



RDL

REDE BRASILEIRA  
DIREITO E LITERATURA

## DENOTACIÓN Y EVOCACIÓN: PARA UNA MELOGRAFÍA JURÍDICA

JOSÉ MANUEL CABRA APALATEGUI<sup>1</sup>

**RESUMEN:** En tiempos recientes hemos asistido a la proyección de la metodología y las categorías epistemológicas del movimiento *Law & Literature* al resto de las artes y de las humanidades. Este trabajo ofrece una aproximación a la relación entre derecho y música en dos movimientos: primero, mediante el análisis de la taxonomía categorial heredada de los enfoques literarios del derecho (derecho de la música, derecho en la música, y derecho como música); y segundo, un enfoque sincrónico para abordar dos aspectos de la interpretación que el discurso de la modernidad ubica en el núcleo de la cuestión: la autenticidad de la interpretación y la normatividad de los textos objeto de la misma.

**PALABRAS CLAVE:** derecho & música; lenguaje; interpretación; autenticidad; normatividad.

### 1 DERECHO Y MÚSICA O LAS AFINIDADES INCÓGNITAS

Derecho y música son dos realidades aparentemente ajenas; dos mundos que apenas si tienen algo en común. Aquellas ideas que generalmente asociamos al Derecho – rigidez (de las normas), predecibilidad (de las decisiones de los tribunales) o solemnidad (de las formas que rigen la praxis jurídica) – contrastan enormemente con lo que nos viene en mentes cuando pensamos en la música y en las artes en general: creatividad, subjetividad y emoción; libertad, en definitiva. Una aparente ajenez que, no obstante, debe partir de una constatación de

---

<sup>1</sup> Profesor de Filosofía del Derecho. Facultad de Derecho. Universidad de Málaga (UMA). Málaga, España. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6032-5112>. E-mail: [jcabra@uma.es](mailto:jcabra@uma.es).

origen: ambos elementos están presentes en todo grupo social y forman parte de aquello que denominamos *cultura* (Arban, 2017, p. 71-72). Rastros de derecho y de música se encuentran en las costumbres, prácticas y ritos ancestrales de todas las comunidades primitivas. Los hombres se han servido desde siempre de normas y procedimientos para ordenar su vida en sociedad; y asuntos como la seguridad e integridad físicas, las relaciones familiares, la propiedad, el comercio o el poder forman parte de lo que Hart denominara “contenido mínimo de derecho natural”. Asimismo, han dado uso a los más diversos utensilios para producir sonidos de forma no arbitraria, desde la caracola marina que el hombre primitivo hizo sonar por vez primera anticipando los instrumentos de viento a la creación de secuencias rítmicas partiendo de dos trozos de madera o golpeando su propio cuerpo con la palma de la mano<sup>2</sup>. De este material rudimentario provienen los complejos entramados institucionales actuales o las creaciones musicales más sofisticadas, desde la sublime complejidad de la música sinfónica a las exquisitas y meticulosas producciones de la música popular actual. Hoy vale, por tanto, la observación de que ambos, derecho y música, son el fruto del esfuerzo de élites sociales y expresiones de la inteligencia humana más refinada y civilizada (Kornstein, 1999, p. 1331-1334).

Esta conexión antropológica o etnográfica sugiere ya algún tipo de correlación entre derecho y música, de la que se tiene plena conciencia desde la antigüedad. Es sabido que en Grecia todo pensamiento acerca de la música está dominado por la cuestión ética, así como por su poder educativo y transformador. El término *musiké* refiere todo un conjunto de actividades formativas que, abarca la gimnasia, la danza, la poesía y el teatro y, por tanto, el canto y la música. Ahora bien, la dimensión política o instrumental de la música, aún siendo importante, no debe eclipsar otros

---

<sup>2</sup> Sobre el origen de los instrumentos no cabe sino la conjetura, y como tal deben leerse estas afirmaciones. Como apunta Bernard Sève (2018, p. 57 y ss.), todas las civilizaciones han acuñado mitos fundacionales acerca del origen de los instrumentos musicales. Así, los griegos, atribuyeron la invención de la flauta a Pan o la lira a Hermes. Fue Lucrecio quien formuló una concepción materialista sobre el origen de los instrumentos musicales, a partir de una explicación primigenia basada en la idea – aquí, marcadamente antiteológica – de imitación. El resto es evolución. En este mismo sentido, y muchos siglos más tarde, el etnomusicólogo y antropólogo francés André Schaeffner, destacó la importancia del cuerpo humano (como fuente sonora independiente de la música vocal) en el origen de los instrumentos.

aspectos de mayor calado filosófico. Me refiero al nexo que entre derecho y música establece el mundo antiguo, y en particular Pitágoras, a partir de la idea de *armonía*. El concepto de armonía, que, junto a la doctrina del número, resulta central para la especulación pitagórica, es concebido como la unificación de contrarios o de elementos discordantes. Pero lo es en un sentido metafísico; la armonía deviene un concepto musical sólo por analogía o extensión (Fubini, 2012, p. 59). Así, la armonía del *cosmos*, fundada en el *logos* presocrático, según el cual todo acontece y al que todo es común, se manifiesta en la unidad esencial de ley y naturaleza, de *nomos* y *physis*. La armonía es, por tanto, principio común al derecho y a la música, que participan del orden primitivo del mundo. Una idea – la existencia de un orden armónico dado – que va a condicionar la evolución futura tanto del derecho como de la música.

Una mirada con perspectiva suficiente permitirá apreciar en su evolución otras analogías o paralelismos, muchos de los cuales han pasado inadvertidos y permanecen todavía inéditos; en parte por la aparente ajenidad a la que antes me he referido, pero también y, no menos importante, por el hecho de que tanto el derecho como la música son dos mundos herméticos y cerrados en sí mismos. Se abre así un vasto territorio por explorar que señala directamente a las grandes ideas rectoras que, desde un plano superior de abstracción, determinan la realidad social, política y cultural de cada época. Pero cabría decir más. No es sólo que la evolución tanto del derecho como de la música responda a unos mismos principios sobre los que quepa arrojar luz a partir del diálogo o la confrontación de conceptos, categorías o teorías propias de cada ámbito – lo cual ya sería suficiente justificación –, sino que son posibles otras aproximaciones o análisis que dan cuenta de un entramado más complejo de relaciones, de forma que derecho y música se encuentran incardinados constitutivamente en la construcción del discurso social. De este modo, enriquecemos nuestra imagen del derecho a partir de explicaciones que recurren a conceptos estéticos o categorías propias de la musicología o de la historia de la música y viceversa, pero no sólo eso, sino que partimos de la

teoría y la filosofía del derecho para explicar la dimensión performativa de la música, o sea, qué hace y cómo lo hace<sup>3</sup>.

