluckiano a la ópera *Alceste* (1767) expone un programa dramático impensable sin el precedente de las teorías de la naturalidad expresiva debidas a la pluma rousseauiana.²¹⁷ Gluck se exhibe ante la *Öffentlichkeit* musical escribiendo sostenidamente en el *Mercure de France* desde 1772; con Du Rollet retoma elementos de la «querrela de los bufones», pero ahora oponiéndose diametralmente al prejuicio rousseauiano acerca de la inadaptación de la lengua francesa para el canto. Con ese enorme continente conformado por las cuatro «óperas de París» (*Iphigénie en Aulide*, 1774; *Armide*, 1777; *Iphigénie en Tauride*, 1779; *Echo et Narcisse*, 1779), a las que se suman sus *remakes* francesas de las versiones italianas (*Orphée et Euridice*, 1774; *Alceste*, 1776), Gluck efectúa la más rotunda *refutación material* de la profecía sobre la imposibilidad de una auténtica música francesa con la que Rousseau había conmocionado al mundo ilustrado al final de su *Lettre* de 1753. Dócilmente, el ginebrino acabó rindiéndose ante la evidencia, que venía a fusionar los resultados innovadores de la experiencia reformista vienesa y la tradición vernácula de la *tragédie lyrique* precisamente en su sede natural, y sostuvo con Gluck la más positiva y afable de las relaciones.²¹⁸

Situarnos en la estela de las teorías y composiciones rousseauianas es, al mismo tiempo, esbozar los principios de una «historia efectual» de su legado musical.²¹⁹ Como si, en ese verdadero cambio de la «estructura del sentimiento» (para usar la noción un poco evanescente de Raymond Williams) que se produce a fines del XVIII, la música de Rousseau quedara atrás, rezagada entre otros productos sin duda más valiosos de la época galante, pero su pensamiento fuera más allá, sorteara el huracán revolucionario y alentara el romanticismo del siglo XIX. La estela de Rousseau llega incluso más lejos, por ejemplo en la obra pianística de inspiración rousseauiana de Stephen Heller, que con sus *Promenades d'un solitaire*, op. 78 o sus *Rêveries du promeneur solitaire d'après Rousseau* op. 101 frisa ya el denostado estilo *Biedermeier*.

El itinerario que seguía la música operística es ilustrativo de la difusión de los ideales rousseauianos, con su previsión de una sociedad que disolviera castas, compartimientos corporativos, impermeabilidades clasistas fundadas en la desi-

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

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

219. Dicha «historia efectual» vendría a complementar el más habitual estudio de la impronta de la obra *literaria y política* de Rousseau, tal como lo desarrolla, entre otros, Rodolfo Mondolfo en «La influencia de Rousseau en las épocas posteriores y en la formación de la conciencia moderna», en *Rousseau y la conciencia moderna*, Eudeba, Buenos Aires, 1962?, pp. 96-132.

gualdad de las fortunas y jerarquías hereditarias. Son conocidas las reverberaciones políticas del drama musical mozartiano, con las connotaciones masónicas del caso (inhallables, por otro lado, en Rousseau). Sabemos que los enfáticos «*Viva la libertà!*» al final del primer acto de *Don Giovanni* pudieron incomodar a la aristocracia en su estreno vienés de 1788; y no falta quien presiente la entera Revolución en los reiterados «*[io] non voglio più servir*» de Leporello, en el umbral mismo de la ópera (I, i). A pesar de ciertos excesos, la tesis que sobrevuela las digresiones y meandros de la argumentación de Ivan Nagel en su libro *Autonomía y gracia* es la que ausculta en las óperas de Mozart de la última década el ocaso del poder soberano y el barrunto de la era posabsolutista.²²⁰ Jorge Dotti llega a considerar el caso de *La flauta mágica* tan paradigmático como para cifrar en él el significado nuclear de la pedagogía de la Ilustración, precisamente allí donde se opera el pasaje desde el racionalismo barroco al iluminismo político:

La respuesta que el Sarastro de Schikaneder/Mozart da a los sabios masones (a saber: que Tamino no fracasará en su iniciación como iluminado, pues, “antes que príncipe, ¡es un hombre!”) resume la inversión de sentido que la modernidad imprime al paradigma tradicional. Fundamentalmente, el núcleo de la pedagogía iluminista es que las distinciones, prerrogativas y obligaciones, inevitables en toda convivencia, son artificiales y secundarias frente a la libertad y a igualdad propias del hombre en cuanto tal, previo a su pertenencia a tal o cual rango dentro de un orden político.²²¹

Por otra parte, *Figaro*, el personaje que inmortalizó a Beaumarchais y que se erigió en símbolo palmario del Tercer Estado, aparece ya en 1773 (en *Le Barbier de Séville*), pero es recién en la obra del año de la muerte de Rousseau (con *Le Mariage de Figaro ou La folle journée*) que gana toda su dimensión proto-revolucionaria y trasciende las fronteras bajo la forma de la ópera de Da Ponte y Mozart. Sin lugar a dudas, Pierre Agustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) es una figura indispensable en relación con estos atisbos del nuevo orden surgidos en el seno del antiguo. Agente secreto del gobierno francés, durante el bienio 1776-1777 había provisto de armas a los revolucionarios norteamericanos. Sin embargo, su adhesión ardiente a las ideas del futuro no le ganarían la simpatía de la República Revolucionaria, que hacia 1792 lo acusaría de traición: al inspeccionarse su casa en busca de armas, se había hallado una edición privada de la obra de Voltaire en setenta volúmenes... Menos conocido que la trilogía dedicada a Fígaro, pero igualmente fundamental en una historia política de la ópera, es su libreto *Tarare* (1774), concebido para Gluck pero musicalizado finalmente por Salieri. No podemos detenernos a analizar aquí

