

PERMANENCIA DE LOS PRESUPUESTOS PLATÓNICOS
EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.
VANGELIS O EL CLASICISMO EN UNA ÉPOCA CAMBIANTE

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
Universidad de Zaragoza

En nuestra comunicación nos proponemos hablar de algunos aspectos que sitúan la obra de Vangelis¹ (Evangelos Papathanassiou, Volos, 1943), músico griego conocido por el gran público, sobre todo por su faceta de compositor de algunas de las más célebres bandas sonoras de la historia del cine de los últimos treinta años –*Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *1492. La conquista del Paraíso* (Ridley Scott, 1992), o *Alejandro Magno* (Oliver Stone, 2004), por citar solo unas pocas–, dentro del panorama musical de la contemporaneidad, pero, como trataremos igualmente de abordar, fuera de los condicionantes estilísticos y, en algunos casos, los modos de producción y distribución de los estilos musicales asociados al *mainstream*, como puedan ser el pop, el rock, la música *dance*, etc.

Así, en efecto, se le suele adscribir bajo la etiqueta de la *New Age* (Nueva Era) o, en ciertas ocasiones, bajo la equívoca denominación de Música Clásica Contemporánea. La primera de ellas alude a un concepto mucho más amplio, no solamente musical, ya que se refiere a todo un movimiento o corriente de signo espiritualista surgido en los años sesenta del siglo xx, que acoge preocupaciones de distinto carácter, como el ecologismo, el pacifismo, la desaparición entre fronteras culturales, fundamentalmente establecida a partir del diálogo estético-artístico y filosófico entre Oriente y Occidente (y que tiene una clara manifestación en el ámbito musical, con la fusión de estilos y tradiciones). Último rasgo que está en la base de ciertas actitudes muy próximas a un cierto misticismo, muy vinculado, a su vez, de manera coherente con el espiritualismo que destila esencialmente la *New Age*². Tales planteamientos han generado una

¹ No existen muchos trabajos de conjunto que puedan consultarse para comprender su trayectoria artística; básicamente: GRIFFIN, M. J. T., *Vangelis. The Unknown Man. An Unauthorized Biography*, Ythanbank, 1994, y de TORRE, L. F., *Vangelis*, Madrid, Cátedra, 1998.

² MUNNSHE, J., *New Age*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 9. Sobre esta tendencia espiritualista, *vid.*: MACBETH, J., *Abre tu mente*, Barcelona, Robinbook, 1993; SARRIAS MOSSO, C., *La «Nueva Era» («New Age»): ¿Nueva religión?*, Madrid, PPC, 1994; GRAEF VELÁZQUEZ, C., «La *New Age*, propuesta de una

importante producción impresa, de variado alcance, entroncando, en ocasiones, con la denostada literatura de terapia y autoayuda.

En el apartado musical, presenta un origen y unos intereses similares, dentro de ese mismo horizonte cronológico de los sesenta, y bebiendo de las fuentes de la psicodelia, del *rock* sinfónico³ y de otra serie de estilos contraculturales que buscaban plantear una alternativa a un estado de cosas conservador e inmovilista, tanto en el terreno socioeconómico como cultural, en plena efervescencia del *underground*. No es de extrañar que, asimismo, estos intérpretes asuman desde el punto de vista formal, aparte de la puesta en práctica de nuevos sonidos, la utilización de nuevas técnicas e instrumentos musicales relacionados con la tecnología informática y los sintetizadores, posibilitando con ello un insospechado mundo de experimentación en el campo musical y la constitución de un nuevo género con infinitas potencialidades bajo la expresión de música electrónica⁴. Música que pronto se va a incorporar al elenco de manifestaciones y expresiones que conforman los denominados *mass media* (junto a los ya existentes cine, radio, televisión, prensa, revistas, etc.), en el contexto de una creciente popularización, donde el progresivo fenómeno de tecnificación –y de presencia de esta– en los medios culturales y artísticos es un rasgo definitorio de esta auténtica nueva era surgida a partir de la eclosión del *Pop Art*. Son muchos y muy diferentes los músicos que hoy podemos considerar como indiscutibles representantes de la *New Age*⁵, algo lógico de pensar debido a una

espiritualidad global», *Quaderns-e de l'ICA*, 7, 2006; o de Myss, C., *Anatomía del espíritu*, Barcelona, Zeta Bolsillo, 2006.