## **2 DEL MOVIMIENTO *LAW & LITERATURE* A LOS ESTUDIOS SOBRE *LAW & MUSIC***

Los recientes y todavía escasos estudios sobre derecho y música tienen su origen en el movimiento *Law & Literature* y la teoría jurídica crítica. Era cuestión de tiempo que la metodología y las categorías epistemológicas propias de la aproximación literaria al estudio y la enseñanza del derecho se expandieran a otros campos; primero, a las humanidades – cine, música, arquitectura –, su área de expansión natural, por así decirlo, y, posteriormente, a casi cualquier práctica social o aspecto de la vida cotidiana, como la comida o los propios sentidos. Es lo que algunos autores han denominado la “sinestesia del derecho” (Branco; Nitrato Izzo, 2017). Hasta qué punto la teoría crítica va demasiado lejos cuando ve intersecciones del derecho en cada acontecer de la vida, por insignificante que parezca para, por lo general, denunciar la manera en que la penetración silenciosa e inadvertida del derecho en las prácticas sociales sirve para ocultar, dar carta de naturaleza o, peor aún, justificar como benignas o beneficiosas las asimetrías de poder presentes en las relaciones humanas, es algo sobre lo que no es preciso pronunciarse aquí. En mi opinión, los vínculos entre derecho y música invitan a otro tipo de aproximaciones.

A pesar de su relación originaria con el movimiento *Law & Literature*, los estudios sobre derecho y música presentan necesariamente algunas particularidades. En primer lugar, porque la taxonomía categorial que suele adoptarse en respecto a las relaciones entre derecho y literatura – esto es, el derecho *de* la literatura, el derecho *en* la literatura y el derecho *como* literatura<sup>4</sup> – sólo es parcialmente transferible al ámbito del derecho y música; y, en segundo lugar, porque las fronteras entre estas categorías

---

<sup>3</sup> Un ejemplo de este tipo de análisis puede encontrarse en el libro *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*, de Sara Ramshaw (2013). Cfr. con la lúcida crítica de Desmond Manderson (2014), en el artículo “Towards Law and Music”.

<sup>4</sup> La referencia ineludible es Richard Posner (1988). Una revisión de estos modos de relación entre Derecho y Literatura en Calvo González (2007; 2008).

parecen menos nítidas o más permeables cuando se trata de derecho y música.

### 2.1 Derecho *de* la música

Hay un derecho *de* la música, del mismo modo que hay un el derecho *de* la literatura y de cualquier creación artística en general. La música como objeto de regulación jurídica remite al elenco de instituciones que regulan la creación artística y, en especial, los límites a la libertad creativa, así como a aquellas normas que regulan la explotación económica de la obra de arte (derechos de autor, difusión, distribución, etc.). En realidad, hay un derecho *de* cualquier materia objeto de regulación jurídica; y de cualquier materia – no únicamente de las artes – puede predicarse este tipo de vínculo: derecho y agricultura, derecho y salud, derecho y numismática, etc.

Desde un punto de vista metodológico y epistemológico, el derecho *de* la música resulta de un interés relativo: no difiere en los esencial de la perspectiva de la ciencia jurídica tradicional. Su importancia, no obstante, no debe ser minusvalorada; la historia regulativa de la creación artística es la historia de la superstición, del paternalismo y de la censura, pero también del progreso moral y de la libertad (Suárez Llanos, 2017).

Por lo demás, la comprensión del papel de la música en la construcción de los discursos sociales y políticos es inescindible de esta dimensión regulativa. Un ejemplo paradigmático es la censura de la música de vanguardia o de compositores judíos en la Alemania nazi, que etiquetó como *entartete Musik* (“música degenerada”) las obras de Mahler, Schoenberg, Berg, Webern y el resto de la segunda escuela de Viena, Korngold, Kurt Weil o Hindemith, entre otros. La música de estos compositores fue calificada como decadente y perniciosa y se prohibió su interpretación pública. Evidentemente, no se trataba de un juicio meramente estético, sino fundamentalmente político y supuso el aislamiento social y el descrédito profesional de estos músicos, muchos de los cuales tuvieron que emigrar (por suerte para la industria cinematográfica norteamericana, dicho sea de paso). Igualmente, significativo es el caso del hip-hop. El contenido explícito, obsceno o violento de sus letras y, en todo caso, un uso del lenguaje que choca con las formas y convenciones sociales, han impuesto la obligación de advertir de

forma visible en los discos sobre sus contenidos, llegando incluso en algunos casos a prohibirse la emisión de este tipo de música en la radio pública. Aquí no se trata únicamente de que la prohibición sirva para evidenciar el carácter contracultural y reivindicativo de la música<sup>5</sup>, sino que es constitutivo de éste; antes que el escándalo y el rechazo de los sectores sociales más conservadores, es la respuesta del sistema jurídico lo que confiere a la música un carácter político y revolucionario. No es de extrañar que el hip-hop esté proscrito todavía hoy en lugares como China.

## 2.2 Derecho en la música

La segunda categoría es aquella que da cuenta de la presencia de temas jurídicos en la música, esto es, el derecho *en* la música. Aunque quizás no tantos como literatos, existe una sorprendente cantidad de músicos con formación jurídica<sup>6</sup>, sin embargo, el derecho y, en particular, la justicia, no son temas recurrentes en la música instrumental. La explicación más inmediata reside en la naturaleza del lenguaje musical. A diferencia del lenguaje verbal, el lenguaje musical no tiene naturaleza proposicional<sup>7</sup>. Puede tener un sentido descriptivo o programático altamente preciso<sup>8</sup>, pero en ningún caso el lenguaje musical puede ofrecer una teoría acerca del mundo como lo hace el lenguaje verbal (Arban, 2017). Dicho en otros términos, el lenguaje musical no *describe* en sentido propio o denotativo; el lenguaje musical *evoca*. Es otro modo de referir y de comunicar; abstracto y menos obvio, aunque no necesariamente, antes al contrario, menos efectivo. Se ha afirmado que, por su naturaleza onírica e indeterminada, la

<sup>5</sup> Algo similar puede decirse de los inicios del Jazz; vid. Ramshaw (2013).

<sup>6</sup> Sólo en los siglos XIX y XX, podemos citar a Schumann, Tchaikovsky, Chabrier, Chausson, Sibelius, Stravinsky o Luigi Nono. Para una lista más amplia de compositores; así como de musicólogos con formación jurídica, puede consultarse el trabajo de Wayne Alpern (1999, p. 1461, nota 4), “Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.”.

<sup>7</sup> Enrico Fubini (2012, p. 33) ha señalado que la secular reflexión acerca de la cuestión del significado en la música “asume muy frecuentemente como presupuesto que el modelo de la función denotativa es el característico del lenguaje verbal”. Esta asunción condiciona que dicho debate se conduzca en términos de la mayor o menor capacidad de la música para significar, esto es, para denotar acontecimientos del mundo externo o reproducir las emociones de los hombres. Si se quieren abordar las relaciones entre derecho y música, quizás debamos plantear la cuestión del significado en la música no en términos comparativos con el lenguaje verbal, sino intentando dilucidar el modo propio de comunicar o transmitir de la música (aunque esto mismo sea ya algo que sólo podemos hacer a través del lenguaje verbal).

