

ISSN 2683-3263

AITIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volumen VI Número 11 Enero - Junio 2026



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CENTRO DE
ESTUDIOS
CEH
UANL HUMANÍSTICOS

Aitías
Revista de Estudios Filosóficos
<http://aitias.uanl.mx/>

La política del canto. Una lectura desde la Carta sobre
la Música Francesa de Rousseau

The politics of singing. A reading from Rousseau's Letter
on French Music

La politique du chant. Une lecture à partir de la Lettre sur
la Musique Française de Rousseau

Carlos David García Mancilla
<https://orcid.org/0000-0002-3595-2242>
Universidad Nacional Autónoma de México
CDMX, México

Editor: José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2026. García Mancilla, Carlos David. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/aitias5.11-120>

Recepción: 23-06-25

Fecha Aceptación: 10-12-25

Email: carlosgarcia@filos.unam.mx

**LA POLÍTICA DEL CANTO. UNA LECTURA DESDE LA
CARTA SOBRE LA MÚSICA FRANCESA DE ROUSSEAU**

**THE POLITICS OF SINGING. A READING FROM ROUSSEAU'S
LETTER ON FRENCH MUSIC**

**LA POLITIQUE DU CHANT. UNE LECTURE À PARTIR DE LA
LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE DE ROUSSEAU**

Carlos David García Mancilla¹

Resumen: El presente escrito analiza las obras de Rousseau en las que escribe sobre música y particularmente la Carta sobre la Música Francesa. Considerando la forma en que Theodor Adorno interpreta políticamente a la música y de los propios postulados de la filosofía política de Rousseau, se proponen tres rutas a través de las cuales Rousseau hace una crítica de la cultura de su tiempo y especialmente del régimen monárquico francés al hacer una crítica a su música. Esto es, su crítica a la armonía por sobre la melodía, al espectáculo, al genio y a la matematización de la música. Se muestra, por supuesto, la manera en que estas apreciaciones negativas trascienden de lo musical hacia lo político. Además, se propone la tesis de que la música que el propio Rousseau compuso intenta salir de estos esquemas de alienación e incluso una de sus obras llega a ser una forma de posicionamiento político en contra de la esclavitud en las colonias..

¹ Universidad Nacional Autónoma de México, Cd. CDMX, México, México.

Palabras clave: Música, alienación, melodía, artificio, esclavitud.

Abstract: This article analyzes Rousseau's works on music, particularly the Letter on French Music. Considering the way Theodor Adorno politically interprets music and the postulates of Rousseau's own political philosophy, three forms are proposed through which Rousseau criticizes the culture of his time, and especially the French monarchy, through the critique of its music. These are: his critique of harmony over melody, the spectacle, genius, and the mathematization of music. The manner in which these negative assessments transcend the musical to the political is of course clarified. Furthermore, it is proposed that the music Rousseau himself composed attempts to escape these patterns of alienation, and that one of his works even becomes a form of political stance against slavery in the colonies.

Key words: Music, melody, alienation, artifice, slavery.

Résumé: Le présent article analyse les œuvres de Rousseau dans lesquelles il écrit sur la musique, en particulier la Lettre sur la musique française. En tenant compte de la manière dont Theodor Adorno interprète politiquement la musique et des postulats de la philosophie politique de Rousseau lui-même, trois voies sont proposées à travers lesquelles Rousseau critique la culture de son temps et en particulier le régime monarchique français en critiquant sa musique. Il s'agit de sa critique de l'harmonie au détriment de la mélodie, du spectacle, du génie et de la mathématisation de la musique. Il montre, bien sûr, comment ces appréciations négatives transcendent le domaine musical pour atteindre le domaine politique. En outre, l'article propose la thèse selon laquelle la musique composée par Rousseau lui-même tente de sortir de ces schémas d'aliénation, et l'une de ses œuvres devient même une forme de positionnement politique contre l'esclavage dans les colonies.

Mots-clés: Musique, aliénation, mélodie, artifice, esclavage.

Introducción

La música no solamente suena, sino que también es escucha. Es decir, las formas de hacer música, las estructuras o falta de estructuras con las que suena, suponen también una manera de escucharla. Así, una música atrofiada, inauténtica, fetichizada —si se me permite emplear un término ajeno a Rousseau—, habría de corresponder a una forma de escucha análoga. Pero puede ser acaso la música solamente un síntoma entre muchos de una condición cultural, de contradicciones sociales, o incluso de decadencia; o es, como podríamos proponer que lo fue para Rousseau o para Theodor Adorno —de quien tomaremos varias ideas en lo venidero—, una fuerza liberadora. Aunque también su contrario, por lo que la música no podría ser políticamente inocente y mero reflejo, sino una variable apreciable como potencia civilizatoria o herramienta de alienación.

No es una apreciación aislada de la música. Desde Platón se desdeña y vanagloria cierta música por su papel en la sociedad. ¿Por qué ciertos *nomoi* se dice que inducen a la fortaleza o a la valentía y otros se acusan de ser apropiados para la juerga? Marrou² argumenta que el uso estricto de las escalas para ciertos eventos o rituales acostumbró al oído ateniense a relacionar lo uno con lo otro. Una costumbre que se vuelve norma, de ahí el aparentemente inadecuado nombre de “nomoi”. Pero tal asociación no parece ser como una de tantas otras en las que, por ejemplo, se asocia una nación a su bandera o un color a una jerarquía; en las que el objeto que sirve de signo es vacío y mero indicador de otra cosa. La música parece tener algo más, una especie de contenido no tan fácil de señalar. El poema que lleva un mensaje de libertad, nacionalismo o revolución nunca adquiere una

² Henri-Irénée Marrou, *Historia de la Educación en la Antigüedad*, trad. Yago Barja de Quiroga (Fondo de Cultura Económica, 1985), 137.

fuerza comunitaria tan grande como cuando se canta. Qué hay detrás de ello, del canto, es algo que a Rousseau siempre parecía asombrarle; y ante lo cual ensaya una respuesta.

