

El discurso musical: una reflexión sobre el sentido en el arte



Marco Giusto

Universidad de Guadalajara, México

Recibido el 09/08/2024. Aprobado el 02/10/2024

Resumen

Existe un *trait d'union* entre los filósofos Theodor W. Adorno y Paul Ricoeur, que se manifiesta en el parentesco que el lenguaje musical entretiene con el lenguaje verbal. Alejándose de las interpretaciones postestructuralistas predominantes, este artículo busca dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo generan sentido ambos lenguajes en el pensamiento de estos dos filósofos? Y, finalmente, ¿cómo se relacionan el carácter lingüístico de la música, según Adorno, con el análisis del lenguaje verbal abordado por Ricoeur? Para responder a estas preguntas, se pone en diálogo el pensamiento de Adorno y Ricoeur, buscando compatibilidades en sus resultados. Este análisis revela que, tanto para Adorno como para Ricoeur, la dialéctica entre lo *particular* y lo *universal* es el fundamento del sentido musical y verbal, respectivamente. A partir de esta afirmación, se sugiere un posible camino para esclarecer la pretensión de objetividad de la música tonal, así como de aquella que, aunque la trascienda, aspire a mantener un cierto vínculo con ella.

Palabras clave: Discurso musical, Adorno, Ricoeur, sentido.

Musical Discourse: A Reflection on Meaning in Art

Abstract

The philosophers Paul Ricoeur and Theodor W. Adorno share a *trait d'union*, which manifests itself in the relationship between musical language and verbal language. Parting from predominant poststructuralist interpretations, this article seeks to answer the following questions: How do both languages generate meaning in the thought of these two philosophers? Moreover, how does Adorno's account of the linguistic character of music relate to Ricoeur's analysis of verbal language? Addressing these questions, this study engages in a dialogue between Adorno's and Ricoeur's thought, examining the similarities in their conclusions. This analysis reveals that for Adorno as well as for Ricoeur, the dialectic between the particular and the universal constitutes the foundation for musical and verbal meaning. Building on this assertion, the



present study proposes a potential path for clarifying the claim to objectivity in tonal music and music that, while transcending it, seeks to maintain a connection with it.

Keywords: Musical Discourse, Adorno, Ricoeur, sense.

La relación entre Theodor W. Adorno, destacado representante de la Escuela de Frankfurt, y el filósofo francés Paul Ricoeur, ambos inmersos en las tradiciones fenomenológica y hermenéutica, ha sido explorada solo parcialmente. Sin embargo, esta relación puede ofrecer valiosas perspectivas sobre el vínculo entre el lenguaje musical y el verbal. Un interesante *trait d'union* (eslabón común) entre ambos pensadores, a pesar de sus divergencias, radica en la manera con la cual describen la formación del significado en el lenguaje musical y en el verbal respectivamente. Por lo tanto, la hipótesis central del presente trabajo es que tanto Adorno como Ricoeur, aunque desde perspectivas distintas, comparten una concepción de la significación que permite establecer un puente entre el lenguaje verbal y el musical. Ambos filósofos enfatizan el carácter dialéctico de esta significación, donde lo particular y lo universal se encuentran en constante tensión. Alejándose de las interpretaciones postestructuralistas más convencionales, el presente artículo se propone responder a dos preguntas fundamentales: ¿Cómo se relaciona el carácter lingüístico de la música señalado por Adorno con el lenguaje verbal abordado por Ricoeur? Y, en consecuencia, ¿cómo generan sentido ambos lenguajes en el pensamiento de estos filósofos? Estas preguntas, aunque solo en parte, contribuyen a abordar el dilema aún no resuelto acerca de si la música puede considerarse un lenguaje y, de ser así, ¿dónde reside su carácter lingüístico? Asimismo, plantean la crucial interrogante sobre el sentido que la música es capaz de generar.

Este trabajo tiene como objetivo facilitar una comprensión más profunda de la naturaleza lingüística de la música en la teoría de Adorno al ponerla en diálogo con la semántica de Ricoeur, quien estudia el lenguaje verbal. De este modo, se registran y exploran los puntos de contacto entre el lenguaje verbal y el musical. Con tal propósito, se ofrece una ulterior contribución al extenso debate de la significación musical.

En su conferencia titulada “Zum Probleme der musikalischen Analyse”, pronunciada el 24 de febrero de 1969 en Frankfurt,¹ Adorno sostiene que el mayor valor de la teoría del musicólogo Heinrich Schenker radica en haber destacado la importancia de la estructura (lo *universal*) que subyace a los niveles inferiores (el *particular*). Sin embargo, al centrarse en el análisis de las articulaciones estructurales, Schenker otorgó un papel fundamental al estudio inmanente para la interpretación de la obra musical. Según Adorno, esto relegó lo *particular* a un nivel inferior de importancia, desatendiendo el procedimiento dialéctico que lo entrelaza con la estructura. Podríamos calificar este enfoque del lenguaje musical como una aproximación gramatical, es decir, un estudio que se realiza independientemente de un significado externo al código.

El trabajo de Schenker fue ampliado e integrado en la teoría generativa de la música tonal (2003) por Lerdahl y Jackendoff en 1983, quienes se inspiraron en la teoría generativa introducida por Noam Chomsky en los años cincuenta. Sin embargo, estas posturas presentan limitaciones al pretender explicar el código de un periodo histórico musical específico² y al descuidar el elemento semántico en un sentido más amplio, revelando únicamente el carácter sincrónico de esta forma lingüística particular. Los métodos analíticos resultantes son algo restrictivos en sus límites sintáctico-reguladores,

¹ Sobre el problema del análisis musical (1999). Traducción de Ramón Sillés.

² En el caso de la *Generative Theory of Tonal Music* de Lerdahl, o del análisis schenkeriano, se habla principalmente del código tonal funcional.

careciendo de una correspondencia con la condición histórico-social. Este enfoque produce una visión estática de la estructura musical, lo que plantea la pregunta: ¿qué, sino lo *particular* en movimiento, genera la estructura en su totalidad, con sus puntos de articulación? La falta de una perspectiva dialéctica entre lo *particular* y lo *universal* da lugar a teorías que se enfocan en el esqueleto musical, en lugar de perspectivas que aborden su cuerpo completo. Además, es fundamental reconocer que el material musical no es un dato natural y carente de mediación, sino que porta consigo características históricas y sociales que le permiten generarse y autenticarse. Con extrema lucidez, Adorno abordó esta perspectiva en su conferencia, y aquí nos ocuparemos de algunos de estos aspectos.