<sup>8</sup> Pensemos, por ejemplo, en “La mañana”, el primer movimiento de la *Suite n.º 1 de Peer Gynt*, op. 46 de Edvard Grieg.

música tiene un papel limitado en la deliberación pública (Nussbaum, 1995, p. 6). Ciertamente, aunque quizás la apreciación no sea del todo ajustada: la función de la música a la hora de transmitir mensajes o promover fines políticos es, necesariamente, otra. La música no es, ni puede funcionar como un argumento o una narración; su significado o, más bien, su capacidad connotativa y su modo de comunicar difícilmente pueden ser aprehendidos en los términos del lenguaje verbal. La música no nos *interpela*, sino que *apela* a nuestra sensibilidad, si bien, en tanto que discurso político, puede hacerlo en un plano sentimental así como en un plano decididamente racional<sup>9</sup>.

La cuestión es otra cuando la música es cantada, esto es, cuando incorpora literatura. Especialmente en la ópera, los temas jurídicos son recurrentes, aunque rara vez de manera directa<sup>10</sup>. Las pasiones humanas son el gran asunto del género operístico: la ambición, la envidia, el odio, la mezquindad, el amor, los celos,... No es infrecuente que la historia derive en un crimen y que entren en escena un amplio elenco de delitos y penas<sup>11</sup>, que se escenifiquen procesos judiciales e, incluso, ejecuciones, lo que convierte al Derecho penal en el favorito de los libretistas<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Uno de los acontecimientos musicales recientes con mayor repercusión política fue indudablemente el Festival de Woodstock de 1969. En particular, la interpretación que Jimmy Hendrix ofreciera del himno nacional de los EEUU, *The Star Spangled Banner*, puede ser considerada como una significativa intervención en el debate público acerca de la participación del país en la guerra de Vietnam. Para un análisis semiótico de la interpretación de Hendrix, vid. Manderson (2010).

<sup>10</sup> Constituye una singular excepción la ópera cómica “Scalia vs. Ginsburg”, de Derrick Wang, estrenada en 2015 y dedicada a los jueces del Tribunal Supremo de los Estados Unidos de América, Ruth Bader Ginsburg y Antonin Scalia. Las opiniones de Ginsburg y Scalia, progresista la primera, conservador el segundo, amigos durante décadas, y conocidos antagonistas en sus posiciones acerca de la interpretación constitucional, inspiran el libreto de esta obra. Por otro lado, este fenómeno de incorporación a la cultura popular, y en particular a la música, no sólo se extiende a las más altas instituciones judiciales, como el Tribunal Supremo, sino también a grandes obras académicas, como ocurre en “A Theory of Justice: The Musical!”, estrenado en 2013, y dedicado a la obra de John Rawls.

<sup>11</sup> Sobre los delitos y las penas en la ópera pueden verse los trabajos de Carlos García Valdés (1988), *Castigos, delitos y bel canto*; e Rosario de Vicente Martínez (2010), *Las artes contra la pena de muerte*. Un enfoque más general encontramos en la discusión entre Ginsburg, Verilli y Freud (2012), “Arias of Law: The Rule of Law at Work in Opera and the Supreme Court”, o el más reciente de Annunziata y Colombo (2018), *Law and Opera*. Para una aproximación al aprendizaje basado en problemas del Derecho Penal desde la Ópera, vid. Souto (2011) y Rodríguez Álvarez (2017).

<sup>12</sup> Véase, como excepción, la opereta de Gilbert y Sullivan *Trial by Jury* (1875), que plantea la cuestión de la bigamia.

Pero, ¿enriquece el canon operístico las narrativas jurídicas de un modo distinto a como lo hace el literario? Dicho de otro modo, ¿está justificado hablar aquí de derecho y música en un sentido distinto del que hablamos de derecho y literatura? Difícilmente puede alcanzarse esa conclusión. Los defensores del movimiento *Law & Literature* sostienen que la literatura proporciona una perspectiva privilegiada para el análisis de los problemas jurídicos en un doble sentido. En primer lugar, en un sentido meramente pedagógico: la literatura facilita la enseñanza del derecho, la hace más amable, atractiva o memorable; en segundo lugar, en un sentido epistemológico e, incluso, moralizante (Suárez Llanos, 2017). Desde este segundo punto de vista, la literatura sirve no sólo para ilustrar las categorías jurídicas, sino para ponerlas bajo una mirada crítica, mostrando la tendencia del derecho a simplificar situaciones moralmente complejas, formas inadvertidas de irradiar autoridad, coacción o una determinada ideología, así como el trato que dispensa un derecho generalista a las minorías y grupos vulnerables. En definitiva, el sustrato moral de la literatura permite al jurista (al que estas corrientes suelen estereotipar como el *alma mater* de la ortodoxia, si no del más rancio conservadurismo) ampliar su mirada a otras formas de vida, apreciar críticamente las convenciones sociales, abrirse a las emociones, que adquieren en este contexto una función cognoscitiva, o extender su empatía hacia los sentimientos de las partes en el proceso. Y es la literatura la que proporciona los modelos ejemplarizantes del juez virtuoso que han de servir de guía para una teoría aretáica del razonamiento jurídico<sup>13</sup>. En una palabra, la literatura ayuda a abandonar el formalismo. Pues bien, la música y, en particular, la ópera, puede resultar muy atractiva desde el punto de vista pedagógico o metodológico, pero me parece que desde el punto de vista epistemológico no son comparables. Las evidentes diferencias de estilo existentes entre un texto para ser leído y uno para ser cantado, son, por lo general, favorables al primero, más reflexivo y capaz de recrear con mayor precisión los detalles moralizantes de la ficción.

---

<sup>13</sup> Las figuras de los jueces ejemplares o virtuosos – explica Amaya (2013, p. 436) – “no sólo ilustran las virtudes judiciales, sino que están en el origen de nuestra concepción de la virtud judicial”; tienen, por tanto, una naturaleza constitutiva, antes que encarnaciones de virtudes previamente concebidas y delimitadas, es su modo de actuar el que da contenido a las virtudes.

