

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS.....	11	
LISTA DE ABREVIATURAS.....	11	
PRÓLOGO, POR JAVIER SAN MARTÍN.....	13	
PRELUDIO.....	23	
 <i>Capítulo 1. ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS Y ELEMENTOS HISTORIOGRÁFICOS</i>		
COMO PUNTO DE PARTIDA	29	
1.1. Etnomusicología, fenomenología y teoría de la cultura.....	32	
1.2. Georg Simmel: estudio psicológico y etnológico sobre música.....	45	
1.3. Max Weber: fundamentos racionales y sociológicos de la música.....	50	
 <i>Capítulo 2. LOS INICIOS DE LA FENOMENOLOGÍA DE LA MÚSICA</i>		61
2.1. La música en la proto-fenomenología de Carl Stumpf	66	
2.2. De los primeros discípulos de Husserl hasta Ingarden y Schutz	75	
2.3. La experiencia biográfica de Alfred Schutz como germen de su pensamiento musical	81	
2.4. Los textos de Alfred Schutz de contenido musical: análisis de fuentes	84	
 <i>Capítulo 3. EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ALFRED SCHUTZ EN EL PERÍODO BERGSONIANO (1924-1928)</i>		95
3.1. Formas de vida y sus estructuras de sentido	96	
3.2. Estructuras de sentido en el arte dramático	102	
3.3. La unión de la palabra, la acción y la música en la ópera	105	
3.4. Algunas consideraciones sobre las óperas de Mozart y Wagner	114	
 <i>Capítulo 4. DEFINICIÓN FENOMENOLÓGICA DE MÚSICA</i>		119
4.1. Primeras tentativas de definición de música	119	
4.2. La música como objeto ideal	123	
4.3. Ontología de la obra de arte musical.....	129	
4.3.1. Discusión sobre las esencias y los tipos en el ámbito musical.....	130	

4.3.2. El objeto musical desde la perspectiva de una fenomenología de la cultura	137
4.4. El elemento temporal en la música.....	148
4.5. El elemento espacial en la obra de arte	150
<i>Capítulo 5. LA EXPERIENCIA MUSICAL</i>	159
5.1. Estructura temporal de la conciencia.....	160
5.2. Categorías básicas de la experiencia musical	172
5.3. Pasividad y experiencia musical.....	185
5.4. El mecanismo de la reflexión guiado por la relevancia.....	201
5.5. Fenomenología del ritmo.....	215
<i>Capítulo 6. LAS INTERACCIONES SOCIALES VINCULADAS AL PROCESO MUSICAL ...</i>	225
6.1. Análisis y crítica de las teorías de Halbwachs	226
6.2. La teoría de las realidades múltiples.....	229
6.2.1. El mundo de la vida cotidiana	234
6.2.2. La provincia finita de sentido de la experiencia musical	238
6.3. El origen de las interacciones sociales: orientaciones y relaciones.....	251
6.4. Interacciones sociales en la experiencia musical	256
6.4.1. Comunicación en el mundo de la vida cotidiana y comunicación artística.....	256
6.4.2. Relación social entre compositor y espectador	264
6.4.3. Signos y símbolos en la música: relación entre compositor y ejecutante.....	267
6.4.4. Relación social entre co-ejecutantes.	276
6.5. Las óperas de Mozart como representación de la estructura básica del mundo social	279
CODA	287
BIBLIOGRAFÍA CITADA	291
Obras de Alfred Schutz	291
Correspondencia.....	297
Bibliografía general.....	297

CAPÍTULO 1

ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS Y ELEMENTOS HISTORIOGRÁFICOS COMO PUNTO DE PARTIDA

Comencemos contextualizando desde el punto de vista de la historia del pensamiento la época en la que nace Alfred Schutz. Nos referimos al período de controversia metodológica en el mundo germano acerca de las denominadas *Naturwissenschaften* y *Geisteswissenschaften*. Dilthey ya había mostrado que el conocimiento del mundo humano y las ciencias históricas presuponen la comprensión de un sentido inmanente en la vida humana cuya aprehensión se diferencia totalmente de las explicaciones causales que se dan en las ciencias físicas. Max Weber desarrolló posteriormente la noción de sociología como una disciplina que trata de comprender los fenómenos históricos y sociales a través de los tipos ideales. Por tanto, los aspectos metodológicos relativos a las ciencias humanas que eran familiares a Schutz se circunscribían a la crítica del naturalismo, la reflexión de la vida consciente sobre sí misma, la comprensión del sentido y la ideación (van Breda 1962, IX). El propio proceso de la filosofía crítica germana, desde Marx y Nietzsche, fue la base para el desarrollo de una disciplina como la sociología del conocimiento. Tanto el propio Weber como Simmel, si bien no llegaron a formular los principios de esta disciplina sociológica, sin duda colaboraron en su aparición a través de sus estudios empíricos y reflexiones (Huici Urmeneta 2009, 81). Los representantes de esta primera sociología del conocimiento en lengua alemana, esto es, Max Scheler, Karl Mannheim y Alfred Schutz¹ publicaron sus respectivas obras fundamentales a lo largo de menos de diez años: *Die Wissensformen und die Gesellschaft* (Las formas del conocimiento y la sociedad) (1926), *Ideologie und Utopie* (Ideología y utopía) (1929) y posterior publicación en el exilio en 1936 y *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (La construcción significativa del mundo social) (1932), respectivamente.

¹ Alfred Schutz no elaboró una sociología del conocimiento propiamente dicha, pero percibió con claridad dónde debía centrarse la atención: la distribución social del conocimiento y su relatividad para el ambiente social concreto de un grupo concreto en una situación histórica dada (cfr. Berger y Luckmann 2012, 29; también Schutz 1959b, 149).

