

Crítica a la expresividad y a la catarsis en música: hacia una política de sí

*Fernando Emanuel García Canizales**

Resumen

El trabajo de campo de una investigación más amplia sobre música y cuerpo me permite, primero, argumentar que expresividad y catarsis funcionan como instituciones en la práctica de la música y, después, realizar una crítica con perspectiva histórica de ellas. Tal ejercicio visibiliza los cambios que han atravesado hasta cristalizarse en su función institucional de nuestros días, a la vez que desbroza el paisaje para colocar una interpretación distinta de la práctica de la música. Así, se le propone a manera de política de sí, como relación agónica con uno mismo, en tanto sinergia de tres ejes: una estética, una erótica y lo pasional. El escrito termina con las perspectivas que tal propuesta abre, rechazando las concepciones de la práctica de la música como mero pasatiempo o alivio momentáneo de los malestares económico-sociales para considerarla una práctica de extrañamiento de los sentidos habituales y, por lo tanto, de exhortación política.

Palabras clave: música, política de sí, expresividad, catarsis, institución.

* Maestro en Psicología Social de Grupos e Instituciones, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [psicanizales@gmail.com] / ORCID: [0009-0008-4191-872X].

Abstract

Fieldwork from a broader research project on music and the body allows me, first, to argue that expressivity and catharsis function as institutions within musical practice and, second, to offer a historical critique of them. This exercise reveals the changes they have undergone until crystallizing into their contemporary institutional function, while clearing the way for an alternative interpretation of musical practice. Thus, music is proposed as a politics of the self –an agonistic relationship with oneself– arising from the synergy of three axes: the aesthetic, the erotic, and the passional. The paper concludes by exploring the perspectives opened by this proposal, rejecting conceptions of music as a mere hobby or temporary relief from socioeconomic discontents, and considering it instead as a practice of estrangement from habitual senses and, therefore, as a form of political exhortation.

Keywords: music, self-politics, expressivity, catharsis, institution.

Tal vez nuestro problema ahora consiste en descubrir que el sí mismo es sólo el correlato histórico de la tecnología construida en el transcurso de nuestra historia. Tal vez el problema es cambiar esas tecnologías. Y en ese caso, uno de los principales problemas políticos sería hoy, en el sentido estricto de la palabra, la política de nosotros mismos.

M. FOUCAULT (2017: 94).

Introducción

Se dice que la música es un lenguaje universal. Lo que se quiere dar a entender con ello es que poseería capacidades *expresivas* que trascenderían épocas y lugares, que superarían las barreras del idioma, de condición de clase, de género, edad y demás. Debido a tan generosa característica se dice igualmente que posee una inherente capacidad *catártica*: la aptitud expresiva ilimitada implicaría la expulsión de saturaciones emocionales, de donde provendría el estado de calma posterior. Así, la música suele colocarse como un bien en general, no únicamente para quienes la practican, sino también para los escuchas.

Pues bien, el trabajo de campo (con un ensamble coral y una banda de *punk rock*), llevado a cabo en una investigación más extensa¹ que buscó responder a la pregunta ¿qué sostiene a las subjetividades en la práctica grupal de la música?, y que versó en términos generales sobre la música y el cuerpo, me ha permitido problematizar lo anterior. En primer lugar, es necesario decir que tanto la *expresividad* como la *catarsis* están tan generalizadamente presentes en cuanto a la música se refiere que resulta útil, para aproximarnos a ellas críticamente, considerarlas como *instituciones*. Por estas últimas se entiende aquellas prácticas y discursos que se pretenden atemporales y por lo tanto “normales”, “naturales”; en otros términos, son “función de reproducción y legitimación” (Baz, 1996: 18). Entonces, referir a institución es por un lado llamar la atención sobre discursos y prácticas que si bien poseen efectos “normalizadores” están lejos de reducirse a su aspecto legal-formal y, por otro, mostrar que la fuerza legitimante que toda institución porta no es sino un coagulado, una cristalización de un devenir histórico particular. Su accionar valida prácticas y discursos y, en el mismo movimiento, genera un espacio donde cohabitan otras prácticas y otros discursos considerados no válidos, sin legitimidad.

Para argumentar y justificar la aproximación que realizo de la expresividad y la catarsis a manera de instituciones, quisiera compartir un par de viñetas de mi diario de campo, para comentarlas después; coloco en cursiva lo que quisiera resaltar. Inicio con la expresividad:

una tarde, la cellista contaba: “a mí mi profe me decía que no estaba *sintiendo* la pieza pero ¿él cómo sabe?, si cuando te cortas o algo pues tú lo sientes, el otro no... ¿él cómo sabe que no sentía lo que tocaba?”, una de las mezzo soprano que escuchaba retoma el comentario para decir “no sé por qué te decía eso, cuando yo te escucho tocar *El Cisne*² para

¹ En la maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, que lleva por título *La música como práctica de verdad: erótica del cuerpo, pasión y creación de sentido*.

² Pieza para cello del compositor Camille Saint-Saëns, incluida en la suite *El carnaval de los animales*.

mí es lo máximo... o sea, no sé, me hace... no sé, no sé qué me pasa, pero *te escucho y algo me pasa, no sé qué es, pero me pasa*". [Continúo con la catarsis:] cierta vez escuchaba que el ensamble coral platicaba sobre una conocida común, cantante también, a quien describían como malhumorada, de mal carácter. Compartían anécdotas sobre ella, *sobre cómo se enojaba rápidamente*, agregando cada vez "pero la verdad es que sí canta muy bien"; semanas después, contándome sobre aquello que consideraban la música les dejaba, decían, entre otras cosas, "es muy catártica, o sea, *nosotros podemos controlar mejor nuestras emociones, casi nunca nos enojamos ni nada de eso*".

La primera viñeta de campo indica, entre otras cosas, que la expresividad se considera inherente a la práctica de la música, que sin ella la interpretación podría quizá ser de impecable ejecución técnica pero sin "musicalidad"; si carece de expresividad, no es más que la producción de vibraciones acústicas en el aire. Parafraseando a Manero (1990), la expresividad es de esas condiciones que hacen posible la práctica de la música, sin la cual resultaría imposible realizarla. En otros términos, ella funge como institución porque forma parte de aquello por lo que la música se aprende en conservatorios y demás centros artísticos y no como especialidad acústica en centros de investigación en Física. Por otra parte, se da por hecho que la música tiene consecuencias catárticas, tanto es así que suelen pasarse por alto las abiertas contradicciones en la viñeta de campo que compartí: el mal carácter de la conocida común de quien siempre aceptaron que era muy buena cantante, y sus posteriores afirmaciones en cuanto a que la música les habría enseñado a "gestionar" sus emociones.

La primera viñeta de campo señala ya algo relevante: la mezzo soprano que escucha interpretar *El Cisne*, a pesar de sus múltiples esfuerzos, batalla para encontrar palabras para "expresar" lo que le produce tal audición. Agrego un fragmento de campo más para sumar a la problematización de la expresividad:

explicándome la diferencia entre técnica y expresividad, me platican del día que una de las soprano debía cantar una pieza, para lo que el maes-

tro del coro [no es de ninguna manera dato menor que haya sido precisamente él, en su calidad de maestro es el garante de lo instituido] le sugiere “tienes que acordarte de algo, o sea, para que la puedas interpretar como debe ser”, agregando “y ella escogió ver la cuestión de lo de su tío que había muerto hace como un mes, y hasta terminó llorando. Pero la pieza cambió por completo, de cantarla así nada más como afinadita, pasó a una cuestión de interpretación completamente diferente”.