De la misma manera, la teoría musical adorniana se opone a considerar que el significado de la música reside en la esfera emocional del sujeto creador, una creencia predominante tanto en la sociedad romántica como en la actual. Esta postura implica rastrear los sentimientos del compositor para comprender el significado del objeto artístico, una idea que deriva de cierto “imperialismo conceptual” (Goehr, 1989: 58) impuesto durante el romanticismo y que ahora permea amplios ámbitos de la cultura contemporánea. Entre las críticas más destacadas a esta teoría se encuentra la del musicólogo Eduard Hanslick, quien en su obra *De lo bello en la música* (1989), sostiene que la belleza, al igual que los significados, deben buscarse únicamente en la música y no en elementos externos como el compositor, una imagen o incluso las palabras del canto, afirmando así la primacía de la música absoluta. Al respecto, Adorno cita a Paul Valéry: “La expresión de un sentimiento verdadero siempre es banal. Cuanto más verdadero se es, tanto más es banal. Para serlo, hay que esforzarse” (2004: 226). En cuanto a la posición de Adorno, lejos de proponer una nueva exaltación de lo romántico, nos revela que la obra se expresa con su propia voz, aunque asuma un significado objetivo a partir del sujeto. No sin cierta afinidad con el pensamiento de Hanslick, Adorno afirma:

El carácter lingüístico del arte conduce a la reflexión de qué habla desde el arte; propiamente, su sujeto es eso y no el productor ni el receptor. Esto lo oculta el *yo* de la poesía lírica, que durante siglos se confesó y causó la apariencia de la obiedad de la subjetividad poética. Pero esta no es idéntica al *yo* que habla desde el poema. Debido no solo al carácter ficticio de la poesía y de la música, donde la expresión subjetiva apenas coincide inmediatamente con estados del compositor (2004: 223).

Lo que Adorno quiere destacar es que el arte no expresa directamente el *yo* del sujeto, sino que es a través del individuo, quien es apenas una prolongación de las obras, que se manifiesta un contenido objetivo. El arte no pretende ser un vehículo para la expresión de los sentimientos del individuo que se percibe a sí mismo como el productor del artefacto. Si bien es innegable que estos sentimientos emanan del sujeto productor, se extienden de tal manera que la tristeza, por ejemplo, se transforma en una *tristeza universal*: “El arte es expresivo desde donde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo. [...] Si la expresión fuera la simple duplicación de los sentidos subjetivamente, no sería nada” (Adorno, 2004: 153).

Podríamos evaluar la idea de que, en el arte, el sujeto lleva consigo un cúmulo de sentimientos experimentados, lo que innegablemente lo impulsa a crear la obra con todo su *Lebenswelt*.³ No obstante, es fundamental reconocer que la obra de arte tiene un poder generalizador que difícilmente nos informa del artista; si careciera de este poder, se reduciría a la mera reproducción de una experiencia particular del individuo que, una vez

3 En Husserl, *Mundo de la vida* es el estudio del mundo vivido subjetivamente.

comunicada, consistiría en simple información y no en arte. Es precisamente mediante la disolución del *yo* en la *cosa* que la obra de arte se vuelve objetiva: “Lo colectivo de las imágenes estéticas es precisamente lo que se sustrae al *yo*”, y continúa: “en virtud de su momento mimético y expresivo subjetivo, las obras de arte desembocan en su objetividad” (178).

En el estudio de Angélica Tornero, *Hacia una hermenéutica crítica. Theodor W. Adorno y Paul Ricoeur* (2014), se insiste en el hecho de que es a través del sujeto que puede existir el objeto e interpretarse; de manera concordante, aunque desde otra perspectiva, Ricoeur afirma que es el *objeto* el que otorga al *sujeto* la posibilidad de interpretación. En el ámbito de la búsqueda de una hermenéutica crítica, Tornero (2014) parte de la relación sujeto-objeto para vincular a ambos filósofos, demostrando que ninguno de ellos considera al sujeto como punto de partida, sino como el de llegada, a pesar de la importancia que Adorno concede al objeto, en el cual el sujeto se disuelve, mientras que para Ricoeur el sujeto logra recuperarse de manera afirmativa.

En lo que respecta al contexto que vincula el lenguaje musical con el verbal y viceversa, dentro de nuestro ámbito de trabajo, podemos afirmar que este se presenta como un terreno variado. Podríamos resumirlo de la siguiente manera: por un lado, la corriente hermenéutica tiende a considerar el lenguaje en el contexto social en el cual estamos inmersos, lo que lleva a la aceptación del lenguaje musical como algo que puede añadir una dimensión cognitiva al ser humano, dado que la música actúa donde el lenguaje no logra explicar. Por otro lado, surgen teorías arraigadas en el empirismo, basadas en la idea de que el lenguaje es un instrumento representativo; en este caso, la música se considera deficiente en comparación con el lenguaje verbal.

Un notable esfuerzo que ha contribuido a organizar este amplio espectro dentro del debate es, sin duda, el de Andrew Bowie en el capítulo “Music, Language and Literature”, de su obra *Aesthetics and Subjectivity* (2003). Aquí, tras una lúcida revisión sobre las investigaciones previas, Bowie examina la música desde una tendencia que enfatiza su carácter no representativo y el papel que esta característica juega en el debate sobre la subjetividad. Al analizar a Bowie, Tornero y al mismo Adorno, se hace evidente su afinidad con las tendencias hermenéuticas. Asimismo, en su perspectiva se observa que (1) la música es declaradamente un lenguaje y (2), que expresa un contenido que no puede ser articulado con nuestro lenguaje verbal. Por estas razones, la visión acerca del lenguaje verbal de Ricoeur, exponente de la corriente hermenéutica, representa una ruta preferencial para esclarecer el pensamiento de Adorno al respecto, así como para evidenciar la cercanía entre estos dos lenguajes humanos.

