



Más allá de la traducción: música, lenguaje y mediación

Miguel Antón Moreno

Universidad Internacional de La Rioja  

<https://dx.doi.org/10.5209/resf.108018>

Recibido: 25/02/2026 • Aceptado: 25/05/2026 • Publicado en línea: 08/06/2026

Resumen: Este artículo reconsidera el problema del significado musical mediante una reformulación de la relación entre música y lenguaje. A partir de una lectura crítica de Friedrich Nietzsche y Claude Lévi-Strauss, se examinan dos modelos interpretativos insuficientes: el modelo ilustrativo, que subordina la música a contenidos conceptuales previos, y el modelo naturalista, que busca fundamentar su inteligibilidad en determinaciones fisiológicas. Frente a ambos enfoques, el significado musical se entiende como una forma de apertura no proposicional, no unívoca y no arbitraria, articulada mediante operaciones de ordenación cultural y estabilizada parcialmente por mediaciones interpretativas. Desde esta perspectiva, la mimesis se redefine como principio de configuración del continuo sonoro, mientras que la autonomía musical se concibe como resistencia a la traducción plena, antes que como aislamiento respecto del lenguaje o la cultura.

Palabras clave: significado musical; mediación; mimesis; autonomía musical; interpretación.

^{EN} Beyond Translation: Music, Language, and Mediation

Abstract: This article reconsiders the problem of musical meaning by reformulating the relationship between music and language. Through a critical reading of Friedrich Nietzsche and Claude Lévi-Strauss, it examines two insufficient interpretive models: the illustrative model, which subordinates music to prior conceptual contents, and the naturalist model, which seeks to ground its intelligibility in physiological determinations. Against both approaches, musical meaning is understood as a form of non-propositional, non-univocal, and non-arbitrary openness, articulated through operations of cultural ordering and partially stabilized by interpretive mediations. From this perspective, mimesis is redefined as a principle for configuring the sonic continuum, while musical autonomy is conceived as resistance to full translation, rather than as isolation from language or culture.

Keywords: musical meaning; mediation; mimesis; musical autonomy; interpretation.

Sumario: 1. Introducción; 2. Autonomía y mediación: Nietzsche ante el problema del significado musical; 3. Racionalismo naturalista; 4. Música y mimesis: ordenación de los sonidos; 5. Mediación, orden y legitimidad interpretativa en la música; 6. Conclusiones; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Antón Moreno, M. de "Más allá de la traducción: música, lenguaje y mediación", *Revista de Filosofía*, avance en línea, <https://dx.doi.org/10.5209/resf.108018>

1. Introducción

La cuestión del significado musical ha ocupado un lugar central en la filosofía de la música desde, al menos, el siglo XIX, y sigue constituyendo uno de los puntos de fricción más persistentes entre enfoques formalistas, expresivistas y semánticos (Hanslick, 1986; Nietzsche, 2000). En las últimas décadas, este debate ha experimentado una reactivación significativa, tanto en el ámbito de la estética continental como en la filosofía analítica de la música, donde se han multiplicado los intentos de reconsiderar la relación entre música, significado e interpretación sin reducirla ni a un formalismo estricto ni a un modelo lingüístico fuerte (Davies, 2011; Levinson, 2015; Kania, 2020, 2024). Esta reactivación se ha producido también en diálogo con la semiótica musical, especialmente a partir de la distinción entre los niveles poiético, neutro y estésico propuesta por Nattiez, con la hermenéutica musical desarrollada por Kramer, y con los modelos de expectativa, estilo y afecto formulados por Meyer (Meyer, 1956, 1989; Nattiez, 1999; Kramer, 2011). Mientras que ciertas tradiciones han defendido la autonomía radical de la música frente a cualquier forma de referencia o mediación conceptual, otras han intentado explicar su capacidad de significar recurriendo bien a modelos lingüísticos, bien a fundamentos naturales o psicológicos. El resultado ha sido un debate recurrente en el que la música parece oscilar entre dos polos igualmente problemáticos: o bien se la concibe como un sistema cerrado de relaciones puramente formales, autosuficiente pero semánticamente opaco, o bien se la interpreta como un lenguaje deficiente, cuya inteligibilidad dependería de elementos extramusicales que la traducen o completan desde fuera (Kivy, 1990; Levinson, 1996).

Buena parte de las dificultades de este debate proceden de una falsa disyuntiva. Por un lado, la identificación del significado con la referencia proposicional (propia del lenguaje verbal) conduce a negar a la música toda capacidad significativa autónoma. Por otro, la defensa de esa autonomía suele desembocar en una concepción puramente intramusical del sentido, incapaz de dar cuenta de la experiencia efectiva de la escucha, de la historicidad de los estilos o de la función que desempeñan los contextos culturales, simbólicos y lingüísticos en la atribución de significado musical. Esta tensión ha sido señalada de forma recurrente tanto en la tradición estética continental como en la discusión filosófica más reciente (Adorno, 2004; Kania, 2024). En el panorama actual, el debate se ha enriquecido mediante enfoques que atienden a la dimensión semiótica de la obra, a las prácticas interpretativas, a la historicidad de los marcos de escucha y a la normatividad de la comprensión musical. Sin embargo, mi interés aquí no consiste tanto en ofrecer una teoría empírica o interdisciplinar del significado musical como en intervenir en el plano estrictamente filosófico-normativo, allí donde se decide bajo qué condiciones resulta legítimo hablar de mediación entre música y lenguaje.

Este artículo parte de la hipótesis de que dicha alternativa es conceptualmente insuficiente, y desplaza la pregunta por el significado musical hacia las condiciones bajo las cuales resulta legítimo articular mediaciones interpretativas entre música y lenguaje. Frente a la oposición entre autonomía formal y dependencia semántica, propongo pensar el significado musical como una apertura significativa: un campo de posibilidades de sentido no proposicional, no unívoco y no arbitrario, que se activa en la escucha y que puede ser estabilizado (aunque nunca agotado) por mediaciones lingüísticas, culturales e históricas. Conviene precisar que por “apertura significativa” no entiendo mera indeterminación, vaguedad o polisemia ilimitada. Tampoco designa una simple proyección subjetiva del oyente sobre un material neutro. La apertura significativa describe, más bien, una estructura de potencialidades de sentido delimitada por constricciones formales, históricas y estilísticas que orientan (sin determinar exhaustivamente) el campo interpretativo. Se trata de una forma de normatividad débil pero real: la música no fija proposiciones, pero tampoco admite cualquier atribución sin restricción.¹ La apertura nombra, así, el espacio estructurado dentro del cual ciertas mediaciones resultan plausibles y otras filosóficamente ilegítimas. Esta propuesta se sitúa en continuidad crítica con aquellas corrientes que han subrayado el carácter no conceptual del sentido musical sin por ello reducirlo a una mera vivencia subjetiva (Adorno, 2003).