Por supuesto, para Adorno la canción, desde el *Lied* romántico hasta aquella prefabricada, ya ha sido absorbida por la industria y puesta dentro de una lata.³ No así para Rousseau, al que todavía en su vejez le llenaban de lágrimas los ojos los recuerdos de los cantos de su tía. Sin embargo, quisiera en este texto hacer un paralelismo. Cuando Adorno y Horkheimer se trasladan a Estados Unidos, se encuentran abrumados por “el avance de la barbarie nazi, la perversión del socialismo en el estalinismo y por la asombrosa capacidad integradora y manipuladora de la cultura capitalista en la sociedad avanzada norteamericana”⁴. Características de esta última plenamente visibles en la cultura del espectáculo.

Particularmente Adorno dedica cuantiosos escritos a este tema y en específico a la música. Y no solamente como un producto entre otros. La música tiene una importancia política específica. Como lo señala Susanne McClary,⁵ Adorno nos enseñó que hay un aparato semiótico complejo dentro de las formas musicales que reproducen e intensifican, casi invisiblemente, estructuras de alienación social. En el caso de la obra de esta musicóloga, se trata de estructuras patriarcales.

Y es que la música, más que cualquiera de las otras artes —y más aún aquella sin texto— parece desprenderse

3 Theodor Adorno, *Disonancias. Obras completas 14*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Akal, 2009) 20-21.

4 Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Sánchez (Trotta, 1998), 21.

5 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (University of Minnesota Press, 2002), 24.

de toda pretensión ideológica. Sin conocer la historia misma de la obra, ¿quién al escuchar la Sinfonía número 3 de Beethoven, por ejemplo, sabría que fue dedicada a Napoleón como revolucionario y héroe de las libertades, y después Beethoven tachó su nombre de la partitura cuando el gran Corzo se declaró emperador? ¿Quién podría decir siquiera que en esa sinfonía se menciona algo parecido al ideal republicano o al menos a la idea de libertad? Son solamente notas, sonidos bella y agradablemente ordenados. Las pretensiones del autor son secundarias y la música vale, se ejecuta y agrada, a pesar de que desconozcamos dichas pretensiones o destinatarios. Parece ser la música ajena no solamente a cualquier contenido ideológico, sino a cualquier significado. Como dice Jankelevich, la música no significa nada y, por lo tanto, lo significa todo; la podemos llenar con los más o menos arbitrarios contenidos, no hay problema, la música lo permite y no se compromete con ninguno.⁶ Pues parecería que se puede poner en cuestión lo que se canta o el uso que se le da a la obra; pero no a la música misma.

Sin embargo, no solamente Adorno atinó en sospechar de la forma musical. Rousseau también lo hizo con la música de su tiempo. Atribuía una importancia social radical a la música y, particularmente, al canto en la acentuación de las palabras, como se deja ver en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas, en su Diccionario de música y, visiblemente, en la Carta sobre la música francesa*.

En otros escritos he abordado el contraste entre Rousseau y Rameau en lo que respecta a sus interpretaciones sobre la música.⁷ Por un lado, el músico

6 Vladimir Jankélévitch, *La música y lo Inefable*, trad. Rosa Rius y Ramón Andrés (Alpha Decay, 2005), 32.

7 Carlos D. García, “Rousseau y el debate sobre la música francesa”, *Re-Aitías. Revista de Estudios Filosóficos*, Vol. VI, N° 11, Enero-Junio 2026, pp. 96-122

de la corte hace una lectura desde la matemática y la física del sonido. Interpretación que puede rastrearse hasta Pitágoras y que pasa por la larga tradición de la armonía de las esferas. Complementada por las entonces recientes investigaciones sobre las ondas sonoras y la resonancia, Rameau encuentra un fundamento que señala como natural para la música. Y que le sirve, sobre todo, para dar razón física y matemáticamente de la estructura armónica en la música. La armonía, dice Rameau —y Rousseau hace eco de esta apreciación— es la misma en todas las naciones.⁸ Por esa misma razón, Rameau ve en la universalidad de la armonía otra prueba de su origen natural. A pesar de que Rousseau sí considera a la armonía como una estructura musical universal, no por ello es natural. O, de otra forma señalado, la idea de naturaleza de Rameau es aquella de la física newtoniana; mientras que aquella de Rousseau es más cercana a un estado pre-cultural.

Ambos teóricos de la música se confrontan en escritos, cartas, obras musicales y hasta tendencias políticas. El aparente pretexto de los cuantiosos debates era el predominio musical de la armonía sobre la melodía o lo contrario. Se comentó en el citado escrito que nunca hubo una comprensión adecuada entre ambos, ya que partían de una idea de naturaleza desemejante. Sin embargo, tal idea es todavía parcial pues, a diferencia de Rameau, Rousseau era bastante consciente de esta desemejanza de fundamentos, que es hacia donde dirige su fuerte crítica a la cultura francesa de su tiempo a través de la crítica a su música. En efecto, en la *Carta sobre la música francesa* —que es el

velli 17, no. 1 (2025): 1-14, <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/16387>

8 Curiosamente una secuencia cadencial de acorde de sexto grado con una cuarta aumentada que usaba mucho Rameau fue nombrada poco después como “sexta francesa”.

escrito rousseauiano que analizaré de manera central en este momento—, Rousseau encuentra, dentro de las formas musicales, indicios de lo que después se denominaría como alienación.⁹ Procuraré no emplear este aparato conceptual del que se sirven Adorno y McClary para hablar de la música —por mencionar a quienes ya han sido citados—, que es sin duda en muchos sentidos ajeno a Rousseau. Sin embargo, es de hacerse notar que el espíritu crítico es semejante y que, por supuesto, esta lectura tan novedosa e interesante de la música desde la crítica a la cultura que realiza Adorno, mucho antes la hizo ya Rousseau en la mencionada carta.

