

# Sobre el origen histórico de la polifonía en *El espíritu de la utopía* de Ernst Bloch

Recibido: 30/06/2025 | Revisado: 06/03/2026 | Aceptado: 28/04/2026  
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8369

Aníbal Pineda Canabal\*

anibalpinedac71@gmail.com

**Resumen** Este artículo elabora una introducción general a la filosofía de la música de Ernst Bloch en *El espíritu de la utopía* para demostrar la falsedad de dos de sus principales convicciones sobre la historia de la música, presentes a lo largo de su obra: (1) que la polifonía es un fenómeno exclusivamente europeo inventado durante la Edad Media y ausente en las demás culturas; (2) que la polifonía es históricamente posterior a la monodía. Afirmamos que se trata más bien de lo contrario: la polifonía es abundante en las músicas del mundo y es anterior a la monodía. Por último, se busca extraer las consecuencias de este descubrimiento en la teoría de la subjetividad sobre la que se asienta la filosofía de Bloch, y se postula a la vez la necesidad de complementar su idea del arte como expresión de la interioridad con la idea opuesta del arte como escucha del proceso del mundo y captura emotiva de la realidad.

## Palabras clave:

Ernst Bloch, filosofía de la música, polifonía, monodía, subjetividad, *El espíritu de la utopía*, tapiz musical.

## On the Historical Origin of Polyphony in Ernst Bloch's *The Spirit of Utopia*

**Abstract** This article provides a general introduction to Ernst Bloch's philosophy of music within *The Spirit of Utopia* (*Geist der Utopie*) to demonstrate the falsity of two of his central convictions regarding music history: (1) that polyphony is an exclusively European phenomenon, emergent during the Middle Ages and absent in other cultures; and (2) that polyphony is historically subsequent to monody. The author argues that the contrary: polyphony is prevalent across world musics and predates monody. Finally, the study examines the implications of this finding for the theory of subjectivity that underpins Bloch's philosophy, postulating the need to complement his notion of

\* Instituto de Filosofía,  
Universidad de Antioquia,  
Medellín-  
Colombia. ORCID:  
0000-0002-5797-  
4311

art as an expression of interiority with the opposing concept of art as a process of listening to the world and an emotional capture of reality.

**Keywords:**

Ernst Bloch, philosophy of music, polyphony, monody, subjectivity, *The Spirit of Utopia*, musical carpet.

Entre los animales, la comunicación sonora es algo común y distingue al menos dos tipos: la comunicación estereotipada, es decir, siempre igual o fija, y la comunicación flexible y diferenciada según los sujetos de una especie (Brun & Exbrayat, 2023). En el primer caso, los signos acústicos empleados son invariables y sirven para expresar emociones, advertir de un peligro, aparearse, solicitar el auxilio del progenitor, etcétera. La forma flexible de comunicación sonora se aprende, en cambio, según el contexto, por imitación. Esta depende de la socialización con los congéneres, varía según los lugares y los individuos, y es común a humanos, cetáceos, murciélagos, elefantes y algunas especies de pájaros (Brun & Exbrayat, 2023).

Se dice que los pájaros cantan, por ejemplo, porque emiten sonidos contruidos en unidades rítmicas diferentes y complejas, que pueden variar de un individuo a otro y que se aprenden por la socialización. Los barritos de los elefantes, en cambio, aunque ciertamente constituyen una forma de comunicación sonora compleja que proviene también de la socialización, no son cantos *stricto sensu*: el estruendo infrasónico sofisticado que emiten suele ser continuo, sin saltos entre notas y además tiene objetivos eminentemente prácticos. Además, son ajenos al placer estético que produce el canto de las aves a las aves mismas.

Los sonidos animales no son entonces carentes de lógica, sino que es posible hallar en ellos una verdadera sintaxis fonológica que bien puede ser considerada el origen biológico de la música:

[N]umerosas secuencias diferentes se crean, lo que produce de hecho una especie de música animal. Las secuencias no son aleatorias sino ordenadas, organizadas según reglas definibles y estructuradas de manera que producen esquemas distintos estables y repetibles cuyo número varía de una especie a otra y de un individuo a otro (Marler, 2004, p. 504).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los textos en otros idiomas son de mi autoría.

Este proceso, que Marler (2004) denomina fonocodificación, constituye un elemento común entre los seres humanos y otras especies animales, y viene a ser así, como decíamos, “la condición previa esencial del surgimiento no solo de la palabra y del lenguaje, sino también de la música” (Marler, 2004, p. 504). Otros autores (Brown, 2001; Panza & Flaugnacco, 2013) han hablado de “*musilanguage*’ system” (Brown, 2001, p. 372) en su estudio de las analogías existentes entre el lenguaje humano y el animal. Estos lenguajes, al compartir una base biológica similar, pueden ser estudiados a partir de sus características comunes, sus paralelismos y no solo sus diferencias. La insistencia en dicho elemento común entre humanos y animales ha llevado a subrayar, más que una ruptura, una continuidad entre ambos. “Algunos investigadores piensan que las diferencias son más un asunto de grado que de naturaleza” (Marler, 2004, p. 496), puesto que la capacidad de articular sonidos y la capacidad de percibirlos son rasgos compartidos por el ser humano con otras especies.

El estado actual de la investigación científica ha finalmente desechado como incorrecta la hipótesis de una absoluta singularidad del lenguaje humano. El canto, en este sentido, se entiende más como puente que como cesura, pues entre el canto humano y el musilenguaje animal existe una continuidad evolutiva. De hecho, ha sido posible identificar en algunos animales lo que podríamos llamar aptitudes musicales y capacidades de producción sonora que evocan ciertas similitudes con el arte humano (Aimé *et al.*, 2020). F.-B. Mâche (1983) llegó incluso a acuñar en los años ochenta el neologismo zoomusicología y postuló una continuidad entre los fenómenos musicales animales y la música humana.

Con estos presupuestos, es posible afirmar entonces que el canto es una forma particular de expresión y comunicación sonora que, según grados diversos, se halla presente en varias especies. En general, son las aves y, en general los animales que viven en los árboles (los *Alouatta* o monos aulladores, por ejemplo), los cantores por excelencia de la naturaleza. En las especies animales terrestres (como los reptiles o los mamíferos superiores), en cambio, el canto parece haberse ido enmudeciendo. Cantar atrae a los depredadores, y si uno no puede volar o escapar con rapidez es mejor quedarse en silencio:

Debes ser grande y fuerte para permitirte algo así como un canto fuerte y largas vocalizaciones (como los leones, los lobos, las ballenas). Si eres un amante del canto, tienes otra opción: has de ser capaz de volar como los pájaros o, al menos, ser capaz de encontrar refugio rápidamente en lo alto de un árbol, como los gibones. Pero si no eres grande, ni fuerte, ni puedes volar, ni escapar con rapidez hacia arriba de los árboles, es mejor quedarte callado y permanecer lo más en silencio posible si quieres sobrevivir. Un conejo cantor no llegaría a viejo (Jordania, 2006, p. 302).

Está claro que la especie humana carece de la fuerza de los leones, de la ligereza de las calandrias o de la agilidad simiesca del gibón para trepar a la copa de los árboles sin mayores dificultades. Sin embargo, el ser humano siguió cantando; más aún, “los humanos son la única especie terrestre [*ground-dwelling species*] que canta” (Jordania, 2024a, p. 84). Esto seguramente también tuvo que ver con estrategias de sobrevivencia: el canto y los sonidos coordinados disuadían a los depredadores, daban la impresión de ser más fuertes, o más numerosos.

Se trataba pues de una estrategia aposemática por medio de la cual, en lugar de conducirse con la máxima circunspección para no ser notado, el homínido buscaba, al contrario, que los posibles depredadores sintieran su presencia con la mayor fuerza posible por medio del sonido o de la danza coordinados (Jordania, 2024b). El movimiento rítmico, la danza frenética, el chasquear de los dedos o la lengua lograba ahuyentar al enemigo (Jordania, 2006). Por último, el canto y la música también están relacionados con el placer, y no únicamente con la sobrevivencia: esta es una de las principales características del canto humano.

