

SOBRE LA HERMENÉUTICA ORIGEN, HISTORIA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE Y LA MÚSICA¹

About Hermeneutics
Origin, History and its Relationship with Art and Music

Pilar Jovanna Holguín Tovar

ORCID ID: orcid.org/0000-0001-8229-0344

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Tunja, Colombia)

pilar.holguin@uptc.edu.co

Manuel Oswaldo Ávila Vásquez

ORCID ID: [0000-0003-1177-6894](https://orcid.org/0000-0003-1177-6894)

Universidad Pedagógica Y Tecnológica De Colombia (Tunja, Colombia)

manuel.avila@uptc.edu.co

RESUMEN

Nuestro objetivo es explicitar la historia de la hermenéutica desde sus orígenes míticos hasta el modo como esta fue acogida en el ámbito de la música como método de análisis con el fin de revelar el contenido y el significado de las obras. Se diserta sobre los diferentes ámbitos asignados al término “hermenéutica” en la filosofía y las artes. Para llevar a cabo estas consideraciones, en la primera parte se expone el origen mítico, se realiza una sucinta historia del término y se presenta el puente establecido por H.G. Gadamer entre la hermenéutica y el arte. En la segunda parte se muestra la conformación de la hermenéutica musical, su desarrollo en el campo de la música a través del análisis musical y sus fines. Por último, se enuncian los puntos de encuentro entre la hermenéutica filosófica y aquella adoptada en el campo de la música.

PALABRAS CLAVE: *hermenéutica, comprensión, interpretación, contenido y significado musical.*

ABSTRACT

Our goal is to explain the history of Hermeneutics from its mythical origins to the way in which it was received in the field of music, as a method of analysis, in order to reveal the content and meaning of the works. The different areas assigned to the term Hermeneutics in philosophy and the arts will be discussed. To carry out these considerations, in the first part, the mythical origin, a succinct history of the

¹ Este artículo de reflexión es producto de los proyectos “La suite colombiana para guitarra de Gentil Montaña: análisis del proceso de interpretación musical” (SGI: 2695), financiado por Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, y “Ernest Tugendhat: de la ética a la antropología filosófica” (SGI: 2791), inscrito en Uptc.

term is introduced, and the bridge established by H-G Gadamer between Hermeneutics and art, is presented. In the second part of the text, the conformation of musical Hermeneutics, its development in the field of music through musical analysis and its purposes, is shown. Finally, the meeting points of the differences between the position assumed by philosophy, philosophical hermeneutics, and that adopted in the field of music, are stated.

KEYWORDS: *hermeneutics, comprehension, interpretation, content and music meaning.*

SOBRE LA HERMENÉUTICA

ORIGEN, HISTORIA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE Y LA MÚSICA

Primera parte

I. HERMES O EL DIOS INTÉRPRETE

Solo “una cosa alada y sagrada” (Platón, *Íón* 534b), un genuino poseso, pudo haber cantado algo semejante:

Hermes. –Casual hallazgo que me serás muy provechoso: no te desprecio. Salve, criatura amable por naturaleza, reguladora de la danza, compañera del festín, que tan grata te has aparecido: ¿de dónde vienes, hermoso juguete, pintada concha, tortuga que vives en la montaña? Pero te cogeré y te llevaré a mi morada, y me serás útil y no te desdeñaré; y me servirás a mí antes que a nadie. Mejor es estar en casa, pues es peligroso quedarse en la puerta. Tú serás mientras vivas, preservadora del sortilegio tan dañoso y cuando hayas muerto, cantarás muy bellamente. (Homero, 1954, pp. 30 y ss.)

Con tales palabras cantaba el poeta al divino Hermes. Con todo, lo que aquí escuchamos es solo un fragmento de su admirable canto. Pero ¿cuál es la historia de este inspirado dios?, ¿cómo puede esta permitirnos comprender la relación existente entre el arte, la música y la hermenéutica? En lo que sigue se busca dar una respuesta prestando atención, primero, al origen de la hermenéutica a partir de lo dicho en este himno atribuido a Homero.

La historia del ventoso Hermes, como resulta obvio, se inicia con su asombroso nacimiento. Según narra Homero (1954), Hermes

es hijo de Zeus y de la ninfa Maya que “habitaba (...) una gruta sombría” (pp. 1 y ss.). Fue en este oscuro recinto que dio a luz la ninfa a un niño de “multiforme ingenio, de astutos pensamientos, ladrón, cuatrero de bueyes, capitán de sueños, espía nocturno, guardián de las puertas, que muy pronto había de hacer alarde de gloriosas hazañas ante los inmortales dioses” (pp. 1 y ss.).

El dios no tardó mucho en mostrar sus dotes. Cuatro días después de su nacimiento Hermes era capaz de caminar y de timar a Apolo. Sin embargo, fue el encuentro con la tortuga lo que lo hizo más célebre. Homero cuenta que, tras este hallazgo, el dios se dirigió hacia su morada. Allí, con un buril le arrebató la vida a la noble criatura y con su caparazón, cañas, piel de buey y tripa de oveja confeccionó, para el deleite de los dioses y de los mortales, la venerada cítara. Su hermoso canto se dejó oír por todas partes. Tras haber inventado este instrumento, el dios-niño se encaminó hacia el lugar en el que pacían las vacas de Apolo y las robó, para tristeza del dios. Habiéndose percatado Apolo del hurto de su medio hermano, se dirigió hasta caverna en la que habitaban Hermes y Maya y allí imprecó al infante.

A este insulto respondió, quien porta el caduceo, con otras palabras llenas de engaños. Le pareció divertido la manera como argumentaba Hermes a Apolo, entonces lo llevó hasta el Olimpo. Allí, frente a Zeus, Apolo clamó justicia por el robo hecho por el pequeño bribón. El niño se defendió de forma tan elocuente que cualquiera diría que se trataba de un pobre inocente. Zeus, al que nada se le escapa, ríe del modo como su astuto hijo quería engañarlo. Dictaminó que el crio sirviera de guía a Apolo para que este recuperara sus vacas. Una vez en el recinto vio Apolo que faltaban dos vacas que había desollado su hermano.

Aunque furioso, Apolo se impresionó de la fuerza de Hermes. Percatándose el bribonzuelo, quiso apaciguar al hijo de Leto y de Zeus tomando en sus manos su tortuga. Así, “tocando, pues, amablemente la lira (...) celebraba a los inmortales dioses y la tierra oscura” (pp. 409 y ss.). Apolo, hechizado por el sonido de la cítara, rogó a Hermes que le enseñara su arte. El mensajero

divino solicitó a cambio que le dejara las vacadas y le otorgara otros dones. El dios de Delfos aceptó la petición, “tomó [entonces] la cítara con la mano izquierda y la fue probando con el plectro parte a parte; la cítara resonó de penetrante modo y el dios cantó hermosamente” (pp. 496 y ss.). Así, cantaba Homero al dios que es capaz de comunicarse con mortales e inmortales, conduce el alma de los difuntos a la tierra presidida por Hades y, no pocas veces, “engaña, durante la oscuridad de la noche, a las familias de los mortales hombres” (pp. 574 y ss.).