³ El propio Vangelis formó parte del grupo Aphrodite's Child (fundado con Lucas Sideras y Demis Roussos), que estaría activo desde la segunda mitad de los sesenta hasta los primeros setenta. Conjunto que se encuadra dentro de este estilo y que tuvo varios éxitos a nivel internacional. Tras la desaparición del mismo, nuestro autor asumió una carrera en solitario bajo otros condicionantes de producción y formato musical. Otros músicos que se puede adscribir a la *New Age*, como el inglés Mike Oldfield, abordaron en sus inicios este estilo del rock sinfónico. Para ampliar información sobre el autor del celebrado *Tubular Bells* (1973), *vid.*, CANTOS CARNICER, J., *Mike Oldfield*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁴ «Para 1960 la música electrónica se había ya establecido como un elemento vital dentro de la música contemporánea. Todo compositor joven de cierta importancia, y muchos de los viejos, había realizado alguna utilización del nuevo medio. Además, la música electrónica había comenzado a asumir una importancia comercial en la radio, televisión y cine, principalmente como una fuente de efectos inusuales. Con el crecimiento del interés por este medio por parte de profesionales y del público, la mayoría de las investigaciones fueron dirigidas hacia un nuevo equipamiento de los estudios electrónicos». En MORGAN, R. P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999, p. 491. *Vid.* el capítulo entero donde se integra esta cita, titulado «Desarrollos en la tecnología: Música electrónica», pp. 485-505. Asimismo, pueden consultarse: BLÁNQUEZ, J. y MORERA, O. (coords.), *Loops. Una historia de la música electrónica*, Barcelona, Mondadori, 2002; y SUPPER M., *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid, Alianza, 2003.

⁵ Y con variable grado de presencia y conocimiento por parte del público, como sucede siempre a partir de los condicionantes del circuito comercial. Es cierto que podemos hablar de unos cuantos nombres que lideran esta tendencia, como el propio Vangelis, conocido sobre todo, como se ha advertido al principio del texto, por su participación como autor de partituras para el cine (el Óscar recibido por *Carrros de fuego* fue un importante espaldarazo en su carrera para darse a conocer a un público más

compleja evolución, de más de cuarenta años, que esta tendencia ha desarrollado desde su aparición. Así, podemos nombrar, dentro de la multiplicidad de variantes, al ya citado Mike Oldfield, pero también a Brian Eno, Enya, Kitaro –autor de bandas sonoras de películas, como *El cielo y la tierra* (Oliver Stone, 1993)–, el también japonés Ryuichi Sakamoto –autor de las B.S.O. de *Feliz Navidad*, *Mr Lawrence* (Nagisa Oshima, 1983), *El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987), *El cielo protector* (Bertolucci, 1989)–, más vinculado con el *tecno* el francés Jean-Michel Jarre (hijo del célebre compositor Maurice Jarre), el intimista Patrick O’Hearn, o los grupos alemanes Tangerine Dream o Popol Vuh, entre, quizás, los más conocidos. Del mismo modo, no queremos obviar la mención de otra serie de intérpretes que suelen asociarse con la *New Age*, aunque, y dado el carácter global e intercultural presente en ella, pueden reconocerse inicialmente bajo las tradiciones musicales vernáculas de las que participan en gran medida, mostrando así la diversidad y amplitud de propuestas, que en ocasiones pueden resultar problemáticas y/o contradictorias con la definición de música electrónica que hemos aportado, como se deriva de la utilización de instrumentos musicales y piezas ya compuestas provenientes de la tradición. En el ámbito occidental se agrupan bajo el calificativo *folk*, con una importante presencia en el área británica e irlandesa, como ejemplifican grupos como Clannad o Capercaillie, etc.