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

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

las vicisitudes de su trama, verdadera fábula para aleccionar a los políticos absolutistas. Lo importante es que Salieri y Beaumarchais suscriben con fruición el regicidio en escena del cruel Atar, lo cual no deja de estar a tono con los tiempos (la obra se estrenó en la *Opéra* de París el 8 de Junio de 1787). En el final de *Tarare* se canta: «*Homme, ta grandeur, sur la terre, / N'appartient point à ton état: / Elle est toute à ton caractère*». No dejaremos de apuntar otras palabras –apenas un lexema– de ese himno final; en él se invoca la «*Touchante égalité*»: tanto el valor igualitarista como la inflexión sentimental son típicamente rousseauianos.

Sabemos que Beethoven era un lector devoto de Rousseau, y en su obra encontramos una nueva instrumentación para voz, violín, cello y piano del aria «*Non, non, Colette n'est point trompeuse*» de *Le Devin du village*. También podría rastrearse una filiación doblemente rousseauiana en la escena de la prisión de su ópera *Leonore/Fidelio* (Acto III, escena xiv/Acto II, xii). Con enorme eficacia dramática, Beethoven recurre allí al *melodrama*. La universalización, a la vez conmovedora y peligrosísima, intensamente afectiva y máximamente abstracta, de la misión del rescate llega como un eco del igualitarismo y de la cruzada contra el despotismo ínsitos en el mensaje de Rousseau. Consternada ante las condiciones precarias en que sobreviven los prisioneros, Leonore, que se ha arriesgado a travestirse y entrar a la prisión con el exclusivo fin de salvar a su marido, cede a un movimiento de universalización, en una suerte de «imperativo categórico kantiano-beethoveniano», que, si se nos permite la profusión de epítetos, también es de raigambre rousseauiana: «Quienquiera que seas, te salvaré [*Wer du auch seist, ich will dich retten*]». ²²² Podríamos seguir multiplicando los ejemplos. Tal vez, en esa línea, llegaríamos a explicar todos los avatares que fueron necesarios para que en un escenario, un personaje de ópera pudiera gritar: «*Cortigiani, vil razza dannata*» (Rigoletto en *Rigoletto*, Acto II, escena ix). Para ese entonces, la revolución en la ópera había sido precedida por la revolución en el teatro (los sobresaltos de *El rey se divierte* de Victor Hugo, la irrupción del romanticismo cabal).

Ocupémonos ahora de la otra revolución, la revolución política. Rousseau ha sido considerado con frecuencia como anunciador y guía de la Revolución, más específicamente el numen de la segunda fase revolucionaria. Sobre todo, se ha visto en el autor de *El contrato social* al inspirador de los principios llevados a la práctica luego del 10 de agosto de 1792 y, más aun, de la política seguida entre la derrota de los girondinos y Termidor. La «república jacobina», con su práctica del sufragio (relativamente) universal, la exaltación de la democracia directa y la política de economía dirigida, se considera, en general, como el apogeo de esta influencia

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

rousseauiana. No es difícil visualizar en el furor antinobiliario de la Revolución la exasperación paroxística del plebeyismo del filósofo de Ginebra. Algunos –como Constant y Taine– han creído encontrar en *El contrato social* el origen intelectual del aspecto autoritario y dictatorial de la política jacobina en el bienio 1793-1794. La cuestión se complejiza cuando comprobamos que, sin lugar a dudas, también es posible rastrear una nítida filiación rousseauiana en el ideario de los adversarios de la Revolución y de la *Assemblée*. No entraré aquí en este tipo de importantes disquisiciones, que exceden los límites de este trabajo, aunque es claro que la Revolución marca, de algún modo, más frontal o más indirecto, el encuentro entre un gran pensamiento y un movimiento histórico.²²³ Nos interesan más bien aquí algunos sucesos músico-políticos que procuraremos redimir de su habitual condición anecdótica.

Cuando el 21 de julio de 1789, la *Opéra* reabre sus puertas tras siete días de clausura, lo hace nada menos que (¡una vez más!) con *El Adivino de aldea*, montado ahora lejos de las suntuosidades de Fontainebleau y «en beneficio de los obreros pobres». En agosto de 1793, una moción de la Convención propone que tres veces por semana los teatros deben montar *tragédies républicaines*. Como escribe el musicólogo Giorgio Pestelli, «fuera de los teatros y de las salas de concierto, la Revolución provoca una verdadera marea de música para consumir al aire libre, en calles y plazas».²²⁴ De trata de una verdadera música republicana *en plein air*, que, practicada en la Plaza de la Bastilla o en el Campo de Marte, hace realidad las teorías rousseauianas que vimos en la *Carta a D'Alémbert*. La Revolución trae consigo una impactante profusión de odas, marchas, música militar, himnos a la Libertad o a la Naturaleza, himnos para la fiesta de los novios –imposible no recordar la fiesta sugerida al final de la *Carta sobre los espectáculos*– o para la fiesta de la agricultura, también para la partida y el retorno de los ejércitos, y un largo etcétera. François-Joseph Gossec se convierte en el músico oficial de la Revolución temprana, y se reinterpreta a Gluck y a Sacchini con letras republicanas, por ejemplo, de Marie-Joseph Chénier.²²⁵ Por lo demás,

223. Para estas cuestiones, cf. el excelente y minucioso trabajo de Bernard Manin: «Rousseau», en François Furet, Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, Flammarion, París, 1988, pp. 872-886, así como Iring Fetscher, *La filosofía política de Rousseau. Per la storia del concetto democratico di libertà*, trad. L. Derla, Feltrinelli, Milano, 1972 [orig.: *Rousseaus politische Philosophie. Zur Geschichte des demokratischen Freiheitsbegriffs*, 1968, 2. Aufl.], pp. 234-239.