Schutz parte de los análisis de Max Weber² acerca de la comprensión subjetiva del sentido de las acciones y busca primero en la filosofía de Henri Bergson y posteriormente en la fenomenología de Edmund Husserl las herramientas para realizar una fundamentación de las ciencias sociales. El significado subjetivo, o sentido, de la acción constituye el significado propio de la acción y su resultado. Por esto precisamente es necesario alcanzar una comprensión [*Verstehen*] del sentido con que el actor dota a su acción. En palabras de Schutz «salvaguardar el punto de vista subjetivo es la única garantía de que la realidad social no será sustituida por un mundo ficticio inexistente construido por algún observador científico» (Schutz 1960, 8). La tesis schutziana, que parte de las insuficiencias de Weber, es que el significado subjetivo de una acción es inaccesible a los otros agentes. Por esto, «el problema de la intersubjetividad se convierte en la clave para investigar la interacción cotidiana entre los agentes» (Abellán 2006, 54s).

El tema principal del pensamiento de Schutz, que viene expuesto en su obra de 1932, es que «el fundamento filosófico de las ciencias sociales presupone un análisis exacto de la constitución de la realidad social en la experiencia precientífica, en la acción social» (Luckmann 1971, 18). Los ensayos posteriores serán esencialmente transposiciones de este tema principal y desarrollos de otros temas secundarios, en especial, el problema de la comunicación intersubjetiva, la constitución de diferentes áreas de sentido en la realidad social y pre-social, la teoría de los signos y símbolos, la formación social de las estructuras de tipificación y relevancia y la teoría de la acción social (Luckmann 1971, 19). Helmut Wagner, por su parte, considera que las ideas y concepciones del pensamiento de Schutz pueden ser agrupadas en torno a cinco temas centrales: los fundamentos fenomenológicos del tipo de sociología que él imaginó, la estructura y el funcionamiento de la conciencia humana y sus ramificaciones sociales, la estructura y funcionamiento del mundo social en tanto que conjunto de constructos mentales y sus raíces en la experiencia individual y en los patrones pre-dados de las relaciones sociales, las características de los diferentes ámbitos de la experiencia humana y los fundamentos tanto teóricos como metodológicos de una sociología fenomenológicamente orientada (Wagner 1970, 11s).

Si pudiésemos resumir en una sola idea el objetivo principal del pensamiento schutziano podríamos decir que éste se articula en torno a la intuición del

² Max Weber ofreció un curso en la Universidad de Viena en el primer semestre de 1918 con una gran resonancia. Schutz no pudo acudir puesto que se encontraba todavía en el frente. Sin embargo, estuvo en contacto con estudiantes que sí lo presenciaron y recibieron dicho impacto (Venturini 2015b, 349).

«descubrimiento, en su total profundidad, de las presuposiciones, estructura y significación del mundo del sentido común»; la tarea del pensamiento de Schutz se resume en «concretar una filosofía de la realidad mundana o, dicho en lenguaje más formal, una fenomenología de la actitud natural» (Natanson 1962, XXV). Es conocido que Schutz realiza un apunte posterior a modo de apéndice al § 6 de su obra de 1932, tras conocer el *Nachwort* a las *Ideas I* de Husserl, acerca de que el propósito de su obra no requiere un conocimiento que vaya más allá de la esfera mundana de la vida social hacia el área de la reducción trascendental: «en la vida social cotidiana no estamos interesados en los fenómenos constitutivos tal cual se estudian en la esfera reducida» (Schutz 1932, § 6, 44). Es así que, en términos generales, en la obra de Schutz no se lleva a cabo la reducción: «sólo aborda investigaciones trascendentales cuando es necesario explorar la naturaleza de la conciencia interna del tiempo y sale de la esfera reducida tan pronto como es posible» (Natanson 1973, 118). Los análisis schutzianos que no tienen que ver con el estudio de los procesos constitutivos en el tiempo interior de la conciencia se llevan a cabo como una «fenomenología constitutiva desde el punto de vista de la actitud natural», o lo que es lo mismo, una psicología fenomenológica, que, según Husserl, es a fin de cuentas una «psicología de la intersubjetividad pura» (Schutz 1932, § 6, 44). En textos de 1940 y de 1959 puede observarse una continuidad con relación a este tema de la fenomenología husserliana, donde Schutz argumenta que los análisis que lleva a cabo Husserl en la esfera reducida tienen validez en la esfera de la actitud natural. Precisamente ahí se encuentra la importancia de los resultados de Husserl para todas las ciencias culturales (Schutz 1940, 132; y 1959b, 149). En relación con la indiferencia de Schutz hacia la fenomenología trascendental³, el valor de la psicología fenomenológica es que es una empresa filosófica por sí misma, de hecho, la principal tarea con objeto de ofrecer un fundamento a las ciencias sociales (Yu 2014, 233). La fenomenología de la actitud natural vendría a ser un análisis de un ámbito intermedio situado entre las preocupaciones y capacidades de la filosofía y las de la sociología empírica (Vaitkus 1991, 77; cfr. Schutz-Gurwitsch, 11 junio 1945, PE, 74).

³ Schutz participa en el Coloquio Husserl en Royaumont de 1957 donde lee su texto titulado «*Das Problem der transzendentalen Intersubjektivität bei Husserl*», (Schutz 1957), donde se critican los resultados a los que había llegado Husserl. La intervención de Schutz provoca unos famosos comentarios de Eugen Fink. Esta cuestión tan importante en el pensamiento de Schutz y los motivos que le llevaron a discrepar de Husserl quedan fuera de los objetivos de nuestra investigación. Schutz, como otros tantos conocedores en profundidad de la fenomenología husserliana, opinó que Husserl no había superado el solipsismo, lo que no deja de llamar la atención siendo el austriaco «uno de los intérpretes y continuadores más interesantes y creativos de Husserl» (San Martín 2008, 99s).