Antes de proceder con nuestra reflexión, es conveniente repasar el concepto de *lenguaje verbal*. En palabras de Saussure, “el estudio del lenguaje entraña, por tanto, dos partes: una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico”, subrayando así el aspecto objetivo del lenguaje; pero continúa detallando que “la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla con la fonación incluida; esta parte es psico-física” (2002: 46). En principio, Saussure define la *langue* como un código o conjunto de códigos insertados en una esfera social. Luego se refiere al habla, o *parole*, como el procedimiento físico, es decir, aquel que manifiesta el uso de *langue* y se inserta en la esfera individual. En otras palabras, la lengua y el habla son interdependientes y se complementan mutuamente.

El presente análisis comparativo se fundamenta en la noción de contexto, entendido como un elemento *universal* que incluye lo *particular*. El término proviene del latín *con-tēxere*, que significa “juntar”. Al respecto, Andrew Bowie (2003: 231) argumenta que es precisamente en función del *contexto* que se puede encontrar el vínculo entre música y lenguaje verbal. Lo que hacemos en este artículo es cuidar que la búsqueda de semejanzas entre el lenguaje

musical y el lenguaje significativo (o verbal) no se limite exclusivamente al nivel del código (*langue*), donde se encuentra la vinculación convencional creada entre *significantes* y *significados*, así como las normas constructivas de una *langue*, sino que también considere el uso de este, razón por la cual es necesaria la teoría de Ricoeur.

Ricoeur (1995) insiste en una lingüística fundamentada en (1) un análisis dialéctico del discurso, el cual surge de una tensión entre lo *particular* de la identificación (expresada en el sujeto) y lo *universal* de la predicación (que se resuelve en el significado). De aquí se desprende que, para considerar una solución a la pretensión de objetividad a la cual aspira el arte, es necesario tener en cuenta un resultado que Ricoeur propone: (2) la forma dialógica que se produce entre lo *particular* del discurso como acontecimiento del lenguaje y lo que se nos presenta como lo *universal*—es decir, el código o estructura estable fuera del tiempo— genera sentido. Dicho de manera más sintética: es cuando el lenguaje (código) se actualiza en un discurso que podemos validar la primera forma dialéctica y hablar de sentido.

Ahora bien, para comprender con mayor amplitud, la abstracción racional que representa el código se convierte en un evento cuando se materializa en el habla—en un sujeto tanto colectivo como individual— y se moldea con el paso del tiempo. Para entender por qué *parole* entra en una esfera tanto física como psíquica, podemos recurrir a la expresión de Paul Ricoeur: “acontecimiento del lenguaje” (1995: 23), refiriéndose al término *discurso*, que encuentra un paralelo significativo en *parole* de Saussure. La relación entre lo *físico del habla*, mencionado por Saussure, y el término *acontecimiento del habla*, de Ricoeur, está plasmada en el origen del término “acontecimiento”, que deriva del latín *contingere* (“tocar”, “suceder”). El “a-contecimiento” contendría en sí la imagen del despliegue de una acción, *actus*, que comprende en sí la imagen física del actuar, partiendo del prefijo *a-* como elemento de ampliación que sugiere el paso de la potencia al acto.

En su *Curso de lingüística general*, Saussure define el código como “un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos” (2002: 35). La *langue*, entendida como el código, se estudia desde la perspectiva estática del comportamiento y de las relaciones entre los signos lingüísticos dentro de la estructura lingüística; mientras que la *parole* es susceptible a variaciones en el tiempo. Por lo tanto, es útil tener en cuenta que la lingüística estructuralista, centrada en el aspecto sincrónico, estudia un sistema finito “sin relación con la realidad externa” (Ricoeur, 1995: 20); es decir, el signo significativo expresa un significado que pertenece al campo de la lingüística misma.

Saussure afirma: “El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (2002:128); y esta unión es relativamente arbitraria, sin representar una identidad con lo real. Así, el concepto y la imagen acústica, o *significado* y *significante*, se unen en el signo de manera arbitraria, y es solo en cuanto signo que se distingue de otros signos como una unidad de partes equivalentes. Sin embargo, en cuanto *significado* y *significante* se separan, se enfrentan en una relación negativa. Dicho de otro modo, *significante* y *significado*, al separarse, no generan correspondencia alguna. Según Ricoeur, este enfoque semiótico del lenguaje dentro del estructuralismo saussureano no establece una relación con el mundo exterior; de hecho, el signo, objeto de la semiótica, no es tal porque invierte la relación entre objeto real (el *referente*, en Frege) y el signo lingüístico. Como señala Saussure, el signo encierra en sí mismo “un concepto y una imagen acústica” (128).

La distinción entre *langue* y *parole* nos conduce a dos disciplinas separadas: una que estudia las normas arbitrarias—objetivas—que rigen un código o códigos lingüísticos, al cual pertenece el signo lingüístico; y otra que se enfoca en el mensaje—subjetivo— asociado

al discurso. Mientras que la primera desarrolla una ciencia de los elementos particulares que conforman la lengua, la segunda tiende hacia lo general. En el estructuralismo saussuriano, *parole* se presenta como un residuo de *langue*, careciendo de una homogeneidad estructural, lo cual lo aleja de un tratamiento científico.

Ricœur define como objeto de estudio el binomio *signos y oraciones* (1995), distinguiendo entre semiótica y semántica, y concentrándose activamente en el contenido significativo de la lengua. Su semántica gira en torno al concepto de *discurso*, entendido como un acontecimiento del habla y resultado de una dialéctica entre lo virtual del código y lo real; es decir, entre la estructura ausente de la lengua⁴ y su uso en nuestras relaciones diarias. Dicho de otro modo, lo virtual se refiere al estudio del signo verbal en sí, aún no utilizado, mientras que la oración (como componente del discurso) es lo real, que se manifiesta como acontecimiento del acto verbal. A su vez, la superación del acontecimiento conduce al sentido, que es lo que buscamos comprender de un discurso.