II. EL CAMINO DE LA HERMENÉUTICA

Si bien es cierto, como reconoce M. Heidegger en su texto *Hermenéutica de la Facticidad*, la voz “hermenéutica” (*Èrmeneutikê*) posee una etimología oscura, no se puede desconocer que el nombre del protagonista del anterior relato, ese dios juguetón, intérprete y mensajero capaz de engañar en la noche a los mortales, está unido a esta palabra. Con todo, manifiesta el autor de *Ser y tiempo*, a pesar de la génesis nebulosa de esta expresión, aún es posible establecer “el significado originario del término y hacer a la vez inteligible el modo como se va transformando su significado” (Heidegger, 2000, p. 27). En lo que sigue se atiende a los argumentos de Heidegger y Grondin con el objetivo de comprender este término y cómo se ha venido transformado.

Heidegger echa mano al ya mencionado *Ión* de Platón. Elige de allí un célebre pasaje en el que se anuncia que los “poetas son solo «emisarios» [èrmenê] de los dioses” (*Ión*, 534 e),² con el fin de pensar la hermenéutica desde sus remotos orígenes. Además de este pasaje escoge otro en el que Sócrates interroga a Ión diciendo: “¿no seréis vosotros los emisarios de los emisarios?” (*Ión*, 535 a).³

² Conviene subrayar la importancia de la interpretación en la traducción de Emilio Lledó (*Ión*, 534 e). La cita de Platón hecha por Heidegger (2000) se encuentra en *Hermenéutica de la facticidad* (p. 27).

³ Lledó traduce este pasaje así: “¿os habéis convertido, pues, en intérpretes de

Para Martin Heidegger (2000) es claro que cuando se menciona aquí al Èrmenéos, se debe tener en mente “el que comunica, el que notifica a alguien lo que otro «piensa», es decir, el que transmite, el que reproduce la comunicación, la noticia” (p. 27). —Siguiendo la traducción de Emilio Lledó, el Èrmenéos es aquel que interpreta lo dicho por otros⁴—. Para corroborar esto, Heidegger invita al lector a prestar atención a dos pasajes del *Sofista* (248^a y 246e).⁵

Lo anterior es complementado por Heidegger con un pasaje del *Teeteto* (209^a) donde se ve claramente que “notificar es hacer explícita la diferencia de otros con respecto a lo koinón [lo común]” (p. 28).⁶ Esto es (*Teeteto* 163c), hacer evidente la diferencia entre “lo que se ve en las palabras y lo que los intérpretes comunican” (p. 28).⁷ De modo que notificar implica no simplemente una “concepción teórica”, sino, “voluntad, deseo y además, ser, existencia [Dasein]”. Así, resuelve que la “hermenéutica es la notificación del ser de un ente en su ser respecto a ... (mí)” (p. 28).⁸ En este orden de ideas, considera Heidegger, la palabra “hermenéutica” se

intérpretes?” (535 a). La cita de Heidegger (2000) puede ser encontrada en edición citada (p. 27).

⁴ Conforme con esta traducción, Grondin (2008) en *¿Qué es Hermenéutica?* escribe: “El término *interpretación* viene del verbo griego *hermeneúein*, que posee dos significados importantes: designa a la vez el proceso de elocución (enunciar, decir, afirmar algo) y el de interpretación (o de traducción)” (p. 22). [¿Está bien así o debe escribirse con minúscula h como aparece en las Referencias? Favor, unificar al respecto.]

⁵ En la traducción de Cordero del *Sofista* puede leerse: “vayamos, entonces, a los otros, a los amigos de las formas. Interpreta tú para nosotros lo que a ellos les concierne” (248^a) y, “pide ahora a éstos, que ya son mejores, que respondan, e interpreta lo que ellos digan” (246e).

⁶ En la traducción del *Teeteto* de A. Vallejo puede leerse: “la explicación no es otra cosa que la expresión de aquello que te diferencia a ti”. No hay que perder de vista la discrepancia entre las traducciones de Heidegger y las traducciones al castellano.

⁷ El pasaje del *Teeteto* es traducido por Vallejo en estos términos: “ahora bien, lo que enseñan los gramáticos y los intérpretes, eso ni lo percibimos con la vista o el oído, ni lo sabemos”.

⁸ para Heidegger, Dasein (literalmente ahíser o aquíser) se refiere a ese que en cada caso soy yo mismo (*Ser y tiempo* § 9).

debe traducir, a partir de lo dicho por Platón, como **notificación**, mas como la notificación del ser de un ente respecto a ese que en cada caso soy yo mismo (Dasein).

Esta traducción de Heidegger resulta extraña. Como reconoce Grondin, la palabra “hermenéutica” tradicionalmente ha estado vinculada a la interpretación. No sobra recordar que fue esta versión de la hermenéutica la que incidió en el modo como, hasta hoy, ha sido comprendida esta. Se sabe que el vocablo “hermenéutica” fue utilizado por Dannhauer en el título de su obra *Hermenéutica sacra sive methodus exponendarum sacrorum litterarum* de 1654. En este libro, el autor utiliza la expresión para “denominar lo que anteriormente se llamaba *Auslegungslehre* (*Auslegekunst*) o arte de la interpretación” (Grondin, 2008, p. 21).

Allí, Dannhauer se vale de la voz “hermenéutica” como método que le permitía interpretar las sagradas escrituras, pues estas no siempre se revelan de forma nítida. Para Dannhauer, la hermenéutica es el método de interpretación que permite la comprensión del sentido del texto sagrado. Ya en este autor se puede ver la importancia dada, a partir de ese momento, a la relación entre la interpretación y la comprensión en el ámbito de la hermenéutica, afirma Grondin.

Pese a que la expresión hermenéutica, en su sentido técnico, tiene un origen tardío, no es un misterio que esta palabra procede del griego. Grondin hace notar que este verbo tiene al menos dos significados: 1. Como “proceso de elocución” y 2. Como “interpretación”. Para este autor, ambos sentidos conciernen a la “transmisión de significado”: del pensamiento al discurso o del discurso al pensamiento. Mientras que hoy, al hablar de interpretación, se da preeminencia al segundo proceso, los griegos antiguos otorgaban la prelación al primero. Es decir, a diferencia del hombre contemporáneo,

...los griegos pensaban ya la elocución como un proceso «hermenéutico» de mediación de significados, que designa entonces la expresión o la traducción del pensamiento en

palabras. El termino *hermeneía* sirve, además, para nombrar el enunciado que afirma alguna cosa. [De ahí que, desde su perspectiva,] el segundo libro del *Organon* de Aristóteles, dedicado al enunciado, es un *Peri hermeneías*, que en latín se ha traducido como *De interpretatione*. (Grondin, 2008, p. 22)

Sin embargo, Jean Grondin acepta que entre los griegos no se trata de la interpretación al modo que actualmente la entendemos, esto es, lo referente a la “explicación de un discurso”, sino como una elocución “transmisora de sentido” (p. 22). La comprensión griega, dice, del término hermenéutica permite entender el alcance de hacer una inversión del orden de elocución preeminente hoy. Con otras palabras, que “solo podemos querer interpretar una expresión para comprender su sentido partiendo del supuesto de que quiere decir algo, que ella es la expresión de un discurso interior” (p. 23). Se cumpliría así una de las reglas de oro de la hermenéutica: “del todo a las partes” (p. 23), escribe Grondin. Para él es evidente que esto va en contra de lo propuesto por Platón en el *Fedro* (264c), donde Sócrates asume el discurso como un organismo vivo cuyas partes deben estar al servicio del todo⁹. Considera indispensable, por ello, si se quiere interpretar de forma adecuada un texto, que en hermenéutica se tenga conocimiento de la retórica. Heidegger, en *Hermenéutica de la Facticidad* asume una postura distinta, respecto a los griegos, a la de Grondin.