Para van Breda, Schutz estaba destinado a encontrarse con la fenomenología de Husserl, siendo su principal objetivo establecer un fundamento filosóficamente riguroso para la comprensión del sentido en las ciencias sociales. Y encontrar dicho fundamento supone buscar sus fuentes en la vida misma de la conciencia (van Breda 1962, IX). Antes del descubrimiento de Husserl, Schutz se remitió a Bergson en su retorno a los datos inmediatos de la conciencia y a la experiencia del tiempo interior. Sin embargo, serían la teoría de la intencionalidad, el concepto de intersubjetividad y de *Lebenswelt* husserliano los que guiarían su pensamiento (*ibid.*).

Antes de comenzar con cada una de las tres secciones en las que se ha dividido el presente capítulo sería conveniente justificar la razón por la que se ha decidido incluir epígrafes dedicados a dos pequeñas obras de orientación filosófica sobre música de dos sociólogos ilustres que precedieron a Schutz. La presencia de Weber ha quedado suficientemente justificada en los párrafos introductorios anteriores y no supone ninguna sorpresa para cualquier persona que se haya acercado siquiera superficialmente al pensamiento de Schutz. La cuestión de Simmel merece un apunte más extenso. La importancia que Simmel otorga al sentido [*Sinn*] de las expresiones de la vida le hace descartar la explicación del fenómeno de la cultura en términos de naturalismo y psicologismo, lo que le relacionaría con la tradición fenomenológica (Jalbert 1997, 641). El texto sobre música, como veremos, no es de especial importancia dentro de la obra de Simmel por tratarse de una obra de juventud. Sin embargo, en relación con el asunto del sentido aludido más arriba, existiría una continuidad en Simmel entre este opúsculo, donde se interroga por los orígenes de los lenguajes musicales, y la tentativa de encontrar el origen de los mundos de la cultura moderna, tal y como trata de hacer en su última obra, *Lebensanschauung* (Intuición de la vida). Así, su estudio sobre la música puede considerarse «una radical interrogación por nuestra condición originaria» (Vernik 2003, 14).

1.1. ETNOMUSICOLOGÍA, FENOMENOLOGÍA Y TEORÍA DE LA CULTURA

En este primer epígrafe se pretende exponer la situación a la que se llega a finales del siglo XIX y comienzos del XX en el estudio sistemático de la música, encuadrada dentro del espectro más amplio de una teoría o filosofía de la cultura. Para ello nos basaremos en el estudio de la cultura que Javier San Martín ha

venido desarrollando desde hace años. El argumento que San Martín despliega al comienzo de su *Teoría de la cultura* (1999) es perfectamente trasladable al ámbito musical si cambiamos las palabras «cultura» por «música» o «filosofía de la cultura» por «filosofía de la música». El desarrollo de la música clásica occidental se corresponde con la cultura europea, que se ha venido exportando a otras culturas que poseen también otros tipos de música. Es así que en países como China o Japón conviven los teatros y auditorios dedicados a la música clásica occidental, esto es, la música culta realizada en Europa desde finales del siglo XVII en adelante, junto con músicas propias de dichas culturas cuyo desarrollo no tuvo nada que ver con la evolución, racionalización en términos weberianos, que tuvo lugar en el viejo continente. Por otra parte, a finales del siglo XIX la antropología comienza a estudiar músicas de otras culturas y poco a poco se va disgregando la etnomusicología de la reflexión filosófica de la música, llegando a una situación análoga a la que relata San Martín (1999, 11) acerca de que la antropología cultural impone a los filósofos qué es la cultura. Si consultamos cualquier manual sobre estética o filosofía de la música veremos que los filósofos van desapareciendo poco a poco de la discusión musical a partir de la mitad del siglo XIX. Quedan ya muy lejos las disputas musicales encarnizadas entre los *philosophes* durante el Enciclopedismo. Más adelante, en el Romanticismo, la música fue el paradigma del lenguaje poético y filósofos como Schelling, Hegel, Wackenroder y sobre todo Schopenhauer incluyeron a la música dentro de sus sistemas filosóficos. La música y la fusión de las artes fue, como es sabido, el anhelo de Richard Wagner y la adhesión de Nietzsche a sus postulados y posterior desacuerdo han llenado páginas de reflexión filosófica. En la segunda mitad del siglo XIX nace la *Musikwissenschaft*, denominada musicología posteriormente fuera de Alemania. Debido a la influencia del positivismo en la exaltación del método científico y su confianza en que podría aplicarse al campo ético y artístico, se amplió el horizonte de los estudios dedicados al campo de la estética musical. Los estudios se dirigieron, en parte, hacia la arqueología y la publicación sistemática de textos antiguos y, en parte, hacia la acústica, la psicofisiología del sonido, la teoría musical, las indagaciones sobre la naturaleza de la armonía, de la melodía y del ritmo (Fubini 1988, 336). En paralelo al interés por la metodología científica aplicada al estudio de la música se observa, si bien de forma independiente, un desarrollo en el campo de la estética musical. Las culminaciones de ambos procesos se dan en el trabajo respectivo de Hermann von Helmholtz y Eduard Hanslick. El desarrollo comienza, sin embargo, con los pioneros de la psicología científica: Herbart, Lotze, Wundt, Lipps y Stumpf, que incluyen en sus investigaciones

teorías sobre la consonancia musical. Helmholtz, después de sus éxitos en el campo de la óptica fisiológica, y basándose en el progreso de la ciencia acústica, se centra en demostrar la realidad física de la descomposición de la onda de sonido. Está claro que para Helmholtz la acústica es sólo el comienzo de sus investigaciones. El físico alemán pretende encontrar una base fisiológica a la teoría de la música. En su obra magna se abarcan desde las cualidades de los sonidos y las vibraciones parciales hasta las escalas y tonalidades y su relación con la estética musical. Brentano y la psicología austriaca enfatizan los aspectos estructurales en la percepción musical y, basándose en las críticas de Hering y Mach a las teorías de Helmholtz, serán los discípulos de Brentano Carl Stumpf y Christian von Ehrenfels los que «abrirán el camino que conducirá a la reversión del reduccionismo helmholtziano y el nacimiento de la psicología *Gestalt*» (Martinelli 2012, 128). Según Fubini (1988, 342) la concepción musical de esta corriente positivista, aunque aportó a la estética musical valiosos elementos nuevos desde el punto de vista metodológico, quedó en gran medida anclada en el Romanticismo que pretendía superar.