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

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

el enorme salto hacia delante de los instrumentos de viento y, en menor grado, los de percusión, así como la preferencia por el simple coro al unísono en desmedro de la trama polifónica (que, además de favorecer la entonación por parte de cantores no profesionales, todavía era objeto de una investidura noble gracias a su referencia presuntamente histórica a la música griega): todos estos motivos, entonces, pueden ser considerados, sin temor a la duda, ecos materiales y tardíos de las peregrinas teorías rousseauianas sobre el unísono y sobre los instrumentos militares.²²⁶

La panteonización de Rousseau tuvo lugar el 11 de octubre de 1794, en pleno Terror. En su reporte del evento, Joseph Lakanal percibió con agudeza que lo decisivo no estribaba en considerar cómo *El contrato social* explicaba la Revolución; por el contrario, «es en cierta manera la Revolución la que nos ha explicado *El contrato social*». ²²⁷ Parece evidente que si, como quería Lakanal, la Revolución nos enseñó a leer el libro más importante del Rousseau filósofo-político, la poderosísima ola de evolución musical que va desde la reforma gluckista hasta Beethoven (pasando por Mozart, Salieri, Gossec, Cherubini y las óperas de la Revolución) nos enseñó a leer, con una óptica nueva, sus escritos musicales.

Conclusiones

Aquel que ha podido ser lo suficientemente vil y lo suficientemente necio como para atribuirse *El Adivino de aldea* sin haberlo compuesto e incluso sin saber música, no ha escrito jamás una línea del *Discurso sobre la desigualdad*, ni del *Emilio*, ni de *El contrato social*.²²⁸

Entre una multitud de concepciones valiosas o fútiles, esa *Bildungsroman* y biblia de pedagogía negativa que es el *Emilio* contiene también una irrisoria teoría del solfeo. Nuevamente, como vimos en el caso del *Projet concernant de nouveaux signes*, Rousseau complica las cosas en su afán por facilitarlas, y de ese modo acaba reivindicando un abstruso método de solfeo por transposición como reemplazo

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

227. Joseph Lakanal, *Rapport sur Jean-Jacques Rousseau fait au nom du Comité d'instruction publique* (29 Fructidor an II, 15 sept. 1794), París, 1794; citado por Bernard Manin en «Rousseau», op. cit., p. 885.

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

del tradicional solfeo al natural.²²⁹ Sin embargo, sus planteos concernientes a la educación musical ganan algo de verosimilitud cuando describen la triple dimensión vocal del hombre y la notoria fragilidad de las voces blancas:

El hombre tiene tres clases de voz; a saber, la voz parlante o articulada, la voz cantante o melodiosa, y la voz patética o acentuada, que sirve de lenguaje a las pasiones y que anima el canto y el habla. El niño tiene esas tres clases de voz, igual que el hombre, sin saber aliarlas de la misma forma; tiene, como nosotros, la risa, los gritos, las quejas, la exclamación, los gemidos, pero no sabe mezclar sus inflexiones a las otras dos voces. Una música perfecta es la que reúne lo mejor de esas tres voces. Los niños son incapaces de esa música, y su canto nunca posee alma. Asimismo, en la voz parlante su lenguaje carece de acento: gritan pero no acentúan, y lo mismo que en su discurso hay poco acento, hay poca energía en su voz.²³⁰

De acuerdo con estos curiosos lineamientos, al niño no hay que enseñarle a declamar parlamentos que versan sobre cosas que no puede entender o sentimientos que jamás experimentó. Por el contrario, debe enseñársele a hablar con sencillez, claridad, buena articulación y una pronunciación precisa pero exenta de afectación. Este contenido adiestramiento para la prosodia se corresponde con la educación vocal, que debe limitarse a volver la voz del infante sonora, flexible y exacta, y su oído sensible al compás y a la armonía. Rousseau se muestra reacio respecto de las prácticas precoces de lectura musical: «Como es lógico, sin prisa alguna para enseñarle a leer la escritura, tampoco la tendré para enseñarle a leer la música. Alejemos de su cerebro cualquier atención demasiado penosa y no nos apresuremos a fijar su espíritu sobre signos convencionales».²³¹ La educación musical del niño –es importante recalcarlo– comienza en una época temprana y trata de alentar en el educando las potencialidades del compositor; no se cultiva la música sino aprendiendo a crearla: «para conocer bien la música, no basta con repetirla, hay que componerla, y lo uno debe aprenderse junto con lo otro, porque, si no, nunca se la conoce bien».²³² Ninguna otra observación de importancia añade Rousseau a esta breve educación del oído musical que irrumpe en medio de la instrucción sensorial de los restantes sentidos propuesta hacia el final del Libro II del *Emilio*. El niño no ha rozado aún la adolescencia y, tal vez por eso, nada anticipa Rousseau sobre la educación del oído *político*, si bien algunos principios generales de política se añaden, casi al modo de un apéndice en el Libro V, al referirse al adoctri-

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

230. *Idem*, pp. 214-215.

231. *Idem*, p. 215.

