

NANCY S. LOVE, *Musical Democracy*, State University of New York Press, Albany, 2006. 168 páginas.

La sensación que uno experimenta antes de leer *Musical Democracy* es similar al momento antes de que empiece un concierto de un artista al que no conoce, pero que intuye le va a deleitar. En esta ocasión, Nancy Love hace las veces de artista, y su libro la de un sonido nuevo, original y creativo con el que acercarse y escuchar de una manera más honda las teorías sociales y políticas contemporáneas de vanguardia. *Musical Democracy* es, por esta y otras razones, un libro al que hay que brindar una oportunidad.

Sugerente, la propuesta lanzada por Love conecta suavemente con la sensibilidad del lector, ayudada por una argumentación y una asociación de ideas que añade solidez a su idea central: la música, como lenguaje poseedor de un gran potencial conmovedor y transformador, es un elemento clave para la construcción de una democracia más inclusiva, más radical; más *musical*.

Una lectura escéptica provocaría la pérdida inmediata de su riqueza nada más abrir sus páginas. Y es que *Musical Democracy* es un libro al que hay que acercarse casi con los ojos cerrados y el corazón abierto, profundizando en él desde el oído, no desde la vista. De hecho, la inclinación

de la autora por esta sensibilidad *de oído* se reconoce a lo largo de su argumentación, en especial cuando muestra su preocupación por la preponderancia de una teoría política y social dominada por una predisposición visual del lenguaje moderno y de lo público:

Sound —ephemeral, evanescent, slippery, and challenging— ceases to be the central presence in language. It is replaced increasingly by the safety, permanence, immutability, silence, and isolation of vision (p. 72)¹.

Una lectura visual del libro, a su vez, podría llevarnos a un análisis limitado de la obra de Love. La autora americana no busca un análisis de la música como instrumento movilizador y creador de identidades y sensibilidades democráticas. Tampoco pretende una interpretación del contenido de las canciones y ritmos de la música feminista y afroamericana de los movimientos de los sesenta (capítulos 4 y 5). Ni siquiera busca polemizar con John Rawls y Jürgen Habermas, dos de los autores más influyentes en la teoría social y política de la última generación (capítulos 2 y 3)². Una lectura más musi-

¹ [El sonido —efímero, evanescente, escurridizo y desafiante— cede su presencia en el lenguaje. Es reemplazado gradualmente por la seguridad, permanencia, inmutabilidad, silencio y aislamiento de la visión].

² Ambos capítulos se centran, respectivamente, en el análisis de las metáforas musicales de las teorías sociales de Habermas y Rawls. La lucidez y profundidad con las que Nancy Love descubre la falta de musicalidad de estos dos autores deja en el aire dudas sobre la propia consistencia de sus cuerpos teóricos.

cal³, en cambio, abre la posibilidad a un mensaje que parece depositado para quien lo quiera encontrar. Un mensaje en el que la *retórica* y su recuperación — casi rescate— se convierten en el hilo conductor del libro.

El comienzo del libro no puede ser más elocuente:

Three larger concerns motivate this series of questions. Each involves a false opposition...which limits mainstream concepts of politics. The first is the distinction between reason and rhetoric, or more narrowly, philosophy and poetry (pp. 1-2)⁴.

Love escribe sin prisa, detallando la necesaria inclusión de la *retórica* en el lenguaje de las ciencias sociales: “Rhetoric promotes the reflective interpre-

tation and creative expansion of language and, with it, human knowledge” (p. 2)⁵.

Siguiendo el hilo, recupera la noción de los *tropoi* retóricos⁶ del que escribiera Quintiliano⁷, y la trascendencia de la metáfora y el potencial evocador del lenguaje; sin olvidar mencionar que, incluso los teóricos más racionalistas, como lo son Habermas y Rawls, no dudan en echar mano de metáforas y tropos buscando la consistencia que el frío lenguaje científico no proporciona a sus cuerpos teóricos⁸. Ahora bien, Love saca a relucir que los tropos y metáforas utilizadas por Habermas y Rawls terminan por convertirse en tropos que hacen las veces de eclipses, cuya función, en vez de centrarse en evocar lo inaccesible para el lenguaje, se estanca en ocultar o refinar antiguos tropos⁹. La autora lamenta la idea que el pen-

³ Con lectura musical me refiero a una lectura que tenga en cuenta tanto la armonía como la melodía del texto. Tal y como recuerda Love: “Melody is feeling, harmony is law; melody provides expanse, harmony defines limits; melody can be considered an image of the self, harmony an image of society; melody is desire, harmony is order” (p. 56). [La melodía es el sentimiento, la armonía es la ley; la melodía proporciona expansión, la melodía define los límites; la melodía puede considerarse una imagen de *uno mismo*, la armonía una imagen de la sociedad; la melodía es deseo, la armonía es orden].