### 2.3 Derecho como música

La proyección al ámbito de la música de la tercera de las categorías que definen la relación entre derecho y literatura – derecho *como* literatura – parece resistirse de entrada y, en cualquier caso, dista mucho de ser evidente. Dada la diferencia esencial entre el lenguaje verbal y el musical, proposicional y denotativo el primero, abstracto y evocativo el segundo, la relación entre derecho y música no puede pretenderse fructífera a la manera del derecho *como* literatura. Por otra parte, se trata de un vínculo bidireccional que no se agota en una aproximación musical al derecho, esto es, al “derecho *como* música”. La existencia de prácticas rituales basadas en la música, cuya finalidad es la resolución de conflictos sociales, como los duelos de canciones (*song duels*) o de percusión (*drum songs*) practicados por la población esquimal de Groenlandia hasta principios del siglo XX, invierten, ordinal y conceptualmente, los componentes del sintagma, resultando así que una aproximación a la “música *como* derecho” proporciona otra imagen, otra iconografía y acaso otro concepto de la Justicia (Petersen, 1998; 1999).

Situémonos de nuevo en el punto de vista del jurista. Obviamente, puede hablarse del “derecho *como* música” en un sentido estrictamente metafórico. El abogado Steiner se vale de referencias musicales para contraponer la figura del jurista movido exclusivamente por intereses económicos y aquel que es capaz de “escuchar la música del derecho”:

Una música que contiene la lógica y la claridad de Bach, la potencia, en ocasiones excesiva y pomposa, de Wagner, la pasión lírica de Verdi y Puccini, la genialidad de Mozart, la inventiva de Gershwin, la calma de Brahms, los buenos modales de Handel, la energía de Rossini y Vivaldi, el estilo bullicioso de Offenbach, el sentido común de Copland, la majestuosidad de Beethoven, y, desafortunadamente, no poco del tedio de Mahler y del intelectualismo estéril de Schönberg (Steiner Jr., 2004, p. 168).

Las remisiones alegóricas a la música, al margen de que se compartan los gustos y apreciaciones vertidas en ellas, no deja de tener un valor meramente ornamental y anecdótico<sup>14</sup>. Evidentemente, una lectura

<sup>14</sup> Este tipo de referencias no son inhabituales en las sentencias de los tribunales americanos; vid. un extenso catálogo de las mismas en Bernhard Grossfeld y Jack A. Hiller (2008).

metafórica de la relación derecho y música, pretende ir más allá en la identificación de analogías y modelos que amplíen el marco cognitivo disponible<sup>15</sup>. Una analogía frecuente es la que asocia al derecho con formas musicales. Así, Kornstein apunta a la naturaleza *cuasi sinfónica* del derecho, al identificar lo que podríamos denominar como universales jurídicos y la recurrencia de los temas principales en las obras sinfónicas<sup>16</sup>, aunque quizás sea el de la *fuga* uno de los símiles de mayor uso y rendimiento. El propio Kornstein lo ha utilizado para ilustrar mediante la repetición de los temas y el método contrapuntístico el proceso de transformación sufrido por las normas jurídicas según son usadas por los tribunales en sus decisiones<sup>17</sup>. La misma metáfora ha sido empleada por Leung para mostrar a partir del espíritu de la fuga la tensión interna entre derecho y justicia<sup>18</sup>. En un sentido más ambicioso aún, Manderson ve en esta forma musical un modelo de la “textura polifónica” que presenta una aproximación estética al fenómeno jurídico (Manderson, 2000, p. 46 y ss.). Menos frecuente, en cambio, es la calificación global de una teoría del

---

<sup>15</sup> Esta lectura metafórica se encuentra ya en los trabajos pioneros de Jerome Frank (1973) o Daniel J. Kornstein (1982) y es continuada por Carol Weisbrod (1999), Giorgio Resta (2010), Mônica Sette Lopes (2017) y Erika Arban (2017).

<sup>16</sup> “El derecho” – escribe Kornstein (1982, p. 18) – “nos ofrece determinados temas principales con múltiples variaciones. Justicia, piedad, debido proceso, equidad – estos son algunos de los temas principales recurrentes que sirven como *leitmotifs* en el derecho. Las variaciones sobre estos *leitmotifs* jurídicos surgen de los diferentes contextos factuales, así como de la evolución de valores morales y sociales. Pero la cuestión es que los temas principales se repiten”; vid. también Kornstein (1999, p. 1331).

<sup>17</sup> “La fuga comienza con un tema basado en una determinada norma jurídica cantada por un determinado juez. Mientras que el tema está todavía siendo cantado, una segunda voz judicial modifica el primer tema e introduce un segundo tema – un contra-sujeto – que contrasta con el sujeto. A medida que van sucediéndose las modificaciones de la norma jurídica, cada voz judicial se incorpora, cantando el tema, a menudo acompañado del contra-sujeto en alguna otra voz. Una vez que todas las voces judiciales se han unido, ya no hay “normas”, sino una colección de precedentes que pueden ser mencionados por ambas partes en casi cualquier asunto jurídico. La fuga jurídica – el juego de principio y contra-principio, la dialéctica de tema y contra-tema – encaja claramente en el proceso del common law. Muestra cómo un coro confuso puede estar cantando el tema principal” (Kornstein, 1982, p. 19).

<sup>18</sup> Leung parte de la tensión interna en que se encuentran los elementos de la fuga: por un lado, la repetición del tema, por otro, la generación de armonías polifónicas mediante el uso del contrapunto. La fuga es – dice Leung – *fugere*, huida, y *fugare*, persecución. Y así, el derecho es ambas cosas a la vez, “*fugere*, la persecución de lo jurídico, y *fugare*, huida de la ley. Esta huida no es una mera opción de enfrentarse al derecho, sino el derecho que se constituye a sí mismo huyendo de sí mismo, una huida que evoca la justicia como deconstrucción. El eterno retorno, lejos de significar el fin opresivo del derecho, es la promesa de cambio y renovación del derecho, mientras mantiene su identidad como derecho. El espíritu de la fuga genera la sensación de ser libre y al mismo tiempo no serlo en la tensión entre *fugare* y *fugere*, individuo y el otro, y por extensión: entre derecho y justicia” (Leung, 2018, p. 5 y ss.).

derecho en términos de movimientos o corrientes musicales. Una excepción en este sentido es la definición de la teoría kelseniana como una *Teoría dodecafónica del derecho*<sup>19</sup>.