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

namiento previo a los viajes. El puente lo trazan las observaciones del Vicario Saboyano en ese tramo de su discurso que es tanto un ejemplo prekantiano de *Kritik des Geschmacks* como un proyecto preschilleriano de «educación estética». ²³³ De allí a las concepciones republicanas sustentadas en la *Carta a D'Alembert* o en las epístolas de de Saint-Preux, hay un solo paso.

He intentado señalar cómo esa educación del oído musical republicano no puede surgir sino dentro de un movimiento más amplio de regeneración sociopolítica y moral. ¿Preconiza Rousseau un retorno a los bosques? Sabemos que, en un pasaje de la importante nota novena del *Segundo Discurso*, ya nuestro autor había recusado ese ingenuo plan de evasión. Fue uno de los primeros lectores de Rousseau el que comprendió mejor su pensamiento y se adelantó de antemano a siglos de *misreadings*:

No es lícito precisamente tomar la descripción hipocondríaca (malhumorada) que hace Rousseau de la especie humana que osa salir del estado de naturaleza, para invitarnos a entrar de nuevo en él y retornar a los bosques, por su verdadera opinión, con la que expresaba la dificultad que hay para nuestra especie en marchar por la vía de la continua aproximación a su destino. ²³⁴

De inmediato, en un verdadero *tour de force* hermenéutico, el filósofo de Königsberg resume la totalidad del mensaje de la obra rousseauiana:

Sus tres obras sobre el daño que han causado, 1. el paso de la naturaleza a la *cultura* dado por nuestra especie debido a la debilitación de nuestra fuerza, 2. la *civilización* engendrada por la desigualdad y la opresión recíproca, 3. la supuesta *moralización* producida por una educación antinatural y una deformación de la índole moral; estas tres obras, digo, que han presentado el estado de naturaleza como un estado de *inocencia* (retornar al cual impide el guardián de la puerta del Paraíso con su espada de fuego), estaban destinadas a servir simplemente de hilo conductor que llevase a su *Contrato social*, su *Emilio* y su *Vicario saboyano*, para salir del error de los males con que se ha rodeado nuestra especie por su propia culpa. Rousseau no quería, en el fondo, que el hombre *volviese* de nuevo al estado de naturaleza, sino que *mirase* a él desde el punto en que ahora se encuentra. ²³⁵

A los diagnósticos sombríos de los dos *Discursos* y de *La Nueva Eloísa*, Kant opone la triple doctrina –el triple remedio– de *El contrato social*, *el Emilio*, y *el Vicario saboyano*. Porque, ¿cómo puede el hombre moderno, frente a su existencia escindida en tanto *homme civil*, volver a recomponer la totalidad perdida del *homme naturel*? Continuando en la línea del planteo kantiano, podría decirse que existen al menos tres soluciones planteadas por Rousseau, tres modalidades (home-

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

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

235. *Idem*, pp. 284-285.

opáticas) de «remedio *en* el mal»: una remite al individuo excluido de la sociedad –el paseante solitario proclive a la *rêverie*–; otra opera mediante el proyecto de constitución de un estado fundado en la igualdad efectiva para el sujeto que surge de la *volonté générale* –la ruta de *El contrato social*–; una tercera vía se da a través de la comunidad idílico-amorosa de una pareja primordial en el seno de un reducido círculo de almas sensibles –la «utopía de Clarens» en *La Nueva Eloísa*–.²³⁶ En Rousseau asistimos a un novedoso maridaje entre la virtud republicana –pública, espartana– y la bondad, dulzura y sensibilidad relativas a las costumbres privadas. En ese movimiento, la *virtus* toma a la vez los hábitos de Mucio Scévola y los de Julie: «su contaminación difusa le da a la virtud espartana los encantos de la subjetividad y del sentimiento».²³⁷ En otros términos: la pequeña comunidad de corazones límpidos de Clarens es homogénea con la transparencia de la fiesta pública de la *Carta a D’Alembert* y con la república diáfana surgida a partir del contrato social originario.

Kant concluye su exégesis rousseauiana con un pasaje revelador. Lo hace en un ademán que es, simultáneamente, un acto de justicia interpretativa y un conato de asimilación (errónea) entre la a-moralidad radical del hombre natural rousseauiano –no manchado por pecado original alguno– y su propia teoría del *radikale Böse*, avatar criticista y ultrasecularizado de la doctrina cristiana del *peccatum originarium*:

Suponía [Rousseau] que el hombre es por *naturaleza* (que puede heredarse) bueno; pero de un modo negativo, a saber, no siendo de suyo y deliberadamente malo, sino estando sólo en peligro de ser contaminado y corrompido por malos o inhábiles directores y ejemplos. Pero como serían menester, a su vez, hombres *buenos*, que además habrían tenido que educarse a sí mismos, y entre los cuales no habría ninguno que no tuviese en sí algún vicio (innato o adquirido), queda sin resolver, incluso en cuanto a la cualidad del principio, no meramente en cuanto al grado, el problema de la educación moral de nuestra especie, porque una propensión mala innata en ella será, sí, censurada por la universal razón humana, y, en rigor, hasta refrenada, pero no por ello ya extirpada.²³⁸

La intrincada sintaxis no sólo es resultado de la trabajosa prosa de Kant. También irradia de la certeza de señalar la aporía central que gravita en varios textos de Rousseau, y acaso en la totalidad de su obra: me refiero a la necesidad de apelar, para la puesta en práctica del proyecto regenerativo, a una mediación extraracional y extrajurídica, tal como la encarnan esos *Dei ex machina* que son, en *El contrato social*, el Legislador Mítico y, en el *Emilio*, el Pedagogo Infalible. Sabe-

236. Acerca de esta triple vía, cf. asimismo Hans-Robert Jauss, «El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno», en *Las transformaciones...*, *op. cit.*, p. 75.