Así, la distancia entre técnica y expresividad es aquella entre cantar “afinadita” y “terminar llorando”. Lo que pretendo resaltar es que para cantar expresivamente, meta de toda interpretación musical, el maestro del coro no sugirió recordar ejercicios instituidos de técnica.

En cuanto a la catarsis, quisiera sumar también otro fragmento del trabajo de campo:

durante una conversación, el maestro del coro recordó cuando impartían clases en una casa de adultos mayores, y que al inicio los estudiantes se mostraban apáticos, “uy, no... pero hubieras visto después, ya que empezaron a cantar se hicieron bien latosos, hicieron su grupito y era pura risa con ellos”, uno de los tenores agrega “¿y qué crees?, que también empezaron a cantar mejor”.

Así las cosas, parecería que la catarsis sería, curiosamente, *altamente selectiva*, sólo ocurriría para emociones que suelen ser consideradas “negativas” (enojo, estrés, tristeza) pero nunca sobre las consideradas “positivas” (felicidad, ternura, cariño), esto en el sentido de “sacar, liberarse” por ejemplo de la felicidad acumulada previo al ensayo o clase, y que desaparecería después. En lo que sigue, daré cuenta de esta curiosa característica atribuida a la catarsis.

Contrario a lo que se esperaría, el trabajo de campo hizo posible atestiguar *una “expresividad” que no expresa nada* (la mezzo soprano que no sabe qué pudo haber “recibido” de la interpretación de la cellista; el público que vio llorar a la cantante no imaginó la muerte de su familiar), así como que la práctica de la música, lejos

de ser catártica, parecería más bien hacer algún tipo de “desborde/exceso”, es decir, más producir tensiones (a condición de dejar de lado el juicio moral: no hay tensiones “positivas” ni “negativas”) que liberar emociones.

La expresividad y la catarsis en tanto instituciones reiteran los sentidos hegemónicos y, por lo tanto, son garantes de lo establecido, obstaculizando cualquier transformación. Es por ello que será fructífero llevar a cabo una búsqueda histórica de ambas, rastreando su devenir, los momentos de implantación y la situación social que posibilitó que se cristalizaran. En este sentido, concuerdo con Fernández (2009) en cuanto a que el abordaje crítico-histórico es una de las condiciones, entre otras, (como el mismo Análisis Institucional, Carvalho, 2022; Manero, 1990) para difuminar el poder normativo de toda institución. Así quedará desbrozada la vía para, al cerrar este escrito, argumentar la propuesta de aproximación a la práctica de la música que he venido construyendo a partir de la faceta *estética* (Mier, 2007) y *erógena* (Freud, 2021e) de los cuerpos. Se verá que ello desemboca en la concepción de la práctica de la música a la manera de una *política de sí*: un proceso de transfiguración de las relaciones con uno mismo (mediante una relación agónica consigo mismo) que impacta inevitablemente las relaciones con los otros. Por lo tanto, el objetivo de este escrito es mostrar, por medio de la crítica a la expresividad y a la catarsis en tanto instituciones, que la práctica de la música es una modalidad de política de sí.

Breve rastreo histórico de las instituciones

Planeé dos maneras de presentar este apartado, o bien dividido en periodos históricos, o bien por instituciones; me he decidido por lo segundo. Pienso que hacer así, a pesar de las inevitables reiteraciones, se gana en inteligibilidad. Además, el escrito mostrará una exposición más coherente ya que, de haber decidido por periodos históricos, habría sido necesario dar saltos importantes, con lo que se perdería el sentido de unión de lo expuesto. Advierto, desde ya,

que lo que sigue no pretende ser un ejercicio de historiografía: ciertamente, en tanto no soy historiador me vi en la necesidad de revisar las investigaciones de otros en dicho campo, pero no tan sólo, dado que también debí consultar textos de sociología, musicología, filosofía y arte en general. Así, considero que la descripción más adecuada para lo que sigue es, precisamente, *rastreo* histórico. Ahora bien, se entenderá que dado que su meta es difuminar la aparente normalidad de las instituciones, haré especial énfasis en sus discontinuidades.

A manera de comentario preliminar, habría que hacer explícito que, de manera precisa, la noción de catarsis es mucho más antigua que la de expresividad, si bien ambas han cambiado radicalmente de sentido, lo que es otra manera de decir que lo que actualmente se entiende por ellas es muy distinto de aquello que se entendía hace dos siglos, o dos milenios. Sin embargo, ambas están relacionadas, en el origen, con el terreno de lo *sacro*: la catarsis de manera directa, la expresividad de manera algo más lejana. En la antigua Grecia el origen de la música se explicaba mediante diversos mitos, lo que indica que ella era considerada un obsequio de los dioses (Espinar, 2011). La figura de Dioniso, divinidad de la tragedia, es importante debido a la enorme relevancia de esta en Grecia: ella era una presentación pública inspirada en mitos, actuada, danzada y cantada, en la que ninguno de estos tres elementos era considerado independiente de los otros (Chuaqui, 1994). Esta estrecha relación con Dioniso (divinidad también del vino, del éxtasis y de la locura), evidente en la designación del héroe y del coro trágico como *entusiasmado*,³ resultará relevante: “Se llamará, pues, *entusiasmo*, que significa ‘endiosamiento’; pues ese delirio procede de la divinidad” (Rougemont, 2022: 61, cursivas en el original). Por comodidad de la exposición, iniciaré con la catarsis.

³ Designación que, por lo demás, se usará también para los poetas épicos por antonomasia, Homero y Heródoto. Al iniciar mediante una invocación a las Musas, se pedía que fueran ellas quienes cantaran en voz del poeta. Así, se les consideraba *éntheos*, “inspirados” (Redondo y Pérez, 2021: 45).

Catarsis

Para entender cabalmente no sólo el origen, sino el devenir y la función actual de la catarsis como institución, y en tanto nuestra situación es occidental, es imprescindible partir de la tragedia en la Grecia arcaica. Chuaqui (1994) recuerda que uno de los epítetos de Dioniso era *Lýsios*, que quiere decir *el que desata o libera*: “él es capaz de disolver los límites, de que sus ritos sean alegres, suaves, violentos, terribles y deriven en la muerte o en la instantánea inmortalidad del éxtasis; de que su locura induzca lo mismo al delirio sagrado o a la enajenación asesina” (Chuaqui, 1994:196). A manera de límite a este riesgo, los mitos solían contraponerle a Apolo, dios precisamente del límite, pero también de la claridad y de la moderación.⁴

Ya en la Grecia clásica Platón (1988), en *La República*, reconocerá la importancia de la educación musical en la formación moral de los ciudadanos, depositando su confianza en la música de lira asociada con Apolo, proponiendo rechazar la música dionisiaca. Rivera (2013) sostiene que la analogía usada en ese entonces era la de la *consonancia*: cuando un alma se encuentra en *armonía*, para Platón es un alma cercana al Bien. Misma postura asumirá Aristóteles (2023) al distinguir cuatro melodías, relacionando cada una de ellas con un efecto específico sobre el alma. Una de estas melodías la llamaba *kátharsis*, la consideraba de utilidad únicamente porque, de acuerdo con él, llevaba “a la purificación espiritual mediante una saturación de sentimiento y expulsión del exceso de emoción, quedando el alma equilibrada y purificada” (Espinar, 2011: 156); es bien conocido que mediante esta noción es que Aristóteles (1999) busca dar razón de esa práctica dionisiaca tan particular que era la tragedia. Más adelante se verá la relevancia de llamar la atención al hecho de que Aristóteles (1999) no se refiera únicamente a las emociones y sentimientos “negativos”, sino a *toda* sobrecarga emocional (se refiere en especial al temor y la

⁴ No deja de ser interesante que tal contraposición sea indirecta (Apolo y Dioniso no se enfrentan directamente): el mito de la creación del *aulós* por parte de Atenea, y el enfrentamiento entre, por un lado Apolo y su lira, y por el otro Marsias y su *aulós* (el aulós, especie de flauta doble, era el instrumento propio de Dioniso).

compasión): para él lo importante era el equilibrio (el justo medio) en el alma, la catarsis no era tan “selectiva” como se la considera en nuestros días.