La noción de apertura significativa permite reformular de manera más precisa la relación entre música y lenguaje. En lugar de concebirla como una relación de traducción, ilustración o comentario externo, la entiendo como una relación de co-determinación. Los elementos lingüísticos asociados a una obra musical (títulos, textos, programas, contextos discursivos) contribuyen a delimitar y estabilizar un espacio interpretativo que la música ya prefigura de manera indeterminada, más que añadir significados extrínsecos. Este planteamiento conecta con debates recientes sobre interpretación musical y práctica de la escucha, en los que se ha insistido en la necesidad de pensar el sentido musical como algo mediado pero no reducible a significación lingüística (Levinson, 2015; Kania, 2020). Desde esta perspectiva, la mediación no equivale a subordinación ni a traducción exhaustiva. La música no “dice” en el mismo sentido en que lo hace el lenguaje verbal, pero tampoco se sitúa en un ámbito completamente ajeno a la

¹ Esta “normatividad débil” no debe confundirse con una normatividad meramente sociológica o con el simple consenso intersubjetivo. El carácter normativo al que me refiero no descansa exclusivamente en prácticas de validación externas, lo hace en constricciones internas derivadas de la estructura formal de la obra y de las convenciones históricas que delimitan su campo de audibilidad. En este sentido, la normatividad interpretativa equivale a un régimen de justificabilidad situado.

articulación de sentido. Mi objetivo no es tanto construir una semántica musical fuerte como clarificar el estatuto normativo de las mediaciones interpretativas: es decir, establecer bajo qué condiciones resulta filosóficamente aceptable articular vínculos entre estructuras musicales y marcos lingüísticos sin reducir lo musical a lo conceptual.

Esta propuesta se sitúa deliberadamente en un punto intermedio entre dos tradiciones influyentes. Por un lado, dialoga críticamente con la defensa de la autonomía musical formulada en la estética moderna, en particular con la crítica nietzscheana a la subordinación de la música a la palabra y a la música ilustrativa (Nietzsche, 2000; 2003). Por otro, se distancia de aquellos intentos de fundamentar el significado musical en una base natural o fisiológica, como ciertos pasajes de la reflexión de Claude Lévi-Strauss, en los que la mediación cultural del sonido parece apoyarse en una analogía problemática con ritmos corporales o procesos somáticos (Lévi-Strauss, 1964; 1996). El objetivo del artículo consiste en mostrar que esa tensión puede ser replanteada con mayor precisión si se abandona el marco de la traducción y se adopta una concepción de la mediación orientada por criterios de legitimidad interpretativa. La noción de legitimidad interpretativa, que desarrollaré en la sección final, no pretende fijar una traducción correcta del significado musical; más bien ofrece criterios regulativos que permitan distinguir entre mediaciones filosóficamente justificables y formas de reducción conceptual o naturalización indebida.

2. Autonomía y mediación: Nietzsche ante el problema del significado musical

La apelación a los sentimientos y a los afectos en la música ha sido tradicionalmente uno de los principales argumentos para sostener que la función primordial del llamado lenguaje musical es expresiva o emotiva. Esta formulación exige, sin embargo, una cautela histórica: la teoría renacentista y barroca de los afectos no coincide sin más con la noción moderna de emoción subjetiva, pues remite con frecuencia a figuras codificadas, disposiciones retóricas, asociaciones modales o tópicos expresivos vinculados a estructuras reconocibles. La dimensión afectiva de la música comprende, por tanto, registros emotivos, representacionales, sugestivos y funcionales que no pueden reducirse a una descarga psicológica inmediata. Plantear el problema en términos funcionales conduce de inmediato a una cuestión más amplia: ya no se trata de qué funciones desempeña la música, consiste más bien en si resulta legítimo aplicar sin más al ámbito musical un modelo de análisis derivado del lenguaje verbal. Este desplazamiento es decisivo, pues de él depende que la relación entre música y lenguaje se conciba como una mediación posible o como una subordinación ilegítima. Este problema ha sido reformulado en debates recientes sobre expresividad musical, donde se ha insistido en que la dimensión afectiva de la música no puede identificarse sin más con un contenido semántico ni con una función comunicativa en sentido estricto (Davies, 2011; Kania, 2020).

Antes de abordar directamente la posición de Nietzsche, considero necesario examinar brevemente uno de los intentos más sistemáticos de trasladar categorías lingüísticas al análisis musical, a saber, el de Claude Lévi-Strauss. Este rodeo no es accidental: permite delimitar con mayor precisión el tipo de mediación que posteriormente Nietzsche pondrá en cuestión. La reflexión de Claude Lévi-Strauss constituye uno de los intentos más sistemáticos de pensar la música desde una perspectiva funcional inspirada en la lingüística. En su análisis, la función emotiva no puede aislarse en la música del mismo modo en que puede hacerse, al menos parcialmente, en el lenguaje verbal. Toda composición musical estaría, en este sentido, envuelta y amparada por la función emotiva, hasta el punto de que función emotiva y lenguaje musical serían coextensivos (Lévi-Strauss, 1996, p. 38). Esta tesis subraya un rasgo importante de la experiencia musical, pero al mismo tiempo introduce una dificultad conceptual: si la función emotiva es omnipresente, deja de operar como criterio diferencial y corre el riesgo de convertirse en una descripción genérica, poco operativa desde el punto de vista analítico. Desde esta perspectiva, Lévi-Strauss reconoce en la música otras funciones que agrupa bajo lo que denomina función cognitiva, en particular la metalingüística, la referencial y la poética. A partir de esta distinción, afirma la existencia de diferentes especies de música, que participarían de categorías distintas según la naturaleza de la información de la que se hacen portadoras (Lévi-Strauss, 1996, p. 38). Esta tipología desemboca en su conocida clasificación de los compositores en músicos del código, del mensaje y del mito, una clasificación que, como el propio Lévi-Strauss advierte, debe entenderse como relativa y permeable, no como cerrada y excluyente.

En este punto, la aplicación del esquema funcional revela tanto su fecundidad como sus límites. Por un lado, permite describir diferencias estructurales entre prácticas musicales diversas y evitar una concepción indiferenciada de la música como puro flujo expresivo. Por otro, la traslación de categorías lingüísticas al ámbito musical plantea problemas específicos, especialmente cuando se trata de funciones como la fática, cuya definición en el lenguaje verbal depende de actos de mantenimiento del contacto comunicativo más que de la transmisión de contenido. La dificultad de reconocer una función fática en la música parece confirmar, a primera vista, la idea de que ciertas funciones lingüísticas no tienen un correlato musical directo. Sin embargo, esta conclusión puede matizarse si se atiende a determinadas prácticas musicales en las que el sonido contribuye a sostener una situación social, ritual o corporal compartida.