Ricœur está convencido de que no es posible extraer el sentido de una oración mediante una amplificación del signo individual (la palabra), pues la oración es una estructura distinta que exige un nuevo enfoque; no se reduce a la simple suma de sus partes. Como él mismo señala:

La oración no es una palabra más grande o más compleja, es una nueva entidad. Puede ser descompuesta en palabras, pero las palabras son algo diferente de las que conforman las oraciones cortas. Una oración es una totalidad irreductible a la suma de sus partes. (Ricœur, 1995: 21)

Si el estudio del código no es suficiente para comprender el significado de una lengua, de manera análoga, el estudio de la música (ya sea tonal funcional, atonal libre, atonal serial, etc.) resulta insuficiente bajo la perspectiva del código, aunque debemos recordar que este ocupa un lugar coadyuvante en la consecución de nuestro objetivo. En este sentido, consideramos este fragmento de Adorno para acercarnos a otras soluciones:

[...] la música también muestra semejanza con el lenguaje en el fracaso compartido con el lenguaje significativo, en el hecho de que, para traerse a casa lo imposible, es enviada por el engañoso camino de las interminables mediaciones. Solo que su mediación se desarrolla según una ley distinta que la del lenguaje significativo: no en los significados que remiten los unos a los otros, sino en su absorción mortal por un contexto que es el que salva el significado, y del cual aquél se escapa en cada movimiento singular. (2000: 28)

Cuando Adorno menciona la “absorción mortal por un contexto”, se refiere a la necesidad de que la música se inserte en un contexto más amplio para adquirir significado, acercando así el lenguaje musical al lenguaje significativo. De hecho, un análisis musical que se limite a describir cada elemento individual, o incluso un fragmento aislado, carecería de cualquier significado profundo. Un ejemplo contemporáneo de esto es el que presenta de Pieter C. van den Toorn al definir el trabajo analítico de Dimitri Tymoczko como un “servicio de etiquetado, basado principalmente sobre el recuento de grupos selectos o secciones de material de clases de alturas” (2003: 167). Entonces, la “absorción mortal” de la música por un contexto es aún más extrema que la continua referencia de significados de signo en signo del lenguaje verbal.

⁴ La “estructura ausente”, que aquí aparece como expresión, es, en realidad, el título de un ensayo de Umberto Eco publicado en 1968, que examina el papel que desempeñó el estructuralismo en aquellos años. El código es la estructura ausente (Eco, 1986).

No obstante lo anterior, propongo una lectura de la frase de Adorno considerando la reflexión de Ricoeur, posterior al texto de Adorno.⁵ No cabe duda de que, en el lenguaje verbal, el significado inicialmente va delimitándose a través de la oposición con otros signos; esto se evidencia claramente en casos extremos, como el signo “proceso”, que puede referirse tanto a un “proceso biológico” (el avance de un organismo por etapas) como a un “proceso civil” (un debate público regulado por el derecho privado). Estos casos muestran claramente cómo los significados “remiten los unos a los otros” (Adorno, 2000: 28). En este sentido, Ricoeur comenta: “Casi todas nuestras palabras son polisémicas, [...]. Pero la función contextual del *discurso* [énfasis propio] es tamizar, por decirlo así, la polisemia de nuestras palabras” (1995: 31).

Para Ricoeur, el discurso es la actualización del lenguaje que se convierte en un acontecimiento; dicho acontecimiento (la actualización del lenguaje) es ofrecido por un interlocutor que aspira a comunicar un sentido, es decir, un contenido proposicional. El acontecimiento, en cuanto tal, se supera para renovarse en sentido –que es lo que perdura del hecho discursivo– y es a través de esta dialéctica entre acontecimiento y sentido que podemos hablar de discurso. El sentido aislado no constituye un discurso (si acaso, una idea); incluso el acontecimiento, en sí mismo, no sería concebible como discurso sin un sentido. Adorno concede una semejanza entre el lenguaje significativo y el lenguaje musical únicamente en cuanto la dialéctica entre lo *particular* y lo *universal* se aclara en la composición, anticipando lo que Ricoeur afirmaría sobre la lingüística del habla (o del discurso), es decir, la definición dialéctica del discurso. En “Vers une musique informelle” (2012: 295), una conferencia que Adorno impartió en Darmstadt en 1961, se habla claramente de una totalidad musical de elementos autónomos; recíprocamente, esta totalidad y dichos elementos no serían nada uno sin el otro.

Habiendo establecido un paralelismo entre la dialéctica que investiga el lenguaje verbal en Ricoeur y la que explora el lenguaje musical en Adorno, avanzamos hacia un examen de otros resultados consecuentes. Si extendemos las consideraciones de Ricoeur sobre la relación entre *código* y *discurso* al ámbito musical, debemos considerar que, al igual que una obra de música como fenómeno ejecutado se compone de diversos elementos, el total interpretado no se reduce a la simple suma de estas partes. Muchas obras musicales pueden descomponerse en secciones, fraseos, e incluso células mínimas; sin embargo, es el contexto el que otorga sentido a cada uno de estos elementos individuales. De la misma manera que en el lenguaje verbal, donde la mediación fracasa⁶ en su intento por alcanzar lo *absoluto* –entendido este término en su sentido etimológico como algo *libre de vínculos*, especialmente aquellos racionalmente conectan al referente con el lenguaje verbal, acercándonos así al concepto kantiano del *en sí* del objeto– en la música, esta imposibilidad de liberarse de la mediación (entre la cosa y la especificidad de su lenguaje) se manifiesta de manera análoga, aunque con sus propias particularidades. Podemos ahora proceder a verificar esta comparación e interpretar la propuesta de Adorno desde una nueva perspectiva.

Una oración, “estructura gramatical formada por la unión de un sujeto y un predicado” (RAE, 2014), es la mínima entidad lingüística con autonomía sintáctica. En contraste, un fraseo musical, ya sea de la extensión de una frase o estructurado como *sentence*, no puede poseer significado de manera aislada del contexto. El musicólogo Eduard Hanslick argumentaría que el elemento musical no está vacío solo porque ser

⁵ *Fragmento* es el trabajo que originariamente propone la citación y es de 1956.

⁶ Como hemos visto en el último pasaje de Adorno, el “fracaso” de la lengua verbal y del lenguaje musical, se refiere a la imposibilidad (fracaso) de poder expresar la cosa *en sí*.

a-conceptual; por el contrario, tiene sentido en virtud de su independencia sintáctica (1989). Sin embargo, recordemos que este sentido es exclusivamente musical.