El contexto de la *Carta* y la famosa *Querelle* en la que atizaría los ánimos de todo París, como es sabido, es la visita de la compañía de músicos italianos *Les Bouffons* en 1752. Nueve años antes pasaron casi desapercibidos en su visita, a pesar de llevar un repertorio semejante, incluyendo la famosa *Serva Padrona* de Pergolesi, que sería la obra centro de la discusión años después. Sin embargo, como señala Anacleto Ferrer,¹⁰ el inesperado cambio de gusto en esos pocos años cuenta con el ímpetu de la nueva visión estética difundida por los enciclopedistas. Con el pretexto de la música —o justo porque se trataba de música—, las nuevas ideas del Iluminismo se confrontan en este debate con el viejo régimen.

Se suele considerar, como me mencionó hace un momento, que la música fue un mero subterfugio en una confrontación de posturas ideológicas que habría de servir de crisol para la misma revolución. Sin embargo, como se espera poder demostrar, no era este el caso. Es sumamente interesante cómo la *Carta sobre la Música francesa* —un

9 Jean-Jaques Rousseau, *Escritos Sobre Música*, trad. Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck (Universitat de València, 2007), 179-181.

10 *Ibid.*, 27.

texto no muy socorrido por quienes estudian a Rousseau— es también un escrito polémico de posturas ideológicas; de confrontación directa con el antiguo régimen a través de las formas musicales y no sólo con el pretexto de las mismas.

Así, podrían proponerse, al menos, tres formas de alienación de la música que señala Rousseau propias de la música francesa: el predominio de la armonía sobre la melodía; el espectáculo y la figura del genio; y el predominio de la explicación científica y matemática. A estas tres rutas críticas las atraviesa el problema de la lengua y su acentuación. Temáticas que aborda de manera mucho más pormenorizadamente en el segundo *Ensayo* y en varias de las entradas del *Diccionario*. Por lo que, sin tratar estas obras de manera específica, se harán algunas referencias de las mismas.

El predominio de la armonía

En líneas más arriba, se señalaba la razón del debate entre Rameau y Rousseau en la consideración del origen de la música en la armonía o la melodía. Por supuesto, el primer problema es aclarar lo que se entienda por origen. En cierto sentido, ninguna música ha surgido de la armonía. Prueba de ello, diría Rousseau, es la innumerable variedad de cantos y danzas en todos los rincones de la Tierra y en grupos humanos que desconocen por completo el uso de la armonía. Los griegos la desconocían y su lengua era sonora, acentuada y, podría decirse, genuina; muy adecuada para la música. Los franceses la conocen —y de hecho Rameau consolida teóricamente la estructura tonal de la música— y, según concluirá Rousseau en la *Carta*, ni siquiera tienen música.¹¹

11 *Ibid.*, 216.

La posición de Rameau acerca del origen de la música en la armonía se centra en el fenómeno del cuerpo sonoro, que genera los armónicos con los que se construirán las triadas de acordes y, dentro de ellos, las notas con las que se elaboran las melodías. Es decir, los sonidos de la horizontalidad de la melodía son un subproducto de la verticalidad de los sonidos armónicos. Pero, considera Rousseau, esta forma de entender a la música se da a partir de la música como ya se hacía en Francia. La teoría de Rameau es, digamos, un síntoma de una forma de hacer música que apenas y se acerca a lo genuinamente musical. Rousseau considera a la armonía como una estructura artificial obtenida por medios artificiales. Ya desde la *Disertación sobre la música moderna* Rousseau señala la arbitrariedad de los sonidos elegidos para ser las notas de la escala.¹² Ni siquiera la justificación desde la experimentación física es suficiente. Sabido es que Rameau tuvo grandes dificultades para dar razón, desde sus premisas físico-matemáticas, al menos de las escalas y acordes menores.

Si hay algo originario en la música, piensa Rousseau, es en el canto, en la melodía. En su breve texto sobre el *Origen de la melodía*¹³ —después incorporado al segundo *Ensayo*—, Rousseau ve este origen en la acentuación expresiva del hablante. Como lo afirma Violain Anger,¹⁴ la musicalidad del lenguaje en Rousseau no es símbolo de un estado interno emotivo, sino que es el estado emotivo mismo, o al menos una parte integral de aquél.

La acentuación es un signo de las pasiones y un símbolo de humanidad. En el segundo *Ensayo*, Rousseau aclara que es en esta acentuación en donde se da a entender

12 *Ibid.*, 102.

13 *Ibid.*, 219-221.

14 Violaine Anger, *Sonate, que me veux-tu?* (ENS Éditions, 2016), 23-25.

la inferioridad al otro. El objeto que la palabra refiere puede ser incluso secundario respecto del contenido íntimo de la palabra reflejado en su acentuación. Para explicarlo ejemplifica con la palabra “gigantes”¹⁵ que, más que definir a un personaje externo, expresa una condición anímica interna de cautela, sospecha, incluso de miedo; dependiendo de *cómo* se diga. Es decir, el sentido último de la palabra lo expresará su acentuación. Y es ello de lo que carece la música francesa; no tiene expresión melódica. Y no tiene melodía, piensa Rousseau, porque el francés es una lengua que ha perdido su acentuación casi por completo; es artificial, analítica e intelectual. Propia de la ciencia y de la comunicación de las ideas para todos en todas las naciones sin conmover a ninguno.

La música, como una de las artes, es artificial, una imitación del acento de una lengua que, si carece de este mismo, apenas y sería música. Por eso, piensa Rousseau, no hay verdadera música francesa. Hay un sustituto, un artificio del artificio que hace las veces de música; y por ello hay un predominio de la armonía.

Esta característica tiene muy diversas implicaciones de importancia. La primera de las cuales es su imposibilidad para conmover; para ser un medio de comunicación genuino como supone ser el lenguaje originario. Y, en esta medida, no hace comunidad sino que la impone. Los ejemplos que da de la música italiana y otras formas de música van en esa dirección. El recuerdo de aquel armenio que Rousseau evoca en la *Carta*¹⁶ o el canto de aquella niña del orfanato en Italia, mencionado en las *Confesiones*,¹⁷ dan

15 Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, trad. María Teresa Poyrazian (Encuentro, 2008), 12.