Casi contemporánea de *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1863) de Helmholtz es la obra que inaugura el denominado formalismo musical, *Vom Musikalisch Schönen* (1854) de Hanslick, reacción a la filosofía idealista alemana del XIX en materia musical. Llama la atención que Hanslick no es un filósofo ni un científico, sino un crítico musical, colaborador del *Wiener Zeitung* y posteriormente de la *Neue Freie Presse*, lo que no deja de ser una novedad sociológica (Martinelli 2012, 128s). Hanslick ataca la estética del sentimiento de cuño idealista y se sustenta en la posición de la obra filosófica de Herbart, que apostó por un claro formalismo al situar el valor del arte en las relaciones formales presentes en el interior de la obra, que debían ser objetivas o empíricamente consideradas (Polo Pujadas 2011, 89).

Posteriormente se estudiará lo que he denominado la proto-fenomenología de la música de Carl Stumpf, figura que, aunque proveniente de la corriente positivista, se encuentra muy influida por su maestro Franz Brentano y comparte algunos conceptos con Husserl. La teoría de Stumpf supone un puente entre la investigación puramente empírica y psicologista de la música y la fenomenología. Lo que nos interesa aquí después de estas breves anotaciones históricas es señalar el contexto estético musical desde el que surge una fenomenología de la música y lo fecundo de la profundización en el paralelismo entre la aparición de la fenomenología como refutación del psicologismo y el enfoque de una fenomenología de la música, y más concretamente la propuesta

de Schutz, como alternativa más sólida al positivismo y a la visión desde las ciencias sociales, ya sea la antropología social o la propia sociología.

Para estudiar lo que nos puede aportar un enfoque fenomenológico en el estudio de la música nos apoyaremos en la teoría de la cultura de Javier San Martín, que ha venido desarrollando una teoría propia de la cultura desde la fenomenología que bebe principalmente de las fuentes de Ortega y Husserl, aunque también toma cosas de Heidegger⁴. El estudio que San Martín ha realizado durante años sobre temas de Antropología Social y Antropología Filosófica lo faculta para ofrecer una mirada cabal sobre el fenómeno del relativismo cultural y de la posmodernidad que fue surgiendo desde los años setenta del pasado siglo.

En el terreno musical se pretende reivindicar desde la presente investigación la tarea de una filosofía de la música que «piense» la música y que pueda delimitar correctamente el alcance de cada una de las disciplinas desde las que se aborda el fenómeno musical: acústica, psicología, antropología, musicología. Como decía Husserl, la filosofía siempre supone que las ciencias no tienen la última palabra, afirmación que San Martín tiene muy presente⁵. Recogemos aquí una amplia cita que describe con precisión el problema con el que se encuentran las ciencias, agravado por la circunstancia de que desde dentro de su ámbito no se es consciente de dicho problema:

Todas las ciencias asumen de antemano un ámbito de la realidad como constituido, ya dado, y se aprestan a descubrir y consignar los hechos que ocurren en ese ámbito, mostrando sus estructuras. El problema está en que dan por supuesto ese ámbito: lo que quiere decir que no lo problematizan; a lo sumo, para saber a qué se refieren, lo identifican con un nombre y con unas definiciones de carácter descriptivo que sirven para orientar hacia el campo al que dirigen sus preocupaciones, pero no pasan de esa definición descriptiva; una vez orientados respecto a su ámbito gracias a esas definiciones descriptivas, empieza su trabajo científicamente riguroso (San Martín 1999, 16).

¿Cómo se dirige la ciencia en el estudio de la música? Pensemos en el enfoque desde la ciencia acústica. No se trata de negar los resultados científicos de

⁴ En *YouTube* podemos encontrar dos conferencias de 2011 tituladas «Husserl y la racionalidad de la cultura» que son un complemento magnífico a la obra escrita de San Martín sobre el tema de la cultura, (cfr. San Martín 2011).

⁵ Carta a Levy-Bruhl, (cfr. Husserl 1994, 174, también San Martín 2007, 117s; y 1999, 14).

una investigación acústica, sino poder encontrar el lugar de dicha investigación y no perder de vista el objeto de investigación. El propio Alfred Schutz fue muy consciente de estos problemas en su propuesta metodológica. En FPM, y no es casualidad que sea precisamente en el epígrafe que ha sido titulado por el editor como *The Phenomenological Approach to Music*, Schutz argumenta que el acercamiento fenomenológico no tiene en cuenta las cualidades físicas del sonido. Un físico podrá referir que la onda del sonido surge de la materia que está vibrando (un instrumento musical, por ejemplo) y afecta al tímpano del oído humano. Un fisiólogo trataría de explicar mediante los mecanismos de la ciencia qué partes del oído interior, de los nervios y de las células del cerebro responden a los estímulos acústicos (FPM, § 6, 246). Sin embargo, cuando una persona escucha música, no responde a las ondas sonoras, ni siquiera percibe sonidos, únicamente está escuchando música⁶. A Schutz le sorprende que todos los libros de teoría de la música se remonten a los fundamentos matemáticos de la música, a la serie de los armónicos y a las teorías de las proporciones simples que dieron lugar a la escala. Aunque estas relaciones son muy interesantes

tienen poco que ver con la experiencia de la música, del mismo modo que la frecuencia de las amplitudes de los colores y su lugar en el espectro tienen poco que ver con la experiencia del espectador de un cuadro y que la estructura anatómica de la cadera tiene poco que ver con lo que transmite el arte del bailarín (FPM, § 6, 246).