Una vez que Heidegger ha hecho referencia a ciertos pasajes claves de la obra platónica donde se alude a la hermenéutica y, a partir de allí, concluir que en Platón este término está ligado a la “**notificación** del ser de un ente respecto a mí”, fija su atención en *De anima* (B8, 420b y ss.), donde Aristóteles menciona esta palabra. A su entender, el pasaje dice así:

⁹ Lledó traduce este pasaje así: “pero creo que me concederás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo” (264c).

lo ente en cuanto viviente necesita la lengua para saborear tanto como para conversar acerca del trato con las cosas; de ello, el saborear es un modo necesario del trato con las cosas (por ello se encuentra también en la mayoría), el hablar a alguien y el hablar de algo pero con los demás (conversar acerca de algo) existe para garantizar el verdadero ser de lo viviente (en su mundo y con su mundo). (Heidegger, 2000, p. 28)¹⁰

Para Heidegger, es claro que en este pasaje de *De anima* lo único que hace Aristóteles es reemplazar el vocablo *Èrmeneía* por la expresión *diálektos* (el hablar coloquial de algo, que no es otra cosa que, la manera en la que el *lógos* se realiza de forma fáctica). Así, indica: “el habla *hace* que lo ente sea patente, *accesible*, en su utilidad y en su inutilidad, para tener a la vista” (p. 28). Esta traducción es confirmada, manifiesta, por Filostrato, Simplicio, Tucídides y el propio Aristóteles. A este autor se le atribuye, ya se dijo, un texto cuyo título es de *Peri èrmeneías*.

En lo que se refiere a esta obra, Heidegger (2000) considera que, esta “trata del *lógos* en su función fundamental: descubrir y hacer conocido lo ente” (p. 29). Con otras palabras, la obra de Aristóteles trata del habla en cuanto esta permite que algo presente se muestre abiertamente. Así, el *lógos* tiene la posibilidad de desocultar [*àletheúein*], poner a la vista, a disposición eso que se hallaba “oculto, encubierto”. Solo fue hasta la época helenística que la palabra *èrmeneúein* pasa a identificarse con “[tener] significado”, aunque Filón llama “a Moisés Èrmeneùs Teoù (notificador de la voluntad de Dios)” (p. 29). Es incuestionable que la expresión hermenéutica sufrió en esta época una transformación esencial. Basta pensar en autores como Aristeo, que equipara la voz *Èrmeneías* a ‘traducir’, a “hacer accesible en la lengua propia, para la

¹⁰ En la traducción de Calvo este segmento dice así: “y es que la Naturaleza se sirve del aire inspirado para una doble actividad, lo mismo que se sirve de la lengua para gustar y hablar, y si bien el gusto es algo necesario —de ahí que se dé en la mayoría de los animales—, la posibilidad de expresarse no tiene otra finalidad que la perfección”.

lengua propia lo que se halla en la lengua extraña” (Heidegger, 2000, p. 30) o, en los primeros cristianos, para quienes *Èrmenéias* significa ‘comentar’ o ‘interpretar’.

Con la disolución del mundo clásico, más exactamente al final de este periodo y encarnado en san Agustín se fortalece un particular modo de concebir la hermenéutica. Para el obispo de Hipona, en *De doctrina christiana*, la hermenéutica es una forma de interpretar aquellos pasajes de la Biblia poco claros teniendo “el cuidado de buscar en las escrituras la voluntad de Dios” (Heidegger, 2000, p. 30). Grondin complementa estas palabras al prestar atención a la figura de san Agustín, con relación a la historia de la hermenéutica. Insiste en el peso que tuvo para el obispo de Hipona la retórica de Cicerón. Al igual que M. Heidegger, atiende al *De doctrina christiana* para demostrar que su autor presenta allí unos *Praecepta* (reglas) necesarias para interpretar las verdades reveladas. Según manifiesta, san Agustín parte de un principio básico: “que toda ciencia trata o bien de cosas (*res*) o bien de signos (*signa*)”. Esto lo lleva no solo a aceptar la primacía de las cosas sobre los signos, sino a distinguir dos tipos de cosas, “las que sirven para gozar de ellas (*frui*)”, cuyo fin son ellas mismas, y “aquellas que se usan (*uti*) con miras a otro fin” (Grondin, 2008, p. 25).

Para san Agustín, las “cosas eternas” son las que dan verdadero gozo y son conocidas por su “relación con el Sumo Bien, el *summum bonum*” (Grondin, 2008, p. 25). En este sentido, según san Agustín, la encarnación no tiene otro fin que indicar la diferencia entre las cosas (*frui*) y las cosas (*uti*), expresada en el principio del amor de Dios por su criatura. Por ende, “Agustín deduce de ahí un primer principio hermenéutico: hay que interpretar todos los textos en función de ese mandamiento del amor, que remite todo lo que es mutable a lo que es inmutable” (Grondin, 2008, p. 25). Los *dicta* (dichos) y *signa* (signos) deben ser entendidos desde la *res* esencial, lo particular a lo universal. Por ello, con el fin de comprender el modo como los signos remiten a la cosa, resulta indispensable el estudio de la gramática y la retórica. No resulta extraño que fuera la obra de san Agustín la que sirviera como

fundamento a la exégesis medieval y a los “grandes teóricos de la hermenéutica protestante (Melanchton, Flacio, Dannhauer) hasta F. Schleiermacher” (Grondin, 2008, p. 26).

Con el advenimiento de la época moderna, y debido a los teóricos protestantes de los siglos XVII y XVIII, la “Hermenéutica —manifiesta Heidegger— ya no es la interpretación misma, sino la doctrina de las condiciones, el objeto, los medios, la comunicación y la aplicación práctica de la interpretación” (p. 31). Aunque lo referido se constituyó en un aporte significativo para la hermenéutica, esta le debe al mencionado Friedrich Schleiermacher el carácter que mantiene hasta el presente. Como manifiesta Heidegger, Schleiermacher limitó la hermenéutica “al «arte (doctrina del arte) de entender» el habla de otro” (p. 31).

Estas palabras son corroboradas por J. Grondin. Como recuerda este autor, Schleiermacher nunca publicó en vida, algo parecido a una sistemática hermenéutica. Pese a que dedicó sus cursos a reflexionar al respecto. Prueba de ello son sus discursos “Sobre el concepto de hermenéutica, según las sugerencias de F. A. Wolf y del tratado de Ast” de 1829 (Grondin, 2008, p. 28), textos que terminaron siendo el cimiento de la hermenéutica moderna. Para el teósofo alemán, el asunto es de comprender, de traer a la conciencia, el pensamiento que subyace a todo discurso. Se debe buscar en lo profundo del pensamiento lo que el autor ha querido manifestar. Esto se logra a través del lenguaje. Así que, “todo lo que es preciso presuponer en hermenéutica es el lenguaje” (citado por Grondin, 2008, p. 29).