Tal pretensión respecto al material musical es, en cierto modo, optimista y genérica; de hecho, ni siquiera una frase musical en sí misma alcanza un significado musical satisfactorio y específico. En el contexto tonal tradicional, por ejemplo, determinadas unidades fraseológicas están reservadas para la exposición del material inicial, pero su significado musical no se revela completamente hasta que se completa la estructura, estableciendo relaciones con el material inicial durante la evolución de la pieza. Además, la existencia de un segmento musical depende de su contexto general, que es el que le confiere significado, y no de un momento aislado, aunque sea un periodo musical que, desde un punto de vista frío, constituya un elemento concluido.⁷ Por sí solo, este segmento no necesariamente tiene derecho a existir como música; es por esto que un elemento musical (motivo, frase, periodo, célula, etc.) no posee una valencia significativa independiente, sino que adquiere su significado en relación con la obra a la que pertenece.

Adorno señala que el contenido musical es en verdad “la plenitud de cuánto subyace a la gramática y la sintaxis musical. Cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo, gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza” (2000: 30). Es importante profundizar en estas breves pero densas frases para entender no solo lo que Adorno quiere afirmar, sino también cómo se relaciona con nuestro intento de confrontar el sentido musical como lenguaje comunicativo no verbal y el discurso verbal.

¿Qué significa que “cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo”? Si cada fragmento estructural musical adquiere significado en relación con la música a la que pertenece, es decir, su contexto, entonces, la “plenitud que subyace a la gramática y la sintaxis musical” no es otra cosa que el tejido de motivos, frases, periodos y grupos de intervalos que se justifican mutuamente, asumiendo la responsabilidad de formular un fin inmanente que, al cumplirse, otorga sentido a la composición musical.⁸

Una muestra de esto se encuentra en la aclaración del uso del verbo “recordar” en la cita de Adorno. Según sus palabras: “gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza” (2000: 30), se configura un elemento sustancial de la música, que se despliega en el tiempo y se enclava en nuestra memoria para capturar su sentido general al concluir la pieza. Aquí, la discusión se centra en un tiempo anterior, ya concluido, “lo que es recordado”, y en el significado de “recuerdo”. Cabe mencionar que Bergson, en *El pensamiento y lo moviente* (1936), ya había formulado un razonamiento valioso sobre la relación entre el acontecimiento presente y lo que fue su posibilidad: “Lo posible, por tanto, es el espejismo del presente en el pasado” (1936: 85). Es decir, lo posible no existe como potencial en un momento pasado esperando que el presente lo realice; al contrario, en Bergson, lo posible se genera a partir del presente, de lo real, que al manifestarse se convierte en una posibilidad del presente realizado. En resumen, hay una chispa del pasado que vive en el presente, en el momento en que este se realiza. El fragmento musical ejecutado en el presente crea la posibilidad de sí mismo en el elemento pasado. Para aclarar,

⁷ El periodo musical –consideremos, por ejemplo, un binario sencillo– está formado por una frase antecedente que viene cerrada por medio de una cadencia no definitiva y que permite la continuación con un fraseo consecuente que cierra de forma definitiva la idea, lo que sería algo cercano a una oración.

⁸ La estética del fragmento romántica –que se manifiesta más enfáticamente en música con el fragmento schumaniano (piénsese en Papillons, Op. 2)– juega todo sobre esta propiedad que la música posee de ser lenguaje comunicante de un significado solo cuando se cumple en su “plenitud”.

un ejemplo: la amplificación⁹ x de un material temático a nos muestra cómo el tema a es una posibilidad de origen de x solo cuando aparece. Esto demuestra cómo el contexto es una red de acontecimientos sonoros que adquieren significación en el tiempo, a través del contexto.¹⁰

Que la música dependa del recuerdo abre la posibilidad de que la comunicación musical desaparezca en el tiempo, tal como ocurre con el discurso hablado en el ámbito lingüístico. Ricœur describe al discurso como un “acontecimiento del lenguaje” y señala que “los acontecimientos desaparecen mientras los sistemas permanecen” (1995: 23). Así, lo que la música comparte con el lenguaje es, sin duda, la propiedad de ser un acontecimiento.

A estas alturas de nuestra reflexión, espero que sea evidente cómo tanto el lenguaje musical como el verbal confían su sentido a unidades más grandes (la totalidad). Ahora intentaré mostrar el proceso mediante el cual lo particular y la totalidad dialogan para generar la comunicación.

La distinción entre lo *particular* y lo *universal*, similar a la relación entre sujeto y predicado en el lenguaje verbal, encuentra su generalización teórica en un plano dialéctico aplicable también al lenguaje musical. La particularidad reside en la delimitación que define la función del sujeto; el sujeto es lo singular. Como tal, el sujeto se opone al predicado, que implica una gama más amplia de categorías (de hecho, lo que en latín es *praedicatum*, en griego se denomina *kategorema*), representando lo *universal*. El *yo* implícito en la frase de “voy a casa” es una clara delimitación del sujeto que se expresa, mientras que el predicado de “voy a casa” indica un tipo de acción que, ciertamente, no es posible identificar de manera tan precisa. En otras palabras, existe un solo *yo* narrante, pero múltiples maneras de “ir a casa”. Si eliminamos la referencia al pronombre, en este caso, la primera persona del singular, nos quedaríamos con la acción genérica: “ir a casa”, y el término “casa” perdería su significado unívoco (¿de quién es la casa?). En definitiva, el significado del discurso surge de la dialéctica entre este aspecto subjetivo o *particular* (la identificación) y lo *universal* (expresado a través de tipologías). Por lo tanto, es a partir de la unión entre sujeto y verbo que emerge el contenido de la proposición y la significación que comprendemos.

Ahora es fundamental examinar si es viable definir la posibilidad de un lenguaje musical en los términos expuestos hasta el momento, sin limitarse exclusivamente a buscar un código de la música. Lo que complica este objetivo es que el contenido musical no puede ser establecido por la unidad mínima que tenga sentido musical, ya sea una frase, un periodo o una *sentence*.¹¹ Para aclarar esta afirmación, recurriré a un ejemplo de dialéctica entre lo *universal* y lo *particular* que, *mutatis mutandis*, es el que Ricœur emplea para definir su contenido proposicional. Mi punto de partida es que, en la música, lo *particular* es un material inerte, carente de significado. Manteniéndonos en un contexto no complejo, es decir, tonal,¹² podemos tomar como ejemplo un acorde mi bemol mayor con séptima menor;¹³ este acorde, aislado de su contexto, no es más que una

9 Un tipo de variación musical.

10 Como declarado en la p. 1, el contexto es el que genera sentido. Esto es verdadero para ambos lenguajes, aunque de manera diferente.