Resulta interesante, asimismo, hacer constar el trabajo paralelo en la época de nacimiento de la tendencia de otros visionarios en el terreno de las artes plásticas, una etiqueta esta cuyo alcance semántico estaba siendo desbordado debido a las nuevas prácticas, como ejemplifican autores como A. Michael Noll, Frieder Nake o Georg Nees⁶, aunque, si bien es cierto, los resultados finales no avanzaban demasiado con respecto a los trabajos de la primera abstracción.

Sobre la segunda denominación que hemos utilizado y que también es común a la hora de referirse al autor griego, Música Clásica Contemporánea, sin duda tiene que ver con el mantenimiento por su parte de categorías estéticas que lo aferran a un pasado musical y cultural (con un indudable basamento filosófico), que transita entre los referentes del clasicismo helénico de la Antigüedad y la noción de sublimidad, reactualizada, como veremos, y resituada en prioridad por parte de los teóricos y artistas del Romanticismo decimonónico. Con todo ello, creemos que su música desborda estos primeros referen-

amplio del que le conocía a partir de su presencia dentro del grupo Aphrodite’s Child), pero también es cierto que encontramos el caso de otros autores que permanecen, en la mayoría de ocasiones intencionalmente, al margen de este circuito comercial estandarizado, donde el criterio económico basado en las ventas de discos es preponderante. Por otra parte, el propio Vangelis encarna esta dicotomía, mostrándose bastante reacio a realizar conciertos, conceder entrevistas a los medios, etc.

⁶ Más información sobre estas cuestiones, en HOLTZ-BONNEAU, F., *La imagen y el ordenador*, Madrid, Fundesco, 1986.

tes del clasicismo, que más que nada le sirven, en muchas ocasiones a lo largo de su carrera, como marco conceptual, como una coartada culturalista, para sus obras, de modo que los resultados finales lo aproximan a una nueva etiqueta igualmente polémica, dentro de una especie de neorromanticismo.

Entrando ya con la arriesgada hipótesis de esta comunicación, la permanencia de presupuestos platónicos del campo de la estética en la música de Vangelis, o, planteado de otro modo, cómo pueden pervivir reflexiones formuladas en el siglo V a.C. en pleno siglo xx, tiene que ver con la trascendencia que tales reflexiones –provenientes de la Antigüedad– no solo en materia estética, ha experimentado a lo largo del tiempo hasta el punto de conformar el fundamento de buena parte de lo que hoy llamamos civilización occidental. Y una de estas constantes es la configuración del clasicismo en el arte, el concepto de lo clásico como propuesta estilística, sustentada en categorías definitorias como la belleza (ideal). Una categoría que permaneció vigente hasta principios del siglo xx, con la relativización y puesta en duda acordada por la vanguardia a través de su ataque frontal a todos los resortes que conformaban la tradición artística (como bien se verifica con la lectura de los manifiestos futurista o dadaísta). Belleza y clasicismo, una asociación recurrente a lo largo de muchos siglos, que asume igualmente a partir de las tesis platónicas un barniz ético-moral del que solo se desprenderá con la emergencia de los movimientos de vanguardia⁷. Una condición asumida que comporta una puesta en valor, el reconocimiento de un aura en torno a la obra artística, retomando la noción acuñada por Walter Benjamin⁸, que generaba una consideración de connotaciones culturales (de verdadera admiración y reverencia cuasi-religiosa), cuyo marchamo de calidad estaba garantizado y sancionado por las instancias oficiales artísticas, académicas y museológicas que sustentaban la institución Arte. Con todo ello, nos situamos antes unos condicionantes que sustentan una categoría histórica que trasciende los límites estrictos temporales de la Antigüedad, donde se plantearía su inicio cronológico, proyectándose en posteriores estilos y movimientos artísticos que reflexionan sobre la idoneidad de esos modelos, su vigencia, su función ejemplarizante para las nuevas propues-