Con todo, la analogía más relevante, sobre la que llamó la atención originariamente Jerome Frank (1973), es la que se establece entre la figura del compositor y la del legislador y, consecuentemente, entre la del juez y la del intérprete o, singularmente, la del director de orquesta<sup>20</sup>. En el mundo moderno, las leyes y las partituras están destinadas a ser interpretadas y ejecutadas por individuos distintos a quienes las crearon. Como dijo Furwängler, “la música depende siempre de los intermediarios” (Furtwängler, 2011, p. 11). Existe, tanto en el derecho como en la música, una división del trabajo que distancia al creador de su creación; una mediación inevitable que determina su realización plena<sup>21</sup>. Esta última metáfora permite conectar con el que quizás sea el campo más prometedor y la cuestión central de la relación entre derecho y música: el problema de la interpretación<sup>22</sup>. Un problema, por otro lado, que permanece en muchos aspectos ajeno a la diferente naturaleza del lenguaje verbal y del lenguaje musical. ¿En qué consiste una buena interpretación? ¿Cuándo está justificado separarse de las indicaciones – ¡de las órdenes! – del compositor o del legislador? ¿Debe toda interpretación apoyarse en una teoría o, por el contrario, las virtudes del acto hermenéutico residen en su historicidad y en propiedades internas como la coherencia o la profundidad? ¿Existen

---

<sup>19</sup> “[E]l programa de Schönberg estaba concebido sobre la base de la distorsión consciente de la tonalidad clásica. Se intenta establecer en todo momento una rígida división entre la armonía tónica – lo que pudiéramos llamar *música* – y una armonía atónica cuya regla principal es no parecerse en nada a la sucesión melódica tradicional [...] La intención del dodecafonismo, en suma, era crear música sin que pareciera música. Pues bien, Kelsen, con su *teoría dodecafónica del derecho*, intenta concebir el derecho como contrapunto de la teoría imperativista tradicional – la teoría tonal – aun siendo consciente de que esencialmente es certera. Para ello precisa de una separación tan tajante como la que llevan a cabo Schönberg o Stravinsky. Sólo que los términos de polarización serán ahora validez y eficacia” (Bastida Freixedo, 2002, p. 295).

<sup>20</sup> Vid. Balkin y Levinson (1999), así como los recientes trabajos de Resta (2011) y Pratelli (2017).

<sup>21</sup> El legislador, como el compositor, “[n]o puede evitarlo: debe dejar la interpretación a otros, especialmente a los tribunales. [...] Aquellos que hoy se lamentan de la «creación judicial de derecho» en la interpretación de los textos legales, se lamentan de la intromisión de la personalidad de los jueces. Sin embargo, del mismo modo que Krener ha mostrado que el efecto de las reacciones personales del intérprete no puede ser eliminadas, los teóricos del derecho han mostrado, en número creciente, que el elemento personal en la construcción legislativa es inevitable” (Frank, 1973, p. 300-301).

<sup>22</sup> Vid. la reciente colaboración entre el músico Mario Brunello y el jurista Gustavo Zagrebelski (2016); Valerio Nitrato Izzo (2010); y Mario Caterini (2015).

interpretaciones auténticas, como defiende la escuela de la interpretación historicista o el originalismo jurídico? ¿Deben evitarse otras interpretaciones? Con las debidas precauciones, pues el sentido de las artes y la razón de ser de los sistemas normativos son bien distintas, lo que estos interrogantes plantean proyecta el vínculo entre derecho y música en un nivel distinto al meramente analógico; por así decirlo, las cuestiones que aquí se suscitan trascienden lo fisonómico y remiten a lo fisiológico.

### 3 INTERPRETACIÓN Y MODERNIDAD

El núcleo de la convergencia de derecho y música viene dado, como se ha dicho, por el problema de la interpretación. Se propone en este último apartado una aproximación sincrónica en torno a los dos aspectos centrales de este problema, a saber, la *autenticidad* de la interpretación y la *normatividad* en los textos objeto de interpretación, que ponen de manifiesto el tipo de conexión a que se hizo referencia al comienzo y que escapa a las categorías analizadas en el apartado anterior.

#### 3.1 La autenticidad en la interpretación

En las últimas décadas, uno de los debates más intensos, a caballo entre la musicología y la historiografía, es el que se ha planteado en relación a las interpretaciones históricas de las obras medievales, renacentistas y barrocas. Las escuelas históricas persiguen la recreación fiel de la obra musical tal y como fue concebida en su momento, para lo cual la interpretación debe ajustarse a los parámetros compositivos y sonoros de la época, bajo el principio de fidelidad absoluta a la partitura – lo que justifica complejas y exhaustivas investigaciones musicológicas – y la utilización de instrumentos originales o reconstruidos según las técnicas históricas, de manera que conserven las características tímbricas de, por ejemplo, la viola de gamba, el pianoforte o el clavicordio. Esta pretendida autenticidad los lleva a prescindir de cualquier efecto técnico – por ejemplo, los *vibratos* – de cuyo uso en la época en que fue compuesta la obra no se tenga conocimiento. Igualmente, se adaptan las dimensiones de los conjuntos instrumentales, significativamente más reducidas que las actuales orquestas sinfónicas. Para los oídos acostumbrados a las grandes formaciones que surgen con el clasicismo y, especialmente, el

romanticismo, las interpretaciones históricas adolecen de cierta rigidez y, al mismo tiempo, son más transparentes y de textura más ligera. Asimismo, los *tempi* de algunas de estas versiones – no todas, afortunadamente – son de una rapidez anómala y – cuestión de gustos – desagradable y perturbadora<sup>23</sup>.

El evidente paralelismo entre los postulados de las escuelas de la interpretación histórica y las teorías originalistas de la interpretación constitucional a partir de la idea de *autenticidad* no puede pasar desapercibido (Balkin; Levinson, 1991; Arban, 2017). Derecho y música, llegados a este punto, no pueden ser pensados meramente como dos objetos susceptibles de comparación, sino como imbricados en un mismo proceso cultural de largo aliento<sup>24</sup>. Así, la respuesta a la pregunta de cómo es posible que se haya desarrollado en nuestro tiempo un movimiento organizado alrededor de la noción de autenticidad en la interpretación musical, trasciende el ámbito de la música y remite a la propia experiencia de la modernidad en la cultura occidental como un todo (Balkin; Levinson, 1991, p. 28 y ss.).

La *autenticidad* es una construcción del presente. No es sólo que carezcamos de certeza acerca de que lo que hoy consideramos auténtico se corresponda completamente con la música barroca – ¿cómo podemos saber cómo sonaba una música que ningún vivo ha podido escuchar y de la que no disponemos de registros sonoros? –, sino que la propia idea de que existe una única versión, la versión auténtica, de estas obras es también una construcción generada retrospectivamente. Téngase presente, entre otras cosas, que la profesionalización de las grandes orquestas sinfónicas es un fenómeno relativamente reciente y que el número de integrantes y los instrumentos de un conjunto era contingente y variable de una a otra interpretación.

---

<sup>23</sup> Compárese, por poner un ejemplo entre otros muchos posibles, el *allegro* del Concierto de Brandenburgo N.º 3 interpretado por la *Berliner Philharmoniker* bajo la dirección de Karajan y la versión histórica del mismo movimiento a cargo de Karl Richter al frente de la *Münchener Bach-Orchester*.