En nuestra opinión, Schutz tiene aquí en cuenta la deriva positivista que en un momento dado tuvo lugar en el estudio de la música⁷. Como si su interlocutor fuera Helmholtz, Schutz afirma claramente que la relación entre sonidos y proporciones matemáticas ni siquiera contribuye al «cuestionable» problema de la consonancia o disonancia, que son «categorías históricas de la estética musical que han predominado durante ciertos períodos de tiempo en determinadas culturas» (FPM, § 6, 246). A lo que apunta Schutz es a la dimen-

⁶ Schutz hace alusión a Scheler sin especificar la fuente concreta. Recogemos aquí un párrafo de *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1913/1916) que puede ser ilustrador: «Aun cuando los sonidos recaen en el recuerdo mediato, no es el mismo caso para el valor de posición que cobran en el ritmo inmediatamente dado y en la forma melódica, la cual se realiza ciertamente en ellos, pero representa un objeto independiente de la intuición y, desde luego, del oír, y no meras relaciones de los sonidos. Pues, ¿cómo sería posible entonces “comprender” una composición cuya ejecución dura media hora, si no hubiera ninguna especie de conciencia inmediata de su sentido musical como todo?» (Scheler 2001, 583, nota al pie).

⁷ Pedone (1995, 208) habla de una aspiración anti-positivista en Schutz, que continuarán otros autores de las corrientes de la fenomenología de la música en EE. UU., como Joseph Smith o Douglas Bartholomew.

sión del sentido, que es lo específicamente humano. Lo que diferencia al bello canto de un pájaro de una música que trate de imitar el canto del pájaro, incluso aunque busque una cierta «literalidad», es que el pájaro actúa por instinto y el humano realiza un acto creador provisto de sentido⁸. Conviene remarcar que en este ejemplo el ser humano no trata de imitar al pájaro silbando por pura diversión o para interaccionar con el animal, sino que traslada al ámbito de la creación cultural un hecho de la naturaleza mediante métodos elaborados, ya sea a través de la voz o ayudado por instrumentos musicales. Desde la perspectiva biológica, la cultura, y en el caso particular que nos ocupa, la música, se aprendería dentro del grupo mediante la imitación; por tanto, estaríamos dentro de lo que se denomina la teoría memética de la cultura, que apuesta por el meme en su paralelismo con el gen como el paquete de información cultural que se transmite socialmente. La teoría memética de la cultura sería entonces una teoría mimética de la cultura, «una teoría que considera a los seres humanos meros “imitadores” o autómatas de lo que se hace en su grupo» (San Martín 1999, 62). En el ejemplo que hemos utilizado, la música que un hombre es capaz de crear se transmitiría a los demás miembros de su grupo mediante la imitación, igual que los pájaros de la misma especie desarrollan sus cantos por una transmisión genética. El problema, como muestra San Martín, es que una teoría así desarrollada se sitúa siempre desde fuera del fenómeno que pretende comprender. El aprendizaje exige superar la actitud naturalista, «ponerse en el lugar del otro como persona y comprender cómo actúa el otro en cuanto persona, del mismo modo que actuaría yo mismo» (San Martín 1999, 61). Obviamente una canción se puede imitar y se puede trasladar a toda tu comunidad. Pero lo que hace que yo pueda aprender una canción es que soy capaz de entender el sentido del acto creador que se está llevando a cabo. Es a lo que se refiere San Martín en la anterior cita con comprender cómo actúa el otro en cuanto persona. Si escucho una música de una cultura absolutamente desconocida para mí, aunque no entienda su estructura, sus intervalos y escalas que utiliza o incluso por qué motivo se ha elaborado, si me sitúo en lo específicamente humano, podré entender que esas personas han creado un objeto cultural, musical en este caso, en la medida en que yo, dentro de mi propia cultura, también puedo hacer música.

⁸ «La cultura es ante todo el acto creador del sentido por el cual percibimos o nos abrimos al mundo y en él a las cosas» (San Martín 1999, 141). Y más adelante: «Lo cultural (...) se remite (...) a una creación no dada en la naturaleza. Lo cultural exige ante todo una instauración de sentido. Éste es el principio primero de una fenomenología de lo cultural» (*ibid.*, 179).

El hecho de que Schutz hable de categorías históricas que prevalecen durante un determinado tiempo no tiene nada que ver con ninguna rutina vencedora o capacidad de adaptación de dichas categorías, sino que estas vienen determinadas por factores específicamente humanos, relacionados con la creación de sentido. Como dice San Martín (1999, 77), «lo propio del reino de la cultura es ser siempre, primero, resultado de actividades u operaciones humanas y, segundo, ser siempre resultado de una actuación por motivación y comprensión». Schutz es capaz de tener todo esto en cuenta en su aproximación a la música porque proviene de la tradición fenomenológica y su obra capital de 1932, primera de su catálogo verdaderamente de cuño fenomenológico, es un intento de trasladar conceptos del pensamiento de Husserl a la dimensión de la sociología comprensiva de Max Weber⁹.