Pero también está demostrado, por ejemplo, en algunas especies de aves, que cantar genera una importante liberación de dopamina y neuropéptidos opioides que producen sensaciones físicas agradables (Riters, 2011). Hay algo en la música que nos remonta entonces a nuestros estados primigenios: “¿Cómo nos oímos al principio? *Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz...* Como tarareando sin fin y danzando” (Bloch, 1964, p. 52). El oído inaugura nuestra vida sensorial, que comienza con el sonido de un chisporroteo allá lejos, cuando todavía estamos sumergidos en el océano amniótico de las entrañas de la madre.

## El pórtico de entrada a una filosofía

En las *Obras completas* de Ernst Bloch —cuya publicación en la editorial Suhrkamp fue preparada y supervisada por él mismo—, *El espíritu de la utopía* es el tercero de los dieciséis tomos,<sup>2</sup> más un volumen complementario que las componen. Las *Obras completas* recogen, de manera no exhaustiva, los escritos más importantes de su autor sin seguir el orden cronológico en que fueron escritos. En efecto, el libro *Huellas*, que corresponde al primer tomo, fue publicado por primera vez en 1930 y *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*, el segundo, en 1921.

La primera versión de *El espíritu de la utopía* (el tomo tres) es, en cambio, de 1918,<sup>3</sup> por lo que, en realidad, constituye la primera gran obra del autor. Libro de juventud, “colmado de *Sturm und Drang* de arriba abajo, comenzado a los 29 años y escrito como rapsodia durante dos” (Bloch, 1978, p. 389), constituye así la puerta de entrada a la obra entera de Bloch. El libro es para su autor el “intento de una primera gran obra expresiva, barroca, piadosa, con un objeto central. La música tejedora en el foso del alma, como dice Hegel, cargada todavía de una ‘pólvora explosiva’ en la relación-sujeto-objeto” (Bloch, 1964, p. 347). En esta cita, la centralidad de la filosofía de la música permanece en la ambigüedad (nótese la puntuación y la frase final sin predicado). Pero, en otros textos Bloch no dejó de subrayar el puesto de la música en su filosofía: “no es casualidad que en mi primer libro, *El espíritu de la utopía*, se encuentre una filosofía de la música, por cierto de una intempestiva y gran extensión, en comparación con otros capítulos” (Bloch, 1975, p. 16).

Para Bloch la música es, sin duda, “el arte por excelencia, central y rico en enseñanzas” (1978, p. 339). Su filosofía de la música se halla en las tres versiones de *El espíritu de la utopía*, en las que, por cierto, el capítulo del que hablamos es quizá el que menos sufre modificaciones. En la edición de 1923, son suprimidas algunas frases, otras más son reformuladas, aparecen algunos párrafos nuevos y, al final, Bloch

---

<sup>2</sup> El tomo XVI corresponde también a *El espíritu de la utopía*, según la versión de 1918.

<sup>3</sup> El libro conoció aún dos ediciones más: una de 1923 que modificó sustancialmente la primera redacción y una tercera de 1963 que quedó como versión canónica de las *Gesamtausgabe*. Por desgracia, no existe todavía ninguna traducción al castellano.

agrega la sección titulada “Sobre la cosa en sí en la música”, con la que se cierra la sección de teoría musical (Schwinning, 2016). Los cambios en la tercera edición son insignificantes. También en *El principio esperanza*, Bloch (2007) se ocupa de la música, así como en algunos de los *Ensayos filosóficos sobre la fantasía objetiva* (Bloch, 1969).

Sin embargo, a pesar de la importancia del capítulo y del lugar de la música en su filosofía, hasta ahora, el tema no ha estado en el foco principal del interés de los estudiosos de la obra de Bloch en nuestra lengua. Varios factores pueden explicar este relativo descuido: sin duda, la ausencia de una traducción de *El espíritu de la utopía* al castellano ha dificultado su recepción. Pero a la exigencia lingüística suele sumarse otra aún más grande: el vocabulario técnico empleado a menudo en largos comentarios sobre piezas musicales, junto a una forma de expresión en la que combina conocimientos propios de historia y teoría musical, hacen que esta parte de la filosofía de Bloch suela a veces reservarse a los musicólogos.

El estudio más importante sobre el asunto de que disponemos en nuestra lengua es el capítulo “La música, compendio y compilación de la Utopía en la preparación artística”, del libro de Javier Martínez Contreras (2004) sobre la estética blochiana. Otros artículos de revista (Narbona, 2020; Polo, 1993) no pasan de ser una breve reseña divulgativa y general del tema. Por fortuna, las cosas parecen estar cambiando y, en el contexto latinoamericano, han sido sin duda los investigadores brasileños quienes más han profundizado en su estudio de la filosofía de la música de Bloch (Cortés, 2016; Lorenzoni, 2024; De Moraes Rodrigues, 2020).

Los estudios conmemorativos publicados con ocasión del centenario de la publicación del libro en 2018 también han desempolvado *El espíritu de la utopía* en el debate académico de habla hispana. Los valiosos estudios de Esteban Krotz (2019) y Javier Martínez Contreras (2020), o aun el más reciente de Marina Hervás Muñoz (2024), tienen así el mérito de haber roto un silencio académico de años acerca de esta obra, pero en ellos la filosofía de la música es un elemento entre otros y no el objeto principal de la investigación. Con nuestra contribución pretendemos un estudio de los presupuestos sobre los cuales Bloch basa su filosofía de la historia del arte musical para

luego ponerlo en discusión con los resultados más actuales de la investigación sobre etnomusicología, en línea con lo que expresábamos en la introducción. Pretendemos revelar así críticamente los límites de su filosofía de la música y las posibles consecuencias que de esto pueden derivarse.

## La historia de la música según Bloch

El largo capítulo sobre la filosofía de la música de *El espíritu de la utopía* se divide en dos grandes secciones: una sobre historia y otra sobre teoría musical. La primera de estas dos subsecciones parte de la tesis según la cual la música es el arte más joven de todos. Su “explosiva juventud” (Bloch, 1964, p. 60) se debe a que el arte musical es para Bloch una invención tardomedieval o aun claramente moderna. Toda la historia musical anterior o la historia no hegemónico-europea se reduce para Bloch a un momento preparatorio, que se asemeja a una gestación lenta en la que aparecen los primeros instrumentos, técnicas y melodías.

Sin embargo, ante la ausencia de cualquier forma de notación, este largo período nos resulta fundamentalmente desconocido. Lo que podemos conocer acerca de él es aproximativo y precisa de investigaciones eruditas que restituyan el sonido original de los instrumentos y la cadencia y sonoridad del canto. “Todo esto, en general, son bienes perdidos” (Bloch, 1964, p. 50). Y lo mismo vale para la música medieval occidental y sus innovaciones, difícil de ser restituidas en toda su riqueza original: “[L]o bueno en esto se ha perdido o se ha vuelto superfluo por lo que vino después” (1964, p. 51). Bloch se refiere a los grandes maestros de la cantilena italiana de la Plena Edad Media, y a toda la música posterior, más desarrollada o al menos mejor conocida.

Para Bloch, la historia de la música propiamente dicha surge con la invención de la notación musical, y de manera más específica con la polifonía moderna. A partir de los maestros flamencos –Josquin des Prés, Dufay, Ockeghem, Willaerts–, con Orlando di Lasso y Palestrina un cambio importante se realiza: se rompe la monodia y el canto unilateral de la cantilena; sube el *cantus firmus* al registro más alto, las líneas melódicas se reorganizan y el contrapunto llega a su apogeo. El surgimiento de la polifonía en la infancia del arte musical occidental

constituiría entonces el nuevo punto de partida, la gran revolución musical moderna y el acta de nacimiento del verdadero arte musical “digno de mención”.