La hermenéutica, para Schleiermacher, se divide en dos partes: la interpretación gramatical y la interpretación psicológica, pues, todo discurso, dicho en el espíritu romántico, no es más que la expresión misma del alma individual. Parafraseando a Kant, la interpretación gramatical sin la psicológica sería vacía, y la interpretación psicológica sin la gramatical sería ciega. El objetivo de Schleiermacher era alcanzar una hermenéutica general o “arte general del comprender”, que sirviera de fundamento a las hermenéuticas particulares, cuya base está dada por el arte de la interpretación, que debe dar pie a la comprensión. Por ello,

su centro de interés está en “el acto de comprender en sí mismo” (Grondin, 2008, p. 31).

Conviene señalar que, para Schleiermacher, la comprensión está ligada a la incompreensión, de ahí la importancia de la pregunta acerca de lo que permite acceder a una comprensión correcta. Esto va unido al modo como se concibe la interpretación: 1. De manera laxa o intuitiva, que parte del supuesto de que toda comprensión brota de modo espontáneo, siendo así la incompreensión la excepción y no la regla. —La hermenéutica no sería más que el medio para aclarar pasajes ambiguos—. Y 2. Haciendo de ella “una práctica *estricta*”. En este caso, se parte del supuesto de que la incompreensión constituye la norma, de ahí que la comprensión deba ser algo que se busca intencionalmente. —La hermenéutica, así, se erige como un fin en sí mismo—. La hermenéutica “será, (...) en sentido estricto una *Kunstlehre*, la «doctrina de un arte» de comprender” (Grondin, 2008, p. 33), del “reconstruir”, como si yo mismo fuera el autor.

De esta suerte, la hermenéutica busca comprender, reconstruir, un discurso igual, o incluso mejor, que su propio autor. Este se establece como un principio básico de la hermenéutica. Así las cosas, un discurso se comprende a partir de su génesis. Esta idea es confirmada por Grondin (2008) a partir de una cita de Schleiermacher: “La tarea de la hermenéutica consiste en reproducir lo más perfectamente posible todo el proceso de la actividad de componer del escritor” (p. 34). Aunque la hermenéutica puede ser aplicada “a todos los fenómenos de comprensión” (Grondin, 2008, p. 35), puesto que algo que resulta incompresible requiere de comprensión.

Tampoco se debe perder de vista el otro principio básico de la hermenéutica: las partes deben comprenderse a partir del todo y el todo a partir de las partes —aquí radica el origen del “círculo hermenéutico”. — Así que:

una frase debe entenderse a partir de su contexto, este debe entenderse a partir de la obra y de la biografía de un autor, el cual a la vez debe ser entendido a partir de su época histórica, época

que no puede entenderse sino desde el conjunto de la historia. [De manera que] es necesario comprender el Espíritu de una época si se quiere interpretar una obra y viceversa. (Grondin, 2008, p. 36)

El siglo XIX dio a luz a otro de los grandes teóricos de la hermenéutica: Wilhelm Dilthey. Al igual que Friedrich Schleiermacher, sostiene M. Heidegger, el filósofo renano asumió la hermenéutica como “‘método de entender’ [o] ‘doctrina del arte de la interpretación de textos’” (Heidegger, 2000, p. 32), aunque centrado en las ciencias del espíritu. En Schleiermacher, aún no era una urgencia justificar un método para las ciencias del espíritu (filología, historia, por ejemplo), sin embargo, con el auge de las ciencias exactas en la segunda mitad del siglo XIX, se hizo ineludible buscar un método equivalente para las primeras. Así, si las ciencias del espíritu eran en verdad ciencias, deberían tener un método similar al de las ciencias exactas.

Lo anterior lleva a Dilthey a hacer una “crítica de la razón histórica”, con el objetivo de, tal como lo hizo Kant con las ciencias exactas, establecer las condiciones de posibilidad de un conocimiento histórico *a priori*, su fundamento. Esto, sin caer ni en el positivismo ni en el idealismo absoluto de corte hegeliano. Lo anterior lleva a Dilthey a considerar que mientras las ciencias exactas se caracterizan por “explicar”, las ciencias del espíritu por el “comprender”. Siguiendo la idea de Schleiermacher, de ver en la hermenéutica una teoría general de la comprensión, W. Dilthey cree que “el objetivo de la interpretación es *comprender* la individualidad a partir de sus signos externos” (Grondin, 2008, p. 40). La hermenéutica es “el arte de interpretación de las manifestaciones vitales fijadas por escrito” (Grondin, 2008, p. 40).

Este “proceso de comprensión” solo es posible cuando se recrea en uno el “sentimiento vivido” por el autor en su creación y a partir de sus manifestaciones. Se trata de un proceso que va del exterior al interior, del signo a lo esencial, de lo particular a lo universal. De modo que

asentada sobre una filosofía universal de la vida histórica, la intuición de fondo de Dilthey, cargada de consecuencias, es que la comprensión y la interpretación no son solamente «métodos» propios de la ciencia del espíritu, sino que traducen una búsqueda de sentido y de expresión, más originaria aún, de la vida misma. (Grondin, 2008, p. 42)

Estas ideas, a saber, “el carácter «hermenéutico» de la vida”, los desarrolló Nietzsche, para quien “no hay hechos, «sino solo interpretaciones»” (Grondin, 2008, p. 42). Hasta aquí este breve recorrido histórico. En lo que sigue se presta atención a la hermenéutica del arte a la luz de lo planteado por Gadamer.

III. ARTE Y HERMENÉUTICA

En este apartado se establece la relación entre la hermenéutica y el arte como antesala a las consideraciones que se harán acerca de la hermenéutica musical. Aunque resulta claro que Heidegger otorgó un papel predominante a la hermenéutica desde una perspectiva existencial, fue solo hasta 1960, y con la obra de Gadamer *Verdad y método*, que esta palabra adquiere un *rol* importante a nivel general. En palabras de Grondin (2008), que “esta [sea] la obra que catapultó la hermenéutica al centro de los debates filosóficos” (p. 69). Aunque Gadamer tiene como maestro a Heidegger, es evidente que su “hermenéutica no es una hermenéutica de la existencia”, sino una afin a lo expuesto por Dilthey. Más que una hermenéutica de la existencia, lo que interesó a Gadamer de Heidegger fue su planteamiento acerca de la imposibilidad de una comprensión “objetiva”, pues a toda interpretación subyace una pre-comprensión¹¹. “No hay interpretación que no esté guiada por una comprensión” (Grondin, 2008, p. 70).

¿Cuán auténtica es esta pre-comprensión?, ¿es posible hablar de verdad cuando se está en el ámbito en el que, quien comprende

¹¹ Martínez Riu usa la palabra “anticipación”, sin embargo, aquí la expresión “pre-comprensión” resulta mucho más contundente.

está ligado a lo comprendido? No conviene responder a estas preguntas, como lo hace Dilthey, piensa Gadamer, adoptando la idea de verdad y la metodología de las ciencias exactas que proscriben cualquier subjetividad. Se trata entonces de no generar resultados objetivos y medibles, sino de contribuir con la formación (*Bildung*) por medio de la educación. Esta permite abrirse a los otros, asumir “nuestra propia finitud” (Grondin, 2008, p. 73).