16 Rousseau, *Escritos sobre música*, 190.

17 Jean-Jacques Rousseau, *Confesiones*, (W.M. Jackson, 1972), 287.

muestra de ello. Sin conocer el mensaje, aquel extranjero se vio estremecido por la música italiana y completamente extrañado por la francesa. Algo comprendió que le llevó al estremecimiento a través de la música —mal tocada, según cuenta Rousseau— de Pergolesi y nada a través de la de Rameau. Con qué fuerza, escribe Rousseau en el segundo *Ensayo*, se dicen las palabras del profeta —recordemos que los rezos del Corán son todos cantados por el Imán según tradición de Mahoma— que un extranjero “se prosternaría en tierra gritando: ¡Gran profeta!”,¹⁸ sin bien conocer el mensaje. La música francesa está alienada porque es así, extranjera para cualquiera que no sea francés. Pero, más aún, es extraña o extranjera para cualquiera que no sea Rameau, el noble y aquellos del ala del “palco del Rey” durante la *Querelle*.¹⁹ Incluso, dice Rousseau, muchos franceses han caído en cuenta de que sí amaban la música solamente después de haber escuchado la italiana.²⁰

La musicalidad del lenguaje viva, expresiva, genuina y natural está en el pasado hipotético que sirve a Rousseau de medio de comparación y diagnóstico. Ahora sólo tenemos el artificio de la música para complementar esa pérdida. Pero como dice Ferrer, no solamente las ciencias y las artes son medios de corrupción, sino “diques de contención contra una degeneración mayor”.²¹ En este sentido es en el que resulta necesario pensar a la música como fue la consigna de Rousseau y de Adorno. Rousseau veía en la música un

18 Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, 76.

19 Durante la famosa Querelle des Bouffons, en la Ópera de París los ilustrados solían tomar los asientos de la locación llamada *coin de la reine*, o palco de la reina. En contraste con los músicos e intelectuales más conservadores que solían tomar los lugares contrarios y denominados de “la esquina del rey”. Por supuesto, estas posiciones contrarias en el espacio del teatro eran también contrarias en gustos artísticos y posiciones políticas.

20 Rousseau, *Escritos sobre música*, 190.

21 *Ibid.*, 33.

medio para construir genuinamente una comunidad. Y, como se decía hace un momento, si ello no es posible a través de la música, la comunidad se impone. Pues, dice Starobinski:

El arte no es otra cosa sino invención de sustitutos, ‘suplementos’ destinados a sustituir los privilegios de las primeras asociaciones humanas en adelante perdidas sin retorno. Cuando tales sustitutos son imperfectos no hacen sino agravar la falta a la que hubieran debido traer compensación.²²

Igualmente dice Rousseau de la vox “Ópera” en su *Diccionario*: “cuanto menos se sabe tocar a los corazones más necesario es halagar a los oídos; y estamos obligados a buscar en la sensación el placer que el sentimiento nos rehúsa”.²³

En efecto, cuando Adorno acusa a la música enlatada, las operetas y las canciones de moda de ser producto, parte y medio de la alienación, se refiere puntualmente a esas características fáciles de las formas musicales.²⁴ Temas sencillos, repetitivos, pero con una pequeña novedad que da la impresión de individualidad acompañada con el “placer” de mostrar lo ya esperado en su repetitividad. O en términos de Rousseau, sustituyen su carencia de verdaderas bellezas musicales y melódicas con artificios cadenciosos, adornos al por mayor, trinos, armonías abigarradas y ruidosas, etc. La pérdida de la sonoridad en la lengua y de la melodía en

22 Jean Starobinski, *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artefacto en la era de las luces*, trad. J.L. Arántegui (Antonio Machado, 2000), 234.

23 Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, trad. José L. de la Fuente (Akal, 2007), 309.

24 Theodor Adorno, *Introducción a la Sociología de la Música*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Akal, 2009), 25-28.

la música van aparejadas, dice Starobinski,²⁵ con la pérdida de la libertad. La música francesa que Rousseau considera casi como puro ruido “hace fracasar toda comunicación de los sentimientos” y, con ello, de la misma comunidad.

El espectáculo

La carencia de un canto genuino en la música conduce también a la construcción de un espectáculo. Por supuesto, no ha de pensarse en la gran industria del espectáculo que aborrecía Adorno o la que conocemos hoy en día. A mediados del siglo XVIII no había sido inaugurada siquiera la primera sala de conciertos. La música se ejecutaba para círculos cerrados y reducidos de personas por lo que, de antemano, se trataba de eventos para élites. Sin embargo, la noción que aquí se considera de espectáculo es la del artificio de lo espectacular, que guarda con aquella primera noción esta misma sustitución y exaltación de placeres meramente sensoriales. Una música sin musicalidad requiere de todo tipo de artificios para agradar, varios de los cuales —específicamente los derivados de la armonía— ya se han enumerado.

Y es que las armonías abigarradas, los trinos excesivos, el estruendo de cada vez más instrumentos son muy poco significativas en tanto que música, pero procuran una cierta forma de placer y satisfacción. Es como el famoso clavecín cromático que el padre Castel jamás construyó. Agrada a los ojos, dice Rousseau, sin decir nada al espíritu.²⁶ Cuando no se puede distinguir entre *piano* y *dolce*, entre *fuerte* y *expresivo*, se hace uso de estruendos y malabares sonoros que son sensitivamente placenteros y nada más. En el habla

25 Starobinski, *Remedio en el mal*, 234.

26 Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, 93-94.

cotidiana los matices son sumamente importantes para saber, por ejemplo, si alguien habla con decisión, franqueza, ironía o desdén. Desatinar en los mismos porque la música es comandada por la armonía y lo espectacular es un yerro radical en el sentido de aquello que supone evocar. Es un vicio en la música que guarda una relación directa con el vicio de las costumbres. El matiz idóneo es la expresión “justa” de la emotividad. Una música que no sabe expresar con justicia las pasiones, sino que más bien las desborda, acusa de un mal semejante en quien las ejecuta, en quien las crea y en quien las escucha. Es, de manera importante, un medio idóneo para la reproducción de tal desmesura. El espectáculo —sobre todo aquél que es musical— es el desbordamiento de la emotividad; esa desmesura tan propia del arte que acusa Rousseau desde el primer *Discurso* o en la carta sobre el teatro que dirige a D’Alambert.