A diferencia de la etnomusicología, Bloch lee la historia musical más desde la ruptura que desde la continuidad. La historia de la música, a partir de la aparición de la notación se presenta para él como una eclosión continua de grandes subjetividades. La historia de la música tiene al genio artístico como base y motor no tipificables, más que por su “soledad y su excentricidad histórica” (Bloch, 1964, p. 59). La originalidad del genio no se resuelve para Bloch a partir de su contexto sociológico, ni se deduce mecánicamente a través de las relaciones y los determinismos materiales en que se halla inserto. En su carácter de imprevisibles, Bach o Beethoven son acontemporáneos, esto es, se ponen por encima de su tiempo, formando un “diapasón canónico y suprahistórico” (Bloch, 1964, p. 60).<sup>4</sup> Así, en la música “los grandes individuos se convierten en categorías y todos los genios subsecuentes, los de la música antes que nada, comienzan a transformarse en sistema categorial que concierne a nuestra propia conciencia de sí, la conciencia de sí de Dios” (Bloch, 1964, p. 60).

Al hablar de la subjetividad capaz de convertirse en categoría, Bloch (1983) vinculará más adelante en su obra esta intuición a una tradición ya existente en la historia del pensamiento en tanto que repite el gesto de la angelología de Tomás de Aquino, para quien cada ángel en particular representa en sí mismo una especie y no un simple

---

<sup>4</sup> El concepto de diapasón lo recibe Bloch del método histórico de Karl Lamprecht, con el que Bloch estuvo en contacto en sus años de estudiante en Wurzburg. En sus trabajos acerca de la historia alemana, Lamprecht postula la idea de que una época constituye un cierto acuerdo psicológico de las voluntades y divide la historia en períodos que constituyen en sí mismos “diapasones” propios de cada tiempo. Al postular la existencia de un diapasón suprahistórico, la teoría del genio de Bloch se sirve de una metáfora musical para explicar el devenir histórico. El diapasón suprahistórico pone al genio en una temporalidad distinta que constituye una de las formas de lo que, en *Herencia de esta época* (Bloch, 2019), denomina acontemporaneidad [*Ungleichzeitigkeit*]. Por acontemporaneidad hemos de entender la falta de coincidencia entre las esferas: entre la infraestructura económica y la superestructura ideológico-política. En virtud de dicha asincronía, la experiencia de la actualidad no es unívoca para todos los sujetos y el futuro puede irrumpir en el presente en forma de utopía ínsita en los productos de la cultura. También formas remanentes del pasado hacen irrupción en el presente en forma de actitud reaccionaria, de especial importancia en la Alemania de Weimar en que Bloch vivió.

individuo de la especie angélica general. Asimismo, se vincula al gesto de Hegel que asocia, en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, a los filósofos con una categoría lógica que se despliega de manera nueva en cada uno (en Parménides es el ser; en Heráclito, el devenir; en Aristóteles, el fin teleológico; en Spinoza la sustancia, etcétera). La transformación del individuo en categoría expresa entonces que “su singularidad irremplazable adquiere universalidad” (Bloch, 1983, p. 331): con Bach, por ejemplo, se alza la fuga hasta un punto de madurez en el que esta se hace forma de algo que perdura y repercute en el futuro. Si aceptamos que, para Bloch (1983), las categorías son “modalidades de existencia relativamente permanentes” (p. 383), entonces, podemos entender por qué los individuos en la historia de la música tienen en sí mismos rango de categorías.

Lo que queda por establecer es cómo sea posible hallar un criterio en virtud del cual se abarque, en un solo aliento, según un mismo principio rector, esas individualidades de modo que aparezcan como coordinadas: nuestro autor llama a esto “[e]l problema de una filosofía de la historia de la música” (Bloch, 1964, p. 63). Se trata nada menos, para Bloch, que de comprender los estados a los que logra elevarse el genio musical –Mozart, Bach, Wagner, fulano– en su actividad creadora. Para Bloch, como hemos mostrado, un estado de productividad artística sirve de figura musical estable para el futuro. El problema viene entonces del hecho de que, si el genio accede a algo nuevo que en él hace eclosión y si él es en sí mismo una “incursión metafísica” [*das Genie wie neu ein metaphysischer Einbruch ist*] (Bloch, 1964, p. 64), ¿cómo se lo puede entender dentro de un “sistema periódico de formas, o mejor, [dentro de] categorías de estampa musical [*Siegelkategorien der Musik*]”? (Bloch, 1964, p. 64).

La dificultad consiste pues en reconciliar la novedad del genio, que es destello y comienzo (*Einbruch*), con la estabilidad que sugiere la idea de categoría y de historia. Bloch plantea entonces una estructura silogística en tres sellos categoriales (*Siegel-kategorien*) –tres tapices– para hablar de esos estilos musicales. Como comenta Korstvedt (2010), esta estructura tripartita se opone de forma directa a una concepción puramente mecanicista y diacrónica de la historia de la música en la que la obra de los grandes músicos se entendería exclusivamente a

partir del contexto sociológico en el que vivieron. En un dispositivo diacrónico de comprensión, lo posterior es explicado por lo anterior y la individualidad por los determinismos materiales y, en particular, por el contexto económico.

Pero una comprensión de la música como simple producto de técnicas materiales correspondientes a un momento particular del desarrollo de las fuerzas productivas esconde además una tara profundamente reaccionaria: una filosofía que considera la música como el reflejo tan solo de una realidad *ya existente* que no insinúa además una realidad por venir no dada todavía, entiende la realidad como “*Tatsachenlogik*” (Bloch, 1964, p. 190) o lógica de hechos *ya cumplidos*. Si la realidad es un conjunto de hechos *ya completos*, cerrados sobre sí mismos, no abiertos a ningún excedente utópico, entonces esta realidad es también inmodificable en términos ontológicos: responde a leyes eternas que han de ser respetadas.

Para Bloch, en cambio, “se llama realidad [*Realität*] a la realidad efectiva [*Wirklichkeit*] más el futuro que hay en ella” (1977b, p. 143). Si no es así, estaríamos ante una filosofía de la historia de la música que descuida los elementos utópicos y futuros, y que explica al presente retrotrayéndolo al pasado, confiándolo al mero contexto sociológico de un momento determinado de ese mismo pasado. Por el contrario, el individuo genial excede el medio en el que se desarrolla e introduce en dicho medio una futuralidad que apunta hacia la utopía. No es que el compositor aparezca *ex nihilo*, sino que aunque “la deuda técnica existe, no es determinante en el nacimiento de grandes obras” (De Moraes Rodrigues, 2020, p. 78). Dicho de otro modo: las creaciones culturales de la superestructura ideológica no son contemporáneas con la estructura económica, sino que pueden ponerse por delante de ella: son acontemporáneas. Por eso, “[n]o nos es posible derivar lo que Haydn tiene de haydniano y lo que de él sigue repercutiendo, a partir de su papel de empleado del príncipe Esterházy” (Bloch, 1977a, p. 90).

Establecido entonces que la historia de la música no puede ser entendida en un sentido puramente lineal ni sucesivo, es necesario encontrar otro modelo explicativo. La metáfora que Bloch va a utilizar para ello, inspirándose de un pasaje de *El alma y las formas* de Lukács (obra publicada en 1911), será la de un tapiz cuyos hilos salen

a la superficie y luego se esconden debajo de otros hilos para luego emerger de nuevo. “[P]odemos definir el ‘tapiz’ como un conjunto de determinadas obras musicales que, gracias a su potencia expresiva, no padecen ni reproducen de manera pasiva el devenir, lo real, sino que lo ‘corrigen’ produciendo un orden nuevo” (Rampinini, 2018, p. 73). Bloch explica la historia de la música a partir de una sucesión silogística de tres tapices desarrollados más ampliamente en la sección subsiguiente del libro intitulada “La plenitud y su esquema” (1964, p. 66).