<sup>24</sup> Max Weber, a quien debemos el gran discurso sobre la racionalización occidental, dedicó un ensayo a *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (Weber, 2015 [1911]). Sobre los elementos compartidos por la música y el derecho en este proceso, vid. el estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató (2015) que acompaña a la completa y reciente edición española

La modernidad, especialmente desde la Ilustración, significa el reconocimiento del conflicto entre razón y tradición como formas de entender el mundo. La espiral tecnológica y burocrática determinan nuestra relación con el pasado. Un sentido de distancia y fragmentación parece haber invadido nuestra experiencia de la cultura, con un claro predominio de la segmentación temporal en periodos históricos – antigüedad, edad media, renacimiento, etc. – en lugar de la continuidad. El propio concepto de “interpretación auténtica”, del que no se tenía conciencia en tiempos pasados, es el producto de esta fractura; de hecho, los intérpretes del siglo XIX tocaban la música del momento – que hoy denominamos “clásica” – antes que dedicarse a preservar el repertorio heredado del pasado: ¡el mismísimo Bach había pasado al ostracismo hasta su recuperación por Félix Mendelssohn! En todo caso, no establecían divisiones temporales ni – lo más importante – estilísticas. Se interpretaba la música según los estándares técnicos y estéticos vigentes en la época. La música del pasado adquiría una coloración conforme a los gustos y las prácticas del momento, pero lo hacía de forma inadvertida; pasado y presente eran un continuo del que participaba el músico. Desde luego, parece difícil comprender las cosas de ese modo si se atiende a las enormes diferencias que existen entre los compositores de la época clásica (Haydn, Mozart o Beethoven) y las vanguardias europeas (Schönberg, Debussy o Stravinsky). Para arrojar algo de luz sobre este asunto Balkin y Levinson proponen la siguiente analogía con el rock and roll. Pensemos en lo que ocurre cuando Bruce Springsteen toca una versión del “Twist and Shout”. En absoluto pretende reproducir con exactitud y fidelidad el modo de tocar rock and roll en los 60’s; es más, nadie lo espera, ni considera que sea lo importante. La paráfrasis también es rock and roll; y es que en el marco de una tradición cultural viva y en plena expansión, la autenticidad no es un valor.

La conciencia de la separación o ruptura con la tradición cultural, que es propia de la modernidad, provoca – sugieren Balkin y Levinson – dos reacciones típicas: la primera, aferrarse a la tradición tal y como es percibida e intentar recuperar – intento avocado al fracaso – la centralidad de sus referentes paradigmáticos; la segunda, reconocer y aceptar que el pasado no volverá y hacer uso de los elementos de la tradición perdida aquí y allá (pastiche). Ansiedad y desapego; Schönberg y Stravinsky,

respectivamente. Estas reflexiones sirven para presentar al padre del realismo americano, Oliver Wendel Holmes, como un modernista desapegado; en cambio, la más acendrada ansiedad modernista estaría representada, evidentemente, por las escuelas originalistas de la interpretación. Como es sabido, Holmes propugna la superación de una concepción de la ciencia jurídica enfocada casi exclusivamente a la interpretación de los textos legales para dejar paso al estudio del derecho como un fenómeno social y, consecuentemente, la apertura del derecho a otras ciencias sociales. En mi opinión, el valor de este análisis no reside en su agudeza o en su erudición: no hay aspectos novedosos de la obra de Holmes que hayan sido desvelados o aspectos que hayan sido cuestionados; el valor de este análisis reside en la incardinación de sus ideas en el discurso de la modernidad o, quizás habría que decir, en *este* discurso de la modernidad y su aproximación al sentido de la autenticidad como recuperación arqueológica del pasado, esto es, de su carácter eminentemente nostálgico y fetichista.

### 3.2 Textualidad y normatividad

Otro episodio destacable de esta aproximación al derecho y a la música es el que desvela su carácter textual. El carácter autoritativo que adquieren los textos escritos en la modernidad transforma no sólo las fuentes, sino la noción misma de normatividad. En el espíritu premoderno encuentra acomodo la improvisación tanto en el ámbito del derecho como en el de la música<sup>25</sup>; entre el legislador y el juez o entre el compositor y el intérprete existe una relación de colaboración creativa que en la modernidad muta en una estricta división del trabajo. Con la modernidad, el juicio, sensible al contexto y a la particularidad, es sustituido por la identificación de la voluntad abstracta expresada en los textos. Las concomitancias que presentan la evolución de la ley escrita y la de la notación musical responden a esta nueva forma de integrar poder, participación y significado. En la época premoderna, leyes y partituras tenían un sentido más estético que normativo; registraban un modo, *un*

---

<sup>25</sup> Sobre el concepto de improvisación como fundamento de una aproximación estético-musical al derecho, véanse los trabajos de Manderson (2010), Piper (2010) y Ramshaw (2010; 2016).

orden antes que *una* orden; eran, en definitiva, guías para futuros intérpretes, no mandatos. En algún momento posterior a lo largo del s. XVI, la descripción se convierte en prescripción y se pasa del *medio* comunicativo al *instrumento* regulativo. Con ello, ya están puestas las bases para un formalismo que acaba aislando los textos autoritativos tanto del juicio como de la voluntad originaria que los crea (Manderson, 2010, p. 2 y ss.).

Hay un sustrato ideológico común en el derecho y la música de la Ilustración. Tomando como punto de partida el texto autoritativo, el *juicio* y el *carácter* de raíz aristotélica son desplazados por la uniformidad y la reproducibilidad. A la manera de las leyes generales, en la música, el modelo clásico sustituye la acción del intérprete, única e irrepetible, por una partitura susceptible de ser reproducida en cualquier momento y en toda su minuciosidad.

Por otra parte, la transición del barroco al clasicismo, con la aparición de las formas musicales tal y como las conocemos hoy día: la sonata, el cuarteto, el concierto o la sinfonía, significa un giro hacia la abstracción. De este modo, la música, como el derecho, comienzan un viaje hacia la *pureza* y la auto-referencialidad de enormes consecuencias<sup>26</sup>: de un lado, su desvinculación de la vida mundana y, de otro, la concentración de la libertad creadora en las figuras del legislador y del compositor. Mientras que con anterioridad el juez o el intérprete ejercen poderes discrecionales – lo que, de una manera genérica, podemos denominar como improvisación – condicionados por la tradición y las expectativas, el formalismo pierde todo contacto con la comunidad (una ajenidad que la música contemporánea ha llevado a cotas extremas). Las convenciones y la prudencia dejan paso a las

---

<sup>26</sup> No es de extrañar que ya en los albores de la teoría pura del derecho el propio Kelsen equiparara la ciencia jurídica con la geometría en estos términos: “La jurisprudencia no es el derecho creador y regulador, como la geometría no es el arte de la formación de los cuerpos. [...] la ciencia geométrica incurrirá en la más grave de las infracciones contra el método a que debe atenerse, si se empeñase en tomar en consideración, de cualquier modo que fuese, el contenido. Ninguna disciplina demuestra mejor que ésta, en efecto, que es posible crear «formas sin contenido» sin aportar con ello, ni mucho menos, “resultados sin valor”, ni caer tampoco, por ello, irremisiblemente, en el escolasticismo. Y lo que decimos de la geometría es aplicable en toda su extensión a la jurisprudencia” (Kelsen, 1987 [1911, 1923], p. 79-80). Ahora bien, esta identificación de la ciencia jurídica con la geometría es algo distinto a la asunción del *more geométrico* o método deductivo. Calvo González (2013, p. 22) da cuenta de este giro al advertir que la geometría de la teoría pura es una *geometría cubista*, esto es, una geometría figurativa de la forma en estado puro.