⁴ [Tres nociones más amplias sustentan esta serie de interrogantes. Cada una incluye una confrontación falsa...que limita las nociones centrales de la política. La primera de ellas es la diferenciación entre razón y retórica, más concretamente, entre filosofía y poesía].

⁵ [La retórica promueve la interpretación reflexiva y la expansión creativa del lenguaje y, con ello, el conocimiento humano].

⁶ “The tropes that interest me most here are metaphors”. [Los tropos que más me interesan aquí son las metáforas]. (p. 3).

⁷ Javier ROIZ, *La recuperación del buen juicio*, Foro Interno, Madrid, 2003, p. 20

⁸ Love se refiere a la “situación ideal de discurso” de Habermas, al “velo de ignorancia” y a “la posición original” de Rawls, entre otros.

⁹ La “posición original” de Rawls es un claro ejemplo; el propio autor reconoce que “lo que he tratado de hacer es generalizar y llevar la teoría tradicional del contrato social representada por Locke, Rousseau y Kant, a un nivel más elevado de abstracción...De hecho, no reclamo ninguna originalidad por las ideas que expongo”. John RAWLS, *Teoría de la Justicia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 9-10.

samiento cartesiano tiene de la retórica como elemento al servicio, casi de manutención, del lenguaje científico y filosófico. Por supuesto, las metáforas cartesianas, vaciadas también de toda emotividad y creatividad, terminan convirtiéndose en *metonimias*.

Este lamento de la autora introduce un debate muy pertinente por el momento que vive la ciencia política contemporánea, encadenada al método empírico y a la comparación, y que alcanza un nervio central de la teoría política y social: rechazando la fantasía, la imaginación, la emoción y lo humano como fuentes de los *tropoi* u orígenes de las teorías sociales y políticas, la propia teoría y pensamiento están abocados, y con ellos la sociedad, a un continuo estancamiento. Este estancamiento sería, sin duda para Love, deseable y deseado por los autores mencionados, y artífice del *statu quo* de la democracia liberal y del Estado de Derecho.

Como consecuencia, la emotividad, la sensibilidad, las “voces” de los oprimidos de las que habla Habermas (capítulo 2) no tienen otra salida que traducirse en demandas procedimentales articuladas a través de un discurso argumentativo acorde al sistema institucional, para conseguir un espacio donde ser visibles. Siguiendo la metáfora de la orquesta de Rawls con la que compara su “overlapping consensus”, lo que esconde esta proposición no es distinto de un procedimiento con el que silenciar las “voces” disonantes de la sociedad permitiéndoles actuar en la orquesta

poniéndoles una flauta en las manos, de la misma manera que se ofrece un chupete a un niño para que deje de llorar.

¿Son las voces de la sociedad, el llanto de los oprimidos, la sensibilidad humana expresiones irracionales desechables para el pensamiento político y para la construcción de la democracia? En la segunda parte del libro (capítulos 4 y 5), Love nos responde a través del comentario de la música feminista y afroamericana su interpretación de la política y su naturaleza estética¹⁰. Aquí es donde el lector con oído sensible se percata que la idea de democracia y política que la autora tiene en mente, a la que bautiza como *musical*, es cercana a la idea retórica y humanista de la política. Y es que defendiendo la música, la poesía, la pintura, la escultura, la literatura como fuentes de conocimiento político, Love trata de recuperar la noción clásica del término *mousiké* y su validez filosófica denegada por el pensamiento socrático y platónico, y condenada al ostracismo por el pensamiento racional cartesiano. Es curioso, sin embargo, que la autora no nombre explícitamente ni el término *mousiké* ni otros términos retóricos que surgen en la mente del lector familiarizado con el tema. No obstante, parece que esta ausencia es intencionada, intención que convierte la propia idea de *musical democracy* en una metáfora con la que (re)unir el pensamiento retórico, el humanismo y las bellas artes con el pensamiento más dialéctico y racional. Y es que, recordemos, para Aristóteles, dialéc-

¹⁰ Las otras dos confrontaciones falsas que Love denuncia al comienzo del libro son aquellas “between aggregative, deliberative, and more recently, agonistic democracy” (p. 4) y, “between aesthetics and politics” (p. 9). [Entre las democracias inclusivas, deliberativas y, más recientemente, la democracia agónica] y [entre la estética y la política].

tica y retórica son necesariamente complementarias, hermanas gemelas¹¹.