Como podremos ver a continuación, la actual etnomusicología es una disciplina relativamente reciente que tiene como antecedente lo que a finales del siglo XIX se denominaba musicología comparada. La etnomusicología es la rama de la musicología en la que se pone un énfasis especial en el estudio de la música en su contexto cultural, es decir, es la antropología de la música. El término fue acuñado por Jaap Kunst, que consideró que la comparación no era la principal característica de dicha disciplina y por tanto no aceptaba el término «musicología comparada» (Myers 2018, 19). La definición señala el contexto cultural como el lugar donde se juega la naturaleza de esta disciplina. La cuestión es saber a lo que nos referimos con cultura. San Martín señala que la mayoría de las aportaciones desde la antropología tienen en cuenta la definición canónica de la cultura como «un todo complejo» que realizase Tylor en 1871 en su obra *Primitive Culture*, sin haber cuestionado el carácter de la propia definición (San Martín 1999, 17). Según esta definición «la cultura o civilización en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad» (citado en Kahn 1975, 29). El problema es que este concepto de cultura es limitado en la medida en que únicamente nos muestra unos rasgos descriptivos sobre los quehaceres del antropólogo. Si otorgamos un

⁹ «No puedo comprender un objeto social sin reducirlo a la actividad humana que lo ha creado, y yendo más adelante, sin referirme a los motivos desde los que parte esta actividad humana. No puedo entender una herramienta sin conocer el propósito para el que se ha diseñado, un signo o un símbolo sin conocer lo que simbolizan, una institución si no estoy familiarizado con sus metas, una obra de arte si niego las intenciones del artista que la crea» (Schutz 1978, 36).

rango ontológico a lo que sólo es descriptivo, se generan confusiones teóricas incluso «problemas de orientación política muy graves» (San Martín 1999, 18).

No es este el lugar para profundizar en cuestiones de etnomusicología, pero puede resultar interesante dar algunos datos históricos acerca de la evolución de esta disciplina relativamente joven, y detenernos especialmente en el momento en el que Schutz escribe sus principales textos musicales, esto es, desde mediados de los años cuarenta hasta finales de los cincuenta del siglo xx. Como dice Helen Myers, una cuestión que llama la atención en esta joven disciplina es «su obsesión por las definiciones», desde las pioneras dentro de la musicología comparada de Guido Adler (1855-1941) hasta las publicaciones más actuales (Myers 2018, 27). La razón esgrimida es, entre otras, el riesgo de quedar situada en una tierra de nadie entre las ciencias sociales y las humanidades. Alan Merriam, en un texto de los años setenta del pasado siglo, se refiere a que, si tratamos de realizar una definición únicamente descriptiva de lo que es la etnomusicología, corremos el peligro de que esta sea esencialmente vacía de contenido. Si definimos la etnomusicología por la labor que realizan los etnomusicólogos, tendremos que identificar primero a los etnomusicólogos, pero esto no se podrá llevar a cabo sin saber qué es la disciplina (Merriam 2018, 60). Otra posibilidad es proponer una definición de lo que debería ser dicha disciplina, con el consiguiente riesgo de entrar en el «discutible reino de la apología». Merriam opta por este segundo tipo de definición. Puede resultar obvio decir que la materia de estudio de la etnomusicología es la música, como asegura Hood en la introducción a *The Ethnomusicologist* (1971). En este caso estamos desplazando el problema a la cuestión de definir qué es la música. Es sabido que hay sociedades en las cuales no existe un concepto de «música» y otras que sí lo tienen, sin embargo, no se acercan a lo que Hood se refiere con «música». Es lo mismo que ocurre con la antropología cultural. Se trata de definir correctamente el concepto de cultura. Merriam concede a la cuestión de la definición de la disciplina un valor esencial y en el contexto en el que estamos realizando tiene un mayor interés su afirmación de que

la definición deviene algo de interés vital, porque no podemos encarar otras cuestiones antes de ésta. Sólo entonces estaremos en la posición necesaria para contestar todas las demás cuestiones. En resumidas cuentas, todas las disciplinas deben cuestionar las suposiciones sobre las que se fundamentan (Merriam 2018, 62).

Este cuestionamiento de las suposiciones sobre las que se construye una disciplina o una ciencia es precisamente lo esencial en el método fenome-

nológico. Como se intentará demostrar más adelante, el mejor acercamiento filosófico a una definición de música es el fenomenológico. Es por esto por lo que, realizando un paralelismo entre música y cultura, propongo la teoría de la cultura de Javier San Martín como un lugar desde el cual interrogar a algunos problemas en los plurales acercamientos al fenómeno musical.

En los años cuarenta del pasado siglo, década en la que Schutz escribió su primer texto musical específicamente fenomenológico, podemos encontrar rasgos de eurocentrismo en la definición de lo que entonces era todavía la musicología comparada. En la primera edición del *Harvard Dictionary of Music* (1944) Willi Apel define la musicología comparada como «el estudio de la música exótica», y esta última como «las culturas musicales que están al margen de la tradición europea» (Myers 2018, 23). En 1947 se funda el *International Folk Music Council*, que en 1982 pasa a llamarse *International Council for Traditional Music*, y en 1955 se funda la *Society for Ethnomusicology*. Dicho organismo adopta desde el principio el nuevo término que acuñó Kunst recogido aquí anteriormente. Este periodo viene marcado en Estados Unidos por la aparición de un grupo de estudiosos especialmente dotados entre los que se encuentran los ya citados Mantle Hood, Allan Merriam, así como David Mac Allester y Bruno Nettl. Hacia el fin de la década de los cincuenta, el término «musicología comparada» ya es totalmente sustituido por el de «etnomusicología», lo que supone un significativo deseo de cambio, si se tiene en cuenta que las primeras objeciones al uso del primer término datan de 1905 (Merriam 2018, 67)¹⁰. Esta es la situación en cuanto a la antropología de la música que se daba en la época en que Schutz escribe su fenomenología de la música. La importancia de la escuela berlinesa y vienesa de musicología comparada de comienzos del siglo xx se desplaza a Estados Unidos, en parte por la emigración de estudiosos, es el caso del propio Schutz, de diferentes ámbitos, como consecuencia de la persecución de los judíos y la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a las referencias explícitas de Schutz a la antropología cultural y la etnología podemos decir que son escasas. Por el año 1950 había estudiado ya la obra *Patterns of Culture* (1934) de Ruth Benedict y existen referencias también a *Two Ethnological Reports* (1939) de Ralph Linton y a la obra de Abram Kardiner

¹⁰ En Merriam (2018), que en realidad se trata de un artículo de 1977, se incluye un interesantísimo apéndice con definiciones canónicas de la disciplina en cuestión por diferentes autores ordenadas cronológicamente. Se puede de esta forma seguir la evolución de la definición durante el lapso de 1944-1959, esto es, desde que Schutz escribe FPM hasta su fallecimiento.