El primer tapiz es el momento de los orígenes, de lo que escapa acaso a la música culta occidental y a lo que se tiene registro por la notación. Corresponde al “canturreo incesante, [a] la danza y finalmente también [a] la música de cámara” (Bloch, 1964, p. 65). Es un tapiz que, por lo menos en lo que atañe a la música de los orígenes, “solo contiene formas, no compositores, ni obras; ambas cosas han de ser recuperadas sucesivamente por los músicos de los tapices sucesivos” (Rampinini, 2018, p. 78). Caben en él no solo las músicas primitivas, sino las músicas de todos los pueblos del mundo más una cierta música de cámara, que para Bloch carece de enjundia y se limita a un simple y sonsonetudo ejercicio escolar.

Pero los orígenes ejercen sobre nosotros fascinación porque constituyen una especie de aljibe de una memoria en parte olvidada, aunque regresa y se manifiesta a veces, cuando alguien logra actualizarla. Aquí, el canto y la danza “carecen todavía de nombre. No tienen vida en sí mismos y nadie los ha modelado personalmente” (Bloch, 1964, p. 50).<sup>5</sup> De manera retrospectiva, sin embargo, se los ve actuantes en las composiciones de Bach y Wagner como “residuos o esperanzas; da lo mismo” (1964, p. 66). Pero, al final, se trata de un tapiz en el que no es preciso ahondar: “[a]quí podemos dejarlos” (p. 66).

El segundo tapiz es el del *Lied* cerrado, que comienza con el canto de los *Minnesänger* y se prolonga en el joven Schubert y en Brahms. Mozart, de *Figaro* a *La flauta mágica*, es la figura principal de esta segunda forma. También pertenecen a esta segunda forma la ópera bufa, las pasiones (en especial la *Pasión según San Mateo* de Bach) y la

---

<sup>5</sup> Las mismas frases sobre la danza y el canto reaparecen idénticas al comienzo de “La plenitud y su esquema” (Bloch, 1964, p. 66).

fuga, bachiana por excelencia. “La música de Bach contiene la expresión de la lucha por la salvación del alma, los peldaños del amor y la esperanza” (Bloch, 1964, p. 75): es el yo cristiano y protestante, de la interioridad y la intimidad del ser el que en ella se expresa. Mozart, en cambio, “hace sonar los sentimientos de una manera conmovedora, ligera, libre, animada, relajada y brillante” (1964, p. 75). Mozart es más donosura que desmesura; más melancolía que arrebató; más meridional que septentrional.

El tercer tapiz es el *Lied* abierto y la forma-evento [*Ereignisform*], donde “el sonido quiere empujarse a sí mismo a la acción” (Bloch, 1964, p. 76). Aquí el mundo tranquilo de Bach da paso al desorden y al ímpetu de *Carmen* de Bizet. Es además el momento del último Schubert, de Hugo Wolf y del Strauss de los temas más graves (que es, según Bloch, el de aquellos *Lieder* en los que Strauss usa poemas de Klopstock; v. g., en *Das Rosenband*, op. 36, n.º 1 o en *Bardengesang*, op. 55). Aunque la forma-evento plenamente desencadenada ha alcanzado ya el individualismo más alto en el Barroco, para Bloch, sobre todo con la música de Beethoven, el yo alcanza estados espirituales profundos que se expresan en los movimientos de la sonata, en los que se salta del *adagio*, al *allegro*, al *scherzo* y al *finale*.

Es el momento también de la ópera dramática (*Handlungsoper*) para la cual vale lo dicho sobre la forma-evento, puesto que es música vuelta acción: esto es notable en especial en *Hans Heiling* y en *Fidelio*; en *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, y *Los maestros cantores de Núremberg*, y en la mayor parte de tetralogía de *El anillo del nibelungo*. Entran también aquí, según Bloch, con la forma sonata, los grandes cantos corales (la *Missa solemnis* de Beethoven, por ejemplo) y las sinfonías; Bruckner, Mahler y también la música de cámara, que en el primer tapiz había sido despreciada. Con Chopin y, sobre todo, con Brahms, la forma escolar de la música de cámara deja paso a una “rica sutileza contrapuntística” (Bloch, 1964, pp. 66-67). La descripción del tercer tapiz es la más larga y ocupa más de la mitad de la sección “Sobre la historia de la música”. Aquí, finalmente, *Tristán e Isolda* y *Parzifal* de Wagner son consideradas paradigmas de óperas trascendentes que tienen en la redención su objeto más propio.

## El nacimiento de la polifonía

El canto humano ha conocido dos grandes formas a lo largo de la historia: el canto monódico y el canto polifónico. Para hablar de este último las lenguas latinas solo disponen de una palabra, mientras que el alemán puede hacer uso de tres: *Mehrstimmigkeit*, *Vielstimmigkeit* y *Polyphonie*. Bloch, que usa pocas veces el segundo término, tiende a hablar de la primera forma de polifonía medieval y moderna con el primero, y tiende a reservar *Polyphonie* para hablar de las composiciones de los grandes maestros de la música culta, en especial Bach y Wagner.

Ahora bien, hay una convicción que atraviesa la entera filosofía de la música de Bloch y que se repite desde su primera obra, *El espíritu de la utopía* de 1918, hasta el último volumen de sus *Obras completas*, *Experimentum mundi*: fuera de la música europea, no hubo polifonía. Además de esto, afirma:

[L]os persas, los caldeos y los egipcios; los griegos y los escolásticos *todos en su conjunto sin un arte musical digno de mención* [nennenswerte Tonkunst]; esos maestros de lo consumado y lo cerrado, de las figuras y las definiciones permanentes, del reflejo en vez de la producción tienen ya su paga: la paga de la plástica clarividencia y del cielo garantizado, lleno de objetividad y visibilidad (Bloch, 1964, p. 204; énfasis añadido).

Para Bloch, el arte musical digno de mención es, sin duda, el polifónico y contrapuntístico. La frase en cursivas –*allesamt ohne jede nennenswerte Tonkunst*– refuerza la firmeza de su convicción y confirma su carácter de opinión duradera y constante. “La ‘historia filosófica’ de la música de Bloch se concentra en la música moderna, puesto que todo cuanto precede a esta le resulta insignificante” (Martinelli, 2012, p. 150). “Sigue siendo extraño, por decir lo menos, y además una anomalía de la historia universal, que los griegos y los medievales hayan permanecido prácticamente en silencio” (Bloch, 1964, p. 58): esta falta de atención, si no es un puro desprecio de las músicas no europeas modernas, resulta problemática, sobre todo si, como piensa Martinelli (2012), constituye una tesis de filosofía de la historia y no únicamente un juicio estético. Si se tratara de esto último, evidenciaría tan solo una preferencia personal marcada por un fuerte sesgo eurocéntrico. Lo primero tiene, en cambio, que ver acaso con tesis fundamentales que estructuran presupuestos fundamentales de toda

su filosofía del arte y de la subjetividad cuyas consecuencias hemos de seguir analizando.

Para Bloch, las primeras incursiones en la polifonía, como lo hemos visto, son propias de la Edad Media. A lo mejor, supone nuestro autor que el fervor religioso, la energía de las masas de peregrinos y de penitentes o el tamaño de los coros catedralicios y monacales pudieron agregarle al canto ambrosiano y al gregoriano un sentimiento y una coloración que nos resulta imposible restituir en nuestros días. Pero, en lo esencial, el canto eclesiástico medieval permanece, para él, encerrado en la “estrechez de la monodia” [*in der Enge der Einstimmigkeit*] (Bloch, 1964, p. 50).