reglas y las estructuras. Al mismo tiempo, el poder de creación, antes disperso, se concentra en un momento único. Y si el derecho, como así también la música, son mera estructura, cualquier contenido puede ser acomodado en sus formas. La creación, en ambos casos, se configura como un momento de absoluta libertad y soberanía, representados por el *Auctoritas non veritas facit legem* hobbesiano o la figura del genio creativo quintaesenciada en el último Beethoven, incapaz ya de escuchar físicamente su propia obra. El resultado – el texto – no admite ornatos, añadidos o cualquier otro tipo de manipulación ilegítima. Producción y reproducción quedan así completa y definitivamente separados; legislador y compositor aparecen como figuras dominantes, a las que están sometidas, en tanto que intérpretes del texto autoritativo, jueces y músicos.

La imposibilidad de este propósito incide en su carácter ideológico. Como pusieron de manifiesto las escuelas antiformalistas o autores positivistas como Kelsen, Ross o, en menor medida, Hart, la inferencia de conclusiones individuales a partir de normas generales, formuladas como enunciados universales, no es una operación meramente cognoscitiva, sino, en parte, volitiva. Por su parte, tampoco la aparición del metrónomo a comienzos del s.XIX sirvió para consagrar esta división de poderes.

#### 4 EN CONCLUSIÓN

Partimos de la aparente ajenidad entre dos mundos herméticos y cerrados en sí mismos, derecho y música, persiguiendo una intuición que nos pone tras el rastro de afinidades ignoradas; periclitadas algunas, poco evidentes otras. Esta búsqueda, todavía a tientas, se sirve del marco categorial que resulta de la taxonomía relacional – (*de, en, como*) – entre derecho y literatura; siquiera para poner de manifiesto lo que de específico presenta la proyección de dicho marco al campo de la música. La conceptualización de la música como signifiante que trasciende la experiencia estética, esto es, como discurso social y político es inescindible de su regulación jurídica: la prohibición no es consecuencia, sino causa del carácter contracultural de la música. Sobre todo, es preciso comprender el modo de significar de la música. La música cantada es literatura; el discurso sonoro, en cambio, carece de contenido proposicional. A diferencia del lenguaje verbal, el lenguaje musical no formula una teoría acerca del

mundo; la música no denota, sino que evoca, apelando a nuestras emociones y sensibilidad. Es por ello que, desprovisto de la palabra, el derecho *como* música señala el camino de la metáfora (que no de la mera alegoría) y de las analogías con las formas musicales abstractas: sinfonía, variación, fuga. Pero es con la interpretación, la asincronía entre la creación y recreación y la acción mediadora que va de la escritura a la reproducción, que derecho y música convergen en un territorio que trasciende lo meramente analógico, referencial o especular. El problema de la interpretación admite trazar paralelismos a partir del carácter esencialmente textual que con el extraordinario desarrollo y sofisticación de la codificación y la notación, respectivamente, el derecho y la música adoptan en la modernidad. La autoridad que se atribuye a los textos legales y las partituras redefine las ideas de normatividad y autenticidad; el *ex post* consuetudinario se transforma en un *ex ante* legislativo y el intérprete se pretende reducido a mero y neutro transmisor. Quizás esta aproximación al derecho desde la música sólo haya servido para desvelar una proximidad no siempre advertida. O quizás haya conseguido algo más: aquel matiz o aquel detalle que solo la reiteración hace visibles.

### REFERENCIAS

ALPERN, Wayne. Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq. *Cardozo Law Review*, v. 20, p. 1460-1511, 1999.

AMAYA, Amalia. Exemplarism and Judicial Virtue. *Law & Literature*, v. 25, issue 3, p. 428-445, 2013.

ANNUNZIATA, Filippo; COLOMBO, Giorgio Fabio (eds.). *Law and Opera*. [s.l.]: Springer, 2018.

ARBAN, Erika. Seeing Law in terms of Music: A Short Essay on Affinities Between Music and Law. *Les Cahiers de Droit* 67, v. 58, n. 1-2, p. 67-86, 2017.

BALKIN, Jack M.; LEVINSON, Stanford. Law, Music, and Other Performing Arts. *Faculty Scholarship Series*, 279, 1991. Disponible en: [http://digitalcommons.law.yale.edu/fss\\_papers/279](http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/279). Acceso en: 25 mayo 2019.

BALKIN, Jack M.; LEVINSON, Stanford. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Faculty Scholarship Series*, 252, 1999. Disponible en:

[http://digitalcommons.law.yale.edu/fss\\_papers/252](http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/252). Acceso en: 25 mayo 2019.

BASTIDA FREIXEDO, Xacobe. La teoría dodecafónica del Derecho. Una interpretación sociologista del pensamiento kelseniano. *Revista de Estudios Políticos*, n. 116, p. 281-302, 2002.

BRANCO, Patricia; NITRATO IZZO, Valerio. Intersections in Law, Culture and the Humanities. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 112, p. 45-72, 2017.

BRUNELLO, Mario; ZAGREBELSKI, Gustavo. *Interpretare: Dialogo tra un musicista e un giurista*. Bolonia: Il Mulino, 2016.

CALVO GONZÁLEZ, José. Derecho y Literatura. Intersecciones instrumental, estructural e institucional. *Anuario de Filosofía del Derecho*, n. 24, p. 307-332, 2007.

CALVO GONZÁLEZ, José. Derecho y Literatura. Intersecciones instrumental, estructural e institucional. In: CALVO GONZÁLEZ, José (coord.). *Implicación Derecho Literatura: contribuciones a una teoría literaria del derecho*. Granada: Comares, 2008. p. 3-27.

CALVO GONZÁLEZ, José. *Direito curvo*. Trad. André Karam Trindade, Luis Rosenfield e Dino del Pino. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2013.

CATERINI, Mario. La creatividad de la interpretación: Una comparación entre el Derecho Penal y el arte musical. *Derechos y Libertades*, n. 32, p. 49-78, 2015.

FRANK, Jerome. Words and Music. In: FRANK, Jerome. *Courts on Trial. Myth and Reality in American Justice*. New York: Atheneum, 1973. p. 292-309.

FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Trad. Francisco Campillo. Madrid: A. Machado, 2012.

FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Conversaciones sobre música*. Trad. Joan Fontcuberta. Madrid: Acantilado, 2011.