Pero ¿existe otra manera de conocer que involucre al individuo que sirva de modelo a las ciencias humanas? Para H.-G. Gadamer, la preeminencia, en la época moderna, del método positivista ha llevado a despreciar otras formas de saber. De ahí que si se desea hacer una reflexión en la que se reconozca la verdad de las ciencias del espíritu, hacer hermenéutica, debe entenderse que no necesariamente implica una metodología. ¿Dónde encontrar este modelo? Según Gadamer, este se debe buscar “en la experiencia artística”, pues “la obra de arte no proporciona solamente un gozo estético, es ante todo un *encuentro con la verdad*” (Grondin, 2008, p. 73).

Aquí, Gadamer utiliza la noción de juego, ya que si se desea comprender una obra de arte hay que dejarse llevar por su dinámica. Entendida esta más allá de lo subjetivo. Así, una obra de arte es siempre capaz de desbordar el individuo, de lo contrario estaría a merced de la interpretación de cada cual. La obra “atrapa” al sujeto, lo hace partícipe de su acción. “El sujeto se encuentra implicado en un encuentro que le transforma” (Grondin, 2008, p. 74). La obra de arte lo involucra en un movimiento que muestra la realidad que ella representa. Basta pensar en esa obra de Goya, donde se “muestra a unos pobres campesinos españoles fusilados a quemarropa por las tropas francesas, [ella] descubre cómo es la realidad de la invasión de España intentada por Napoleón” (Grondin, 2008, p. 75).

Es evidente, por ello, que “la experiencia de la verdad [que se revela en la obra] no depende, por tanto, de mi propia perspectiva, depende ante todo de la obra misma que me abre los ojos a aquello que es” (Grondin, 2008, p. 75). De ahí que exija cumplir, cabalmente, con este mandato: “¡haz de cambiar tu vida” (Grondin,

2008, p. 76). Ella, en tanto “acontecimiento”, muestra la realidad de manera contundente, envolviéndonos en su movimiento. No en vano pregunta H.-G. Gadamer (1996) en su ensayo *Estética y Hermenéutica*:

¿no es la experiencia del arte, (...) aquello que nos habla del modo más inmediato y que respira en una familiaridad que alcanza a todo nuestro ser, como si no hubiese después de todo ninguna distancia entre ella y nosotros y todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos? (p. 5)

No sobra recordar que para dar respuesta a esta última pregunta, Gadamer recurre a Hegel, para quien el arte no es más que un modo de “autoconocimiento” del Espíritu. Así, entre la obra y quien la contempla existe una “simultaneidad absoluta”, lo que implica que la obra de arte tenga su “propia actualidad”. Es decir, que sea capaz de hacer manifiesta una verdad que “trasciende” el propio horizonte histórico en que fue creada. En este orden de ideas, es claro que la obra habla por sí misma, puesto que “posee un presente intemporal” (Gadamer, 1996, p. 5). Lo anterior no quiere decir que la obra de arte resulte incomprensible, y mucho menos que no tenga un origen histórico. De esta suerte, dice Gadamer, lo que “legitima” la “hermenéutica histórica” es que la obra de arte no admite “interpretaciones arbitrarias”, en tanto exige “validez universal”.

Efectivamente, la obra “habla”, pero lo hace desde un presente intemporal. Es más, nos dice algo, a veces en un lenguaje tan críptico que nos vemos abocados a buscar su interpretación. Aquí está el problema, pues se cree que se puede interpretar de cualquier manera. De lo que se trata, entonces, es de escuchar la obra, de interpretarla, pero desde un punto de vista que sea capaz de abarcar la totalidad. En esto radica justamente la importancia de la hermenéutica, que según Gadamer (1996) es “el arte de explicar y transmitir a través de un esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros, que nos sale al encuentro en la tradición, donde quiera que no sea inmediatamente comprensible” (p. 7). De ahí

que la hermenéutica busque evitar el malentendido. No resulta fortuito, por ello, que la expresión hermenéutica haga referencia al nombre “del intérprete del mensaje divino enviado a los hombres” (Gadamer, 1996, p. 7): Hermes.

La hermenéutica trata “un acontecer lingüístico”: traducir lo dicho de un lenguaje a otro, establecer el puente entre dos lenguajes distintos. Sin embargo, esto solo es realizable a partir de la total comprensión del sentido, tanto del lenguaje propio como del ajeno. Esta es la razón de que al “acontecer lingüístico” le anteceda la comprensión. Para Gadamer, esto resulta decisivo a la hora de preguntar por el “lenguaje del arte” y de la legitimidad de la óptica hermenéutica respecto a la experiencia del mismo. Es decir, de una experiencia no lingüística que es objeto de “interpretación lingüística”. Reconstruir un mundo, escucharlo, a partir de silenciosos fragmentos. De este modo, “la obra de arte no lingüística pertenece también, pues, a la esfera de acción propia de la hermenéutica” (Gadamer, 1996, p. 8).

La hermenéutica permite, de este modo, escudriñar en lo que nos resulta extraño, en un doble sentido, en tanto dice y nos dice. De ahí que todo comprender implique, necesariamente, un desear comprender, querer escuchar lo que se nos dice, el esfuerzo de comprender. Esto resulta válido no solo para los textos, sino también para la obra arte, puesto que esta “dice algo, nos confronta con nosotros mismos” (Gadamer, 1996, p. 8), hace manifiesto lo que yace en lo oculto. La obra de arte, de este modo, desborda lo que nos resulta conocido, incluso, al propio artista. Y, sin embargo..., “solo porque la referencia al todo se sustrae a la mirada humana, es necesario su descubrimiento” (Gadamer, 1996, p. 10). Esta es la razón de que la obra de arte no se limita solo al contexto y la época en la que nace, pide cambiar la vida, “se distingue por el hecho de que [individualmente] reúne en sí y manifiesta el carácter de símbolo que, desde el punto de vista hermenéutico, corresponde a todo ente” (Gadamer, 1996, p. 10). Desde esta perspectiva, nos preguntamos: qué ocurre en la música y qué es la hermenéutica musical.

Segunda parte

I. EL CAMINO HACIA LA HERMENÉUTICA MUSICAL

Las preguntas ontológicas sobre significado y contenido de la música se asumieron en el análisis musical y se adoptaron ideas de la hermenéutica filosófica. Para hallar la relación entre hermenéutica y música es necesario entender la segunda como discurso. La palabra “discurso” se asume en tres estadios: el primero es entender la música como una secuencia de eventos, que suceden uno después de otro, se relacionan entre sí y causan una impresión significativa en el oyente. El segundo es asociar la música con el discurso verbal de orden jerárquico (sucesión de frases) que acumula significados. Y el tercero es entender que el discurso es lo que se dice de la música y está mediado por la metacritica (Agawu, 2012). Desde esta perspectiva, la hermenéutica permite hallar relaciones con el objeto simbólico, con su contexto cultural, en el cual significa algo, y así este objeto tendrá sentido para el hermeneuta (Gadamer, 1977). En este proceso se transita por los tres estadios descritos anteriormente.

Por lo anterior, el término “hermenéutica musical” es transdisciplinar y sus orígenes se pueden rastrear en los trabajos de Berlioz, Schumann, Wagner, Spitta, von Wolzogen y Kretzschmar. Schumann publicó un ensayo sobre la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz en 1835 en el que enfatiza en tres aspectos: “la construcción formal, el estilo, la idea poética que origina la obra y el espíritu (*geist*) general de la obra”¹² (Guzmán Naranjo, 2007, p. 107). Kretzschmar estableció una relación de la hermenéutica con la teoría barroca de los afectos (proveniente de la Retórica), agregándole el enlace próximo de los efectos de la música en el ánimo (Guzmán Naranjo, 2007).