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

238. Immanuel Kant, *Antropología...*, *op. cit.*, p. 285.

mos que en los textos de Rousseau no cesa de plantearse la paradoja de la necesidad de un tutelaje perpetuo. Porque, al fin y al cabo, ¿quién educará al Educador, quién tutelaré al Tutor, de qué potencia suprema extraeré el Adivino su presciencia, de qué limbo ultraterreno provendrá el Legislador de la República rousseauiana?

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

Koselleck ha escrito que el secreto político del Iluminismo consiste en que todos sus conceptos, de un modo análogo a la toma indirecta del poder, son políticos sin revelarlo. ¿Dónde se insinúa y en ocasiones irrumpe la *cosa política* en el Rousseau musical? Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, ese entrecruzamiento se verifica básicamente en tres niveles. Hay una dimensión biográfica, donde avatares como el rechazo de una pensión real o la participación en una *querelle* como la de los bufonistas y antibufonistas cobran inmediatas y vivas connotaciones políticas. Los gestos vitales de Rousseau –su rechazo del aplauso cortesano, su decisión de dedicarse a copiar música lejos de la sociedad letrada– *valen*, en este sentido, *como argumentos*.²³⁹ Todas las intervenciones rousseauianas llevan la impronta de ese apetito de singularización, de esa búsqueda infatigable de independencia conceptual y existencial que nada ni nadie lograrían atenuar.²⁴⁰ Hay otro estrato, teórico y conceptual, donde el cruce propuesto es vivenciado acaso con mayor riqueza hermenéutica: en la articulación que sugerimos entre los escritos musicales y el resto de la obra rousseauiana (la inmensa constelación textual donde, con mayor o menor coherencia, se entrelazan los artículos

239. Reflexionando sobre el mensaje igualitarista que difunde la obra rousseauiana, Bernard Manin ha explicado que, si bien Rousseau no fue el teórico de la pasión *antinobiliaria*, su ascendiente sobre la opinión debe parte de su poder a que él dio forma y carnadura al igualitarismo en imágenes concretas: «No se limita a teorizar la igualdad, la pone en escena» («Jean-Jacques Rousseau», en *op. cit.*, p. 883). De acuerdo con Manin, dicho ideario se encarna tanto en Emilio como en el propio Rousseau, rechazando las pensiones que alienarían su libertad esencial y no vacilando en copiar música para subvenir a sus necesidades: «La realidad biográfica más o menos transformada por la leyenda adquiere aquí un valor político» (*ibid.*).

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

para la *Enciclopedia* con el *Ensayo sobre las lenguas* o los dos *Discursos*, las doctrinas de *El contrato social* con las teorías de la *Carta sobre los espectáculos*, las hipótesis pedagógicas del *Emilio* con las invectivas de la *Carta sobre la música francesa*). Existe por último un tercer estrato, al mismo tiempo anecdótico y fundamental, del cual intentamos apenas esbozar los límites: el relativo a la historia efectual de la obra de Rousseau. Nuestra tesis modesta es que el estudio de esa *Wirkungsgeschichte* permite identificar con mayor claridad las dos vertientes que caracterizan el pensamiento rousseauiano: una, cívica, política, comunitarista; otra, solitaria, individualista, prerromántica.²⁴¹ *Transparencia* y *obstáculo*, como quería Jean Starobinski en su gran estudio: nunca profundizaremos lo suficiente en esa escisión interna del pensamiento rousseauiano.²⁴² Es esa duplicidad lo que explica que, estilísticamente, Rousseau oficie de lazo entre el *empfindsame Stil* y las revoluciones del *Sturm und Drang*. Si bien diferimos en ciertas cuestiones de detalle y de método, la tesis general de Arnold Hauser, según la cual el individualismo burgués es el principal factor responsable de la disolución del arte cortesano (tesis de indudable sabor hegeliano), nos parece inatacable: toda la cultura del prerromanticismo que se va gestando a la par del ocaso de los absolutismos europeos es ininteligible si se desatiende ese *factum*.²⁴³

En una primera aproximación, la dimensión de los textos musicales de Rousseau se revela como preponderantemente *moral*, no *política*, pero, puesto que, precisamente, lo que Rousseau reivindica es un nuevo lazo, de inspiración premoderna —o más bien, anti-moderna— entre moral y política, música y política acaban conectadas por el puente tendido por la moral. Lo hemos visto en la articulación de la *Carta a D'Alembert* y lo hemos ilustrado al enfatizar cómo la desconfianza de Rousseau hacia esos raros híbridos de la escena musical francesa —pastorales *heroicas*, tragedias *líricas*, óperas-*ballet*— no es únicamente estética sino también ética y política. Su relato degenerativo de la historia de la música va a la par del

241. Como todo aquello que precede a los grandes movimientos y sólo se puede recuperar con una mirada oblicua y retrospectiva, la noción de «prerromanticismo» adolece de cierta vaguedad. Sin embargo, la entendemos aquí en un sentido relativamente preciso y acotado, como refiriéndose a aquellas manifestaciones literarias, filosóficas y artísticas que asoman durante la segunda mitad del siglo XVIII, y que tienen al Rousseau de *La Nueva Eloísa* y al Rousseau «póstumo» —el de las *Confesiones* y de las *Rêveries*— como autor señero y principal. Sobre Rousseau y el «prerromanticismo» es indispensable el estudio de Michel Gilot y Jean Sgard, *Le Prérromantisme, hypothèque ou hypothèse?*, Klincksieck, París, 1975. También es útil el trabajo de Jean Fabre, *Prérromantisme français*, Corti, París, 1967, que estudia la proyección de la sensibilidad rousseauiana en la obra de escritores como Bernardin de Saint-Pierre y Étienne Pivert de Senancour.