La distinción adorniana entre música seria y música popular puede servir como punto de partida histórico para pensar esta cuestión, pero resulta insuficiente como taxonomía general de las músicas populares urbanas, cuya complejidad formal, tecnológica e identitaria desborda el marco crítico de Adorno (Adorno, 2002). En ellas, elementos aparentemente reiterativos como el hook, el riff o ciertas fórmulas tímbricas no cumplen solo una función de acompañamiento o estabilización contextual, porque pueden llegar a adquirir valor estructural, estilístico e identitario. El hook puede organizar la memoria formal de la canción y condensar una posición estética reconocible; los power chords del heavy metal, por ejemplo, pueden activar una genealogía sonora idealizada ligada a imaginarios arcaicos, épicos o medievalizantes. Por ello, la analogía con la función fática debe formularse de manera restringida: ciertas músicas pueden operar como dispositivos de mantenimiento de una relación o de una situación compartida, pero esa función no agota su organización interna ni su capacidad significativa. Este tipo de análisis ha sido retomado en discusiones recientes sobre música y práctica social, donde se subraya el papel contextual y relacional de determinadas formas musicales sin atribuirles por ello un contenido semántico fuerte (DeNora, 2013).

Ahora bien, este tipo de análisis funcional no agota el problema que aquí interesa. Más allá de clasificar funciones o tipologías, la cuestión clave es si la aplicación de categorías lingüísticas a la música (ya sea en clave estructural, cognitiva o pragmática) permite comprender adecuadamente su especificidad, o si, por el contrario, introduce una mediación ilegítima que tiende a reducir lo musical a un sucedáneo del lenguaje verbal. Conviene distinguir aquí dos planos que a menudo aparecen entrelazados. El primero concierne al uso analítico de categorías procedentes del lenguaje verbal para describir procesos musicales: frase, articulación, respuesta, pregunta, tensión o resolución. Estas categorías pueden funcionar como herramientas heurísticas o metafóricas sin comprometer la autonomía del fenómeno musical. El segundo concierne a la subordinación de la música a un contenido verbal, textual o conceptual que actuaría como instancia última de sentido. La crítica nietzscheana se dirige principalmente contra este segundo movimiento. Su relevancia para el presente artículo consiste, por tanto, en establecer el umbral a partir del cual la mediación deja de ser interpretativa y se convierte en reducción ilustrativa. Nietzsche no rechaza la relación entre música y lenguaje en cuanto tal, sino un modo específico de entenderla: aquel que convierte a la música en vehículo ilustrativo de contenidos conceptuales o narrativos preexistentes (Nietzsche, 2000; 2003). Desde esta perspectiva, la crítica nietzscheana puede leerse como una advertencia contra la aplicación acrítica de modelos lingüísticos a la música, especialmente cuando estos modelos presuponen una jerarquía en la que el sentido verbal aparece como criterio último de inteligibilidad. Esta lectura ha sido retomada por interpretaciones contemporáneas que subrayan el carácter no representacional de la experiencia musical y su resistencia a ser subsumida bajo esquemas semánticos fuertes (Bowie, 2007).

En mi lectura, la importancia filosófica de Nietzsche reside en la introducción de un criterio crítico: la música pierde su especificidad cuando es tratada como ilustración de un contenido previamente formulado en términos conceptuales. Esta advertencia no invalida toda mediación posible, pero sí obliga a distinguir entre mediaciones que respetan la autonomía estructural de lo musical y aquellas que la subordinan a un marco conceptual externo. Con ello, el análisis funcional del lenguaje musical, lejos de resolverse en una clasificación exhaustiva de funciones, conduce al núcleo del problema que este artículo pretende abordar: la necesidad de distinguir entre mediaciones interpretativas que respetan la especificidad de lo musical y formas de subordinación que la disuelven en esquemas conceptuales ajenos. La referencia a Nietzsche y Bowie queda así circunscrita a la crítica de la subordinación ilustrativa, y no a la negación del uso analítico, metafórico o heurístico de categorías lingüísticas en la comprensión musical. Una vez delimitado este riesgo, queda también perfilado el riesgo complementario de la fundamentación naturalista. Entre ambos extremos se sitúa la tarea que me propongo desarrollar a continuación, es decir, formular un criterio de legitimidad interpretativa que permita pensar la mediación sin caer ni en la subordinación conceptual ni en la fundamentación naturalista.

3. Racionalismo naturalista

Al igual que ocurre con los mitos, la música opera, según Lévi-Strauss, a partir de un doble continuo (Lévi-Strauss, 1996, p. 26). En primer lugar, un continuo externo, definido por la materia sonora disponible y por las posibilidades de transformación que le imponen la tecnología y la cultura. En segundo lugar, un continuo interno, que comprende la serie ilimitada de todos los sonidos físicamente realizables, ordenada siempre a partir del primero. Este segundo continuo encuentra, según el autor, la fuente de su materialidad en el tiempo fisiológico del oyente, donde se incluyen fenómenos como la capacidad de atención, la memoria o determinados ritmos orgánicos. Esta caracterización introduce un giro decisivo en la reflexión de Lévi-Strauss, pues sitúa el funcionamiento de la música en un punto de intersección entre determinaciones culturales e invariantes naturales. La música aparecería así como un sistema simbólico que articula dos tramas heterogéneas: una histórica y socialmente construida, y otra anclada en la constitución corporal del oyente. Este planteamiento permite explicar por qué la música resulta inteligible más allá de contextos culturales específicos, pero al mismo tiempo abre la puerta a un tipo de racionalismo naturalista

cuya coherencia filosófica merece ser examinada con cuidado. Este problema ha reaparecido con fuerza en debates contemporáneos sobre cognición musical y corporeidad, especialmente en ciertas versiones de la cognición musical corporeizada, de los modelos ecológicos de percepción y de las teorías del arrastre (*entrainment*) corporal, donde se ha intentado explicar la experiencia musical a partir de mecanismos neurofisiológicos, dinámicas de sincronización motriz o disposiciones perceptivas relativamente estables (Leman, 2007; Clarke, 2015; Reybrouck, 2013). No pretendo negar la relevancia de estos enfoques empíricos, que han aportado datos significativos sobre la percepción, la expectativa y la sincronización motriz en la escucha musical. Mi intención es más acotada, pues consiste en examinar si tales descripciones pueden desempeñar el papel de fundamento normativo del significado musical o si, por el contrario, solo describen condiciones de posibilidad de la experiencia sonora.²