11 Un *sentence* musical es una estructura fraseológica cumplida.

12 Uso ejemplo del repertorio tonal por su mayor recepción al público que no se ocupa exclusivamente de música, empero, la dialéctica entre lo *particular* y lo *universal* abarca el repertorio moderno y mucho del repertorio contemporáneo. El nudo de la cuestión está en que algunos componentes, como el léxico y morfológicos, pueden cambiar en la historia, pero la componente sintáctica es relativamente estable y fácilmente podríamos ver conjunciones ingeniosas de estructuras básicas en un compositor moderno o contemporáneo que reflejan las sintaxis clásicas. Sin embargo, no es posible enfrentarnos en este espacio a este tema de teoría de forma musical (*Formenlehre*).

13 Un acorde compuesto por las notas mi bemol, sol natural, si bemol y re bemol. En el contexto de la tonalidad de la bemol, este acorde tiene una función armónica específica, la de *dominante*; no obstante, al no explicar el contexto no puede decirse que funciona como *dominante*—aunque en un contexto clásico las alternativas son pocas en este caso particular.

forma sónica, pero el sonido individual de la séptima, como si fuese un morfema, le otorga el significado de acorde con función dominante.

Incluso en este caso particular, el acorde en cuestión carece de un significado musical específico; es un acorde en el vacío. Este acorde empieza a adquirir una significación musical más definida cuando le sigue un la bemol mayor; ahora confirmamos su función y su rol fonémico que se completa al añadir el fonema sucesivo: el primer grado. Pero, qué sorpresa si nos dijeran que la pieza no está en la bemol mayor. En ese caso, el acorde no tendría más que un significado formal, sería *una* conclusión relativa, como muchas otras conclusiones, y nada más.

Si observamos el compás 46 de la *Sonata en fa menor*, Op. 2, n.º 1, de Beethoven, encontraremos un mi bemol con séptima menor; ahora, solo al escuchar toda la exposición (hasta el compás 47) obtenemos más información sobre este acorde en particular. Aun así, dicha información no es completa si lo que buscamos es aclarar el significado de este acorde. Podríamos caer en la interpretación del significado musical propuesta por Leonard B. Meyer (1961), quien sostiene que el significado musical se produce cuando un evento sonoro apunta a otro y genera expectativa. Empero, Meyer se refiere a la experiencia del oyente, adoptando una visión subjetivista, mientras que, en el caso de Adorno, el significado reside en la obra misma, no en la respuesta del sujeto al estímulo contextual de los eventos musicales.

Regreso ahora a las palabras de Adorno que hemos citado anteriormente: “Cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo, gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza” (2000: 30). Aunque gran parte del significado de esta frase ya ha sido esclarecida, quiero centrarme en el término “esperanza”, particularmente debido a una pregunta legítima: ¿cómo puede la música comunicar esperanza? A partir de lo expuesto, afirmamos que un evento individual adquiere significación solo en el futuro (en las artes esto es cierto para aquellas que son temporales), y es el acontecimiento futuro el que permite que, en el pasado, el elemento individual haya podido ser. Hasta que el acto futuro no ocurra, no es posible hablar de potencia.

La esperanza que la música despierta radica en la capacidad de creer que nuestro futuro depende de un pasado y un presente que un día se convertirán en la posibilidad abierta al cambio. Por esta razón, la esperanza está vinculada al no-presente que, sin embargo, será; en otras palabras, la esperanza es pariente cercana de la utopía. De aquí se deriva nuestra interpretación de por qué la música no siempre presenta materiales nuevos; a saber, lo nuevo es la negación del pasado, por lo que necesitamos que sea un *nuevo* particular, que emerja del pasado y se manifieste como esperanza. Podemos concebir lo nuevo como “la conciencia del pasado”,¹⁴ según Zecchi (cit. en Rampini, 2018: 40). Además, parafraseando Rampini (2018) en su interpretación de Ernest Bloch, el arte utópico no se relaciona exclusivamente con el dato, y por ello está en busca de una realidad nueva (40). Entonces, la esperanza surge de una verdad que aún no existe, pero que, no obstante, ya reside en el pasado. ¿No está, acaso, la descripción del particular musical que dialoga con el todo, asumiendo significados en su futura amplificación interna dentro la estructura?

Ahora bien, habiendo llegado a este punto en nuestra reflexión acerca del lenguaje musical podemos resumir la propuesta principal en la siguiente frase: “La música tiene pleno sentido cuanto más completamente se determina, y no meramente porque

14 “La conciencia del pasado”, traducción propia.

sus momentos singulares expresan algo simbólico” (Adorno, 2000: 30). El sentido de una música no se corresponde cuantitativamente con el sentido del lenguaje significativo.

¿Expresa la música un contenido semántico? Una de las acusaciones más frecuentes contra la música es que su naturaleza altamente polisémica impide cualquier tipo de comunicación significativa, impidiendo que su lenguaje emita un juicio. Por lo tanto, la cuestión sería la siguiente: ¿es la música capaz de formular juicios por medio de su lenguaje? Adorno responde lo siguiente:

Entre sus intenciones [de la música] una parece más urgente: “Esto es as”,¹⁵ aquella que juzga, que es a la vez confirmación y sentencia de algo que, sin embargo, no se ha dicho explícitamente. (2000: 28)

Esta frase es compleja y hermética, pero en su pasaje final nos revela una pista para su comprensión: “Algo que [...] no se ha dicho explícitamente”. Ese “algo que no se ha dicho explícitamente” es el absoluto que el lenguaje solo puede intentar expresar mediante el uso del signo, y que resulta ser insuficiente; “el lenguaje significativo quisiera decir el absoluto a través de la mediación, y se le escurre en cada intención singular [...]. La música lo encuentra de forma inmediata [...]” (28). Es en “Esto es así” donde se resuelve la frase anterior. Se trata del “esto es” hegeliano, “es *ist*” (literalmente “él es”, traducido técnicamente, como “esto es”), mencionado en la primera página del primer capítulo de la *Fenomenología del espíritu*, “La certeza sensible”:¹⁶ “[Esto] es; y su verdad [la de la certeza sensible] contiene únicamente el *ser* de la cosa” (Hegel, 2017: 54).¹⁷ Este estadio de la conciencia es aún prematuro; la conciencia entra en contacto con la cosa y su *verdad* es la presencia simple. Como explica Heidegger al leer la *Fenomenología* de Hegel: “[en] este caso, tal ver es inmediato en tanto el horizonte en el cual ve no es sabido, pero *está justamente ahí [da ist]*” (2012: 81). Pero, según Hegel, esta certeza no es más que la más pobre de las verdades, la de la *cosa en sí*. La idea de inmediatez de la música de la cual habla Adorno reside en el “esto es” hegeliano.