242. Sobre esta escisión interna y estructural del pensamiento rousseauiano cf. asimismo Allan Bloom, «Jean-Jacques Rousseau», en *op. cit.*, pp. 547-548.

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

que narra el declive humano que conduce a un primer «pacto inicuo» y que se refuerza en las posteriores consolidaciones de la desigualdad; un relato que, en última instancia, volverá necesarios tanto la puesta en obra de una *revolutio* musical como un replanteo de la naturaleza contractual de la sociedad política según el modelo vigoroso de *El contrato social*.

¿Cuál es el lugar de sus teorías estéticas en una historia de la filosofía del arte? ¿Estando en lo cierto si afirmamos con Catherine Kintzler que «[d]espués de Aristóteles y su *Poética*, la filosofía del arte jamás ha movilizadado un tal detallismo, jamás ha recurrido a una tal profusión de conocimientos precisos y técnicos»?²⁴⁴ Hemos intentado subrayar la importancia de la estética rousseauiana, no sin deslizar alguna que otra sospecha acerca de los «conocimientos precisos y técnicos» de nuestro autor. Sus reflexiones cristalizan precisamente en el momento en que algo así como una *Öffentlichkeit* musical se iba conformando mediante los nada desestimables ejercicios de crítica que encontramos en el *Mercure Galant* o en el *Spectator*, en *Critica Musica* de Mattheson o en *Der Critische [sic] Musikus* de Scheibe. Por medio del somero itinerario propuesto a través de sus numerosos textos musicales, las concepciones rousseauianas dejan una sensación de inconclusión. Si bien no debemos exagerar la asistematicidad de esa parte de su pensamiento, es preciso acordar con Catherine Kintzler cuando escribe que «[a]unque la estética de Rousseau sea análoga a su política, no ha conocido jamás su *Contrato social*».²⁴⁵

De modo colateral, este ensayo querría sugerir un punto de inflexión sobre la importancia de la obra temprana de Rousseau –precisamente allí donde predominan las cuestiones musicales– para una completa ponderación de la filosofía política del autor. Entre medio de esos escritos –verdadera *prehistoria musical del Rousseau filósofo*– asoman hipótesis, preocupaciones y reflexiones que, no sin ganar espesor teórico y filosófico, emigran más tarde a las grandes obras canónicas. Se trata de una dimensión que fácilmente puede pasar inadvertida para el lector no anoticiado de las sutilezas del barroco francés. Reconstruir ese contexto discursivo y polémico es una tarea afín a la recolección de menudencias y restos venerables que caracteriza a esa «historia de anticuario» que Nietzsche describe con elocuencia en su *Segunda Intempestiva*. Y, dado que la cuestión aparece en la obra rousseauiana tematizada según múltiples registros (autobiográfico, filosófico, teórico-musical, novelístico-epistolar, existencial, etc.), exige del intérprete una correlativa flexibilidad para abordar el tema a partir de varios

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

245. *Idem*, p. 49.

ángulos. Sirva esta reflexión para explicar las diversas modalidades que hemos ensayado a la hora de aproximarnos al hecho político-musical rousseauiano.

Al contemplar el canon musical de nuestro filósofo y ponerlo en contexto, posiblemente nos sumamos en la perplejidad. Entre otras cosas, el caso avala la constatación de que rara vez se une el genio personal a un gusto musical exquisito (pensemos por ejemplo, un poco más tarde, en las inconsistentes preferencias musicales de un Goethe).²⁴⁶ Sin embargo, cabe destacar en Rousseau la reunión de una indudable capacidad filosófica y de cierta idiosincrásica sensibilidad musical. Como lo demuestran, *a contrario*, los casos de Kant y Hegel, se trata de una conjunción que no suele abundar en la historia de la filosofía (moderna).²⁴⁷

iii. Así como quien quiera aproximarse a la vida íntima del Versalles del Rey Sol puede leer a Saint-Simon o escuchar a Lully, quien se atreva a franquear los cenáculos de la vida palaciega de Luis XV deberá leer a Fuzelier y a Cahusac, y escuchar, tal vez, la música de Rousseau. ¿Cuán directa es, sin embargo, la relación entre la ideología política y el gusto estético, o, más específicamente, el gusto musical? Contra lo que cabría esperar, esa relación es menos unívoca de lo que se muestra en un abordaje preliminar: es al menos tan extraño que el autor de *El contrato social* o del *Manuscrito de Ginebra* haya triunfado como operista en el seno de la corte del «Bienamado», como que el autor de la *Profesión de fe del Vicario saboyano* se haya dedicado a componer motetes no del todo desprovistos de unción para la liturgia católica.

Aludiremos brevemente a dos casos ilustrativos. Nuestro primer ejemplo de equívocidad atañe a la más famosa de las óperas ramistas, *Cástor y Pólux*. En su *première* de 1737, un pasaje moduladorio enlazaba expeditivamente, en un solo compás, dos tonalidades lejanas: el coro fúnebre de los espartanos «*Que tout gémissent*», en fa menor, con el aria «*Tristes apprêts*» de Téléire, en mi bemol mayor.