El propio Lévi-Strauss señala que estos dos continuos se organizan como dos enrejados, uno histórico-cultural y otro natural-fisiológico. En el primero se establecen las relaciones jerárquicas entre los sonidos de una escala determinada, relaciones que varían según las sociedades y los sistemas musicales. El segundo actuaría como condición de posibilidad material de la percepción y de la expectativa musical. La misión del compositor consistiría entonces en alterar estas relaciones jerárquicas sin negar por completo su fundamento. La emoción producida por la música surgiría del modo en que, en el transcurso temporal de la obra, se confirman o se frustran las expectativas del oyente, mediante operaciones de ordenación, desordenación, tensión y resolución (Lévi-Strauss, 1996, p. 26). En este sentido, Lévi-Strauss sostiene que, como todo lenguaje, la música debe simbolizar una mediación y erigirse en lugar de encuentro entre una trama cultural y una trama natural, condición que haría posible su carácter significativo. Ahora bien, el punto más problemático de esta concepción reside en la caracterización del continuo natural. Lévi-Strauss remite este nivel a ritmos fisiológicos como los cerebrales, la memoria o la atención, y llega a aludir a lo que denomina la caja torácica del oyente como instancia reguladora de la expectativa musical. Sin embargo, no resulta claro en qué sentido estos fenómenos pueden funcionar como fundamento estructurante del sentido musical. La mayoría de los ritmos fisiológicos no son directamente perceptibles, carecen de coordinación estable entre sí y presentan una variabilidad considerable tanto intra como interindividual. La dificultad es más conceptual que empírica: aun concediendo que existan disposiciones perceptivas relativamente universales (por ejemplo, la sensibilidad a patrones rítmicos o a tensiones interválicas), de ello no se sigue que tales disposiciones determinen el significado musical en sentido normativo. El paso desde la descripción de regularidades psicofisiológicas a la justificación de criterios de inteligibilidad no es trivial, y requiere un puente argumentativo que en Lévi-Strauss permanece implícito.

Este tipo de objeción ha sido formulada también en discusiones recientes sobre modelos corporeizados de la música, donde se ha señalado la dificultad de pasar de descripciones neurofisiológicas a criterios normativos de inteligibilidad musical (Reybrouck, 2013). Cabe preguntarse, por tanto, si los fenómenos a los que apela Lévi-Strauss no son en realidad de carácter psicológico más que somático, o incluso si no están ya mediados por el contexto histórico y cultural que supuestamente deberían complementar. En ese caso, el segundo continuo podría reducirse en buena medida al primero, y el recurso a lo fisiológico funcionaría más como garantía teórica de universalidad que como fundamento explicativo efectivo. Esta reducción implícita pone de manifiesto una ambigüedad que sigue siendo relevante en debates actuales: el riesgo de confundir condiciones de posibilidad de la percepción musical con fundamentos del sentido musical. Bajo este esquema, el significado de la música no se encontraría plenamente determinado ni en la obra ni en el compositor, porque se actualizaría en el receptor, en función tanto de las propiedades intrínsecas de la pieza como de los enrejados histórico-cultural y natural-físico que configuran su escucha. Esta formulación, sin embargo, debe precisarse para evitar una comprensión meramente aditiva del significado musical. El significado musical se entiende aquí como una articulación situada, pues ciertas propiedades de la obra resultan significativas en la medida en que pertenecen a un medio musical históricamente normado y pueden ser reconocidas, elaboradas e interpretadas por oyentes formados dentro de prácticas de audibilidad determinadas. Esta precisión permite aproximar la propuesta aquí defendida a la tesis de Dodd según la cual el significado musical no es parafraseable en términos lingüísticos, pero sí puede ser comprendido en la obra (Dodd, 2020, cap. 5), así como a la distinción planteada por Dodd y Puy entre el significado de una obra y las instrucciones de ejecución mediante las cuales dicho significado se concreta, se facilita o incluso puede verse obstaculizado (Dodd & Puy, 2025). El propio Lévi-Strauss reconoce la ambigüedad de esta localización cuando afirma que resulta imposible determinar dónde se encuentra el foco real de la obra (Lévi-Strauss, 1996, p. 26). Esta indeterminación no tiene por qué interpretarse como una deficiencia del análisis, pues es el indicio de que no existe un único foco del sentido musical, es decir, lo que hay más bien es una pluralidad de instancias en interacción. En este punto, mi propuesta se distancia tanto de una localización estrictamente subjetivista del significado como de su anclaje en

² No discuto aquí la validez empírica de los modelos de cognición musical ni la relevancia de los estudios neurofisiológicos sobre percepción y expectativa, pues mi objeción se sitúa en un plano estrictamente filosófico: incluso si tales descripciones fueran exhaustivas en términos causales, sería necesario justificar el paso de la explicación de mecanismos perceptivos a la fundamentación normativa de criterios de inteligibilidad.

invariantes naturales, porque el sentido musical, más que fundarse, se articula en un espacio de mediación históricamente configurado.

Una diferencia importante entre la música y el mito, tal como la señala Lévi-Strauss, consiste en que este último carece por lo general de autor individual, mientras que muchas obras musicales de la tradición occidental moderna han sido recibidas bajo una atribución autoral relativamente estable. Esta diferencia, sin embargo, debe matizarse. Existen repertorios anónimos o de transmisión colectiva, y en las músicas populares urbanas la atribución pública a un intérprete o artista puede coexistir con procesos de composición, producción, arreglo y mezcla en los que intervienen numerosos agentes. La autoría musical no siempre designa una fuente individual simple, puesto que a menudo refiere a un régimen de atribución que varía según prácticas históricas, institucionales y mediáticas. Esta complejidad no elimina el carácter colectivo de la música, en la medida en que se trata de una práctica inteligible para cualquiera, aunque solo unos pocos se dediquen a su composición. Como señala Schopenhauer, la música posee un carácter de inteligibilidad inmediata que la distingue del lenguaje verbal y explica su capacidad de ser comprendida más allá de fronteras culturales (Schopenhauer, 2009, p. 443). Conviene, no obstante, matizar esta apelación a la inteligibilidad inmediata, pues Schopenhauer funciona como el antecedente histórico de una intuición que tiempo después va perfilándose y llega a ser más restringida, según la cual la inteligibilidad musical puede pensarse sin convertir la música en un discurso conceptual traducible (de ahí que no me refiera a su fundamento metafísico de la voluntad). En Schopenhauer, dicha inteligibilidad remite a una forma de comprensión preconceptual vinculada a la estructura misma de la experiencia. La inteligibilidad musical y la apelación a una base común, por tanto, no implica necesariamente traducibilidad semántica.

Este rasgo conduce a una paradoja característica: la música parece ser simultáneamente inteligible e intraducible. Lévi-Strauss resume esta idea recurriendo a una formulación de Baudelaire, según la cual la música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes (Baudelaire, 1977, p. 233). Sin embargo, es precisamente en este punto donde reaparece el riesgo de una mediación mal entendida. A diferencia de la poesía, que construye sus significados de manera inmanente dentro del lenguaje verbal, la música no dispone de un sistema conceptual propio capaz de fijar significados de forma proposicional. De ahí que toda tentativa de explicar su inteligibilidad mediante una referencia directa a contenidos extramusicales corra el riesgo de subordinar lo musical a esquemas ajenos. Esta advertencia sigue siendo pertinente frente a ciertas versiones fuertes de la cognición musical corporeizada, de la neuroestética musical y de los modelos ecológicos de percepción cuando pasan de describir mecanismos de percepción, expectativa o acoplamiento corporal a fundamentar en ellos la normatividad del significado musical.