The Individual and his Society: The Psychodynamics of Primitive Social Organization (1939). Estas menciones junto con algunas discusiones sobre el concepto de cultura en T. S. Eliot¹¹ permiten a Embree (2015, 68) afirmar que Schutz estaba familiarizado con la antropología cultural de su época. Aunque Schutz no desarrolle de forma explícita una teoría en esta disciplina, según Embree una antropología cultural en el estilo de Schutz debería ser más explícitamente la «búsqueda de tipos ideales científicos referidos a tipos ideales del sentido común» (Embree 2015, 71). La cuestión sería delimitar dichos tipos ideales a los relevantes en una antropología cultural. Para Schutz, cualquier teoría que pretenda dar cuenta de la realidad social debe desarrollar mecanismos ajenos a las ciencias naturales con objeto de encajar con la experiencia cotidiana, o de sentido común, del mundo social (Schutz 1954, 58). Se comprende ahora mejor la cita de Embree acerca del pensamiento científico basado en el pensamiento común. Veamos a qué se refiere Schutz con la realidad social:

Por el término «realidad social» me gustaría entender la suma total de objetos y eventos del mundo social y cultural tal y como son experimentados por el pensamiento de sentido común (...) Es el mundo de los objetos culturales y de las instituciones sociales (...) Los actores de la escena social experimentan el mundo como un mundo a la vez natural y cultural, no privado sino intersubjetivo, esto es, un mundo común a todos nosotros, ya sea dado actualmente o potencialmente accesible; y esto conlleva intercomunicación y lenguaje (Schutz 1954, 53)¹².

Aunque Schutz no mencione la antropología de la música o la etnomusicología, consideramos que la aparición de estos textos sobre música, en especial MMT, que contiene parte de las conclusiones a las que Schutz ya había llegado en su trabajo inconcluso de 1944, no es una casualidad. Schutz, desde su convencimiento de que la fenomenología es el marco adecuado para

¹¹ Schutz dio una conferencia el 12 de abril de 1950 en el Seminario General de la Facultad de Ciencia Política y Social de la *New School for Social Research* en Nueva York con el título «T.S. Eliot's Theory of Culture». De la teoría de la cultura de Eliot presente en *Notes towards the Definition of Culture* (1948), (Eliot 1952), Schutz se dedicó en la citada conferencia a los tres sentidos de la palabra «cultura» (con relación a un individuo, un grupo o toda la sociedad), a la relación entre cultura y religión y, brevemente, a las ideas de Eliot sobre clase y élite (Schutz 1950a, 276).

¹² «Con el nombre el mundo queda desdoblado desde lo que se nos da en la percepción y el sonido que nos representa. Ese sonido, además, tiene una característica muy peculiar: el que nosotros emitimos y el que oímos a los demás son semejantes. Al pronunciar algo nos lo oímos como cuando otro lo pronuncia, con lo que el sonido que duplica el mundo es propio mío y de los otros, es decir, es, en su misma forma de ser, intersubjetivo o común» (San Martín 2019, 28s).

abordar el estudio de la sociedad y la cultura, debía estar informado de la posible apropiación de la discusión filosófica de la música desde el ámbito de la antropología. Así mismo, la otra cara de la moneda del eurocentrismo es el relativismo cultural y, como bien argumenta San Martín, «la misma ejecución de la antropología cultural es la primera refutación práctica del relativismo cultural extremo, por lo menos ese que asegura la diversidad radical de las culturas» (San Martín 1999, 13). Para terminar con la cuestión sobre la etnomusicología podemos resumir el estado de la cuestión tal y como se presenta en el clásico de John Blacking *How musical is man?* (1973). Para este estudioso «la etnomusicología debería ser más que una rama de la musicología ortodoxa dedicada al estudio de la música popular o exótica: debería ser pionera en desarrollar nuevas formas de analizar la música y la historia de la música» (Blacking 2000, 4). Precisamente Schutz reclama en los años cuarenta una historia de la música que sea algo más que biografías de músicos y anécdotas y que nos permita describir los estilos, tipos y marcos de referencia utilizados por diferentes culturas musicales en diferentes épocas. También, el análisis teórico que nos proporciona el estudio fenomenológico de la experiencia musical haría posible una aplicación en el estudio concreto de una cultura musical dada, sus formas y estructuras más típicas (FPM, § 17, 260).