Cuando Nancy Love declara que lo que realmente le interesa de las características de la música afroamericana son su alma —“soul-force”—, la improvisación y la “llamada-respuesta” o antifonía (p. 90), da pie a una inmediata asociación con varias características de la tradición retórica. Así, en primer lugar, el silencio es el origen del pensamiento, existiendo un punto de origen mítico y anterior a las palabras —idea que enlaza con las nociones de *mutos* e *inventio* retóricos— que en el caso de la comunidad afroamericana sería la experiencia de la esclavitud. La segunda idea resaltaría que, de igual manera que la música no suena igual en todo momento y contexto, junto con el papel de la improvisación, lo relacionado con el mundo de lo humano no puede desprenderse de su naturaleza contingente, recordando, de esta manera, la noción del *kairos* u oportunidad griego tan importante para el juicio retórico. En tercer lugar, Love nos viene a decir que tanto la música como la palabra no tienen sentido si no hay alguien que las reciba, si no hay un alma que conmoviera; se reconoce, así, la pluralidad y polifonía de la política, estableciéndose lo verosímil en vez de la verdad¹². Es evidente que esta visión más profunda de la retórica que la autora defiende a través de la música poco tiene que ver con su injusta visión como una mera *melodía de seducción*.

Love concluye *Musical Democracy* describiendo las características de la democracia musical que plantea, resumiendo los elementos que el lector tiene que tener en cuenta a la hora de acercarse a esta original alternativa teórica (pp. 117-118). La autora destaca que una democracia musical ayudaría a una visión menos dialéctica de la democracia gracias a una concepción polifónica de la misma, liberando a la sociedad y a la propia teoría política del corsé cientificista contemporáneo. De esta manera, la democracia moderna, racional, secular y occidental tendría que aceptar la existencia de un espíritu que mueve a los ciudadanos a la búsqueda de la justicia. Además, en la democracia musical, la participación de los ciudadanos no será entendida en su forma ejecutiva o vigilante, sino que estará abierta a una participación más letárgica, desde el silencio, en lo político. Al igual que un chupete no sacia el hambre de un bebé, la democracia institucional y su orquesta de cuotas parlamentarias no consiguen una representación plena de las voces oprimidas:

Indeed, for oppressed groups, these non deliberative forms are often the primary, even the only, mechanism for political communication (p. 106)¹³.

Por último, y posiblemente lo más desafiante para el discurso cartesiano, Love

¹¹ ARISTÓTELES, *Retórica*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971, 1354a (p. 4). Sobre este punto, véase: Javier ROIZ, *Sociedad vigilante y mundo judío en la concepción del Estado*, Editorial Complutense, Madrid, 2008, p. 34.

¹² *Ibidem*.

¹³ [De hecho, para los grupos oprimidos, estas formas no-deliberativas son, habitualmente, los mecanismos primarios, incluso los únicos, para la comunicación política].

defiende que el entendimiento mutuo no debe limitarse a la forma del discurso elaborado, sino que existe un lugar para la conexión más allá de la comprensión racional. Una idea de gran potencial inclusivo ya que, tal y como recuerda Hannah Arendt, el lenguaje de la música, la menos “materialista” de las artes, está al alcance de todo individuo, incluidos los niños:

El niño prodigio en la música puede alcanzar gran perfección sin demasiado adiestramiento y experiencia, fenómeno

apenas igualado en la pintura, escultura y arquitectura¹⁴.

Si comenzamos este comentario aconsejando ofrecer una oportunidad a *Musical Democracy*, podemos concluir que *Musical Democracy* es, sin duda, una oportunidad para (re)pensar las teorías sociales y políticas contemporáneas y para construir una visión de lo público más humana, más retórica, más *política*.

JORGE LOZA-BALPARDA

¹⁴ Hannah ARENDT, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 191.