Señalando entonces los “límites del unísono”, Bloch despacha demasiado rápido la poliédrica riqueza de la monodia (Santucci, 2007). Las primeras incursiones en la polifonía vienen para él de los trovadores, “cantores giróvagos, símbolos de libertad quienes, al no estar sujetos a ninguna regla sistemática ni impositiva, introducen en su composición un principio de polifonía” (Santucci, 2007, p. 96). Los juglares representan la “música polifónica del Medievo” [*mehrstimmige Musik*] (Bloch, 1964, p. 50); ellos son “los primeros que osan la polifonía” [*mehrstimmig zu setzen wagen*] (1964, p. 50). También los monjes hicieron algunas incursiones en el canto polifónico: en Huchald, Guido d’Arezzo y Franco de Colonia es posible encontrar innovaciones, aunque difíciles de entender en su justa medida y ampliamente sobrepasadas posteriormente. En todo caso, Bloch subraya tres veces que los experimentos polifónicos [*Versuch der Mehrstimmigkeit*] “solo se dieron en la música europea” (1964, p. 51).

Después de *El espíritu de la utopía*, en su ensayo de 1925 titulado “Sobre la esencia matemática y dialéctica de la música”, Bloch (1969) afirmará que “la polifonía [*Mehrstimmigkeit*] es una característica exclusiva de la música cristiana” (p. 511), desconocida por el mundo griego de la rígida geometría euclidiana. En dicho texto, la polifonía presupone “una praxis de la música cristiana” e incluso es “un producto cristiano” (p. 511). La música polifónica presupone el cristianismo y, en parte gracias a él, se convierte en el lugar propio de la subjetividad, del despliegue de la interioridad hasta su apoteosis, el espacio de lo humano que se busca. La polifonía es análoga a una forma superior

de religiosidad que, en el esquema presentado en el capítulo 53 de *El principio esperanza*, corresponde a las religiones llamadas del éxodo y del reino, en las que lo humano es valorizado como objeto del amor divino (Bloch, 2007).

Bloch también relaciona el origen de la polifonía y de la notación con la intelectualización de la música en la escolástica medieval. En la escolástica, al formar parte del *quadrivium* universitario, la música sufre un proceso de racionalización que “significó una gran ventaja para la polifonía [*Mehrstimmigkeit*] que iba a comenzar en el siglo XI” (Bloch, 2007, p. 172). Pero, además, las bases del ejercicio contrapuntístico se hallan ya en la forma propia del filosofar medieval. En la lógica escolástica, por ejemplo, las diferentes combinaciones y variaciones de los juicios y de los silogismos hacen que estos puedan ser llevados de una a otra figura, y esto prefigura ya el contrapunto.

En la conferencia de 1974 “La función utópica en el materialismo”, Bloch (1975) reconoce explícitamente lo siguiente:

En la música tenemos dos formas: me refiero a la música occidental moderna [*die neuere abendländische Musik*], que es la única polifónica [*mehrstimmig*]. La otra música, en las otras partes del mundo, es monódica [*einstimmig*]. La polifonía [*Vielstimmigkeit*] surge por primera vez a partir del siglo XIV y se modela en los siglos XV y XVI. En la música polifónica, es decir, en la música predominantemente europea, tenemos hoy en día dos grandes formas: la fuga y la sonata. La fuga solo tiene un tema en diferentes voces y funciona con el contrapunto [...]. En la última y más importante forma de la fuga, la de Bach, se pueden oír con claridad hasta ocho voces que tratan el tema a su manera [...].

En lugar de la fuga, vino luego la sonata que en cuanto forma es como la sinfonía. Aquí se trata de otra cosa bien distinta: hay dos temas y la superposición de las voces es abolida. Esta transformación muestra una sorprendente analogía con el desarrollo de la base socioeconómica. La superposición de las voces en la fuga coincide concretamente con la superposición de los estamentos en la sociedad feudal: campesino, burgués, noble, príncipe, rey, emperador, papa; la estratificación social medieval coincide precisamente con la superposición de las voces en la fuga. A partir del momento en que aparece el capitalista, el individuo empresarial, viene también el *tempo* en la cosa misma; viene el movimiento, la inquietud y la tendencia hacia un objetivo, en términos de la economía, hacia el objetivo del lucro [...]. Fuga, por un lado; sonata/sinfonía, por el otro, son pues formas artísticas que no parecen tener relación alguna con la infraestructura, pero tienen la más fuerte e incluso pedagógica e ilustrativa relación con ella (p. 276).

En la cita anterior aparecen resumidos los presupuestos de toda la filosofía de la historia de la música de Bloch, en especial en lo que concierne a la polifonía. Estos presupuestos son básicamente dos: (1) que solo la música occidental moderna es polifónica, mientras que las otras músicas son monódicas, y (2) que la polifonía es históricamente posterior a la monodia. “La música polifónica es un arte bastante joven, de unos cuatrocientos años de antigüedad, que no ha encontrado aún su propio lenguaje” (Bloch, 1975, p. 16), afirma Bloch en 1964 en diálogo con Jürgen Rühle. Toda su filosofía de la historia de la música está basada por último en la idea de que la evolución de la monodia a la polifonía coincide con la aparición del capitalismo y en cierta forma lo expresa.

## ¿Qué dice la etnomusicología?

Es cierto que Lucchesi (2016), Rampinini (2018) o Santucci (2007) han señalado algunas insuficiencias de la filosofía de la historia de la música de Bloch. “¿Por qué, exagerando un poco en la pregunta, el horizonte de Bloch como escritor musical termina con Wagner?” (Schwinning, 2024, p. 50). Sin embargo, sorprende que sean tan pocos los estudiosos de la obra de Bloch que se hayan detenido a analizar las implicaciones que tiene, en su filosofía, el error de apreciación fundamental que contienen sus presupuestos. La investigación etnomusicológica, desde principios del siglo XX considera sin fundamento la teoría que pretende que la música polifónica sea una invención europea. Para Lucchesi (2016), por ejemplo, considerar como hace Bloch, a la música como el arte más joven:

[E]s problemático puesto que ignora, por un lado, que la música desempeñó un rol central desde los inicios de la hominización y, por otro, que nuestro actual y centro-europeo concepto de la música, no tiene las raíces de su desarrollo histórico en el Medievo tardío, sino que se remonta a las antiguas culturas musicales de las sociedades primitivas (pp. 29-30).

Rampinini (2018), por su parte, aunque reconoce que las ideas de Bloch sobre la historia de la música pueden ser “objeto de duras críticas”, estas se deben más a “algunas incomprensiones” (p. 79) que han acompañado la recepción del pensamiento musical blochiano. Bloch carecería, según Rampinini, de un olfato de auténtica comprensión

histórica del problema, pero al final, esta falta estaría plenamente excusada puesto que lo que Bloch enuncia no es un juicio estético sino una tesis de filosofía de la historia. Sin embargo, justo por eso, considero que debería ser lo contrario: una premisa histórica falsa que sirve de base a una teoría de la historia (y no simplemente a un juicio estético) ha de tener consecuencias mucho más importantes en las conclusiones a que dicha teoría llega y no constituye una excusable falta de tino o un detalle menor. La tendencia que Bloch pretende identificar en la música no solo es refutada por la etnomusicología, sino que responde a un punto de vista aristocrático, etnocéntrico y eurocéntrico.

Este eurocentrismo no ha de entenderse aquí como una posición consciente de rechazo a las músicas no europeas, ni como una malevolente y explícita creencia en la superioridad de la cultura de Europa occidental, sino más bien como un sesgo de atención en virtud del cual, lo cercano es valorizado y lo lejano desatendido o considerado de manera demasiado rápida. Entendemos el eurocentrismo en el sentido que define Edgardo Lander (2000): la organización de la totalidad “a partir de [la] propia experiencia, colocando su especificidad histórico-cultural como patrón de referencia superior y universal” (p. 23). En esta perspectiva, una forma particular de ser se transforma de manera inconsciente en la norma o el patrón de referencia frente al cual las demás formas de ser se muestran como arcaicas, primitivas o incompletas.