Es importante hacer explícito que si Platón y Aristóteles, en tanto herederos de la tradición moral-racional de Sócrates rechazan la música dionisiaca, tal rechazo tiene sus particularidades con Aristóteles (1999), dado que la catarsis se producía *únicamente en quien contemplaba* la tragedia, nunca en quien participaba en ella, por lo que era necesario guardar distancia: participar en la tragedia, tocar el aulós, cantar o danzar implicaba siempre y cada vez el riesgo del delirio, del *entusiasmo* dionisiaco.

Más adelante, en la Edad Media, el ámbito de la música se ve restringido. Mientras en Grecia formaba parte de las más importantes actividades sociales (no era una práctica independiente como hoy), como la guerra, los rituales sacros, las tragedias (Redondo y Pérez, 2021; Rivera, 2013), en la Edad Media su presencia se concentra de manera importante (si bien no por completo) en el ámbito religioso. Al perder su relevante función social y devenir ornamento en acompañamiento de los rituales de adoración a Dios, el riesgo percibido estaba en que dejara de ser tal para convertirse en la razón principal de la presencia de la feligresía. A ello se suma el hecho de que la música en la Edad Media no fue aquella practicada por los músicos griegos, sino que fue influenciada por la “música teórica” nacida de las reflexiones de Pitágoras (González, 2007); efectivamente, en Grecia había una separación tajante entre la práctica y la teoría de la música⁵ (Redondo y Pérez, 2021), siendo esta última la que pasará a formar parte de la Edad Media. Estas dos situaciones favorecieron que la noción de catarsis perdiera importancia en el medioevo. En el mismo estatus permaneció durante el Renacimiento ya que, a diferencia del resto de artes griegas redescubiertas en este último periodo, ello no ocurrió con la música:

⁵ Los intérpretes trágicos desatendieron la teoría influenciada por Pitágoras, siguieron escribiendo y practicando música sin relación con los fundamentos teóricos que se le venían otorgando (Redondo y Pérez, 2021).

ninguno de los músicos de los siglos xv y xvi tuvo modelos concretos de la música de la Antigüedad, como sí ocurría con sus colegas poetas, escultores y arquitectos, que en sus paseos por el campo esquivaban los restos de las culturas clásicas o se sentaban en ellos para disfrutar de un almuerzo al aire libre. La referencia al renacimiento en música fue siempre necesariamente indirecta (Eckmeyer, 2019: 154).

Por lo tanto, y muy por el contrario, en lugar de cuidar la distancia de la faceta del éxtasis y de la desmesura como hicieron Platón y Aristóteles, durante el Renacimiento, el Barroco y el periodo clásico, se hizo un uso político de la música, a manera de “marca de prestigio”: la aún incipiente burguesía imitaba a la vez que rivalizaba con la aristocracia y la Iglesia, originándose así el personaje del mecenas y, con él, la perspectiva que hace del arte una mercancía de lujo (Bejarano, 2019; Vicente, 2013).

La noción de catarsis reaparecerá, bajo otras funciones y formas, durante el Romanticismo, pero estrechamente enlazada con la noción de *expresividad*, periodo en que finalmente se institucionalizará. Por lo tanto, a continuación expondré los devenires de la expresividad para, posteriormente, hacer el rastreo histórico de ambas a partir del Romanticismo.

Expresividad

Es tan común pensar en la expresividad de la música que resulta por demás extraño darse cuenta de que tal noción, comparada con la catarsis, es bastante más reciente. A diferencia de la Grecia arcaica y clásica, en la Edad Media la música se encontraba sobre todo en el seno de la Iglesia y de sus distintas actividades, por lo que es necesario recordar que en ella la lengua oficial era el latín por lo que (no podía ser de otra manera) los cantos eran igualmente en ese idioma, con el resultado de que el grueso de la feligresía no los comprendía. Pues bien, será hasta el Renacimiento que surgirán por primera vez en Occidente composiciones musicales en lengua vernácula, es de-

cir, exteriores e independientes a la Iglesia. Este movimiento, que va de escribir música y cantar únicamente en latín a hacerlo en lengua común, es lo que da origen a la noción de expresividad (Vicente, 2013).

La música ha transitado de ser ornamento de los rituales religiosos a tener valor independiente de ellos. Mejor dicho, ello ha ocurrido a no más que a una parte de la música dado que aún durante largo tiempo ella será cantada únicamente en latín dentro de la Iglesia, y esta última seguirá siendo durante algunos siglos más la principal protectora no sólo de la música sino de las demás artes. Vicente (2013) sostiene que en “las obras musicales compuestas durante la época [Renacimiento], se produce un fenómeno de laicización y, por consiguiente, empiezan a afirmarse formas musicales de tipo profano” (Vicente, 2013: 40). Al hacer música en lengua popular, las canciones fungen a manera de *memoria colectiva*, se cantan eventos sociales importantes, personajes y sus actos “heroicos”, guerras y treguas; en otros términos, se canta la situación social *contemporánea*. La expresividad de la música, durante el Renacimiento, no quería sino decir eso: comunicar, transmitir, dar a conocer los grandes eventos sociales. No sólo es importante, sino muy interesante, el hecho de que en esa misma época el italiano Andrea Gabrieli (1533-1585) compondrá por primera vez en la Europa Occidental música enteramente instrumental: con el desaparecer de las voces, desaparecen las palabras. Sin embargo, la noción de expresividad se había establecido muy prontamente, por lo que a la música instrumental se le atribuiría, también, tal noción (Vicente, 2013).

Durante el clasicismo, y con la creciente relevancia de la música instrumental por sobre la vocal, la noción que me ocupa se vería modificada. En primer lugar, es importante hacer explícito que los historiadores de la música han convenido acordar que el periodo clásico de la música corresponda, *grosso modo*, de la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750 a la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart en 1791. En otros términos, parte del clasicismo transcurre durante la revolución burguesa en Francia, en 1789. No es dato menor porque si bien la burguesía era aún incipiente en el Renacimiento, durante el

Barroco se fortaleció hasta desembocar en la Revolución Francesa.⁶ Es importante mencionarlo porque ello tendrá un muy relevante papel en el devenir de la expresividad, como se verá más adelante.

A diferencia del periodo precedente en donde se empiezan a escribir canciones en lengua popular, en el clasicismo se da un importante viraje. El surgimiento de la ópera lleva a los compositores a buscar *expresar con su música, por primera vez, sentimientos y emociones inherentes a lo humano*. Con la intención de evitar cualquier confusión, es necesario hacer explícito que lo que se pretendía era *expresar las emociones de los personajes de las óperas*, tanto sus tristezas como sus dichas. Ello es claro al evidenciar la “radiante” música de Mozart en contraste con su tormentosa y difícil vida (Benlloch, 2009).