Más que afirmar que la música trasciende su propio ámbito para apropiarse de significaciones verbales, parece más adecuado sostener que ciertas prácticas interpretativas establecen relaciones de analogía entre estructuras musicales y marcos lingüísticos, sin que ello implique una traducción ni una dependencia semántica estricta. Desde este punto de vista, la distinción entre un plano estrictamente técnico de producción sonora y un plano interpretativo de atribución de sentido no describe dos momentos ontológicamente separados; describe dos perspectivas analíticas sobre un mismo fenómeno. En consecuencia, el racionalismo naturalista de Lévi-Strauss resulta filosóficamente fecundo en la medida en que subraya la mediación entre naturaleza y cultura, pero problemático cuando pretende anclar dicha mediación en un fundamento fisiológico insuficientemente determinado. Esta ambigüedad refuerza la necesidad de un modelo de mediación que reconozca la pluralidad de instancias implicadas en la escucha sin reducirlas a una base natural ni disolverlas en una pura relatividad interpretativa. Este es precisamente el punto en el que la noción de legitimidad interpretativa comienza a volverse necesaria: si el significado no se funda en la naturaleza ni se agota en la obra, entonces debe poder evaluarse la validez de las mediaciones que lo articulan.

4. Música y mimesis: ordenación de los sonidos

Llegamos aquí al punto en el que resulta necesario determinar si la construcción de sentido en música exige algún tipo de imitación de la naturaleza. Lévi-Strauss plantea esta cuestión recurriendo a una comparación con otras artes, como la pintura no figurativa, en la que difícilmente puede sostenerse la existencia de una imitación en sentido estricto. Aunque los colores con los que trabaja la pintura existen en la naturaleza, la situación del material musical presenta una dificultad específica. Los sonidos introducidos en el plano musical suelen ser sometidos a operaciones de selección, segmentación, repetición, jerarquización y tratamiento cultural que modifican su estatuto perceptivo. Esto no significa que todo sonido natural sea ruido indiferenciado ni que la música excluya materiales sonoros no sometidos previamente a una ordenación convencional. El canto de los pájaros, los sonidos ambientales o ciertas prácticas contemporáneas de incorporación del ruido muestran que la frontera entre sonido natural y sonido musical es históricamente variable, por lo que la cuestión decisiva reside en el régimen de escucha y de organización que lo convierte en elemento musicalmente pertinente. Este desplazamiento permite abandonar una concepción

mimética ingenua de la música, pues la mimesis musical no consiste necesariamente en reproducir sonidos naturales, más bien en producir un orden inteligible sobre el continuo sonoro. En este sentido, la música no es que imite la naturaleza como modelo externo, porque reconfigura materiales sonoros mediante operaciones de segmentación y jerarquización que los inscriben en una práctica cultural. Entendida de este modo, la mimesis deja de ser una categoría representacional para convertirse en un principio de configuración, al no designar la copia de un modelo externo tanto como la producción de una estructura que hace inteligible un material inicialmente abierto a diversos regímenes de escucha. Esta concepción de la mimesis como ordenación ha sido recuperada en debates estéticos recientes para cuestionar modelos representacionales fuertes y pensar la relación entre arte y mundo en términos de configuración material y práctica, más que de copia o referencia (Rancière, 2013; Menke, 2018).

En el contexto dodecafónico, especialmente en su formulación schoenbergiana, la ordenación serial del total cromático hace explícita la aspiración a regular las relaciones entre los sonidos. Esta regulación no adopta siempre la misma forma: Berg y Webern introducen procedimientos que flexibilizan o transforman el principio serial, desde estrategias de articulación expresiva hasta construcciones especulares. Por ello, el dodecafonismo interesa aquí menos como regla uniforme que como ejemplo de una intensificación histórica de la ordenación musical. Como señala Adorno (2003, p. 63), el resultado es un sistema de dominación de la naturaleza en la música, vinculado a un impulso histórico característico de la modernidad burguesa: comprender ordenando cualquier cosa que suene. Leída desde una perspectiva contemporánea, esta tesis disuelve la oposición reduccionista entre naturaleza y cultura, porque implica una transformación histórica de los criterios de inteligibilidad musical. La ordenación no elimina lo natural, lo reconfigura bajo condiciones históricas específicas de audibilidad y expectativa. El material de la pintura no experimenta un corte radical con respecto a la naturaleza, mientras que el de la música sí conlleva una segmentación que lo inscribe plenamente en el ámbito cultural. Esta segmentación puede describirse en dos niveles distintos. Por un lado, como ordenación conceptual, que implica una determinada disposición de escalas y sistemas interválicos. Los sonidos naturales pueden presentar regularidades físicas o biológicas, pero solo se integran en un sistema musical cuando son incorporados a una red de relaciones, expectativas y convenciones de escucha.

Ejemplos de este tipo de ordenación serían la escala pentatónica o el modo mixolidio. Por otro lado, como transformación objetual, entendida como el conjunto de manipulaciones físicas que convierten materiales naturales en instrumentos musicales. En este sentido, la música reproduce, mediante la articulación entre instrumentos y canto, la unión misma de naturaleza y cultura (Lévi-Strauss, 1996, p. 37). Los instrumentos adquieren una especificidad tímbrica que no se encuentra dada en la naturaleza y que es objeto de una valoración cultural extrema, como muestran los casos paradigmáticos de los violines Stradivarius. Este nivel de mediación material ha sido subrayado en estudios recientes sobre materialidad sonora, que insisten en que la significatividad musical no puede separarse de los dispositivos técnicos y prácticos que la hacen posible (Born, 2012). La inteligibilidad es, sobre todo, una cuestión de condiciones materiales de producción y escucha. Mientras que la distinción de los enrejados o continuos propuesta por Lévi-Strauss atiende principalmente al origen de la materialidad sonora, estos dos niveles de segmentación ponen el acento en el proceso de transformación de dicha materia. La cuestión pasa entonces del origen del sonido al proceso por el que se convierte en elemento significativo dentro de una práctica cultural determinada. La mimesis, en este contexto, puede entenderse como el nombre de esa operación de conversión, esto es, el paso del sonido como fenómeno físico al sonido como unidad articulada dentro de una red de expectativas compartidas.