¹² Obsérvese que en esta descripción se evidencian los tres estadios del discurso musical.

En 1800 surge una protohermenéutica con una publicación en la revista *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798) de Friderich Rochlitz. En el texto, se discute la representación del caos en el oratorio *La Creación* de Haydn. Aunque no se tiene certeza del autor del artículo, parece haber sido escrito en 1802 por Carl Friederich Zelter (Bent, 1995).

Algunos textos que se consideran protohermenéuticos, escritos a principios del siglo XIX, tienen influencia de los principios propuestos por Friedrich Schleiermacher, para quien la hermenéutica es, como se ha manifestado, el “arte de entender” el habla misteriosa del otro, lo cual solo es posible a través del lenguaje.¹³ Schleiermacher no construyó una narrativa en su modo de operación hermenéutico. Trató el texto como un mensaje, para facilitar la comprensión del lector. En lo teórico se centra en ver la obra como un todo con sus partes. Un todo que puede ser comprendido como lo objetivo *versus* lo subjetivo (Bent, 1995). Establece que el conocimiento siempre involucra un círculo aparente, cada parte puede ser entendida únicamente fuera del todo, el cual le pertenece, y viceversa. El círculo hermenéutico, llamado así por Friedrich Ast, es característico de la hermenéutica de esta época, y consistió en que el intérprete (hermeneuta) salta constantemente entre un método y otro, entre el todo y sus partes, las partes y el todo. Al respecto Schleiermacher afirmó que la ida y vuelta se da en la relación lingüística entre un texto y lo psicológico (de ahí, como se ha dicho, su preocupación tanto por la interpretación gramatical como por la psicológica). El primero de estos aspectos se relaciona con el sistema del lenguaje impersonal (lo objetivo), y el segundo, en relación con el mundo mental del autor lo subjetivo (Bent, 1994).

La influencia de Schleiermacher fue notoria en E.T.A. Hoffmann, quien publicó también en la revista *Allgemeine musikalische Zeitung* una reseña de la *Quinta Sinfonía de Beethoven*, en 1810. Hoffmann justifica la ruptura de la forma musical por el ímpetu

¹³ Es importante tener aquí presente lo expresado antes acerca de este autor.

de la imaginación del compositor. Reflexiona sobre el hecho de que, en la música instrumental, Beethoven revela su alto nivel de conciencia racional (Bent, 1995). Hoffmann cambió lo que Schleiermacher llamó “lo gramatical” y “lo psicológico”. La intención de Hoffmann fue tratar lo meramente musical, a saber: frases, tipos de acorde, textura, la estructura tonal que constituyen la gramática y su efecto en el oyente (lo psicológico). Fusiona estas dos partes para generar la comprensión en el oyente. Para Schleiermacher, la comprensión toma lugar solamente en el instante en el que se logra coherencia en dos momentos: el gramatical y el psicológico, como se dijo en la primera parte de este artículo. Hoffmann transita entre lo objetivo y lo subjetivo, dentro del círculo hermenéutico que está dirigido por los principios de unidad y organicidad (Bent, 1994).¹⁴

En los trabajos más recientes sobre hermenéutica, la comprensión depende crucialmente de nuestra proyección del significado. La interpretación es un proceso en el cual nuestras preconcepciones y prejuicios (esa intuición inicial considerada por Gadamer) se desarrolla en una interacción recíproca con los datos que consideramos relevantes (Tomlinson, 1996). Con H.-G. Gadamer, como se señaló, es manifiesta la preocupación por las obras de arte y la construcción del (los) significado(s) que tiene en cuenta la ubicación de la obra en un momento histórico, social, cultural que incluye la percepción de quien devela la obra. Gadamer (1977) dice:

La experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia solo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte. (p.42)

¹⁴ Los orígenes de la hermenéutica musical se pueden hallar en textos de Berlioz, Schumann, Wagner, Spitta, von Wolzogen y Kretzschmar.

Gadamer plantea que la obra toma un carácter simbólico que se transforma en lenguaje. El punto de vista hermenéutico del lenguaje del arte tiene que ver con lo lingüístico, como ya se sabe. Por ello, descifrar el significado involucra la reconstrucción histórica (lugar donde se encuentra el significado original y su función) propuesta por Dilthey, e incluye la percepción de lo que la obra nos sugiere. Así, la obra es portadora de una función vital con significado que se ubica en cierto momento cultural y social. Aclara además que, a diferencia de la hermenéutica de los textos, la hermenéutica de las obras de arte puede tener muchos sentidos (Gadamer, 1996).

La relación entre el proceso hermenéutico y el acto de recrear el texto, para el caso de la música, es la ejecución de la partitura. Gadamer (1993) relaciona la música con el lenguaje y propone una relación entre el significado y el sonido, ya que, para él, hacer música es similar a leer un texto con comprensión.

Ahora es indispensable indagar sobre lo que representa y la forma en que se puede llegar a proponer su(s) significado(s) con relación a las culturas. Esto implica tener en cuenta los diversos factores externos incorporados en otras corrientes analíticas recientes, entre las que se encuentra la hermenéutica musical.

II. EL SURGIMIENTO DE LA HERMENÉUTICA MUSICAL

En la búsqueda de la interpretación para la comprensión musical es necesario involucrar los conceptos de contenido y significado. Lo que significa la música tiene que ver con su contenido simbólico¹⁵ que, de algún modo, se relaciona con la Estética y la Estética musical. Al respecto, varios autores en el siglo XIX trataron de definir el contenido de la música. Así, muchos convinieron en que la música refleja el contenido interior (Rothfarb, 1992). Hegel, por ejemplo, explica que el contenido de la música es subjetivo y

¹⁵ Piénsese en lo dicho sobre Gadamer a este respecto.

que la música cubre cada emoción específica del alma, cada grado de felicidad, alegría, humor, regocijo o júbilo (Rothfarb, 1992).

Por el contrario, Hanslick desacredita las “poetizaciones” realizadas por autores como Hoffmann, Tieck, Wackenroder o Schlegel y exhorta a los estetas a enfocarse en el suceso puramente musical. La premisa de Hanslick es que la música no es expresiva referencialmente, debido a que las imágenes que surgen por asociación residen en la mente del oyente y no en la música. Sugiere que algunas emociones e imágenes que intuimos pueden desempeñar un papel en el origen de lo precomposicional o en la interpretación de la obra. Para Hanslick, la composición es constructiva, puramente objetiva, guiada solamente por la técnica y no por los sentimientos (Rothfarb, 1992). Establece además que la forma sonora en movimiento es simple y es el único contenido que tiene la música. A diferencia de otros autores contemporáneos, Hanslick nunca empleó una técnica analítica para establecer su perspectiva estética. Hanslick quiso posicionar la estética sobre un fundamento científico que señaló una ruptura con la sensibilidad romántica, y su esfuerzo para liberar la estética de sus bases metafísicas suscitó una respuesta que puso a la teoría musical en la cúspide (Savage, 2010).