Entramado expresividad/catarsis: el ideal del “artista atormentado”

Será hasta el Romanticismo que por expresividad se entienda, ahora sí, que en la música quedaba apresada la emoción *del compositor*, pero únicamente de aquella emoción que lo embargaba *en el momento mismo de la composición*. Aquí es cuando la catarsis y la expresividad se encuentran y entrelazan. ¿Cuáles fueron los condicionantes que hicieron posible el cambio mencionado primero, y el entrelazado mencionado después? No es de sorprender, por la cercanía de esta “expresividad a la romántica” de la de nuestros días, que esos condicionantes fueran, en general, bajo los que aún vivimos. Es aquí cuando el modelo económico capitalista está ya ampliamente establecido, sus ideales difundidos y engarzados, y sus mecanismos de subjetivación puestos en marcha. Chaves (2009), en una investigación sobre los devenires de la magia en las condiciones económico-sociales del siglo XIX occidental, escribe acerca de las consecuencias de la Revolución Francesa así como del incontenible

⁶ Espero se me dispense el esquematismo de esto. El objetivo de este escrito no me permite realizar los desarrollos que se requerirían para aprehender lo propio de la Revolución Francesa.

avance de la Revolución Industrial: los ideales de productividad (en el sentido económico restringido), así como la presencia hegemónica de la tecnología nacida de la ciencia moderna tuvieron el efecto, en las prácticas que no participan ni de la productividad ni del ámbito de la ciencia, o de desaparecer o de refugiarse en la “intimidad personal” (Chaves, 2009). El autor lo demuestra de manera bastante precisa para la magia, y me parece que en general es pertinente también para la práctica de la música y demás artes, en su condición “no productiva” ni científica.

Si la hegemonía en lo social correspondía, entonces, a la racionalidad económico-científica, será en el alma del artista donde encuentre refugio lo irracional, la ambigüedad, el misterio. Ahora bien, como herencia de la tradición (conocida o no) platónica se lleva a cabo la equivalencia “razón-bien” por un lado, y por el otro “sinrazón-mal”, de ahí la difusión del ideal del *artista atormentado*: se consideraba que sólo él tendría acceso a las partes más irracionales, más misteriosas y ambiguas de su alma, haciendo así más artísticas a sus creaciones (Rowell, 1996). Y dado que el tormento emocional que quedaba apresado en la música era únicamente aquel vivenciado en el momento mismo de crearla, se concluía que la vida entera del compositor debía ser desdichada: debía ser infeliz en todo momento, en toda circunstancia. Lo relevante para el romántico era el arte, no la felicidad. Rougemont (2022) se refiere a ello: “Definiría gustosamente al romántico occidental como un hombre para el cual el dolor, y especialmente el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento” (Rougemont, 2022: 53).

Es en este ideal romántico del artista atormentado donde se entrelazan la catarsis y la expresividad, y el inicio de su institucionalización en la forma que presenta en nuestros días: si el arte permite al artista expresar las intensas emociones producto de su desdichada vida, ese “expresar” es “echarlas fuera”, lo que implica purgarse, vaciarse de ellas. De ahí que la vida siempre desdichada aseguraba que no faltaran intensas emociones que expresar mediante la creación artística.

También en el Romanticismo se termina de establecer el imaginario de que la música no guarda relación alguna con el conjunto de

lo social (a diferencia de la música profana del Renacimiento), sino que sería eminentemente *individual*, en el sentido que tiene “el individuo” en el capitalismo. Por supuesto, durante el siglo XIX se dio por primera vez el hecho de que los músicos hicieran fortunas, el caso más consabido es el de Beethoven (Villa *et al.*, 2006), pero no permitamos que ello nos despiste: se podría decir que en el Romanticismo se pensaba que la música se originaba en el alma tumultuosa del compositor y se dirigía al alma de cada uno de los escuchas; en otros términos, no se creía ni que *expresara* situaciones sociales o de interés social ni que se dirigiera al conjunto de lo social sino, por el contrario, a miles de *individualidades*. Aquí tiene sus raíces aquella muy difundida frase, “el arte es subjetivo”, y la razón de que así fuera se quiere porque: 1) es expresión de la vida *íntima* del creador, y 2) el arte, si tiene éxito, se debe a que resuena con la vida *íntima* (“subjetiva”) del escucha, y ya no del público como ente colectivo. Si el arte resuena en gran número de personas se debe no a que sea un fenómeno social, sino a la lógica de la sumatoria, en la que hace resonancia con cada uno de los cientos o miles de espectadores, pero cada uno de manera individual. Puesto de otra manera, se difumina el estrecho enlace entre la música y la situación histórica y social, cosa que ocurre también con el resto de prácticas artísticas, lo que de igual modo es condición para la también muy difundida (e igualmente despistada) sentencia “la música es un lenguaje universal”.

A lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, la situación no cambia mucho en cuanto a la expresividad y a la catarsis se refiere. Sin embargo, hay aún elementos a tomar en cuenta, entre ellos la fundación de los conservatorios y, con ello, la *profesionalización* de la música, fenómeno muy propio del capitalismo (antes, la música se aprendía o en el seno familiar o en la iglesia). Pues bien, con el inicio y proliferación de conservatorios (según Abad, 2019, el primero de ellos data de 1795, en París), los músicos devendrán garantes de la tradición que cargan. Sabedores de las distintas transformaciones en la dimensión formal de su ahora profesión (la teoría musical, las modificaciones técnicas en cada instrumento), por otro lado reiteran diversas instituciones sin saberlo, entre ellas, las de la expresividad y

la catarsis. Así, la música deviene cada vez más excluyente, lo que es una de las múltiples consecuencias de su formalización: todo aquel que quiera dedicarse a ella deberá cumplir con ciertos requisitos, tales como “enormes capacidades expresivas”, “gran sensibilidad” y, por supuesto, más que deseable sería la vida psíquica tumultuosa. Sí, profesionalizar la música es instituir la tradición técnica (entre otras cosas), pero sin dejar de lado el *entusiasmo divino* ni la *inspiración interior*.

Aún quedan algunos pocos señalamientos de importancia por mencionar. En primer lugar que, en tanto las condiciones económico-sociales son, de manera general, las mismas (la hegemonía del capitalismo y de la ciencia moderna), la aparición del *jazz*, del *rock and roll* y de los muy diversos géneros nacidos de ahí, categorizados (despistadamente, pienso) como “música popular”, hacen suyas las instituciones que he venido revisando, con sus particularidades pero sin modificaciones radicales. Para lo que sigue me centraré en el *punk*, por la razón de que la tensa relación que ha mantenido desde su origen con las dinámicas capitalistas permite visibilizar las complejidades de estos fenómenos. A pesar de ello, pienso que de manera general las reflexiones que siguen son de utilidad para pensar no sólo otros géneros musicales, sino también otras prácticas artísticas.

Una novedad muy relevante y que, sin embargo, no modificó de manera importante ni la expresividad ni la catarsis, fue el micrófono (Frith, 1988). Éste introdujo la oposición entre los intérpretes “auténticos” y los “farsantes”: entre los primeros se colocaba a quienes podían alcanzar todos los rincones de la locación del concierto con no más que el volumen de su propia voz, mientras que los segundos eran aquellos quienes requerían del uso de micrófono para lograrlo. Pues bien, el rechazo a los segundos se basaba en la siguiente equivalencia: “deshonestidad técnica conlleva deshonestidad emocional” (Frith, 1988: 180). Así, se creía que el uso de estos artilugios impedía la *expresión auténtica* del intérprete, se obstaculizaba la *comunicación* entre músico y público: “Los *fans* del rock han heredado del Romanticismo la creencia de que escuchar la música de alguien significa conocerle, entrar en su alma y en su sensibilidad” (Frith, 1988: 182, cursivas en el original).