Existen, no obstante, manifestaciones sonoras límite, como el canto de los pájaros, que obligan a matizar la demarcación entre música y naturaleza. Estas emisiones responden a actos comunicativos, presentan patrones reconocibles y pueden ser escuchadas estéticamente, de modo que no pueden ser despachadas como simple ruido no estructurado. Su estatuto, sin embargo, depende del régimen de escucha en el que son inscritas. El canto de un pájaro puede funcionar como señal biológica, como objeto de descripción acústica o como material musical cuando una práctica cultural lo incorpora, lo imita, lo transcribe o lo integra en una composición. La dificultad no reside tanto en reconocer fenómenos intermedios como en establecer una frontera conceptual nítida entre naturaleza y cultura, cuestión que desborda el marco de este trabajo. Este asunto ha sido reformulado en discusiones recientes sobre sonidos liminares y prácticas sonoras, donde se cuestiona la rigidez de la distinción sin por ello disolverla por completo (Cox, 2018). Lévi-Strauss extiende este análisis a la pintura, considerada también un lenguaje en la medida en que consiste en un código cuyos términos surgen de la combinación de unidades menos numerosas (Lévi-Strauss, 1996, p. 37). Sin embargo, el mecanismo de recepción de este lenguaje difiere del verbal. En el lenguaje verbal, la intelección desempeña un papel central desde el inicio del proceso comunicativo; en la pintura, en cambio, la percepción estética precede a cualquier operación conceptual. Algo análogo sucede en la música: una obra puede ser escuchada, apreciada y disfrutada sin que el oyente posea conocimiento alguno del código teórico que la estructura. De ahí que la música posea la peculiaridad de ser accesible a todos, aunque solo unos pocos se dediquen a su composición. Este rasgo

refuerza la idea de que la inteligibilidad musical no depende tanto de una comprensión conceptual en sentido estricto como de una forma de reconocimiento estructural y afectivo que no requiere traducción verbal. Este tipo de inteligibilidad no conceptual ha sido defendido recientemente como un rasgo distintivo de la experiencia estética frente a modelos cognitivistas fuertes (Menke, 2018). La experiencia musical puede ser articulada posteriormente en términos conceptuales, pero no se agota en esa articulación.

Si el lenguaje verbal se articula mediante un doble código (uno primario, constituido por unidades mínimas, y otro secundario, encargado de recombinarlas para producir significados), la significación queda supeditada a este segundo nivel. En música, en cambio, una nota aislada carece de significación por sí misma. Solo en el contexto de una estructura más amplia, y en relación con otros elementos, puede adquirir relevancia dentro de una práctica interpretativa determinada. Es decir, el significado musical no es inherente a las unidades porque emerge de las relaciones estructurales. Esta diferencia pone de manifiesto que la música no dispone de un segundo código semántico análogo al del lenguaje verbal, ya que las relaciones que se establecen entre estructuras musicales y marcos lingüísticos responden a una lógica de analogía y co-determinación. En este sentido, la distinción entre un plano técnico de producción sonora y un plano interpretativo de atribución de sentido a lo que remite es a dos perspectivas analíticas sobre el mismo fenómeno, más que a dos niveles ontológicamente separados. Por eso, cuando Lévi-Strauss afirma que la música remite a un primer nivel de articulación creado por la cultura, reconoce implícitamente que incluso este orden cultural explicita propiedades naturales. Naturaleza y cultura no aparecen aquí como ámbitos disjuntos, porque han de entenderse como dimensiones entrelazadas dentro de una estructura jerarquizada. No obstante, esta conexión no autoriza a reducir la inteligibilidad musical a un fundamento natural. Antes bien, refuerza la necesidad de concebir la mimesis musical como una operación de ordenación cultural que hace posible la mediación entre sonido y sentido sin convertirla en imitación ni en dependencia semántica. En mi interpretación, este desplazamiento permite comprender la mimesis como el principio estructurante que delimita el campo de lo interpretable. Solo cuando el sonido ha sido configurado como estructura puede abrirse un espacio de mediación.

5. Mediación, orden y legitimidad interpretativa en la música

El recorrido precedente me ha permitido delimitar con suficiente precisión los límites de dos modelos explicativos recurrentes en la reflexión filosófica sobre la música. Por un lado, el modelo ilustrativo, criticado de manera sistemática por Nietzsche, que subordina la música a contenidos conceptuales o narrativos preexistentes y la reduce a un mero vehículo expresivo de significaciones ajenas (Nietzsche, 2000; 2003). Por otro, el modelo naturalista, presente en la reflexión de Lévi-Strauss, que intenta garantizar la inteligibilidad musical remitiéndola a un fundamento fisiológico o somático, insuficientemente determinado desde el punto de vista filosófico (Lévi-Strauss, 1996). Ambos enfoques resultan problemáticos porque, aunque por vías distintas, terminan desdibujando la especificidad de lo musical. En un caso, al disolverla en significados conceptuales; en el otro, al reducirla a condiciones naturales que no bastan para explicar su normatividad interpretativa. Frente a estas alternativas, propongo pensar la mediación entre música y lenguaje no como traducción ni como fundamentación, sino como una relación estructuralmente legítima entre ámbitos heterogéneos. La música no necesita ser traducida al lenguaje verbal para resultar inteligible, ni requiere un anclaje natural para justificar su capacidad de organizar la experiencia. Su inteligibilidad se apoya, más bien, en operaciones de ordenación cultural que permiten reconocer regularidades, tensiones y expectativas sin convertirlas en significados proposicionales (Adorno, 2004). Este desplazamiento precisamente lo que permite entender la mediación como una condición interna de la experiencia musical compartida.

Desde este punto de vista, la mimesis musical no puede entenderse como imitación de la naturaleza ni como reproducción de contenidos extramusicales. La mimesis opera aquí como principio de ordenación: comprender consiste en reconocer estructuras y relaciones dentro de un campo organizado. En este sentido, la música lo que imita son diferentes formas de inteligibilidad, pero no objetos, fenómenos ni estados concretos del mundo. Tal como señala Adorno en su análisis de la música moderna, el impulso de comprender ordenando cualquier cosa que suene no expresa un retorno a la naturaleza; lo que tiene lugar, en realidad, es una operación histórica de formalización que sitúa la música inequívocamente del lado de la cultura (Adorno, 2003). Esta concepción de la mimesis permite pensar el sentido musical sin recurrir ni a modelos representacionales ni a una semántica fuerte. Esta concepción permite redefinir el papel del lenguaje en relación con la música, pues el lenguaje actúa como uno de los marcos posibles de estabilización interpretativa, y no tanto como una instancia soberana que confiere significado a un material sonoro carente de sentido. Títulos, textos poéticos, programas o discursos críticos no traducen la música ni agotan su sentido, pero sí delimitan un espacio de lectura en el que determinadas asociaciones resultan más plausibles que otras. Por ello, la mediación lingüística puede entenderse como una operación de encuadre interpretativo más que como una instancia de determinación semántica (Nattiez, 1999; Levinson, 1996). La hermenéutica musical de Kramer permite situar esta mediación en el terreno de las prácticas

interpretativas, donde el discurso crítico no traduce la obra, pero sí participa en la articulación histórica de su inteligibilidad (Kramer, 2011). Este planteamiento converge con enfoques contemporáneos que conciben la interpretación musical como una práctica regulada, situada entre la libertad asociativa y la construcción estructural (Levinson, 2015; Davies, 2011).