Hacia 1900 surge de nuevo una sensibilidad romántica en Europa que modificó la noción absolutista de la música planteada por Hanslick, y la reflexión se dirigió a buscar la satisfacción espiritual del contenido musical. Kretzschmar, quien rechazó la idea de la música absoluta de Hanslick, planteó que la música es comunicativa y la forma es el caparazón para comunicar el contenido espiritual. Kretzschmar propone el traslado de esta comunicación a partir del análisis “hermenéutico” que es una metodología que destila los afectos de los tonos y comunica, verbalmente, la estructura de su desarrollo (Rothfarb, 1992). Así, a la pregunta ¿cómo se puede lograr el contenido?, Kretzschmar responde que en la explicación de una pieza musical se observan los “afectos”, las cualidades características de las sensaciones, las imágenes e ideas y estas afecciones están encarnadas en frases,

temas y figuras musicales, ya sea en forma aislada o en asociaciones y fusiones (Agawu, 1996).

Kretzschmar avanzó en el desarrollo de una teoría y método de interpretación que restaurase el contenido humanista y estableció la hermenéutica musical con el propósito de identificar el contenido afectivo de los motivos y temas de las obras; esto significa penetrar la forma con el objetivo de iluminar el alma. Lo anterior está justificado en el contenido programático de las obras, y desarrolló un método interpretativo en el que el conocimiento de la construcción formal de la obra es la preparación para una instrucción metodológica del sentimiento musical. Para Kretzschmar, mientras el ejecutante o *performer* da vida a la obra musical, el oyente y el intérprete (hermeneuta) o analista desempeñan un papel central en la elaboración de una hermenéutica musical. Kretzschmar acepta la utilidad del conocimiento técnico y la habilidad del analista al ser un contador de historias. Expone que el fin de la hermenéutica es penetrar en el significado y en el contenido conceptual encerrado dentro de las formas para identificar el núcleo de cada frase, para posteriormente explicar y analizar el todo de la obra de arte. Esto con el objetivo de obtener un entendimiento diáfano en cada uno de los detalles utilizando el conocimiento técnico, el conocimiento cultural y el talento personal (Agawu, 1996). La correspondencia entre forma y contenido, entre procesos intramusicales, y sus referentes extramusicales fue una característica cardinal de la función epistemológica de la hermenéutica musical (Savage, 2010).

Con Schering, hermeneuta de la segunda mitad del siglo XX, se tuvo la certeza de que las obras maestras tienen modelos literarios cuyo contenido fue reflejado en la música. Este es el caso de los análisis que realizó de piezas de Beethoven, en los cuales se relacionan y son comprendidas como interpretaciones de textos de Shakespeare, Goethe y Schiller (Egeland Hansen, 2006). A finales del siglo XX, Lawrence Kramer retoma la hermenéutica musical y no concreta sus interpretaciones hermenéuticas en términos estrictamente referenciales y semánticos. Considera como paralelos

otros modos de expresión más literarios (Egeland Hansen, 2006). Kramer propone la hermenéutica como la forma de conocimiento cognitivo junto con el dogmático y el empírico. Fue con base en este planteamiento que presenta la idea de que la hermenéutica sea en realidad el primer modo de conocimiento cognitivo, pero encuentra una oposición históricamente situada que lucha contra una forma de conocimiento que, aparentemente, promociona la ilusión o el engaño (Kramer, 2011) —digna de Hermes.—

III. FINES DE LA HERMENÉUTICA MUSICAL

El proceso de comprensión de la música, según Kramer (2011), puede darse en diferentes niveles, como el corporal, visceral o gestual, y la hermenéutica se presenta como una opción para el entendimiento de este proceso. La hermenéutica musical busca entonces mostrar la expresión de un punto de vista basado en una predisposición fija o una inclinación personal o colectiva, influenciada por el sistema de creencias. Esta conlleva implícita una narrativa. En la hermenéutica se trata de entender el proceso “adivinatorio” que envuelve al intérprete fuera de sí mismo y su entrada en el pensamiento y personalidad del autor (Bent, 1994). La hermenéutica musical busca significados en lugares donde el significado no se ha dicho.¹⁶ La música, como actividad cultural, debe ser reconocida para ayudar a producir los discursos y representaciones de los cuales es producto (Kramer, 1990).

Hay que decir que para Gruber (1996) la hermenéutica musical comprende una forma dual, a menudo ambigua; es vista además como un acto dedicado a la mediación o interpretación de las intenciones del compositor, sus conceptos, sus ideas, connotaciones extramusicales y sirve para que se pueda conocer el enfoque y se entienda la pieza musical. Las composiciones musicales tienden a

¹⁶ Esta idea se relaciona con lo expresado por Schleiermacher, quien consideró que toda comprensión está ligada a la incompreensión, es decir, la hermenéutica es un medio eficaz de aclarar lo que resulta ambiguo, hacer explícito lo no explícito, lo no dicho.

ser polidimensionales; esto quiere decir que si el compositor aborda diferentes aspectos para componer la obra tendrá dentro de sí esta polidimensionalidad además de otros agentes que intervienen, entre los que se cuentan las notas privadas, la correspondencia, diarios y otros mensajes sobre la pieza con influenciadores.

Kramer, Chua y Hoeneckner equiparan la hermenéutica musical con la tarea de conectar la música y el carácter más apropiado de la lingüística de los discursos musicológicos. Estos autores se basan en una tradición de crítica interpretativa dominada por la práctica de las descripciones formales complementarias con alusiones referenciales a las emociones, afectos y los programas narrativos de corte musicológico o filosófico. La tesis de Kramer se fundamenta en que la hermenéutica musical realza o refleja el poder mundano de la música (en oposición a la metafísica romántica que se opone a la mundanidad de este arte). Se puede asumir que la música, y demás obras literarias, son cómplices, políticamente, con la estrategia estética de mitificación del *statu quo* de las obras de arte. Esta postura evidencia una posición socio histórica de poder que se mantiene a través de representaciones congeladas ideológicamente (Savage, 2010). Para Kramer (2011), la hermenéutica musical busca evidenciar cómo las obras pueden interpretarse —musicalmente— y representar lo musical por medio del lenguaje. La interpretación en el sentido hermenéutico (llamada interpretación abierta) se preocupa por un fenómeno en su singularidad, no en su generalidad, y trata el objeto por interpretar más como un evento que como una estructura y siempre como la representación de un sujeto humano (2011). La interpretación se relaciona con un acto experiencial, es decir, cuando interpretamos un texto o imagen, inevitablemente añadimos y modificamos este significado específico, nos cambia la vida (Kramer, 2011; Gadamer, 1996).

El significado de las obras se puede inferir por medio de la semiótica o la hermenéutica, y Kramer (2011) explica que una de las dos disciplinas debe prevalecer. En lo que se refiere a él, se identifica con la hermenéutica (la práctica de interpretación abierta). Afirma que los signos son indispensables pero no deter-

minantes. Sustenta además que la hermenéutica va más allá de los signos y que la semiótica es un afluente de la hermenéutica. Nattiez (1994) advirtió que en el análisis hermenéutico musical no existe una metodología explícita, y Sadai sugiere que el analista no debe buscar un modelo ya formulado, sino que debe lograr construir un modelo adecuado al problema que le plantea la obra (Sobrino, 2005). La cuestión sobre la aplicación de la hermenéutica musical queda pendiente, ya que generaría un trabajo en sí mismo.