Contrario a Frith (1988), pienso que hay una diferencia importante con la expresividad a la romántica, a saber, que *con el rock se retoma, por así decirlo, la dimensión social de la música*. Ya no es exclusivamente la expresión de una intimidad, sino que las letras de las canciones expresaban lo que ya amplios sectores de la sociedad pensaban; se trata de algo compartido. Es evidente en aquel género del rock que conocemos como *punk*: cuando apareció en la década de 1970 fue en gran parte como denuncia y rechazo a la comercialización del *rock* de los años previos, pero también al estilo de vida acorde con los ideales de productividad económica⁷ (Clark, 2003; Ivaylova, 2015). Para ilustrarlo, basta la banda de *punk* inglesa *Discharge* (fundada en 1977), que no pretendía formar parte del debate sobre las problemáticas sociales, siquiera buscaban visibilizarlas, por el contrario, querían que su música provocara que sus escuchas se involucraran en la acción política inmediata (Dillon, 2018). Así las cosas, la expresividad y la catarsis, ya institucionalizadas, conforman la opinión según la cual las bandas que firman contratos con grandes productoras pierden autenticidad, mientras que las que los rechazan continúan fieles a los ideales del *punk*.

Para finalmente ubicar la situación en México, se debe explicitar que el *punk* arribó mediante las juventudes de la población adinerada, quienes regresaban de Europa trayendo consigo la “moda *punk*”, sobre todo la vestimenta. La faceta más estrafalaria y “antisistema” del *punk* fue vetada de los grandes medios de comunicación, por lo que se difundió mediante el intercambio de música entre pares, práctica en la que el papel de las *fanzines*⁸ no fue menor. Es de tal manera que finalmente llega a las clases más empobrecidas de la zona metropolitana, donde encuentra suelo propicio donde arraigar. Me permito citar a uno de los entrevistados de López-Cabello (2013):

⁷ Sin embargo, se debe considerar que ello es más complejo. Ivaylova (2015), por ejemplo, escribe que el fundador (y que nunca formó parte de los músicos) de la famosa banda de *punk* *Sex Pistols* no tenía otro motivo que promocionar su tienda de ropa. Por supuesto, los que sí fueron integrantes de la banda negaron haber participado de tales intenciones.

⁸ Publicaciones independientes; uno de sus sellos característicos son los materiales de baja calidad.

¡oye, están cantando cosas que me están pasando!... estoy mal con mis papás, estoy hasta la madre del mundo, tengo una novia que ya no me quiere... todavía no tengo edad para trabajar y sin embargo ya me están exigiendo que haga algo... muchas canciones [...] decía ¡guau! ¡*Alguien me está entendiendo de a de veras!* (López-Cabello, 2013: 192, cursivas en el original).

Gracias a la crítica analítica institucional, resultan por demás evidentes las transformaciones de las que ha sido objeto la noción de catarsis. Con Aristóteles era únicamente el escucha quien se veía beneficiado por ella, nunca el intérprete; para este último, el riesgo del desborde y del delirio dionisiaco acechaba siempre. A partir del Romanticismo se da un vuelco, ahora serán el artista y el intérprete los primeros beneficiados por la catarsis. La referencia al “beneficio” no es gratuita dado que a la catarsis se le ha venido considerando a la manera de una terapéutica, en el sentido general de la palabra: para los ideales románticos era terreno común pensar que cada obra restaba dolores y penas, haciendo menos atormentada al alma, menos creativa, menos artista. Esta faceta sigue presente en diversidad de propuestas que piden, por ejemplo, más espacios para actividades “recreativas”. No es casual que se proponga el arte (o el deporte) para “sacar emociones negativas” como ansiedad, estrés, tristezas, pero nunca se le piensa en cuanto a “emociones positivas”, como la felicidad, el cariño o la ternura.

El recorrido de los apartados precedentes ha mostrado, también, que a pesar de lo difundido de la idea que ha fundamentado la noción de expresividad (por ejemplo, Fuentes, Mendoza y Quiroz, 2021), *la música no es de manera alguna un lenguaje universal*. Ya Chuaqui (1994) lo demuestra al señalar las enormes diferencias entre las músicas occidentales y las orientales. Como señalé, tal noción aparece durante el Renacimiento, con las canciones en lengua popular. Esta posibilidad de *comprensión* generalizada es lo que fungió de catalizador a la idea de que *la música tendría algo que decir*. Para Chuaqui (1994), tal extravío es producto de la comparación con la literatura (la palabra) y sus enormes dificultades para *transmitir* el

sentido al traducir entre lenguas distintas; la música, por el contrario, al *enfaticar la melodía, la armonía, el ritmo y el silencio* quedaría exenta de tales dificultades, sería el “medio ideal” de transmisión. Cabe la pregunta por aquello que se comunicaría, lo que iría del músico al público: a partir del Romanticismo y hasta nuestros días, generalizada y acríticamente se responde que se trata de emociones y sentimientos.

Es importante enfatizar que en el Romanticismo catarsis y expresividad se entretajan, y que la fundación de los conservatorios coadyuva a su institucionalización. Componer o interpretar era sumergirse en las profundidades del alma atormentada y comunicar las intensas emociones producto de tales tormentos. Esta expresión de lo íntimo será la finalidad misma de la música, a la que la técnica sirve y se subordina: valía poco una interpretación técnicamente impecable si no era emotiva. Una coreógrafa entrevistada por Baz (2002), en una investigación sobre danza, dice que la formación técnica es importante únicamente porque es el medio para arribar *a otra cosa*, por lo que por más perfecta que sea la ejecución técnica del paso, éste no es el fin en sí mismo.

Estética – Erótica – Pasión

Ya mostrado el origen y devenir de ambas instituciones hasta su forma actual, queda demostrado no sólo que no son consustanciales a la práctica de la música sino que en sí mismas son problemáticas, así como que su conjunción ha respondido a diversas y complejas situaciones económicas y sociales (que de ningún modo habrían podido ser agotadas aquí). Por lo que me encuentro, ya desbrozado el paisaje, en posibilidad de proponer una interpretación distinta, en la que el trabajo de campo mencionado al inicio de este escrito tiene un relevante papel. Haré tal entrelazando el *cuero erógeno* de la experiencia freudiana, de Raymundo Mier su concepción de la *experiencia estética*, y el *terreno de las pasiones*, para lo que retomaré las lecciones, también de Freud, sobre el *placer previo* (sin intención de homologar

pasión y placer previo), que tan útil le resultó para aproximarse al deleite literario,⁹ entre otras cosas.

Primeramente, señalar que la práctica de la música, si se quiere abordar con los parámetros cuantitativos con los que se le ha venido pensando largamente, antes de “vaciar” emocionalmente (purgar, limpiar, purificar) dejando un estado de equilibrio, de tranquilidad (el justo medio), produce lo contrario, un *desborde* (exceso de “llenado”); no muestra otra cosa la viñeta sobre las vejeces quienes, al empezar a cantar, se hicieron “bien latosos”, pero también la mezzo soprano que busca *inquieta* e inútilmente las palabras para decir lo que la escucha de *El Cisne* le produce.

Para dar cuenta de ello evitando referir tanto a la catarsis como a la expresividad, entonces, me ha sido útil remitir la práctica de la música a lo *estético* y a la *erótica*. Abro la exposición de estos temas mediante la siguiente cita de Margarita Baz (2009) acerca de las “dos facetas” del cuerpo:

Por un lado, es un cuerpo socializado, portador de los códigos y las significaciones de la cultura de pertenencia que engendra técnicas y usos del cuerpo, valores y sentimientos hacia el cuerpo. También es una geografía erógena, cuerpo marcado por la historia de las vicisitudes afectivo-sexuales y los destinos de los vínculos significativos (Baz, 2009: 22).