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

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

La modulación había causado sensación en el público e incluso originó un importante debate en la época: se trataba de una verdadera «revolución armónica».²⁴⁸ Con la llegada de la otra revolución –la revolución *política*–, el panorama no parecía propicio para una ópera tan *barroca* como *Cástor y Pólux*. Para los ciudadanos parisinos de 1789, la *Opéra*, bajo protección de la corte, era un indudable símbolo de privilegio: el 12 de junio, dos días antes de la toma de la Bastilla, una multitud hostil se manifestó frente al edificio, precipitando su clausura. Paradójicamente, los dos gemelos celestiales de la mitología griega estaban destinados a seguir incólumes en el repertorio proteico de la ópera francesa, y *Castor y Pólux* acabó convirtiéndose en una de esas raras obras que atraviesan casi impertérritas las aguas de la Revolución. Pierre-Joseph Candeille (1744-1827), que había escrito una ópera sobre el Nuevo Mundo (*Pizarre ou La conquête de Pérou*, 1785) y que escribiría una pieza musical sobre la muerte de un general de la Francia revolucionaria (*La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaureparie*, 1793), fue el responsable de *aggiornar* la obra maestra de Rameau, no sin añadirle alguna que otra aria nueva y una orquestación frondosamente gluckiana a la medida de los tiempos. El arreglo es posrevolucionario: fue realizado en 1791. La última representación a la que asistió el cortejo real ese mismo año fue precisamente de esta ópera en esta mismísima versión. Modernizado por Candeille, entonces, *Cástor y Pólux* –una ópera que no podría ser más *Ancien Régime*– continuó representándose en la *Opéra* más de cien veces entre 1791 y 1800. Por lo demás, no deja de ser irónico que, para el traslado del busto de Rousseau sobre los muros de la Bastilla, en 1790, la muchedumbre haya entonado un canto compuesto sobre el coro «*Que tout gémissent*».²⁴⁹

El otro ejemplo de equivocidad es aún más interesante y ambiguo, y atañe a una de las óperas de la reforma gluckiana y a dos personajes celeberrimos de la época. Cuando Gluck se instaló en París, su antigua alumna de canto María Antonieta ya era delfina de Francia. El éxito de la primera *Ifigenia* de Gluck en la *Opéra*, en 1774, le debió mucho a la presencia de la entera corte en la *première* y al entusiástico aplauso que la princesa dedicó a los números individuales.²⁵⁰ Lo curioso es que Rousseau aplaudió la *Iphigénie en Aulide* ese mismo diecinueve de abril con un fervor y un convencimiento análogos a los de la representante del mundo

248. Claude Lévi-Strauss ha reconstruido magníficamente la polémica en torno de este osado «fa-lami» de *Cástor y Pólux*: cf. «Escuchando a Rameau», en *Mirar, escuchar...*, *op. cit.*, pp. 43-66.

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

250. Cf. Antonia Fraser, *María Antonieta, La última reina* [2001], traducción de Roser Vilagrassa, Edhasa, Buenos Aires, 2007, pp. 169-170; cf. asimismo Elisabeth Cook, «Marie Antoinette», *Grove Music Online*, www.grovemusic.com (Accessed 13 April 2007).

monárquico que él aborrecía. Su afición por la obra del músico de ascendencia bohemia lo condujo a alinearse en el bando gluckista y en contra de los piccinistas. *También María Antonieta se contaba en las filas de los gluckistas*, si bien las cuestiones de política internacional –la perpetua sospecha que sobre ella recaía de favorecer los intereses austro-húngaros– la obligaron a una prudente contención de su entusiasmo por el autor de *Orfeo* y a dar la bienvenida parisina, primero a Piccinni y más tarde a Sacchini. (Como detalle de color, añadamos que la querrela no eludía las connotaciones de alcoba: Madame du Barry, en una manifestación más de la cohabitación cáustica que practicaba en Versalles junto a María Antonieta, se alineó en el bando de los piccinistas).

Hay algo perturbador en el hecho de que, no lejos de la Revolución, Rousseau (el más militante y anticortesano de los plebeyos) y la *Autrichienne* (la reina destinada a convertirse en emblema del decadente orden monárquico absolutista) hayan coincidido tan absolutamente en una cuestión de gusto musical. Pero las paradojas continúan. Hemos visto que *Le Devin du village* termina con una escena en la que el Adivino implora a todos que regresen al campo, lejos de la corte; a continuación, el grupo baila una alegre danza alrededor del mayo. Lo notable es que María Antonieta, que había encarnado a Jenny en la ópera cómica *Le Roi et le fermier*, de Monsigny, llegó a interpretar a Colette en una de sus funciones privadas en el pequeño teatro contiguo al *Petit Trianon*.²⁵¹ Antes de convertirse en reina de Francia, la delfina dejaba a menudo sus suntuosos atavíos para lucirse en papeles de pastoras, camareras o doncellas del pueblo: aparentemente, su atractivo natural y su prestancia escénica compensaban sus modestos medios vocales.

Por lo demás, se sabe que María Antonieta leyó al filósofo que anticipó su derrumbe, y hay hasta quien señala –con impecables razones históricas– que el lenguaje epistolar de la austríaca es similar al de la Julie rousseauiana.²⁵² Por un lado, estos datos anecdóticos pueden proveernos de una lección más acerca de la radical historicidad del gusto; por otra parte, es indudable que nos ofrecen una enseñanza acerca de sus corrientes y contracorrientes solapadas. No deja de ser paradójico que la entronización del busto de Rousseau se haya acompañado, como acabamos de ver, con un coro compuesto por su peor antagonista y perteneciente a una ópera cuyos compases parecían desconocer el paso del tiempo y de las modas. Apenas más tarde, los *pas de manoeuvre* y las *marches* revolucionarias recurrirán sin tapujos al patrimonio de la suite aristocrática y cortesana; el

251. Sobre este suceso, cf. Antonia Fraser, *María Antonieta...*, *op. cit.*, pp. 254 (los roles de Colin y el Adivino estuvieron a cargo de Artois y Vaudreuil, respectivamente).