GARCÍA VALDÉS, Carlos. *Castigos, delitos y bel canto*. Madrid: Edisofer, 1988.

GINSBURG, Ruth Bader; VERILLI, Don; FREUD, Anthony. Arias of Law: The Rule of Law at Work in Opera and the Supreme Court. ABA Section of Litigation, 2012. *ABA Annual Meeting, August 2-5 2012*.

GROSSFELD, Bernhard; HILLER, Jack A. Music and Law. *International Lawyer*. v. 42, issue 3, p. 1147-1180, 2008.

KELSEN, Hans. *Problemas capitales de la teoría jurídica del Estado: Desarrollados con base en la doctrina de la proposición jurídica [1911, 1923]*. Trad. Wenceslao Roces. México D. F.: Porrúa, 1987.

KORNSTEIN, Daniel J. *The Music of the Laws*. New York: Everest House, 1982.

KORNSTEIN, Daniel J. Introductory Remarks: Panel on Politics. *Cardozo Law Review*, n. 20, p. 1331-1334, 1999.

LEUNG, Gilbert. Law is a Fugue. *Critical Legal Thinking*, 2018 Disponible en: <http://criticallegalthinking.com/2018/03/15/law-is-a-fugue/>. Acceso en: 25 mayo 2019.

LOPES, Mônica Sette. A Metaphor: Music and Law. *Revista da Faculdade de Direito da UFMG, N° Especial – 2<sup>nd</sup> Conference Brasil-Italy*, p. 285-303, 2017. Disponible en: <https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/1833/1736>. Acceso en: 25 mayo 2019.

MANDERSON, Desmond. Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music. *Critical Studies in Improvisation*, v. 6, issue 1, 2010.

MANDERSON, Desmond. Towards Law and Music. *Law Critique*, n. 25, p. 311-317, 2014.

MANDERSON, Desmond. *Songs without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

NITRATO IZZO, Valerio. Playing the Law: on Musical Performance and legal Interpretation. In: GIZBERT-STUDNICKI, Tomasz; KLINOWSKI, Mateusz (org.). *Law, Liberty, Morality and Rights*. Varsóvia: Walters Kluwers Polska, 2010. p. 38-46.

NUSSBAUM, Marta. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

PETERSEN, Hanne. On Law and Music: From Song Duels to Rhythmic Legal Orders. *Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law*, n. 41, p. 75-87, 1998.

PETERSEN, Hanne. Peripheral Perspectives on Musical Orders. *Cardozo Law Review*, v. 20, p. 1683-1694, 1999.

PIPER, Tina. The Improvisational Flavour of Law, the Legal Tast of Improvisation. *Critical Studies in Improvisation*, v. 6, issue 1, 2010.

POSNER, R. *Law and Literature: A Misunderstood Relation*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988

PRATELLI, Giulia. Diritto e Musica: il terreno comune dell'interpretazione. l'esperienza di arturo toscanini e gustav mahler. *ISSL Papers* 10, 2017. Disponible en: [http://amsacta.unibo.it/5565/1/Pratelli ISLL Papers 2017 Vol 10.pdf](http://amsacta.unibo.it/5565/1/Pratelli_ISLL_Papers_2017_Vol_10.pdf). Acceso en: 25 mayo 2019.

RAMSHAW, Sara. The Creative Life of Law: Improvisation, Between Tradition and Suspicion. *Critical Studies in Improvisation*, v. 6, issue 1, 2010.

RAMSHAW, Sara. *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*. Oxford: Routledge, 2013.

RAMSHAW, Sara. The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation. *Law, Culture and the Humanities*, v. 12, issue 1, p. 6-16, 2016.

RESTA, Giorgio. Variazioni comparatistiche sul tema: "Diritto e Musica". *Comparazione e diritto civile*, 2010. Disponible en: [http://www.comparazionedirittocivile.it/prova/files/urb\\_resta.pdf](http://www.comparazionedirittocivile.it/prova/files/urb_resta.pdf). Acceso en: 25 mayo 2019.

RESTA, Giorgio. Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e música. *Materiali per una storia della cultura giuridica*, v. 41, n. 2, p. 435-460, 2011.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ana. El Derecho Procesal en el arte, el cine, la literatura y la música: una primera aproximación para neófitos. *ISLL Papers*, n. 10, 2017. Disponible en: [http://amsacta.unibo.it/5723/2/Rodriguez\\_ISLL\\_Papers\\_2017.pdf](http://amsacta.unibo.it/5723/2/Rodriguez_ISLL_Papers_2017.pdf). Acceso en: 25 mayo 2019.

SÉVE, Bernard. *El instrumento musical: Un estudio filosófico*. Trad. Javier Palacio Tauste. Barcelona: Acantilado, 2018.

SOUTO, Miguel Abel. Desde la literatura, ópera, cine y televisión hasta las Ciencias jurídicas y el Derecho penal mediante la nueva técnica pedagógica del aprendizaje basado en problemas. *Dereito*, v. 20, n. 2, p. 183-205, 2011. Disponible en: <http://www.usc.es/revistas/index.php/dereito/article/view/134/63>. Acceso en: 25 mayo 2019.

SUÁREZ LLANOS, Leonor. Literatura del Derecho. Entre la ciencia jurídica y la crítica literaria. *Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 3, n. 2, p. 349-386, 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.32.349-386>.

STEINER JR.; Frederick K. The Music of the Law. *The Green Bag*, v. 7, issue 2, p. 167-168, 2004.

VICENTE MARTÍNEZ, Rosario de. *Las artes contra la pena de muerte*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2010.

WEBER, Max. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Trad. Javier Noya y Miguel Salmerón. Estudio y edición musicológica de Elena Queipo de Llano. Estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató. Madrid: Tecnos, 2015.

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo. Estudio sociológico: Max Weber y la sociología de la música. In: WEBER, Max. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Tecnos, 2015. p. xcvi–clxix.

WEISBROD, Carol. Fusion Folk: A Comment on Law and Music. *Faculty Articles and Papers*, 106, 1999. Disponible en: [https://opencommons.uconn.edu/law\\_papers/106](https://opencommons.uconn.edu/law_papers/106). Acceso en: 25 mayo 2019.

**Lengua original:** Español

**Recibido:** 30/02/19

**Aceptado:** 01/05/19

**TITLE:** Denotation and evocation: for a legal melography

**ABSTRACT:** Recently, we have witnessed the projection of the methodology and epistemological categories of the Law & Literature movement for the other arts and humanities. This work offers an approximation of the relationship between law and music in two movements: first, by analyzing the categorial taxonomy inherited from literary approaches to law (law of music, law in music and law with music); and second, a synchronic approach to address two aspects of the interpretation that the discourse of modernity places at the center of the question: the authenticity of the interpretation and the normativity of the texts that are the object of it.

**KEYWORDS:** law & music; language; interpretation; authenticity; normativity.