Ahora bien, si el cuerpo en tanto distinto del organismo “supone necesariamente la concurrencia de la dimensión imaginaria y su sustento en lo simbólico” (Baz, 2009: 21), es necesario asumir a manera de principio que virtualmente todos tenemos un cuerpo erógeno dada nuestra condición de sujeción a lo simbólico (Lacan,

⁹ En “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen” (Freud, 2021b) y en “El creador literario y el fantaseo” (Freud, 2021a). En este último, escribe: “El poeta [...] nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética [...] A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos *prima de incentivación* o *placer previo*. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo (Freud, 2021a: 135, cursivas en el original).

2005, 2007). Del devenir de este cuerpo pulsional, Freud trató de dar cuenta a lo largo de su extensa obra, siendo la exposición más completa la que se encuentra, a juzgar por la cantidad de agregados que incluyó en las posteriores ediciones, en los “Tres ensayos de teoría sexual” (Freud, 2021e). Sobre ello y en función de la meta de este escrito, quisiera resaltar un par de cosas: primero, que son indispensables no sólo las presencias, sino también las ausencias de quien cuida a aquel quien devendrá sujeto; y segundo, que quien brinda los cuidados, para ser capaz de hacerlo, debe *atribuir* un sentido al llanto del recién nacido dado que tal llanto es, literalmente, *insignificante*, no significa nada en sí mismo. Es mediante la repetición de estas vivencias no que el sujeto se “integra” a lo simbólico, sino que en ella misma (la repetición) el sujeto adviene. Esta repetición engendra, para Freud (2021c), el *factor pulsionante*:

La pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en *la repetición de una vivencia primaria de satisfacción*; todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones, son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y *la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante*, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas (Freud, 2021c: 42, cursivas mías).

Sin embargo, es posible (y enteramente justificado, por lo demás) plantear la siguiente pregunta: si cada cuerpo es, virtualmente, erógeno, ¿por qué no toda implicación del cuerpo es, por lo tanto, erógena? Es decir, ¿por qué no todo observar (por cualquier ventana, por ejemplo) implica la pulsión escópica?, ¿por qué no toda audición (de las innumerables conversaciones a nuestro alrededor, quizá) convoca la pulsión invocante?, ¿por qué no toda aprehensión (al sostenernos de un barandal, podría ser) lleva de suyo la pulsión sádico-anal? Pues bien, he decidido llamar *erótica del cuerpo* cuando ello sí ocurre, cuando efectivamente se convoca la *puesta en acto* del cuerpo erógeno.

Para dar cuenta de la erótica del cuerpo me he servido de la *experiencia estética* tal como la concibe Raymundo Mier (2007) y

Lizarazo (2012). Antes de comentarla, se debe hacer mención que el antecedente de la concepción de Mier es, sin lugar a dudas, la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant, transparente en el último párrafo de su “Políticas y estéticas del miedo. Las afecciones crepusculares” (Mier, 2008), patente también en la cita siguiente, como se verá:

Las consecuencias inesperadas e insostenibles de la formulación de una lógica “reflexiva” —es decir, aquella que no deriva de un orden conceptual previamente establecido y cuyos juicios remiten a las condiciones de creación subjetiva del propio juicio—, revelan así una figura inédita del sentido y un régimen hermenéutico propio (Mier, 2007: 103).

Por lo tanto, resulta imprescindible (aunque breve y esquemáticamente debido a la enorme complejidad y riqueza de temas del texto kantiano) comentar la *Crítica del juicio*. Para facilitar la inteligibilidad, me permitiré ilustrarlo mediante la viñeta de campo en la que la cellista se preguntaba por la musicalidad (“a mí mi profe me decía que no estaba *sintiendo* la pieza pero ¿él cómo sabe?, si cuando te cortas o algo pues tú lo sientes, el otro no... ¿él cómo sabe que no sentía lo que tocaba?”). Pues bien, un primer comentario es que para Kant (1968) lo estético es *inmediato*, lo que debe entenderse en el sentido de que sólo puede justificarse a sí mismo dado que se ubica entre el sujeto y el placer/displacer que este experimenta en relación con cierto objeto o acontecimiento (el displacer sentido al cortarse, en la analogía de la cellista); entonces, lo estético carece de la mediación del juicio de conocimiento: en este “primer momento” no se pretende conocer el objeto/acontecimiento, es una “embriaguez” del sujeto por el placer o el displacer (en el momento mismo de la herida, lo que impregna al sujeto es el displacer, y no la intención de entender qué fue lo que sucedió o las estrategias para evitarlo en el futuro). El “segundo momento” ya es del orden de la *imaginación*, momento posibilitado por la toma de distancia del acontecimiento primero. Tal toma de distancia permite elaborar el acontecimiento ahora ausente, por ello la facultad imaginativa es imprescindible (para “hacerlo presente” mediante su *representación*). Entonces, el juicio se lleva a cabo mediante

la llamada “operación de la reflexión” (mencionada en la cita previa de Raymundo Mier): ya no sobre el acontecimiento sino sobre su *representación*: “apela así a la imaginación como única vía para el acceso a una aprehensión totalizadora de esa singularidad de un acontecer como desmesura” (Mier, 2008: 57).

La experiencia estética es, en sentido estricto, la del “primero momento”, el momento previo a la operación de la reflexión. Lo estético como tal no dice nada sobre el objeto o el acontecimiento porque, como afirma Arendt (2003) en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, no es recubierto ni por el juicio racional ni mediante el juicio moral. Ahora bien, es necesario aclarar, con la intención de evitar cualquier posible malentendido, que si lo estético refiere (de acuerdo a la argumentación previa) no a la más difundida noción del “estudio de lo Bello” sino al de lo *sensible*, ello remite irremediablemente al *cuerpo* que, se recordará, es distinto del organismo; puesto de otra manera, lo estético no es ajeno a lo histórico-social porque, de hecho, lo tiene como condición de posibilidad: únicamente el sujeto, sostenido en lo imaginario y posibilitado por lo simbólico, podría ser afectado por la experiencia estética.

Gracias a la breve revisión del antecedente kantiano, serán más inteligibles las características que Raymundo Mier otorga a la experiencia estética. Ella es apertura al advenimiento de lo *imprevisible*, estrechamente relacionada con la *singularidad*, es *incondicional*: “experiencia de lo gratuito e inútil” (Mier, 2007: 113), es menos transgresión que *extrañamiento* de los significados habituales, y es *disipación* de lo imperativo de la normatividad. La apertura para la *creación de figuras inéditas de sentido* se sigue de lo anterior, sentidos inéditos que si bien no hay certeza sobre su arraigo en lo cotidiano, en el día a día, es cierto que a pesar de esa “fisonomía evanescente, singular [...]”, incide en la percepción, en las afecciones y transfigura las formas de vida” (Mier, 2007: 104); de ahí “su condición radicalmente pasional” (Mier, 2007: 113). Resulta útil, para clarificar tal caracterización, contrastarla con las siguientes líneas de Barthes (1986), en donde denuncia la constante demanda de sentidos prefabricados, en declive de lo imprevisible y de la incondicionalidad, en fin, de la *singularidad*:

esta cultura, que se define por la extensión de la escucha y la desaparición de la práctica (adiós a los aficionados), quiere mucho arte, música, pero que este arte y esta música sean claros, que “traduzcan” una emoción y representen un significado (el “sentido” del poema): arte que vacuna al placer (al reducirlo a una emoción conocida, codificada) y reconcilia al sujeto con lo que, en música, *puede decirse*: lo que dicen, predicativamente, la Escuela, la Crítica, la Opinión (Barthes, 1986: 267, cursivas en el original).