Tal idea viene vista bajo una perspectiva interesante también por Massimo Mila, quien señala lo siguiente:

I suoni non sono da intendere e usare come un surrogato delle parole –insufficiente, come tutti i surrogati– per funzioni narrative, descrittive, o comunque di pratica comunicazione. [...] Resta perciò ben inteso che quando parliamo di linguaggio musicale, non intendiamo già alludere al comune linguaggio pratico e strumentale, che si interpone con un sistema di simboli tra l'uomo e le cose, e anche tra l'uomo e i suoi sentimenti, i suoi bisogni, le sue aspirazioni; ma abbiamo in mente l'accezione di un linguaggio interamente fantastico e creativo, non strumento dell'espressione, Ma esso stesso immediata e diretta espressione. (2001: 77)¹⁸

¹⁵ En alemán es *das ist so*.

¹⁶ Cuyo subtítulo es, justamente, “o el *Esto* [énfasis propio] y el querer decir por medio de la opinión” (véase la segunda edición en castellano del Fondo de Cultura Económica, 2017: 54).

¹⁷ El texto alemán dice: “Sie sagt von dem, was sie weiß, nur dies aus: es *ist*, und ihre Wahrheit enthält allein das *Sein* der Sache”.

¹⁸ “Los sonidos no son para usarse y entenderse como un subrogado de las palabras –insuficiente, como todos los subrogados– para funciones narrativas, descriptivas, o de todo modo de práctica comunicación. [...] Queda por lo tanto bien entendido que cuando hablamos de lenguaje musical, no entendemos apuntar al lenguaje común, práctico e instrumental, que se sitúa con un sistema de símbolos entre el hombre y las cosas, y también entre el hombre y sus sentimientos, sus necesidades, sus aspiraciones; sino que tenemos en mente la excepción de un lenguaje enteramente fantástico y creativo, no instrumento de la expresión, sino él mismo inmediata y directa expresión”. Traducción propia.

Estas “intenciones dispersas”, como Adorno (2000) denomina a los momentos individuales que representan el “esto es así”, sufren la misma suerte que el lenguaje verbal: fracasan al intentar expresar lo absoluto mediante diversas mediaciones. De manera similar, la música, al romper sus intenciones dispersas con su propia fuerza, las reúne para configurar un todo (28), renunciando a la inmediatez del gesto individual y dando paso a un sentido determinado por el contexto y la forma.

A continuación, quisiera reflexionar sobre la semejanza entre el lenguaje musical y el verbal. Es llamativo que el lenguaje verbal disfrute de una relativa objetividad, lo que es fundamental en una teoría del lenguaje musical, ya que el gran arte busca comunicar de manera universal, no privada. No obstante, es necesario aclarar que tanto un texto o discurso, como una partitura o concierto, pueden ser interpretados en función de la pertenencia cultural del receptor, según la cultura a la que el texto se refiere (o no se refiere). Habermas plantea: “En la práctica comunicativa cotidiana no se dan situaciones absolutamente desconocidas; también las nuevas situaciones emergen de un mundo de la vida que está construido de una provisión de saber ya siempre familiar” (2011: 197). Esto nos lleva a verificar la hipótesis de que existen ciertos tipos de objetividad también en lo que podríamos denominar el acto musical.¹⁹ Con *acto musical* me refiero a la manifestación de la comunicación musical en sociedad, un decir algo capaz de producir un efecto en el interlocutor. Por ello, introducimos nuevamente el componente de la *langue* para mostrar cómo la cercanía al lenguaje significativo debe depender también de la participación de un pseudocódigo en la música que la guía en su pretensión de objetividad.

La música, y en general cualquier obra de arte que pretenda esta comunicación, lo hace a través del lenguaje como código o pseudocódigo. Por lo tanto, volvemos a una lingüística del lenguaje verbal, ya que solo así es posible explicar la pretensión de objetividad que la obra de arte puede presumir. En este sentido, es pertinente citar a Roland Barthes, quien aclara que, dado que la *lengua* (en oposición al habla) “es una suma colectiva de huellas individuales, a nivel del individuo aislado, no puede por menos que estar incompleta: la Lengua no existe perfectamente sino en la *masa hablante*”. Barthes continúa: “Puede realizarse un habla solo si se la obtiene de la lengua” (1971: 21). La lengua es una norma superior, algo objetivo que se opone dialécticamente al acto subjetivo representado por el habla. Este oponerse, según Barthes, es dialéctico: “lengua y habla no encuentran una definición completa si no es en el proceso dialéctico que les une” (20).

Lo mismo sucede en la música: no hay significado que no se derive del proceso de construcción emprendido a nivel individual. Como en el habla, un discurso musical (por ejemplo, un movimiento de una pieza más larga, la pieza entera, etc.) alberga en sí un acontecimiento provocado por un sujeto: el compositor. A pesar de las diversas interpretaciones extra musicales que puedan darse de una misma obra, el material inmanente a la obra debe ser analizado objetivamente. Cuando un análisis subraya coherencia en el tratamiento del material musical, estamos frente a una obra cuyo código, o pseudocódigo, puede ser finalmente percibido. Si somos capaces de reconocer un tratamiento coherente de la obra, esta es capaz de hablarnos de comunicarse con nosotros y nosotros de reconocer su mensaje inmanente.

Por otro lado, la modernidad ha asistido a intentos de eliminar los residuos de lenguaje²⁰ o códigos en la música. Reconsiderando reflexiones previas, es plausible pensar

¹⁹ Debe entenderse como una comparación en sentido amplio con el *acto de habla*.