En este punto debo precisar la noción de legitimidad interpretativa. Por legitimidad entiendo la capacidad de justificar una mediación atendiendo a la estructura musical efectiva, a las convenciones históricas vigentes y a la coherencia interna del marco interpretativo propuesto. La legitimidad de esta mediación depende, por tanto, de que no se confunda estabilización con fijación unívoca. Cuando el lenguaje pretende determinar de manera exhaustiva lo que la música debe decir, incurre en una forma de subordinación ilegítima, análoga a la que Nietzsche denunciaba en la música programática y en la ilustración poética de lo sonoro (Nietzsche, 2000). En cambio, cuando opera como horizonte interpretativo abierto, permite articular una comprensión compartida sin anular la especificidad de lo musical. Una mediación resulta legítima cuando puede mostrar su pertinencia estructural, esto es, cuando las asociaciones que propone encuentran apoyo en configuraciones rítmicas, armónicas, tímbricas o formales efectivamente presentes; cuando no contradice las condiciones históricas de audibilidad en las que la obra fue producida o recibida; y cuando evita saturar semánticamente la obra mediante una paráfrasis que pretenda agotar su sentido. Este criterio implica, al menos, tres exigencias: una exigencia de coherencia estructural, que vincule la interpretación con rasgos musicales identificables; una exigencia de plausibilidad histórica, que sitúe la mediación en un horizonte cultural reconocible; y una exigencia de no saturación semántica, que evite convertir la música en mera ilustración de un contenido predefinido.³ La propuesta de Dodd resulta útil en este punto, porque permite pensar la comprensión musical como captación de aquello que debe comprenderse en la obra sin exigir que ese contenido sea parafraseable en términos lingüísticos. En una línea compatible, Dodd y Puy muestran que el significado de una obra no se identifica sin resto con su fijación notacional, ya que incluso determinadas instrucciones de ejecución pueden entrar en tensión con aquello que la obra exige comprender (Dodd, 2020; Dodd & Puy, 2025). Esta distinción refuerza la tesis defendida aquí: la mediación interpretativa es legítima cuando contribuye a hacer inteligible el sentido musical sin sustituirlo por una formulación externa. Estas condiciones no garantizan unanimidad, pero sí permiten distinguir entre mediaciones argumentables y proyecciones arbitrarias. Desde esta perspectiva, la inteligibilidad musical aparece como un fenómeno irreductiblemente mediado, pero no por ello arbitrario. La experiencia musical se sitúa en un espacio intermedio entre estructura y recepción, entre orden cultural y reconocimiento sensible. Por tanto, la tarea no consistiría en localizar el sentido en una instancia privilegiada (ni en la obra, ni en el compositor, ni en el oyente), más bien en comprenderlo como el resultado de una interacción regulada entre múltiples niveles, tal como ya sugería Lévi-Strauss al admitir la imposibilidad de fijar un foco único del significado musical (Lévi-Strauss, 1996). Esta interacción lo que hace, principalmente, es redistribuir la normatividad interpretativa.

El comienzo de la Sinfonía n.º 5 en do menor, op. 67, de Ludwig van Beethoven permite precisar el funcionamiento de estos criterios. La lectura tradicional del motivo inicial como figura de destino solo resulta interpretativamente defendible si se apoya en rasgos estructurales reconocibles: concentración rítmica, insistencia motivica, desplazamiento acentual y desarrollo orgánico del material. Su plausibilidad depende también de una historia de recepción que ha asociado la obra con formas de conflicto, tensión y resolución propias del imaginario beethoveniano. Sin embargo, la mediación se vuelve ilegítima si convierte esa lectura en una traducción proposicional del tipo “la obra dice que el destino llama a la puerta”. La fórmula puede funcionar como orientación hermenéutica sedimentada, pero no como contenido semántico exhaustivo. El ejemplo muestra que una mediación lingüística puede ser estructuralmente pertinente, históricamente plausible y semánticamente no saturadora: orienta la escucha, pero no reemplaza la organización musical por una proposición.

Este enfoque me permite, finalmente, reformular el problema de la autonomía musical. Afirmo que la música es autónoma, basándome en que su modo de articulación no se reduce a la relación que establece con el lenguaje y la cultura. Es decir, que la autonomía de la música no implica aislamiento ni falta de permeabilidad, pero sí una resistencia a la traducción plena. Precisamente por eso, la mediación resulta posible: porque no hay identidad entre música y lenguaje, pero tampoco incomunicabilidad absoluta. En este punto, la autonomía musical puede entenderse como una forma específica de organización simbólica que mantiene su diferencia incluso cuando entra en relación con otros sistemas de significación (Adorno, 2004). La legitimidad interpretativa no elimina la pluralidad de lecturas, pero sí establece un marco dentro del cual esa pluralidad puede ser evaluada racionalmente. Aunque no todo vale, no existe en ningún caso una interpretación definitiva. La lectura del motivo beethoveniano como figura de destino muestra con claridad esta doble exigencia: una interpretación puede estar históricamente sedimentada

³ La semántica no saturada no implica que toda interpretación deba permanecer vaga o alusiva; significa, más bien, que la mediación lingüística no debe clausurar el campo de posibles articulaciones del sentido ni pretender agotar la estructura musical bajo una única lectura conceptual. Una interpretación puede ser precisa y argumentativamente fuerte sin por ello presentarse como exhaustiva o definitiva.

y estructuralmente motivada sin convertirse por ello en traducción completa del significado musical. Entre la arbitrariedad y la clausura semántica se abre un espacio crítico que permite pensar la mediación sin reducirla ni a ilustración conceptual ni a fundamento natural. En ese espacio se sitúa, a mi juicio, la posibilidad de una filosofía del significado musical que reconozca la especificidad de lo sonoro sin aislarla de las prácticas culturales que la hacen inteligible.

6. Conclusiones

Este trabajo ha abordado el problema de la relación entre música y lenguaje desde una perspectiva crítica que evita tanto la subordinación ilustrativa de lo musical como su fundamentación naturalista. A lo largo del análisis, he mostrado que ambos enfoques, aunque históricamente influyentes, resultan insuficientes para dar cuenta de la especificidad de la mediación que se establece entre estructuras sonoras, prácticas culturales y marcos interpretativos. El objetivo, por tanto, ha sido desplazar el eje del debate hacia el problema normativo de la mediación.