Retomando: escribí que la puesta en acto del cuerpo erógeno, que llamo erótica del cuerpo, la concebía mediante la experiencia estética. Así las cosas, diría que *una erótica es convocada cuando una experiencia estética acontece en un cuerpo erógeno*. Una primera consecuencia de ello, que no quisiera dilatar más tiempo en explicitar, es que la experiencia estética lleva de suyo el *terreno de las pasiones*, evidente ya en los textos de Raymundo Mier.¹⁰ Por mi parte, concibo lo pasional desde la que varios autores (Bataille, 2023; Baz, 2002; Nietzsche, 2023; Rougemont, 2022) reconocen como su más llamativa característica, a saber, el ser un *paradójico placer displacentero*. Por ejemplo: “Hasta la pasión más feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, el sufrimiento” (Bataille, 2023: 24). En cuanto al trabajo de campo, fue común la referencia a la salsa para hablar de la pasión: “sí te pica pero de todos modos no la dejas, y no sabe igual sin ella” pero también, muy intrigantemente, la comparaban con una adicción: “es como una droga”. Para dar cuenta de tan peculiar característica me he servido de la analogía (sin intención de homologación y que, sin embargo, empata muy bien con la erótica tal como la concibo) con el *placer previo* el cual, como mencioné antes, Freud involucraba ya en su concepción del disfrute literario.

¹⁰ Cuando escribe sobre los tres elementos imprescindibles de la experiencia estética, menciona, junto con el advenimiento de lo imprevisible y el otro, “el régimen singular de la pasión” (Mier, 2007: 109); también cuando clarifica: “En la experiencia estética, la composición de pasiones surge de un don sin agente” (Mier, 2007: 113).

Para mí lo decisivo es que [...] entraña el esfuerzo a alterar la situación psíquica: opera pulsionalmente, lo cual es por entero extraño a la naturaleza del placer sentido. Pero si la tensión del estado de excitación sexual se computa entre los sentimientos de *displacer*, se tropieza con el hecho de que es experimentada inequívocamente como *placentera* [...] ¿cómo condicen entre sí esta tensión *displacentera* y este sentimiento de *placer*? (Freud, 2021e: 191).

Tal analogía entre pasión y placer previo permite comprender la *insistencia* en prácticas que convocan una erótica, lo que desemboca en una suerte de “ejercitación” en la puesta en acto del cuerpo erógeno (lo estético en su concepción kantiana no esfuerza de manera alguna a su repetición): sin duda, el placer en su calidad de *previo* (no es aún el placer “meta” de la pulsión, Freud [2021d]) que, en tanto tal *exige* el desprendimiento de un placer mayor, permite dar cuenta de la insistencia dado que tal exigencia si bien *no se consuma*, no deja de reclamarse. En breve, caracterizaría la pasión como *manifestación* de la erótica.

Considerando el conjunto de lo hasta aquí escrito, resulta necesario criticar la concepción de la práctica de la música como “catártica” y como “medio de expresión emocional y de los más íntimos pensamientos” para considerarla en su dimensión estética, erótica y pasional, lo que conlleva consecuencias políticas importantes. De ellas me ocuparé en el siguiente apartado.

Hacia una política de sí

La crítica a la lógica comunicativa “interior/exterior” propia de la expresividad y a la perspectiva cuantitativa inherente a la catarsis hace posible desplazar la música de las prácticas recreativas sin consecuencias (mero pasatiempo) y denunciar su cada vez más común uso a manera de anestesia para hacer soportables los malestares sociales y económicos contemporáneos; en otros términos, la crítica precedente permite visibilizar la *potencia* política de la práctica de la música,

su faceta de indiferencia a los ideales neoliberales y, así, la posibilidad de “transfigurar las formas de vida” (Mier, 2007).

Si la práctica de la música convoca una erótica, pueden desprenderse dos consecuencias de ello: 1) la *creación* de sentidos inéditos inherente a la experiencia estética, y 2) la *insistencia* consecuencia del terreno de las pasiones: “el vínculo pasional. No hay otra hipótesis que explique mejor, a nuestro juicio, la energía, la entrega y la persistencia requerida en la producción artística” (Baz, 2007: 37). La transfiguración de las formas de vida queda ilustrada en las viñetas de campo sobre los adultos mayores quienes, una vez empezaron a cantar, “se hicieron bien latosos, era pura risa con ellos”, pero también lo muestra lo que me dijeron en una visita “no sé tú cómo lo ves cuando vienes a los ensayos, Déko, pero en serio, tocar es diferente, es otra cosa, es algo... no sé, como *mágico*”. La insistencia pasional señala, por su lado, que *no existe estado ideal por alcanzar*, quien se ve involucrado en la práctica de la música se encuentra “en verdad sin perspectivas de clausurar la marcha ni de alcanzar la meta” (Freud, 2021c: 42), es ejercitación de un cuerpo *patético* (“pathos”) en donde (todo músico lo sabe bien) uno mismo es “el rival a vencer”: *la práctica de la música es, entre otras cosas, una relación agónica consigo mismo*. Comparto una anotación de mi diario de campo en tal sentido: “una de las mezzo soprano dice ‘yo creo que la frustración empieza desde el minuto en que estás vocalizando’ y retoma uno de los tenores ‘pero conforme le entrena, le va saliendo, y eso es lo que lo motiva [...] y ya le sigue’”.

Se entenderá que toda creación de sentido no es de manera alguna independiente de la situación histórico-social, muy por el contrario, al irrumpir en el universo de significación y sus sentidos hegemónicos, modifica la relación que sostenemos con nosotros mismos, con los otros y con las instituciones: la práctica de la música puede concebirse, pues, como una modalidad de *política de sí*. Un ejemplo de ello, por lo demás bastante conocido, es el de Niccolò Paganini (1782-1840) quien, después de la composición de sus *24 Caprichos para violín solo* entre 1802 y 1817, puso en cuestión las significaciones habituales de su tiempo, tanto fue así, que un halo de misterio,

místico (“mágico”) lo rodeó en ese entonces, como aún lo hace en nuestros días.¹¹ Pues bien, cuando se creía que la hazaña de Paganini no podría superarse (se le había institucionalizado), aparece publicada en 1853 la *Danza de los duendes* de Antonio Bazzini (1818-1897), aún considerada como la pieza para violín más exigente jamás creada.¹² Así las cosas, *una política de sí podría entenderse como sinergia de una erótica, una estética y del terreno de las pasiones*.

Pero que no se me juzgue de parcial, entiendo bien que la música también puede fungir en modalidades de construcción de reputaciones (como distintivo de clase, por ejemplo) o siguiendo las tendencias del día lo que, al no hacer sino *reiterar* las significaciones hegemónicas, bien podría denominarse “política del prestigio”. Dado que este escrito tuvo como meta la práctica de la música en tanto que modalidad de política de sí, y ya que el desarrollo de su faceta como política del prestigio requeriría argumentaciones propias, me fue imposible realizarlo aquí. Sin embargo, se tocaron algunas indicaciones valiosas sobre ello: se recordará que el papel del mecenaz surge como *imitación y rivalidad* con las clases con privilegios económicos y políticos (la aristocracia y la Iglesia), coadyuvando a la construcción de la noción de las artes como mercancías de lujo; también que la difusión de conservatorios legitima *una* forma de practicar música. Por otro lado, si el resto de prácticas artísticas pudieran ser otras modalidades de política de sí o si ella es posible fuera del ámbito artístico, son cuestiones para las que no tengo respuesta. Sin embargo, con gusto aventuraría una respuesta en positivo. En fin, el conjunto de lo precedente señala lo despistado del prejuicio que quiere el arte separado de la política.