²⁰ Con el término “residuo” hago referencia al desarrollo que la música ha tenido en Occidente, que ha llevado el sistema tonal-funcional a presentar músicas con una sintaxis particular.

en este intento de eliminar los residuos de lengua en la música como un viraje hacia el individualismo, que llevaría a un compositor a obtener un resultado arbitrario.

¿Cómo podemos, según Adorno, reconocer una obra que mantiene un grado de objetividad prometida por el residuo de código lingüístico? ¿Cómo identificar aquellas obras que exaltan al sujeto creador sin justificar el despliegue del material musical? Esto es posible si aceptamos que “el análisis es uno de los medios que permite que la obra se revele” (Adorno, 1999: 110). Adorno también sostiene que, aunque el análisis debe reconsiderarse para cada nueva obra, existe un momento de *universalidad (des Allgemeinen)*: “También tiene el análisis su momento de lo *universal*, lo *general*, y esto tiene que ver con el hecho de que la música ciertamente es, en esencia, un lenguaje” (119). Así, propongo que la presencia de un pseudocódigo, o residuo del código lingüístico musical-tonal, que contribuye a la totalidad dialécticamente, confirma la afirmación de Adorno.

En resumen, el residuo de código –que abarca materiales inertes y particulares, como un *gesto* musical cadencial, un *contour* motivico o un residuo de sintaxis fraseológica– otorga a la música una posibilidad de objetividad. Según Adorno, respecto al momento de *universalidad* del análisis:

Podría intentar resumir o codificar esta universalidad en los términos de lo que una vez denominé “teoría material de la forma en la música”: es decir, la definición concreta de categorías como enunciación, continuación, contraste, disolución, sucesión, desarrollo, recurrencia, recurrencia modificada. (1999: 119)

Es la construcción de estos materiales individuales en unidades que abarcan el todo lo que permite otorgar sentido inmanente a la música: una dialéctica cerrada entre la parte y el todo, independientemente de la gramática utilizada.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos explorado la relación entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal, centrándonos en el pensamiento de Theodor W. Adorno y Paul Ricoeur destacando la conexión subyacente que ambos filósofos establecen entre estos dos modos de expresión. Al examinar la teoría del lenguaje de Ricoeur, que concibe el discurso como un proceso dialéctico entre el código y su uso, y al contrastarla con la perspectiva adorniana sobre la capacidad de la música para generar sentido, hemos identificado un paralelismo esencial entre música y lenguaje verbal en el ámbito de la generación de sentido. Una vez identificado este paralelo entre música y lenguaje verbal en el trabajo de ambos filósofos, hemos justificado la pretensión de objetividad que la música manifiesta, partiendo de nuestras reflexiones sobre el lenguaje, siempre en el dominio de la teoría adorniana. Esto nos ha permitido observar que según Adorno (1999), debe existir una “teoría material de la forma” en la música que proporciona este código formal, independientemente de la gramática musical utilizada.²¹ Aquí, lo que resulta cierto es que tanto en la música como en el lenguaje verbal, se necesita un código, o un residuo de este, para alcanzar cierto nivel de objetividad.

No obstante, este estudio no pretende reducir las diferencias intrínsecas entre el lenguaje musical y el verbal, sino más bien, siguiendo la sugerencia de Bowie, propone que la investigación se centre en cómo se habla de cada lenguaje en lugar de buscar similitudes estructurales simplistas. Así, hemos mostrado que tanto para Adorno como

²¹ “Podría intentar resumir o codificar esta universalidad [...]” son las palabras de Adorno en el pasaje que hemos citado.

para Ricoeur, la dialéctica entre lo particular y lo universal es fundamental en la generación de sentido, lo que establece un parentesco conceptual entre los dos lenguajes.

Queda abierta la invitación a profundizar en la “teoría material de la forma” en la música, particularmente en su dimensión normativa-lingüística, que no es otra cosa que un *residuo de código* –si así podemos denominarlo–, lo que queda del antiguo pseudo-código tonal-funcional. Esto, con el objetivo de entender mejor si y cómo la música puede esbozar una pretensión de objetividad, problematizando el exceso de soluciones individualistas en el arte contemporáneo.

Bibliografía

- » Adorno, T. (2012). Vers une musique informelle. En *Quasi una fantasia, essays on modern music*. Ed. Verso.
- » Adorno, T. W. (1999). Sobre el problema del análisis musical. *Quodlibet*, 13(2), 106-120.
- » Adorno, T. W. (2000). Música, lenguaje y su relación en la composición actual. En *Sobre la música* (25-39). Paidós.
- » Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- » Barthes, R. (1971). Elementos de Semiología. En *Comunicación, serie B*. Ed. Alberto Corazón.
- » Bergson, H. (1936). *El pensamiento y lo moviente*. Biblioteca Ercilla.
- » Bowie, A. (2003). Music, Language and Literature. En *Aesthetics and Subjectivity* (221-257). Manchester University Press.
- » Goehr, L. (1989). Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 47(1), 55-67. <https://doi.org/10.2307/431993>
- » Habermas, J. (2011). Acción comunicativa y mundo de la vida. En *Escritos Filosóficos*. Paidós.
- » Hanslick, E. (1989). *On the Musically Beautiful*. Hackett Publishing.
- » Hegel, F. (2017). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.
- » Heidegger, M. (2012). *La fenomenología del espíritu de Hegel*. Ed Alianza.
- » Lerdaahl, F. y Ray Jackendoff (2003). *Teoría generativa de la música tonal* (J. González-Castelao Martínez Trans.). Akal.
- » Mayer, L. (1961). *Emotion and Meaning in Music*. Phoenix Books.
- » Mila, M. (2001). *L'esperienza musicale e l'estetica*. Giulio Einaudi Editore.
- » Rampini, F. (2018). *Musica e utopia: Ernst Bloch e la filosofia della musica*. Mimesis Edizioni.
- » Real Academia Española (2014). Oración. En *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/oraci%C3%B3n>
- » Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI.
- » Saussure, F. (2002). *Curso de lingüística general*. Akal.
- » Toorn van den, P. C. y Tymoczko, D. (2003). Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, 25(1), 167-202. <https://doi.org/10.1525/mts.2003.25.1.167>
- » Tornero Angélica (2014). *Hacia una hermenéutica crítica. Theodor W. Adorno y Paul Ricoeur*. Juan Pablos Editor, UAEM.