252. Antonia Fraser explora esta similitud estilística a propósito de la correspondencia entre María Antonieta y su ¿amante? Fersen (*idem*, p. 368).

Ça ira –prototipo de los cantos revolucionarios– o aun la misma *Marsellaise* abrevarán en contradanzas o motivos musicales del todo *Ancien Régime*. Haría falta un Tocqueville para explicar estas supervivencias en las revoluciones del gusto musical.²⁵³

iv. La lógica de la contemporaneidad es esquivada y sólo existe como efecto ulterior de la reconstrucción histórica. Debemos a Reinhart Koselleck la ponderación minuciosa de esa coexistencia de infinitud de temporalidades relativas que caracteriza tan notoriamente a la experiencia moderna. Sus reflexiones acerca de la «contemporaneidad de lo no contemporáneo» [*Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen*] permiten comprender casos como los del filósofo ginebrino, que reflexionaba acerca del arte musical de su época al mismo tiempo que, muy probablemente, ignoraba por completo la dimensión y quizá hasta la existencia de la música de Bach y Haendel. Es probable que esa paradoja constituya la sustancia misma de la obra de Rousseau, algunos de cuyos pasajes parecen escritos en la Esparta de Licurgo, otros aquí y esta misma mañana, y unos cuantos, finalmente, en el lugar y el momento en que fueron escritos. Hemos visto que los textos analizados exhiben una mezcla de elementos sorprendentemente modernos y otros irremediablemente arcaicos; pasajes de obsoleto rigorismo moral y secuencias de perspicacia estética actualísima. Hemos aludido también a ciertas obras fundamentales de la estética dieciochesca; frente a esas obras señeras, se ubica todo un sotobosque de opúsculos y obras menores de autores que, mediante esa especie de selección natural que se produce por obra de la historia efectual, han sido justamente relegados en el olvido. A ese *corpus* ingente, se unen los prefacios dieciochescos de óperas y obras teatrales, que muy a menudo contienen teorías estéticas miniaturizadas. En ese contexto, los escritos musicales de Rousseau –y no sólo los escritos musicales sino también todas las «zonas musicales», tan frecuentemente desatendidas, de su obra–, todo ese *corpus* textual, decimos, surge de pronto a la luz del día y, por el efecto que sobre él ha hecho el paso del tiempo

253. Giorgio Pestelli aporta significativos datos para esta tarea en «La revolución francesa y la música» (en *La época...*, *op. cit.*, pp. 166-171). De la *Ode sur le 18 Fructidor* (1798) de Cherubini, el musicólogo italiano escribe memorablemente que «tiene una amplitud de aliento y un discurrir moroso como el de un Haendel que se hubiese convertido en *citoyen*» (*idem*, p. 171). En este *dossier* abierto no podría faltar el *Réquiem* doblemente póstumo –por su inequívoca factura mozartiana, por su afán restauracionista– que el mismo autor escribió a la memoria de Luis XVI en 1816. Luigi Cherubini (1760-1842) es, en efecto, un caso perfecto del compositor talentoso y acomodaticio al servicio de los más variados regímenes políticos: además de concebir el citado *Réquiem*, fue *inspecteur* del Conservatorio de París en 1795, escribió «óperas de rescate» durante el período revolucionario y llegó a componer dos misas solemnes para las coronaciones de Luis XVIII (1816-1819) y Carlos X (1825).

—al igual que esos prodigios que la erosión del viento o de las aguas hace con el paisaje—, deslumbra al lector atento, lo detiene, y le obsequia, junto con sus inexactitudes y su caducidad, sus pasajes aquilatados, sus momentos de gracia. Haría falta un análisis más exhaustivo de la historia de las ediciones de estos escritos musicales para demostrar cuán lenta y accidentada fue la revelación de este costado del pensamiento de Jean-Jacques Rousseau. Es entonces cuando mejor se percibe que la historia de la recepción de una obra no se construye a sí misma ni se encamina a una meta predeterminada, sino que se debate y se disgrega, descompuesta en mil fragmentos, cada uno de los cuales trata de negar actualidad al otro para salir airoso de la prueba del tiempo.²⁵⁴ Probablemente no sea siempre una gema lo que queda cuando desengarzamos el texto musical del texto global de la obra filosófico-política de Rousseau. Es casi seguro que las más bellas melodías de Rousseau no sean sus melodías musicales sino sus melodías en prosa.²⁵⁵ Hace falta una mixtura con las dosis justas de seriedad y desenfado para acercarse a estos textos y a estas partituras donde asoma a veces el parpadeo del genio, otras veces la anotación desmañada del diletante. Recordemos, sin embargo, las peripecias alternativamente palaciegas, revolucionarias o transatlánticas de *El Adivino de aldea*. Apreciaríamos muy poco los argumentos de *El contrato social* si no supiésemos incorporar a la historia de su creador esa desordenada pasión por la teoría y la composición musical.

254. En cierto modo, este ensayo persigue el afán moderadamente gadameriano de responder a «la exigencia de un planteamiento histórico-efectual toda vez que una obra o una tradición ha de ser extraída del claroscuro entre tradición e historiografía y puesta a cielo abierto» (cf. Hans-Georg Gadamer, «El principio de la historia efectual», en *Verdad y método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica* [1975], traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1977).

255. Cf. Samuel Baud-Bovy, «Rousseau musicien», en *op. cit.*, p. 64.