¹¹ Recién en 2013 fue estrenada una película sobre Paganini (del director Bernard Rose) que lleva por título, precisamente, *The Devil's Violinist* (El violinista del diablo), con el virtuoso violinista David Garrett en el papel protagonista.

¹² Ejemplo más reciente de aquellas proezas, espectacular porque se consideraba *mecánicamente imposible* por los expertos (era ajeno a las significaciones hegemónicas de la gimnasia contemporánea), aconteció durante los Juegos Olímpicos de 1972, cuando la gimnasta soviética Olga Kórbut realizó lo que ha pasado a conocerse como “salto Kórbut” y que desde entonces ha “redefinido el deporte”, lo que es otra manera de decir que ha creado sentidos que modificaron las significaciones hegemónicas de la gimnasia en su conjunto.

Para cerrar, y si tuviera que ponerlo en breve, diría que contrario a la noción ampliamente difundida de que la música *expresa* subjetividad, en tanto política de sí (transfiguración de las formas de vida mediante una relación agónica con uno mismo) más bien produce subjetividad o, aún mejor, la *crea*. Y crear, en tanto implica el extrañamiento de los sentidos habituales, es disrupción del orden hegemónico.

Referencias

- Abad, Carlos Alberto (2019), *La música romántica: Chopin, Franz Liszt, Franz Schubert, Félix Mendelssohn*, Monografía para optar por el título de licenciado en Educación, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Lima.
- Arendt, Hannah (2003), *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, Buenos Aires.
- Aristóteles (1999), *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid.
- Aristóteles (2023), “Política”, en *Aristóteles III*, Gredos, Navarra.
- Barthes, Roland (1986), “II. El cuerpo de la música”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona.
- Bataille, Georges (2023), *El erotismo* [1957], Tusquets, Ciudad de México.
- Baz, Margarita (1996), “El trabajo con grupos”, en *Intervención grupal e investigación. Cuadernos del TIPI 4* (pp. 11-54), Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, Distrito Federal.
- Baz, Margarita (2002), “De poéticas y pasiones: reflexiones sobre la subjetividad en la danza”, en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos, vol. 1*, Cendi Danza/INBA/Conaculta/Escenología, México.
- Baz, Margarita (2007), “Los desfiladeros del cuerpo danzante”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 7, pp. 9-38.
- Baz, Margarita (2009), “Cuerpo y otredad en la danza”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 32, pp. 13-30.

- Bejarano, Clara (2019), “El mecenazgo musical barroco: la música como instrumento del poder”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, vol. 7, núm. 1, pp. 9-38.
- Benlloch, Vicente (2009), “Mozart y el clasicismo musical”, *AL-BASIT Revista de Estudios Albacetenses*, núm. 53, pp. 155-180.
- Carvalho, Roberta (2022), “Notas acerca del concepto de implicación y su uso en la investigación-intervención institucionalista”, en Minerva Gómez, Norma del Río, Valeria Falleti y Estela Scheinvar (coords.), *Análisis institucional: diálogos entre Francia y Brasil* (pp. 71-88), Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, Ciudad de México.
- Chaves, José (2009), “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, en Esther Cohen y Patricia Villaseñor (eds.), *De filósofos, magos y brujas* (pp. 291-326), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- Chuaqui, Carmen (1994), *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- Clark, Dylan (2003), “The Death and Life of Punk, The Last Subculture”, en David Muggleton y Rupert Weinzierl (eds.), *The Post-Subcultures Reader* (pp. 223-236), Berg, Oxford.
- Dillon, Patrick (2018), *Protest and Survive: A Brief History and Analysis of the Politics of Punk*, tesis de maestría en Música, Universidad de Missouri, Kansas City.
- Eckmeyer, Martín (2019), “Alto en las torres: músicos urbanos profesionales en la Edad Media”, en Jorge Sánchez y Martín Eckmeyer (coords.), *Historia del arte y música medieval: nuevas perspectivas y enfoques* (pp. 154-189), Edulp. Editorial de la Universidad de la Plata, La Plata.
- Espinar, José (2011), “Una aproximación a la música griega antigua”, *Thamyris*, vol. 2, pp. 141-157.
- Fernández, Ana María (2009), “De la diferencia a la diversidad: género, subjetividad y política”, en *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2017), *El origen de la hermenéutica de sí: conferencias de Dartmouth, 1980*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México.

- Freud, Sigmund (2021a), “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras completas* [1908], t. ix, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2021b), “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen”, en *Obras completas* [1907], t. ix, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2021c), “Más allá del principio del placer”, en *Obras Completas* [1920], t. xviii, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2021d), “Pulsiones y destinos de pulsión”, en *Obras Completas* [1915], t. xiv, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2021e), “Tres ensayos de teoría sexual”, en *Obras Completas* [1905], t. vii, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Frith, Simon (1988), “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”, *Papers: Revista de Sociología*, núm. 29, pp. 178-196.
- Fuentes, Génesis, Mendoza, Iván y Quiroz, Alejandro (2021), *9ª sinfonía del inconsciente para orquesta solista: aproximación al análisis del discurso hablado de miembros de una orquesta sinfónica juvenil*, tesis de licenciatura en Psicología, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, Ciudad de México.
- González, César (2007), “Por la proporción, contra la igualdad”, en *Cinco ensayos sobre la mediación* (pp. 61-89), Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- Ivaylova, Valentina (2015), *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*, tesis de maestría en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento, Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Kant, Immanuel (1968), *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (2005), “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Escritos II*, Siglo XXI Editores, México.
- Lacan, Jacques (2007), “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, en *Escritos I*, Siglo XXI Editores, México.
- Lizarazo, Diego (2012), “Arte, imagen y poder. Entrevista a Raymundo Mier”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, Nueva Época, núm. 29, pp. 1-15.

- López-Cabello, Arcelia (2013), “La música punk como espacio identitario y de formación de jóvenes de México”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 11, núm. 1, pp. 185-197.
- Manero, Roberto (1990), “Introducción al análisis institucional”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, vol. 1, núm. 1, pp. 121-157.
- Mier, Raymundo (2007), “La experiencia estética como recreación de lo político”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 20, pp. 101-123.
- Mier, Raymundo (2008), “Políticas y estéticas del miedo. Las afectaciones crepusculares”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, vol. 19, núm. 30, pp. 11-58.
- Nietzsche, Friedrich (2023), “Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie”, en *Nietzsche II*, Gredos, México.
- Platón (1988), “La República”, en *Diálogos IV*, Gredos, Madrid.
- Redondo, Pedro y Pérez, Francisco (2021), “La música en la antigua Grecia”, *Vínculos de Historia*, núm. 10, pp. 38-51.
- Rivera, María (2013), “Los inicios de la reflexión sobre música y sociedad en la Grecia antigua”, *Epos: Revista de filología*, núm. 29, pp. 27-43.
- Rougemont, Denis de (2022), *El Amor y Occidente*, 2a ed., Kairós, Barcelona.
- Rowell, Lewis (1996), “El tiempo en las filosofías románticas de la música”, *Anuario Filosófico*, núm. 29, pp. 125-168.
- Vicente, Tania (2013), “Música y poesía en el humanismo renacentista”, *Escena. Revista de las Artes*, vol. 72, núm. 1, pp. 39-47.
- Villa, Géman, Enciso, Felipe, González, Édgar y Olivares, Gerson (2006), “Los compositores en la edad de la Ilustración”, *El artista*, vol. 3, núm. 3, pp. 180-186.

Fecha de recepción: 11/05/25

Fecha de aceptación: 04/11/25

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202564343-372