IV. CONCLUSIÓN

Ha pasado ya mucho tiempo desde aquel momento en que el nombre de ese dios juguetón, interprete y mensajero, Hermes, estuviera ligado a la práctica que permitía a los mortales descifrar lo notificado por los emisarios de los dioses, los poetas. Sin embargo, parece que aún nos vemos impulsados a interpretar el sentido de las obras que nos han sido legadas a través del tiempo. Descifrar sí, porque siempre se revela una diferencia entre “lo que se ve en las [obras] y lo que los intérpretes comunican”. ¿Cómo sortear esta diferencia? No hay otra alternativa echando mano a la hermenéutica. Sin embargo, como se ha señalado, esta ha sido comprendida, como se ha dicho, múltiples maneras, desde unida a la notificación de un mensaje arcano hasta esa que le atañe a nuestra propia existencia (Dasein), pasando por una en la que este término se identifica con lo que permite mostrar algo.

Luego vino una época en la que la hermenéutica fue entendida como el modo de hacer accesible a la propia lengua la extraña, como el arte de comentar o de interpretar la Biblia. Esto dio pie a que la hermenéutica se considerara como un arte en el que lo dicho por otro es visto a la luz de una interpretación gramatical y psicológica en una relación del todo a las partes y de las partes al todo. Lo anterior llevó a que la hermenéutica fuera entendida como un modo de interpretación textual —la vida puesta por escrito—, característico quehacer de las Ciencias del Espíritu. Entrado el siglo XX, la hermenéutica adquiere tintes ontológico-

existenciales que permiten la comprensión de la propia existencia e, incluso, del ser mismo de una época a través de sus manifestaciones. Un buen ejemplo de ello es la “experiencia artística”, pues se considera que “la obra de arte no proporciona solamente un gozo estético, [ella] es ante todo un *encuentro con la verdad*” (Grondin, 2008, p. 73), un acontecimiento que revela lo real de forma tan contundente, que acaba por arrastrarnos en su movimiento. La obra de arte así es entendida como una notificación de la verdad. Ya que ella, a partir de lo incomprendido, lleva a comprender. En este sentido sería *Aletheia* (Des-olvido).¹⁷

Con relación a la música, se demuestra que el discurso sobre la música en la cultura occidental se fundamentó desde algunas corrientes filosóficas. El concepto antropológico de Scheleiermacher, la inclusión del sentido historicista de Dilthey y la perspectiva de Gadamer nutrieron el campo de la hermenéutica musical. La hermenéutica filosófica acercó la teoría crítica y los estudios culturales. Este acercamiento generó algunas dificultades, debido a que el término “hermenéutica” tuvo repercusiones filosóficas y musicológicas. Un buen ejemplo de ello es el surgimiento de la hermenéutica musical como respuesta a la postura cientificista que determinó la ausencia de contenido y significado en la música. La hermenéutica aplicada a la música tuvo como objetivo descifrar el sentido extramusical y su poder expresivo.

Asimismo, la perspectiva crítica interpretativa proveniente de la hermenéutica filosófica permite explicitar lingüísticamente descripciones complementarias, hacer alusiones a los afectos y a los diversos programas narrativos tanto musicológicos como filosóficos. Esto genera una flexibilización de ideologías estéticas y la necesidad de indagación acerca del compromiso filosófico que se vincula con la comunicabilidad y la vehemencia ontológica, indispensables para conocer lo que dice una obra de arte (Savage, 2010).

¹⁷ Es importante no perder de vista que los antiguos griegos se valían, justamente, de la palabra *Aletheia* para referirse a la verdad.

A la música se le concedió la cualidad de encarnar significados culturales, pero rara vez se le atribuyó el poder de expresar los significados, a menos que se cumplan dos condiciones básicas: 1) que tenga una condición analítica, que cumpla con la función técnica-descriptiva y 2) que posea algunos códigos semióticos que unan los resultados obtenidos en la descripción analítica (Kramer, 2011). En este orden de ideas, hay que decir que el análisis musical y la hermenéutica son dos tipos de discursos capaces de hacer creíble las afirmaciones descriptivas y los significados de la música.

El resurgimiento de la hermenéutica musical es una oportunidad para reexaminar las prácticas críticas que han derrumbado las concepciones tradicionales de la música (Savage, 2010). Los métodos de interpretación aplicados a las obras musicales, articulados con los trabajos filosóficos y fenomenológicos emprendidos por Heidegger, Gadamer y P. Ricoeur, brindan un espacio para reconsiderar la relación entre la crítica y la hermenéutica. Esta integración permitirá evaluar cómo confluyen estos campos en los discursos sobre filosofía, arte y música. A nuestro modo de ver, la hermenéutica filosófica y la musical buscan comprender lo incomprensible de una época y una cultura desde diferentes horizontes.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1994). *De anima (Acerca del Alma)*. Madrid: Gredos.
- Agawu, K. (1996). Music Analysis Versus Musical Hermeneutics. *The American Journal of Semiotics*, 13, 9-24. doi: 10.5840/ajs1996131/42
- Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. S. Villegas (trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bent, I. (1994). *Music Analysis in the Nineteen Century* (vol. II). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bent, I. (1995). Plato-Beethoven: A Hermeneutics for Nineteenth-Century Music? *Indiana Theory Review*, 16, 1-33. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/24044518>
- Egeland Hansen, F. (2006). *Layers of Musical Meaning*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. A. Agud Aparicio y R. de Agapito (trads.). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1993). *Arte y Verdad de la palabra*. J. Francisco Zúñiga (trad.). García Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1996). *Estética y Hermenéutica*. A. Gómez Ramos (trad.). Madrid: Tecnos.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es hermenéutica?* A. Martínez Riu (trad.). Barcelona: Herder.
- Gruber, G. (1996). Musical Hermeneutics in the Past Two Decades: Some Reflectios on German and Austrian Publications. *The American Journal of semiotics*, 13(1-4), 43-59. Doi: 10.5840 / ajs1996131 / 44
- Guzmán Naranjo, A. (2007). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Universidad del Valle.
- Heidegger, M. (2000). *Ontología. Hermenéutica de la Facticidad*. J. Aspiunza (trad.). Madrid: Alianza.
- Homero (1954). *Himno a Hermes*. En L. Segalá y Estalella (trads.), *Obras completas* (pp. 783-797). Buenos Aires: Ateneo.
- Kramer, L. (1990). *Musica as Cultural Practice 1800-1900*. California: University of California Press.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
- Nattiez, J. J. (1994). La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la Sinfonía en sol menor, K.550, de Mozart). En L. Ceriotto (trad.), *Procedimientos analíticos en musicología* (pp. 17-54.). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Platón (2007). *Diálogos I-Ión*. Emilio Lledó (trad.). Madrid: Gredos.
- Platón (2006). *Diálogos V-Sofista. Teeteto*. Fernando García Romero (trad.). Madrid: Gredos.
- Rothfarb, L. A. (1992). Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s. *Journal of Music Theory*, 36(1), 43-68. Doi: <https://doi.org/10.2307/843909>
- Savage, R. (2010). *Hermeneutics and Music Criticism*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28(1), 667-696.
Doi: 10.2307 / 20798094
- Tomlinson, G. (1996). *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University Chicago Press.