Otra de las características de los artificios espectaculares como los describe Rousseau en la *Carta* de la que hablamos, es la confusión y pérdida del ritmo. La melodía y el ritmo son un complejo casi inseparable; y si la lengua no tiene melodiosidad y acento “tendrá un ritmo vago y desigual”.²⁷ Bajo las premisas de Rousseau esto es de esperarse. Si la melodía es producto del artificio armónico y no de la naturalidad del habla, no se entiende de antemano su sentido ni melódico ni rítmico. Además, el numeroso alarido de los múltiples adornos y artilugios espectaculares rompen el tiempo, cadencioso como un río, y le desbordan como también dice Rousseau que hace el teatro sobre las pasiones. Por ello el *tempo* se tiene que escribir en una partitura y seguirlo de manera aislada y cada uno por su cuenta. Es imperativo entonces poner otro orden artificial: una batuta y un director; y la música se vuelve

27 Rousseau, *Escritos sobre música*, 182.

jerárquica. De modo, dice Rousseau, que “en un concierto no se puede prescindir de alguien que lo marque para todos según la fantasía o comodidad de uno solo”²⁸. Alguien mide el tiempo para todos porque el tiempo no es de todos, o no es el mismo para todos ya que no se entiende el sentido íntimo del mensaje y su acento. Una música que no es canto ya está por ello alienada. Ahora solamente alguien habla y todos le siguen en un ritmo que no es el propio sino el de alguien que se encuentra más arriba en la jerarquía; lo más propio de una sociedad en donde la jerarquía comanda hasta sobre el gusto y el ánimo.

Finalmente, el espectáculo es catalizado por una figura central: el genio. Rousseau, tanto en el texto que tratamos ahora, como en otros lugares, habla de un cierto genio que es más bien una fuerza impersonal de poder atinar con precisión en la medida adecuada; más que un personaje central que marca nuevos paradigmas para el quehacer artístico o científico. Esta última figura él la considera más cercana a lo que hemos circunscrito aquí dentro de lo espectacular. Fubini observa desde el Renacimiento italiano el surgimiento de esta figura en la música con la Camerata de los Bardi. El nacimiento del público, dice el italiano, viene aparejado con el surgimiento del espectáculo;²⁹ esto es, un músico como aquellos de la Camerata que encantan por sorprendentes; que ejecutan miles de notas velozmente, “fugas, imitaciones, dobles líneas melódicas y demás bellezas arbitrarias y de pura convención, que casi no tienen mayor mérito que la dificultad vencida”.³⁰ En esta cita, por supuesto, Rousseau no se refiere a los Bardi

28 *Ibid.*, 183.

29 Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda (Alianza Editorial, 2005), 140-143.

30 Rousseau, *Escritos sobre música*, 181.

sino a los ejecutantes de su tiempo. Pero se trata de una usanza de la música que, desde el Renacimiento, gusta en hacer complejo el arte; desafiar las posibilidades técnicas y humanas; ponderar, pues, marcadamente lo artificioso y espectacular sobre lo expresivo.

La figura del genio artificial —para distinguirle de aquél de la “justa medida”— desde esta perspectiva es sumamente alienante. No solamente es una sola voz la que se expresa e impone paradigmas. Si una obra casi nadie la puede componer, casi nadie la puede ejecutar y —quizás por eso mismo— casi nadie plenamente comprender, ¿qué queda del habla comunitaria originaria? Lo que logra el genio es la institucionalización del gusto; la solidificación de la artificialidad. En efecto, hacer difícil lo que no lo es o que no está hecho para ser más difícil y exclusivo es una perversión de ese hacer, de esa arte.

El predominio de la matemática

El contraste que hace Rousseau con la música italiana no solamente radica en la mayor musicalidad que ve en esta lengua por encima de otras lenguas europeas y, sobre todo, del francés. La música en Italia, como pudo apreciar en su tiempo laborando en ese Venecia, es mucho más “popular”. Se enseña en las escuelas y hasta en los orfanatos; se ejecuta en las calles y es cotidiana. Sea por el carácter propio del italiano —como se sostiene en la tesis rousseauiana— o por otras razones, la música italiana le parece más genuina. El uso que esa música hace de la armonía es moderado o, más bien, idóneo para resaltar su expresividad.³¹ Sin embargo, en su

31 Rousseau narra una experiencia con la música francesa que le resultó significativa a este respecto. Felice, el hijo del director de los Bouffons, acompañó en clavecín la obra. Fuese por facilidad, falta de experiencia o por propio genio, “no rellenaba casi nunca los acordes, suprimía muchos sonidos y muy a

Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. VI, N° 11, Enero-Junio 2026, pp. 96-122

crítica a la música francesa en la *Carta* —llena de vituperios a su lengua como la causa de su decrepitud—, se encuentra constantemente una crítica, más bien, al ímpetu de dominio de lo que podríamos denominar como la razón instrumental.