En las ciencias sociales, a diferencia de lo que ocurre con las ciencias naturales, el científico construye sus objetos de estudio con referencia a los objetos a su vez contruidos por el pensamiento de sentido común del hombre que vive su vida cotidiana entre sus contemporáneos. De manera que las construcciones que utiliza el científico social son construcciones «de segundo grado» realizadas sobre las que llevan a cabo los actores sociales cuyo comportamiento trata de explicar el primero mediante los procedimientos de su ciencia (Schutz 1953b, 6). En la medida en que las ciencias sociales deben lidiar con la conducta humana y su interpretación de sentido común en la realidad social, sus análisis deben referirse necesariamente al punto de vista subjetivo, es decir a «la interpretación de la acción y sus escenarios en términos del actor» y por tanto toda ciencia social que aspire a captar de alguna manera la «realidad social» debe adoptar este principio (Schutz 1953b, 34). Una cuestión que inmediatamente nos surge es cómo, si el sentido subjetivo de la acción es único e individual, somos capaces de captar de forma científica dicho sentido. Schutz señala la aparente paradoja de captar estructuras de sentido subjetivas mediante un sistema de conocimiento objetivo (Schutz 1953b, 35). El dispositivo metodológico que el científico social utiliza para sustituir los objetos de pensamiento de sentido común es el

tipo ideal, que le sirve como un modelo del sector del mundo social referente a los eventos tipificados que son relevantes para el problema particular que maneja (Schutz 1953b, 36). Un enfoque fenomenológico permite superar el objetivismo sociológico y preservar la posibilidad de una comprensión de la acción social (Urteaga 2013, 35).

Las ciencias naturales tienen que tratar con objetos y procesos materiales mientras que las ciencias sociales tratan con objetos y procesos psicológicos e intelectuales. De esta forma, el método de las ciencias naturales consiste en explicar, mientras que en las ciencias sociales se trata de comprender (Schutz 1954, 49). Si siguiésemos únicamente el método de las ciencias naturales hasta sus últimas consecuencias lógicas, desembocaríamos en el conductismo. El problema del conductismo es que «sustituye la realidad social por un mundo ficticio, promulgando para las ciencias sociales principios metodológicos que, si bien han resultado exactos en otros campos, han demostrado ser un fracaso en el dominio de la intersubjetividad» (Schutz 1960, 5). Schutz, que define el conductismo como la forma más radical de objetivismo en las ciencias sociales, nos presenta la falsa dicotomía que existe entre, o bien aceptar el punto de vista más estrictamente subjetivo y estudiar la mente del sujeto o bien limitarse a describir la conducta manifiesta, aceptando el postulado conductista según el cual la mente del otro es inaccesible. Todas las formas de naturalismo y empirismo lógico dan por supuesta la realidad social de forma ingenua que, como hemos visto, es el objeto propiamente dicho de las ciencias sociales. Desde esos presupuestos se asume que el científico social ya ha resuelto su problema fundamental, precisamente cuando todavía no ha comenzado la verdadera investigación científica. Conceptos como la intersubjetividad, la interacción, la intercomunicación y el lenguaje son simplemente presupuestos como el fundamento no suficientemente clarificado de sus teorías (Schutz 1954, 53; cfr. también 1960, 5).

De manera que, para responder a la pregunta sobre el sentido del mundo social para el observador, primero debo responder qué significa este mundo social para el actor observado dentro de este mundo y qué sentido le asigna a su actuar dentro de él. Si formulamos así nuestras preguntas dejamos de aceptar ingenuamente el mundo social y sus idealizaciones y formalizaciones actuales como ya elaboradas y dadas por supuestas. Esto nos permite llevar a cabo «el estudio del proceso de idealización y formalización como tal», que no es otra cosa que la génesis del sentido que los fenómenos sociales tienen para nosotros y para los actores involucrados (Schutz 1960, 7). La comprensión de la acción

social implica para Schutz la realización de un análisis fenomenológico que permita mostrar «la red de intencionalidades» que vincula cada actor a los demás sujetos y objetos culturales que forman la realidad social (Urteaga 2013, 41).

Una vez que hemos podido resumir las condiciones que impone Schutz a un estudio desde las ciencias sociales que no proceda de manera ingenua, podemos volver a la propuesta de San Martín de reafirmación de la filosofía como único modo de acercamiento autónomo al estudio de la cultura, o siguiendo con el paralelismo que se pretende realizar en este apartado, al estudio de la música. Creemos que cuando San Martín afirma que «lo que las ciencias sociales dicen sobre la cultura no es suficiente» (San Martín 1999, 14) está reclamando lo mismo que hace Schutz en su búsqueda de una base metodológica de las ciencias sociales en la fenomenología husserliana. Se puede señalar el problema de forma concreta argumentando que «una filosofía de la cultura que se sitúa desde fuera, como lo hace el naturalismo, se incapacita para acceder a elementos básicos de lo cultural, sobre todo para comprender la emergencia de lo cultural, para dar razón de la cultura» (San Martín 1999, 115). Schutz afirma que la única posibilidad de que el mundo de la realidad social no sea reemplazado por un mundo ficticio e inexistente construido por el observador científico es mantener el punto de vista subjetivo, si bien como condición necesaria, pero no suficiente (Schutz 1960, 8). Uno de los pocos ejemplos concretos de Schutz que implican directamente a la antropología cultural lo encontramos en un texto que se publicó por primera vez en 1997, borrador de la primavera de 1953 de un texto publicado en 1954, cuyo boceto editado por Embree lleva por título *Positivist Philosophy and the Actual Approach of Interpretative Social Science*, título que lo emparenta inmediatamente con lo que estamos tratando en estos párrafos. Este ejemplo, en nuestra opinión, podría ilustrar muy bien lo argumentado por San Martín acerca de los presupuestos erróneos de la antropología cultural:

Un antropólogo que pretendiese describir la ceremonia de una tribu primitiva únicamente en términos de su comportamiento manifiesto [*overt behavior*] sin ninguna referencia al significado subjetivo no podría decidir si dicha ceremonia es la preparación a la guerra o sólo una danza en honor a una deidad, un trueque o la recepción a un embajador amigo (Schutz 1997, 138).

Para San Martín la filosofía de la cultura debe ser capaz de abordar el fenómeno de la cultura en su totalidad, y no sólo en el momento de su transmisión, sino fundamentalmente en el momento de su emergencia (San Martín 1999,