La crítica nietzscheana a la música ilustrativa ha permitido delimitar con precisión un primer límite: la música pierde su especificidad cuando se la concibe como vehículo de contenidos conceptuales o narrativos preexistentes. Esta advertencia apuntaría al rechazo de un modelo jerárquico en el que el sentido verbal opera como criterio último de inteligibilidad (Nietzsche, 2000; 2003). Y por eso, desde esta perspectiva, hay que abandonar la idea de que la autonomía musical consiste en el aislamiento, en vez de en la resistencia a la traducción plena, es decir, la preservación de un modo específico de organización simbólica irreductible a esquemas conceptuales extrínsecos. He sostenido que esta resistencia, lejos de clausurar la mediación, la hace posible en términos no subordinados. Por su parte, la reflexión de Lévi-Strauss ha puesto de manifiesto la necesidad de pensar la música como un sistema simbólico situado entre naturaleza y cultura. Sin embargo, el intento de anclar su inteligibilidad en un fundamento fisiológico introduce una ambigüedad difícil de sostener filosóficamente. Los ritmos orgánicos y las determinaciones somáticas a las que apela el autor no ofrecen un criterio suficientemente preciso para explicar la estructuración del sentido musical, y tienden a operar más como garantía teórica de universalidad que como fundamento explicativo efectivo (Lévi-Strauss, 1996). Esta dificultad pone de relieve los límites de toda tentativa de naturalizar el significado musical sin una reflexión normativa sobre la interpretación. La descripción empírica de disposiciones perceptivas no equivale a la justificación de criterios de inteligibilidad.

Frente a estas dificultades, en el artículo he defendido la necesidad de concebir la mediación entre música y lenguaje en términos de legitimidad interpretativa: la mediación se entiende como estabilización parcial de un campo interpretativo abierto. El lenguaje puede contribuir a fijar los contornos del sentido musical (mediante títulos, textos, programas o discursos críticos) sin por ello agotarlo ni imponerle una significación unívoca (Adorno, 2004; Nattiez, 1999). He propuesto que una mediación es legítima cuando cumple, al menos, tres condiciones: coherencia estructural con la obra, plausibilidad histórico-cultural y ausencia de saturación semántica. El ejemplo del motivo inicial de la Quinta sinfonía de Beethoven ha permitido mostrar el funcionamiento de estos criterios: una lectura como figura de destino puede estar estructuralmente motivada e históricamente sedimentada, pero solo resulta legítima si no se presenta como traducción proposicional exhaustiva de la obra. Esta precisión converge con aquellas propuestas recientes que insisten en la no parafraseabilidad del significado musical y en el carácter normativamente configurado del medio musical, sin reducir la comprensión de la obra a una suma de propiedades sonoras y respuestas subjetivas (Dodd, 2020; Dodd & Puy, 2025). Estas exigencias no eliminan la pluralidad interpretativa porque permiten distinguir entre articulaciones argumentables y proyecciones arbitrarias.

La noción de mimesis ha desempeñado un papel central en esta reformulación. Lejos de entenderse como imitación de la naturaleza o reproducción de contenidos extramusicales, la mimesis musical ha sido reinterpretada como una operación de ordenación cultural del continuo sonoro. Comprender la música consiste, en este sentido, en reconocer regularidades, jerarquías y desviaciones dentro de un campo estructurado. Esta concepción permite explicar por qué la música es inteligible sin recurrir a significados proposicionales ni a fundamentos naturales, y sitúa la experiencia musical en el ámbito de una racionalidad no conceptual pero no arbitraria (Adorno, 2003). La inteligibilidad musical emerge así como efecto de configuración, no como reflejo ni como expresión inmediata. Desde este marco, la inteligibilidad musical aparece como un fenómeno irreductiblemente mediado, resultado de la interacción entre propiedades estructurales de la obra, prácticas culturales e instancias de recepción. No existe un foco único del sentido musical, ni en la obra ni en el sujeto, porque lo que hay es una pluralidad de niveles, siempre en relación dinámica. Esta concepción permite evitar tanto el formalismo estricto como el relativismo interpretativo, al reconocer constricciones históricas y culturales sin convertirlas en determinaciones semánticas fuertes. El sentido musical se muestra así como un efecto de articulación, no como un dato previo ni como una proyección subjetiva arbitraria.

En último término, en el análisis desarrollado sugiero que la autonomía musical debe entenderse como una forma específica de organización simbólica que mantiene su diferencia incluso cuando entra en relación con otros sistemas de significación. La mediación entre música y lenguaje es posible precisamente porque no hay identidad entre ambos ámbitos, pero tampoco incomunicabilidad absoluta. Pensar esta mediación en términos de legitimidad (y no de subordinación o fundamentación) me permite sostener una concepción de la música como práctica simbólica autónoma y, al mismo tiempo, históricamente situada. Con ello, el artículo propone un marco conceptual para reconsiderar la relación entre música, significado e interpretación desde el problema normativo de las mediaciones que articulan su inteligibilidad. El problema central consiste, como he señalado, en precisar en qué condiciones una mediación interpretativa es justificable a nivel filosófico.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2002): *Sobre la música popular*. Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana, 15, 163-201.
- Adorno, T. W. (2003): *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004): *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Baudelaire, C. (1977): *Richard Wagner y Tannhäuser en París*. En *El arte romántico* (pp. 225-241). Madrid: Felmar.
- Born, G. (2012): "Music and the materialization of identities." *Journal of Material Culture*, 17(4), 367-388. <https://doi.org/10.1177/1359183512453531>
- Bowie, A. (2007): *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clarke, E. F. (2015): *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Cox, C. (2018): *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Davies, S. (2011): *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2013): *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Farnham: Ashgate.
- Dodd, J. (2020): *Being True to Works of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, J., & Puy, N. G. C. (2025): "Composers' mistakes and their correction in performance." *Australasian Journal of Philosophy*, 1-18. <https://doi.org/10.1080/00048402.2025.2517260>
- Hanslick, E. (1986): *De lo bello musical*. Madrid: Alianza.
- Kania, A. (2020): *Philosophy of Music: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge.
- Kania, A. (2024): "Philosophy of music." In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/music/>
- Kivy, P. (1990): *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kramer, L. (2011): *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
- Leman, M. (2007): *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lévi-Strauss, C. (1996): *Mitológicas IV: El hombre desnudo*. Madrid: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1964): *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levinson, J. (1996): *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Levinson, J. (2015): *Musical Concerns: Essays in Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Menke, C. (2018): *The Aesthetics of Resistance*. Cambridge: Polity Press.
- Meyer, L. B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1989): *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nattiez, J.-J. (1999): *La música y el discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, F. (2000): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2003): *El caso Wagner*. Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (2013): *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.
- Reybrouck, M. (2013): "Musical sense-making and the concept of affordances: An ecological approach." *Journal of New Music Research*, 42(1), 1-17. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.770081>
- Schopenhauer, A. (2009): *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.