La muy antigua relación entre la música y la matemática ha generado, por largo tiempo, una división en la música. Por un lado, aquella música inteligible del mito de *Er* que llega hasta la música de las Esferas pasando por el *quadrivium*. Concepciones de la música regidas por las relaciones matemáticas sin siquiera considerar el agrado del que son ocasión los sonidos. Por el otro, la música realmente audible que Platón legisla en el tercer libro de su *República* y que se pierde en la medida en que los antiguos, como dice D'Alambert, no nos han dejado vestigios de su arte más allá de meras narraciones que parecen fantasías.³²

Rameau, por así decirlo, baja la música de los cielos al consolidar la justificación física y matemática de los sonidos de las escalas y en la construcción de los acordes. Es la racionalización del mito aplicado a la música. Y en esta racionalización todo se explica, ordena y legisla. Hasta la expresión. Aunque el destinatario primordial de los vituperios de Rousseau es Rameau, resulta este músico, más bien, una figura emblemática de un proceder epocal de dominio e instrumentalización de la naturaleza que Rousseau ve con suma claridad no solamente en la música.

Pero esta idea ha sido abordada con bastante frecuencia en una amplia literatura de crítica al proyecto iluminista y a

menudo solamente empleaba dos dedos, de los cuales uno casi siempre tocaba la octava del bajo". Rousseau se expresa sorprendido diciendo "¡La armonía completa produce menos efecto que la armonía mutilada! (...) Con menos sonidos hacen más armonía". *Ibid.*, 199.

32 Jean D'Alambert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, (Armand Colin, 1894), 84.

los esquemas modernos en general. Lo que hace Rousseau en esta carta es mostrarlo y, en cierta medida, desenmascararlo, en el pequeño pero íntimo ámbito de la música. Como ese hombre del que habla en el *Emilio* que siendo un artificio cultural andante busca de nuevo ser natural y acaba siendo nada.³³ La música en Francia se ha perdido en el artificio de su lengua, de sus artes y de sus ciencias; y se le busca de nuevo a través de más artificios. Pero más allá de la lengua, lo que puede notarse en los argumentos de Rousseau es cómo, a través del dominio matemático, experimental y técnico de los sonidos, se intenta reconstruir aquello originario que ha sido destazado en el proceso. Y al hacerlo, Rousseau descubre su mentira bajo el juicio lapidario de que esa música no expresa nada. Y al no conmover, impone.

Rousseau emplea el ejemplo de la ópera de Lully, *Armida*, en el monólogo del segundo acto. Pasaje que el mismo Rameau habría de elogiar como un “ejemplo de modulación exacta y muy bien ligada”.³⁴ En la escena, Armida se abalanza furiosa para apuñalar a su enemigo, pero vacila al verlo y deja caer el cuchillo, estremecida. La escena es de una tensión emotiva apreciable. El poeta mismo, añade Rousseau, da todos los medios al músico para hacer una construcción dramática memorable. Sin embargo, dice, “no han sido captadas ni una sola vez por éste” y el monólogo acaba “sin haber puesto ni una sola vez en la declamación de la actriz la menor inflexión extraordinaria que diera fe de la agitación de su alma, sin haber dado la menor expresión a la armonía”.³⁵ Y la obra acaba, musicalmente, con los mismos sonidos con los que inicia, como si no hubiera sucedido ni cambiado nada.

33 Jean-Jacques Rousseau, *Emilio*, trad. Ricardo Viñas (El Aleph, 2000), 13.

34 Rousseau, *Escritos sobre música*, 210.

35 *Idem*.

En *El Origen de la Melodía*, Rousseau vuelve sobre ello preguntando: “¿Existe algún hombre en el mundo lo suficientemente desprovisto de sentimiento para decir cosas apasionadas sin jamás suavizar ni intensificar la voz?”³⁶ Rameau lleva a la música a un cenit teórico y con ello, la música francesa, a juicio de Rousseau, tiene todo ya calculado y catalogado. En lugar de melodía, tienen proporciones y medidas. Sin embargo, es notoria la mentira, o esa sustitución de la razón instrumental sobre la expresión natural.

En el predominio de la armonía en la música, lo que acusa Rousseau es la domesticación del ánimo a través de la medida, la proporción y la racionalización matemática. Así dice:

No pensemos que con proporciones y cifras se nos explica el poder que tiene la música sobre las pasiones. Todas estas explicaciones no son más que un galimatías y sólo producirán incrédulos, porque la experiencia las desmiente sin cesar y porque no es posible descubrirles ninguna clase de relación con la naturaleza del hombre.³⁷

Sin embargo, como dice Rousseau más arriba en el *Origen de la Melodía*, cuando la música ya no puede conmover, tiene que intentar convencer,³⁸ como sucedió en Grecia al cambiar el canto a los héroes por el canto a los tiranos y, en última instancia, si no convence se ha de imponer.

36 *Ibid.*, 226

37 *Ibid.*, 233.

38 *Ibid.*, 228.

Rousseau y la “chanson nègre”

Después de recorrer las críticas a la música francesa del ginebrino, es obligada la pregunta sobre la medida en que las propias producciones musicales rousseauianas secundan sus teorías y críticas sobre la música. *Le Devin du Village*, por ejemplo, fue una obra ejecutada al menos unas cuatrocientas veces en los decenios siguientes a su composición en Francia y otros países. A pesar de su desdén por esta lengua, Rousseau escribe la ópera en francés al igual que la mayor parte de sus demás obras. La estructura de la obra es semejante a varias óperas de la época y no prescinde, por supuesto, de un acompañamiento armónico.

Alves de Paiva³⁹ defiende una continuidad entre las obras musicales de Rousseau con las críticas que él mismo hace a la música de su tiempo. Tanto el *Devin* como el *Pigmalión* —así como aquella canción, *Ranz-des-Vaches*, que haría llorar de nostalgia a los soldados suizos,⁴⁰— tienen como tema central a la pérdida y los recuerdos de tiempo pasados. Su lamento, dice Alves de Paiva, “reclama una sencillez perdida, de la que sólo se pueden encontrar ejemplos en el pasado o en el campo, en los pueblos campesinos y en las aldeas alejadas de la ciudad”.⁴¹ Además, las temáticas en el *Devin du Village* son

39 Wilson Alves de Paiva y Geraldo Márcio da Silva, “Do grito à música: a problemática musical em Rousseau em relação aos seus contemporâneos”, *Revista Illuminus* 1, no. 1 (2024): 9, <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/iluminus/article/view/23640/12630>

40 Melodía pastoril popular de Suiza a la que Rousseau incluso dedica un artículo en su *Diccionario de música* en donde dice: “Tiene un encanto indescriptible para los suizos hasta el punto de que está prohibido tocarla entre los soldados suizos al servicio extranjero, porque provoca tal nostalgia que muchos de ellos caen enfermos o incluso desertan para volver a su patria”. Esta melodía es, para Rousseau, un ejemplo paradigmático del canto de emotividad genuina que, además, evoca la pérdida de la patria originaria.