El eurocentrismo de Bloch, al menos en este punto, no consiste tanto en sus equivocaciones respecto a las músicas del mundo. Muchas de estas pueden ser incluso naturales: vienen dadas no solo por predisposiciones involuntarias, sino también por las limitaciones espaciotemporales en las que se sitúa su obra, o incluso podrían deberse a un inadecuado acceso a ciertas fuentes de que nosotros disponemos hoy con mayor facilidad. Su eurocentrismo se trata más bien, para usar una expresión de Samir Amin (1989), de un paradigma que trabaja de manera espontánea y se revela de formas variopintas, siendo “interiorizado al grado de que funciona las más de las veces en la vaguedad sin que uno se dé cuenta” (p. 110).

Ya no es posible sostener que la polifonía fue una invención de finales de la Edad Media europea. Como lo reporta Jordania (2024a), desde las primeras exploraciones europeas a la Polinesia en el siglo

XVIII se tuvieron noticias de canto polifónico extraeuropeo. James Burney (1975), uno de los lugartenientes de Thomas Cook, de los primeros exploradores en avistar las costas de Australia, Nueva Zelanda y Hawái, cuenta en sus memorias del 5 de octubre de 1773 sobre lo visto en Tongatapu:



[...] Cantan a varias voces [*sing in parts*], manteniendo el mismo tiempo y variando las cuatro notas sin ir nunca más allá de ellas. Hay tantos cantantes y tan pocas notas que siempre se oye el conjunto. La diferencia entre las palabras y las voces aporta cierta variedad, todos los cantantes que yo escuché eran mujeres; una se limitaba por completo a la nota más grave, que actuaba como un bordón. Cantan despacio y terminan con un acorde menor, lo que me recordó al canto de la iglesia entre los católicos romanos (Burney, 1975, p. 84).

Era evidente que este testimonio contradecía el paradigma dominante y fue por eso juzgado poco digno de confianza (Jordania, 2024a). Investigaciones realizadas ya a principios del siglo XX demostraron que la polifonía y el contrapunto no solo no eran fenómenos musicales exclusivamente europeos, sino que existieron incluso antes que el canto monódico. La polifonía era entonces más bien una forma musical universal, mientras que la polifonía europea era tan solo su versión más estudiada o mejor delimitada en términos históricos (Schaeffner, 1980). En su estudio de 1936, Schaeffner (1980 [1968]) afirma que si los pueblos del mundo danzan y cantan, lo más natural sería de hecho suponer que también conocieron formas diversas de música polifónica. “[E]n su esencia metafísica, la sociedad humana es una polifonía” (Schneider, 1970, p. 66).

La etnomusicología parece haber alcanzado el consenso según el cual la polifonía no fue inventada en la Edad Media, sino que apenas fue reintroducida en una parte de la música europea en esa época. El canto monódico cristiano que domina hasta el alto Medioevo cristiano corresponde más bien a la codificación sonora de la unidad de la fe de la Iglesia y no se explica más que por el deseo de expresar el hecho de que, en la asamblea cristiana, todas las voces se hallan unidas ante

el Señor (Schneider, 1970). En los años treinta del siglo pasado también se descubrió la polifonía entre los esquimales y el asunto sobre su origen histórico en general causaba el máximo interés entre los musicólogos (Estreicher, 1948). Estas teorías, que contienen a veces elementos contradictorios entre sí, coinciden en que niegan las convicciones de Bloch sobre la polifonía, anteriormente expuestas.

El canto polifónico no es un desarrollo cultural tardío del canto monofónico. Por el contrario, la monofonía apareció mucho más tarde en la historia de la humanidad, como resultado tanto de la pérdida de las antiguas tradiciones del canto polifónico como de la progresiva profesionalización de la cultura musical (Jordania, 2011, p. 18).

Para Jordania, el canto polifónico está en fin relacionado con estrategias de supervivencia y resulta ser la forma natural del canto humano. La polifonía, por supuesto, conoce grados y formas diversas que van de las más simples a las más complejas, pero decir que es una invención europea corresponde más bien a un criterio racial hoy no solo obsoleto, sino de un antipático y falso supremacismo.

Así las cosas, Bloch no solo se equivocó en la valoración que hizo de la historia de la música como arco tensado de la monodia a la polifonía, sino que, en realidad, la historia de la música viene a ser, según el estado actual de la investigación etnomusicológica, lo contrario de lo que él pensaba. Es decir, que la polifonía no es ni exclusivamente europea, ni posterior a la monodia. Al contrario, el canto polifónico apareció primero y “por diferentes razones fue desapareciendo de forma progresiva a lo largo de los siglos” (Jordania, 2024a, p. 84). Tampoco hay razón para creer que la música europea sea técnica o estéticamente superior a las músicas del mundo. No es más (ni menos) bella, ni expresa más (ni menos) la utopía que otras músicas. Su posición relevante a escala planetaria, su dominio incluso se debe a la notación cuya difusión vino sin duda de la mano del colonialismo (Wiora, 1988).

## **Consecuencias posibles en guisa de conclusión**

Muchos son los lectores de *El espíritu de la utopía* que abandonan la lectura o se sienten desconcertados por el lenguaje empleado por su autor. Esperando acaso encontrar una teoría sistemática de la utopía

o su concepto claramente expuesto, explicitado en sus presupuestos y reflexionado en sus conclusiones, muchos se sorprenden con las largas páginas iniciales dedicadas a la filosofía del arte. Allí se analizan tanto los elementos ornamentales del arte plástico como la filosofía de la música. Solo después de la lectura completa puede uno intentar reconstruir un sentido que conecte dichas reflexiones con la idea de utopía a la que parece estar dedicado el libro. Por si fuera poco, la metáfora del tapiz no establece una periodización clara en la historia de la música y la asociación de las obras en cada uno de los tres tapices parece a veces responder más a la voluntad del autor que a otros criterios técnico-formales.

Por otra parte, es verdad que Bloch no está haciendo “una historia formal de la música” (De Moraes Rodrigues, 2020, p. 78), ni un “análisis convencional de la historia de la música” (Lorenzoni, 2024, p. 296). Más bien, podemos decir que la sección, “por su inédita interdisciplinarietà, lleva al pensamiento a una verdadera reformulación en términos antisistemáticos” (Migliaccio, 1995, p. 76). Fiel a una convicción que puede ser detectada en varios momentos de su obra y en los análisis que hace de diversas formas culturales, Bloch intenta deconstruir una forma de comprensión lineal de la historia. Busca con ello introducir un modelo del tiempo histórico que tenga en cuenta variables como la intensidad o la aceleración kairóticas.

Sin conectar con esta intención, los defectos de la expresión que acompañan al libro provocaron que la recepción de *El espíritu de la utopía* y de su filosofía de la música en concreto no estuviera exenta de polémicas y fuera objeto de recensiones virulentas en las que Bloch llegó incluso a ser tratado de charlatán por hablar de cosas de las que no tenía ninguna idea (Nielsen, 2018). En su libro *A través del desierto* (Bloch, 1923), nuestro autor se ocupó de algunas críticas que le plantearon y que, a lo mejor, influyeron en las profundas modificaciones con las que salió la edición de 1923 de *El espíritu de la utopía*. En la sección “*Destructio destructionis*” (cuyo sugestivo título recuerda a la traducción latina de la obra en la que Averroes polemiza con Algazel acerca de las fuentes de la verdad), Bloch pone el origen de varias críticas en el “resentimiento del empirista estéril” (1923, p. 57) y se lamenta irónicamente de no poder ser más claro y no agradar más el gusto de los críticos.

Gustavo Bueno (2007) denomina a esta manera de proceder de algunos pensadores alemanes al hablar de música (de Adorno principalmente, pero también podría decirse lo mismo de Bloch) “un conjunto indefinido de reflexiones”. La sección sobre la historia de la música trata a veces con demasiada liviandad el origen de la música (“cosas tan gratuitas, son puras metáforas, que no sabes por dónde van”, afirma Bueno, 2007, párr. 51), lo mismo que despacha demasiado rápido al primer tapiz.