41 Alves de Paiva, “Do grito à música”, 14.

simples y de costumbres sencillas; algunas casas, árboles, una fuente en medio “que nos recuerda el pozo o la hoguera de los tiempos dorados” como los señala Rousseau en el segundo *Ensayo*; la armonía es reducida y nunca arrebata el protagonismo del canto. En particular el *Devin*, defiende Alves de Paiva, es una obra, en su temática y elementos, más italiana que francesa. Y el uso del francés en lugar del italiano se debe, entre otras cosas, piensa Alves de Paiva, al constante impulso pedagógico de Rousseau de educar al pueblo francés.

Sin embargo, a lo largo del texto hemos apuntalado ciertas críticas de la teoría musical de Rousseau a las que difícilmente podrían escapar muchas de sus obras. Sobre todo, por repetir invariablemente muchos de los esquemas básicos de la alienación en la música que se plantearon más arriba. Es decir, las obras seguían teniendo un público selecto, pero no por ello escapaban a la dinámica del espectáculo y el teatro; y por la artificialidad que representa la música dentro de la institución de las Bellas Artes en contraste con los cantos populares como la ya citada canción *Ranz-des-Vaches*.

En este sentido, es de importancia e interés la consideración de la no tan conocida *Chanson Nègre* de Rousseau, que compuso a partir de un poema original en creole proveniente de la isla de Santo Domingo, hoy Haití. La canción es parte de la que quizás sea la última obra de Rousseau, las *Consolations des Misères de ma Vie*. Un conjunto de *airs*, romanzas y dúos. Según un pormenorizado e interesante artículo de Claude Dauphin, la canción fue originariamente compuesta en 1754 por un criollo habitante de Santo Domingo llamado Duvivier de la Mahautière y cantada con una melodía frecuentemente socorrida y popularizada con el título de *Que ne suis-je*

*la fougère.*⁴² Pero la canción de Duvivier, titulada *Lisette quitté la plaine*, es, según Dauphin, una parodia del *Devin du Village* de Rousseau pero con un personaje negro. Se debe aclarar que las parodias a las que Dauphin se refiere, no necesariamente son reelaboraciones burlescas, sino obras más breves que retomaban ciertas características importantes del original con adaptaciones populares y locales. En aquellos años fue muy popular en Santo Domingo el *Devin* de Rousseau, y muy frecuentes sus parodias. Por lo que Dauphin puede asegurar que la historia de Lisette la pensó Duvivier teniendo en mente al *Devin du Village* veinticinco años antes de que el poema llegara de vuelta a Rousseau.

Dauphin arroja dos intrépidas tesis tras estos hechos: Este poema en creole da oportunidad a Rousseau para demostrar hasta qué punto la melodía emana de la lengua; y que Rousseau hace uso de la música para manifestar su oposición política ante la esclavitud en las Antillas.

El ginebrino seguramente reconoció en la historia en creole a su Colin que ha perdido a Colette. Pero, más allá de la referencia personal, reconoce esa métrica tan propia del creole y de los ritmos antillanos en compases compuestos heredados de la lengua a la música o, más bien, diríamos con Rousseau, unidos originariamente. En efecto, como dice Dauphin, el ritmo de la melodía con que Rousseau acompaña al poema “esconde una métrica de cinco tiempos en una métrica ternaria”.⁴³ Un compás compuesto y característico también de mucha de la música antillana. Es la versión de Rousseau de la lengua siendo

42 Claude Dauphin, “Rousseau, compositor antillano: la ‘chanson nègre’ de las consolaciones,” en *Rousseau: música y lenguaje*, ed. Anacleto Ferrer (Universitat de València, 2010), 181.

43 *Ibid.*, 181-182.

musical y la música emanando de la fuente originaria y ancestral.

Pero hay mucho más en esta canción. Rousseau prefiere llamarla *Chanson nègre* a conservar el título original de *Lisette*. En efecto, bien podría decirse que narra simplemente una historia de pérdida del amor como lo hace el mismo *Devin* o cuantiosas otras canciones y óperas. Pero el personaje que canta hace de esta canción especialmente representativa de un pueblo como para haberse popularizado en Santo Domingo como lo hizo en aquellos años; y hace a Rousseau retomarla como para volverla heraldo de su rotundo rechazo a la esclavitud a partir, se diría, de la commiseración. El Colin que canta es un negro de Santo Domingo que trabaja en los campos de caña. Es decir, se trata sin duda de un esclavo. Y su amor perdido una mujer que ha partido a la ciudad. Presumiblemente también una esclava negra que fue llevada a la ciudad; es decir, una despedida fuera de su voluntad. A diferencia del Colin del *Devin de Village*, que partió lejos de Colette seducido por el lujo.

Tanto las referencias directas hacia la obra musical de Rousseau en el poema a *Lisette*, como las implicaciones de los personajes, llevan a Dauphin a proponer que esta obra de Rousseau es una especie de manifiesto en contra de la esclavitud. Sostiene aún más su tesis a partir de la clara semejanza que tiene la *Chanson nègre* con el himno de Goudimel, *Ainsi qu'on oit le cerf bruire*; obra con una fuerte carga político-religiosa como símbolo de las atrocidades tras la noche de San Bartolomé. Rousseau, dice Dauphin, “pone la música al servicio de su estrategia habitual para abordar cuestiones políticas sensibles.”⁴⁴ En la *Chanson nègre* “Rousseau desvela hasta qué punto es consciente del

44 *Ibid.*, 187

drama americano y cuánto tendría que temer por su propia existencia al abordar de frente este problema".⁴⁵

No pocas veces se ha cuestionado a los ilustrados —y particularmente al autor del *Origen de la Desigualdad entre los Hombres*— el haber guardado silencio respecto de la violencia esclavista en América.⁴⁶ Es probable, como defiende Dauphin, que abrir otro frente de crítica política en contra de la esclavitud siendo el mismo extranjero en Francia hubiese significado una mayor persecución del filósofo. Y que, por ello, la música fuese el medio que eligió para hacerlo. Sin embargo, de tomar con cierta radicalidad las propias palabras de Rousseau, podría afirmarse que no se trata la música de un mero pretexto para mandar mensajes cifrados de contenido político, sino del medio justo para hacerlo en la medida en que el lenguaje musical es el catalizador originario de la sociabilidad.

Musicalizar con una historia escrita en creole, acerca de un esclavo negro, señala hacia una posición, primero, de comunidad. Aquel Colin de Santo Domingo y la Colette de *Le Devin de Village* se encuentran en la misma posición de pérdida. Si hay comunidad es por un lenguaje que comparta los sentimientos de manera genuina. Y en esta medida, la *Chanson* tiene miras hacia una comunidad transatlántica. Sin embargo, las historias son desemejantes. Ese Colin y esa Colette son esclavos. Sufren la pérdida y la despedida de una manera muy distinta a la pastora y al joven seducido por los lujos en Europa. Por ello, hacer una evidente cita del Salmo 42 de Goudimel es un posicionamiento ante aquella situación como una injusticia. En suma, dando un paso más allá de Alves de Paiva y de Dauphin, podemos afirmar que

45 *Ibid.*, 188.

46 Algunos filósofos, por supuesto, si realizaron una clara y directa manifestación en contra de la esclavitud como es el caso de Diderot y Condorcet.

la *Chanson nègre* de Rousseau es un reconocimiento de la esclavitud, de comunidad con el pueblo antillano y una afrenta a la colonia esclavista.

Conclusión

La música, se decía, es sonido emitido y es escucha. Las declaraciones que hace Rousseau ante la música redundan en quien la escucha. A pesar de sus evidentes desemejanzas teóricas y momentos históricos, pocos pensadores como Rousseau y Adorno han dado tanta importancia a la música como fenómeno social. Especialmente en su posibilidad única, al parecer, de reproducir nuestras estructuras sociales o renovarlas. A través de la música, Rousseau hace un diagnóstico crítico de la sociedad francesa de su tiempo. Bajo el sello de su inexpresividad e inauténticidad, da cuenta de lo que podríamos llamar un arte alienado y alienante. Un heraldo ejemplar y activo de la razón instrumental de la que Rousseau es testigo y de la que —quizás el primero de todos en hacerlo tan claramente—, advierte de sus grandes peligros.

Pero más allá, junto con Alves de Paiva y Dauphin, se ha defendido que las composiciones musicales de Rousseau —que siempre se consideró más músico que filósofo u otra cosa— son un vivo ejemplo de esas críticas vueltas canto y, sobre todo, de posiciones políticas escritas con música. Quizás dar con esos datos que aclaren el casi secreto mensaje antiesclavista de Rousseau en una canción parezca un tanto arbitrario. Sin embargo, desde la estructura propia de la música —que es el tema de este escrito— no lo es. Todos los símbolos musicales que se han mencionado —desde el lenguaje, el tempo, la cita de Goudimel, hasta la evocación del mismo *Devin du Village*— llevan a ver en las composiciones de Rousseau en general, y en la *Chanson* en particular, la intencionalidad de renegar de la esclavitud, de hacer una música distinta y devolver la comunidad al canto.

Referencias

Adorno, Theodor. *Disonancias. Obras completas 14.* Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009.

Adorno, Theodor. *Introducción a la Sociología de la Música.* Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009.

Alves de Paiva, Wilson y Geraldo Márcio da Silva. “Do grito à música: a problemática musical em Rousseau em relação aos seus contemporâneos”. *Revista Illuminus 1*, no. 1 (2024): 1-24. <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/iluminus/article/view/23640/12630>

Anger, Violaine. *Sonate, que me veux-tu?* Lyon: ENS Éditions, 2016.

D'Alambert, Jean. *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie.* Paris: Armand Colin, 1894.

Dauphin, Claude. “Rousseau, compositor antillano: la ‘chanson nègre’ de las consolaciones”. En *Rousseau: música y lenguaje.* Editado por Anacleto Ferrer, 176-190. Universitat de València, 2010.

Ferrer, Anacleto. *Rousseau: música y lenguaje.* Valencia: Universitat de València, 2010.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.* Traducido por Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

García, C.D. “Rousseau y el debate sobre la música francesa”. *Revelli 17*, no. 1 (2025): 1-14. <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/16387>

Horkheimer, M. y Th. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración.* Traducido por Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.

La política del canto. Una lectura desde la Carta
sobre la Música Francesa de Rousseau

Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo Inefable*. Traducido por Rosa Rius y Ramón Andrés. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

Marrou, Henri-Iréneé. *Historia de la Educación en la Antigüedad*. Traducido por Yago Barja de Quiroga. Madrid: Akal, 1985.

McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Rousseau, Jean-Jacques. *Confesiones*. Barcelona W.M. Jackson, 1972.

Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Traducido por José L. de la Fuente. Madrid: Akal, 2007.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio*. Traducido por Ricardo Viñas. Buenos Aires: El Aleph, 2000.

Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el Origen de las Lenguas*. Traducido por María Teresa Poyrazian. Madrid: Encuentro, 2008.

Rousseau, Jean-Jacques. *Escritos sobre música*. Traducido por Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.

Starobinski, Jean. *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artefacto en la era de las luces*. Traducido por J.L. Madrid: Arántegui. Antonio Machado, 2000.