Asimismo, cuando en el tercer tomo de *El principio esperanza* Bloch (2007) vuelve de nuevo sobre el origen de la música, tampoco recurre a la historia: recordará tan solo el relato mitológico de la ninfa Siringa contado por Ovidio en *Las metamorfosis*. Allí, el sátiro dios Pan persigue a la ninfa de la que se halla prendado, sin alcanzarla. En su desespero, termina inventando la zampoña para suspirar por ella. La historia de la ninfa que no se deja poseer del dios que la desea, le sirve a Bloch para explicar el carácter desiderativo de la música y su naturaleza de arte utópico por excelencia. Pero en todo esto, el desinterés de Bloch por la etnomusicología le pasa factura, como hemos visto, en las concepciones que sostiene.

Habrà que decir, sin embargo, en su favor, que la forma en la que Bloch habla de la música revela, por su inadecuación, la insuficiencia del lenguaje y de la palabra hablada para describir el sonido. Además de lo anterior, “[l]os filósofos que dicen realmente algo acerca de la música (Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Lévi-Strauss, Ernst Bloch mismo) no se preocupan por el análisis técnico” (Sève, 2013, p. 49). La indiferencia de Bloch frente al discurso musicológico pone de manifiesto que su interés es principalmente filosófico, pero esto no puede ser a costa de la historia ni de la verdad. “Dando primacía a la expresión sobre la significación, preocupada no tanto por que las palabras interpreten a los conceptos como por que los conceptos pongan a las palabras en su sitio, la de Bloch es la filosofía del expresionismo” (Adorno, 2003, p. 235). De todos modos, en el caso de su reflexión acerca de la historia de la música el haber partido de una premisa equivocada nos exige el reajuste de su concepción estética.

“Aun de los yerros de un gran maestro se puede aprender. Pues este tiene cosas más importantes que comunicar que la mayoría de los mediocres cuando tienen razón” (Bloch, 1983, p. 448). Es innegable

pues que en su concepción de la música, el arte por excelencia, la filosofía de Bloch sigue apegada a la idea de una supremacía occidental moderna, de la que no logra deshacerse, aunque intente matizarla constantemente en su obra (por ejemplo, por medio de la introducción del concepto de *Multiversum* [Bloch, 1964, 1985, 2019], que se opone a una concepción unitaria de la realidad y de la historia).

Ya Dussel (2011) había tenido razón al criticar a Bloch por haber ligado su idea de totalidad a una filosofía de la identidad: basta con recordar que el capítulo sobre la filosofía de la música forma parte de la sección intitulada “El encuentro consigo mismo” [*Selbstbegegnung*]. La totalidad autorreferencial que Bloch construye en la filosofía de la historia de la música se presenta en este sentido como dialéctica, mas no como analéctica. Es decir que, aunque supera lo dado, niega, acaso sin quererlo, lo/al otro. La negación de la alteridad de las músicas del mundo no es únicamente expresión de un aristocratismo del gusto y, en cambio, tiene consecuencias importantes. Rebajadas a formas primitivas, a un “tapiz inauténtico” (*unecht teppichhaft*) (Bloch, 1964, p. 65), donde el yo no brilla, estas músicas representan en el sistema de Bloch la forma no plenamente analéctica de su filosofía y de su comprensión de la utopía. Por razones parecidas, aunque se detenga en la Revolución rusa y admire la Revolución francesa, no dice jamás una sola palabra sobre la Revolución haitiana, la Revolución mexicana o la Revolución cubana.

Ahora bien, ¿no sería por lo menos apresurado tildar de eurocéntricas las ligerezas de Bloch, al tratar la historia de la música polifónica? ¿El hecho de que Bloch tampoco se ocupe o incluso menosprecie la música griega antigua no desmentiría su eurocentrismo? En primer lugar, el eurocentrismo del que hablamos no coincide con una exaltación de lo europeo entendido en términos geográficos. Con todo, el objetivo de Bloch podría haber sido tan solo estudiar la particularidad de la música europea moderna y su especificidad histórica, a saber: el abandono del modalismo dominante en la Edad Media y el correspondiente triunfo del sistema tonal característico de la música clásica hasta su disolución en el dodecafonismo contemporáneo. La tesis polémica que he defendido en este estudio niega la inocencia de tal modo de proceder. Por el contrario, creo que las representaciones e imágenes que le sirven a Bloch para representar la alteridad musical

están basadas en dispositivos culturales conscientes o no, a partir de los cuales dichas representaciones se construyen. Esto significa que no corresponden tan solo a opciones personales ni a preferencias del autor, sino a un sistema conceptual que se constituye como régimen de representación y que se halla imbuido de convicciones hegemónicas en virtud de las cuales la alteridad (en este caso lo no-europeo), las pocas veces en que es convocada, es puesta bajo el signo de lo primitivo, lo previo o lo incompleto. ¿Acaso solo la música clásica europea es símbolo de la utopía o la representa de manera especial, como parece insinuar Bloch? ¿No lo son nuestras músicas tropicales? ¿Solo con Bach se eleva el yo hasta las regiones más altas del sentimiento?

Es especialmente dicente que el entusiasmo que a Bloch le suscita un Wagner, por ejemplo, sea proporcional al juicio severo que no ahorra epítetos cuando se trata de hablar del jazz en *El principio esperanza* (2004): una música que repite el ritmo frenético de la máquina capitalista; ritmo tosco, vil, necio, que llama a vaciar el cerebro, “colofón de la monstruosidad acabada” (Bloch, 2004, p. 451). Es esta falta de un comentario informado y benevolente de parte de Bloch sobre las músicas del mundo lo que nos hace levantar la voz contra él para acusarlo de vehicular un eurocentrismo musical. Los esfuerzos de ruptura con esta actitud en la que Bloch e incluso otros autores de la teoría crítica se empeñan terminan siendo incompletos puesto que reproducen una asimetría epistemológica y cultural que se expresa, por ejemplo, en un insuficiente recurso a estudios comparados o en un enfoque interdisciplinar pobre que acaba reproduciendo *nolens volens* criterios aristocráticos o culturalistas.

Amén de no ser únicamente un fenómeno intraeuropeo, la polifonía es para varios etnomusicólogos contemporáneos la forma primera de la música. Su pérdida paulatina a lo largo de los siglos puede ser leída blochianamente en términos de un progresivo alejamiento del mundo natural. Las estrategias de sobrevivencia que la polifonía pone en marcha son reemplazadas por la sofisticación de la técnica y el nivel de especialización de las herramientas elaboradas. La complejización de las relaciones sociales en las sociedades primitivas, al implicar una separación de la matriz natural, empobrece el sonido musical. La presencia concomitante de la polifonía en las músicas populares de la época muestra más bien que es la intelectualización de la técnica

que Bloch mismo denunciaba, la que encierra en la monodia al canto eclesiástico medieval.

Por último, se puede decir que Bloch exageró el papel de la subjetividad en su filosofía de la música, en sentido claramente expresionista. Toda la teoría del arte de Bloch, así como la metáfora del tapiz se basa en el modelo teórico del *Kunstwollen*, la voluntad de arte, que afirma que la expresión artística proviene principalmente de la voluntad del artista de expresar su experiencia interior. ¿Y si, en lugar de una expresión exterior de lo que es interior y atormenta el alma, nos atreviéramos hoy a pensar el arte también como una “captura emotiva de la realidad”?

Tal vez el arte no sea únicamente la expresión de la subjetividad y la poderosa afirmación del yo del artista y de sus sentimientos, como piensa Bloch en su filosofía de la música, en la que los grandes músicos son en sí mismos categorías históricas. La idea del arte como expresión es bastante tardía en Occidente: es fruto del descubrimiento de la interioridad que hizo la Edad Media, fue profundizada durante la Modernidad y alcanzó su apogeo durante el Romanticismo. Se llegó a entender así el arte como una liberación de la fidelidad mimética, al servicio de la individualidad (Stevens, 2020).

Pero quizás también debemos pensar el arte, de manera combinada con la idea expresionista en una gran *complexio oppositorum*, como la materialización de una escucha: la escucha del proceso del mundo en el que se sumerge el artista para captar lo que está en juego y ponerse a barlovento de dicha corriente para capturar su fluir en una obra. Quizá se trate más bien de “expresar una dimensión del ritmo vivo del universo, más allá del nivel observable del fenómeno, en una profundidad en la que la interioridad del artista está en sintonía con la interioridad de las cosas” (Stevens, 2020, p. 64). Quizá la pérdida de la polifonía que nos encerró en la monodia era el símbolo de una extraña separación entre el ser humano y la naturaleza, ahondada por la división del trabajo, y su recuperación en Occidente era, como pensaba Bloch, apenas el símbolo de un mundo que se había vuelto plural, que avanzaba a distintas velocidades.

(Agradezco a quienes evaluaron este trabajo por sus preguntas y sugerencias, que tanto me ayudaron a clarificar mis propias intuiciones) ©

## Referencias

- Adorno, T. (2003). *Notas sobre la literatura. Obra completa, 11* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Aimé, C., Le Covec, M., Bovet, D., & Esseily, R. (2020). La musicalité est-elle un héritage de notre histoire biologique ? Une approche comparative et multidisciplinaire. *Enfance*, 1(1), 41-66. <https://doi.org/10.3917/enf2.201.0041>.
- Amin, S. (1989). *El eurocentrismo. Crítica de una ideología* (R. Cusminsky de Cendrero, Trad.). Siglo XXI.
- Bloch, E. (1923). *Durch die Wüste. Kritische Essays*. Cassirer.
- Bloch, E. (1964). *Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Gesamtausgabe Bd. 3*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (1969). *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie. Gesamtausgabe Bd. 10*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (1975). *Gespräche mit Ernst Bloch* (R. Traub & H. Wieser, Eds.). Suhrkamp.
- Bloch, E. (1977a). *Geist der Utopie, Faksimile der Ausgabe von 1918. Gesamtausgabe Bd. 16*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (1977b). *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe Bd. 9*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (1978). *Tendenz, Latenz, Utopie*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (1983). *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel* (W. Rocés, J. M. Ripalda, G. Hirata y J. Pérez del Corral, Trads.). FCE.
- Bloch, E. (1985). *Kampf, nicht Krieg, Politische Schriften 1917-1919*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza [1]*. (F. Serra, Ed., F. González Vicén, Trad.). Trotta.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza [3]*. (F. Serra, Ed., F. González Vicén, Trad.). Trotta.
- Bloch, E. (2019). *Herencia de esta época* (M. Salmerón Infante, Trad.). Tecnos.
- Brown, S. (2001). Are Music and Language Homologues? *Annals of the New York Academy of Sciences*, (930), 372-374. <https://n9.cl/i49s1>.

- Brun, C., & Exbrayat, J.-M. (2023). Le chant dans la communication animale. *Revue CONFLUENCE : Sciences & Humanités*, 4(2), 21-39. <https://doi.org/10.3917/conf.004.0021>.
- Bueno, G. (2007, abril 7). *Curso de filosofía de la música. 3 a* [Archivo de audio]. <https://fgbueno.es/med/fmus03a.htm>.
- Burney, J. (1975). *With Captain James Cook in the Antarctic and Pacific. The private journal of James Burney, second lieutenant of the "Adventure" on Cook's second voyage, 1772-1773* (B. Hooper, Ed.). National Library of Australia.
- Cortés, O. N. P. (2016). As notas soltas da utopia: Música e esperança na filosofia de Ernst Bloch. En R. Timm de Souza & U. de Moraes Rodrigues (Eds.), *Ernst Bloch. Utopias Concretas e suas Interfaces. Volume II* (pp. 452-466). Phi.
- De Moraes Rodrigues, U. (2020). *A estética da pré-aparência (Vor-Schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch* [Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo]. <https://n9.cl/87rym>.
- Dussel, E. (2011). *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*. Trotta.
- Estreicher, Z. (1948). La polyphonie chez les Esquimaux. *Journal de la société des américanistes*, (37), 259-268. <https://n9.cl/zfhya>.
- Hervás Muñoz, M. (2024). Escuchar lo inaudito: filosofía y música en los inicios de la teoría crítica. *Aisthesis*, (76), 62-83. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.76.3>.
- Jordania, J. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Logos.
- Jordania, J. (2011). *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Logos.
- Jordania, J. (2024a). A New Interdisciplinary Approach to the Study of the Origins of Traditional Polyphony. *MUZIKOLOGIJA-MUSICOLOGY*, 18, 77-98. <https://doi.org/10.2298/MUZ1518077J>.
- Jordania, J. (2024b). Music as aposematic signal: Predator defense strategies in early human evolution. *Frontiers in Psychology*. 14:1271854. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1271854>.

- Korstvedt, B. (2010). *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge University Press.
- Krotz, E. (2019). El inicio centenario del filosofar utópico de Ernst Bloch. *Devenires*, 20(39), 9-42. <https://n9.cl/r9o4op>.
- Lander, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 11-40). CLACSO.
- Lorenzoni, A. M. (2024). O que buscamos, afinal, quando escutamos? Ernst Bloch e o espírito utópico na música. *INTER LITTERAS*, (6), 293-305. <https://doi.org/10.34096/interlitteras.n6.16455>.
- Lucchesi, J. (2016). *Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik* (F. Vidal & M. Henke, Eds.). Universi.
- Mâche, F.-B. (1983). *Musique, mythe, nature ou Les dauphins d'Arion*. Klincksieck.
- Marler, P. (2004). Les origines animales de la musique. En J.-J. Nattiez (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 2. Les savoirs musicaux* (pp. 595-505). Actes Sud.
- Martinelli, R. (2012). *I filosofi e la musica*. Il Mulino.
- Martínez Contreras, J. (2004). *Las huellas de lo oscuro. Estética y filosofía en Ernst Bloch*. San Esteban.
- Martínez Contreras, F. J. (2020). *Incipit Vita Nova: acercamiento al Espíritu de la Utopía de Ernst Bloch*. *Bajo Palabra*, (24), 137-156. <https://doi.org/10.15366/bp.2020.24.007>.
- Migliaccio, C. (1995). *Musica e utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*. Guerini e Associati.
- Narbona, R. (2020). Ernst Bloch, la música como utopía. *Scherzo. Revista de Música*, 35(361), 102-104. <https://n9.cl/l5c0ox>.
- Nielsen, N. (2018). *Paul Bekker's Musical Ethics*. Routledge.
- Panza, C., & Flaugnacco, E. (2013). Musica e scienze cognitive. *Medico e Bambino*, 32(9), 602-608. <https://n9.cl/3imd7p>.
- Polo Pujadas, M. (1993). El pensamiento musical de Ernst Bloch. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, (146-147), 116-117.

- Rampinini, F. (2018). *Musica e utopia. Ernst Bloch e la filosofia della musica*. Mimesis.
- Riters, L. (2011). Pleasure seeking and birdsong. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(9), 1837-1845. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2010.12.017>.
- Santucci, G. (2007). *Librarsi oltrepassando, L'ascolto nell'experimentum musicae di Ernst Bloch*. Mimesis.
- Schaeffner, A. (1980 [1968]). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (2.<sup>a</sup> ed.). Mouton.
- Schneider, M. (1970). *Il significato della musica* (A. Sanfratello & B. Trevisano, Trads.). Rusconi.
- Schwinning, R. (2016). „Über das Ding an sich in der Musik“ – ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift *Geist der Utopie* (M. Henke & F. Vidal, Eds.). Universi.
- Schwinning, R. (2024). „Die sprengende Jugend der Musik“. Ernst Bloch und die musikalische Avantgarde. En I. Ammodeo (Ed.), *Bloch Almanach 36/2024* (pp. 47-60). Aisthesis.
- Sève, B. (2013). *L'Altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Seuil.
- Stevens, B. (2020). *Heidegger et l'école de Kyôto. Soleil levant sur forêt noire*. Cerf.
- Wiora, W. (1988). *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*. Bärenreiter.