⁷ MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. Sobre la permanencia o no de la belleza en el arte, entendida bajo un punto de vista tradicional, en los movimientos de después de la Segunda Guerra Mundial, *vid.* DANTO, A. C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005. Igualmente, sobre la noción de «clasicismo» en las artes, *vid.* la concepción que desarrolla Heinrich WÖLFFLIN, centrándose en el arte grecorromano y renacentista, en *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988, pp. 37-75. PEYRE, H., *¿Qué es el clasicismo?*, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 1966, que se refiere, sobre todo, en su génesis de planteamiento al clasicismo francés.

⁸ Desarrollada en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», inserto en su libro *Discursos Interrumpidos I* (1935-36). Para más información sobre el pensador alemán, *vid.* el monográfico coordinado por CABRERA ALTERI, D. H., «Walter Benjamin: la experiencia de una voz crítica, creativa y disidente», *Anthropos. Huellas del conocimiento*, 225, 2009.

tas en boga. De ahí que sea lícito reflexionar sobre la condición de atemporalidad, de aspiración de eternidad, por cuanto sinónimo de perfección, de pureza, desprenden estas formas del clasicismo, y cuyas condiciones de existencia fueron programáticamente analizadas por los pensadores de la Antigüedad, entre ellos, por supuesto, Platón, y su enunciación del mundo ideal, inteligible, revestido de estas cualidades divergentes del mundo sensible. La aspiración a su consecución por parte de las manifestaciones artísticas, y sus implicaciones morales (su validez ético-moral en cuanto participa de la Virtud, de la Bondad y de la Razón), que se desprende del pensamiento platónico⁹, ha justificado su materialización a lo largo de los tiempos a través de los distintos clasicismos¹⁰.

Desde el punto de vista formal, una de estas deudas con la Antigüedad, plasmada en el ámbito de la arquitectura, tiene que ver con reflexiones inauguradas por pensadores preplatónicos, como son los pitagóricos, y todo lo concerniente con la teoría de la armonía de las esferas. Una teoría astronómica, de interpretación del cosmos, que buscaba explicar el movimiento de los planetas, en función del círculo y la esfera, figuras geométricas simples que son juzgadas perfectas y eternas, frente a la condición temporal de los movimientos rectilíneos del mundo terrestre.

Una concepción en torno a la idea de perfección, de belleza, de atemporalidad, sobre el círculo y la esfera, que llevaría a su utilización en la arquitectura utópica por parte de algunos autores del neoclasicismo, al final del siglo de

⁹ Que sigue vigente en algunos pensadores del siglo XX, como George Edward MOORE: «Parece probable que lo bello haya de “definirse” como aquello cuya contemplación admirativa es buena en sí. Es decir, afirmar que una cosa es bella equivale a afirmar que su conocimiento es un elemento esencial en uno de los todos valiosos que hemos estado discutiendo; del tal modo que la cuestión acerca de si es “verdaderamente” bello o no, depende de la cuestión “objetiva” acerca de si el todo en cuestión es o no verdaderamente bueno y no de la cuestión acerca de si excita o no sentimientos particulares en determinadas personas. Esta definición tiene la doble garantía de que da cuenta, a la vez, de la conexión aparente entre la bondad y la belleza, y de la no menos aparente diferencia entre estas dos concepciones. Parece a primera vista que es una extraña coincidencia que deba haber dos “diferentes” predicados objetivos de valor, “bueno” y “bello”, que están, no obstante, relacionados de tal modo entre sí que todo lo que es bello es también bueno». En *Principia Ethica*, México, Centro de Estudios Filosóficos - Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 189.

¹⁰ Mucho se ha escrito en torno a estos conceptos cuya vinculación ha fundamentado buena parte de las expresiones artísticas occidentales desde la Antigüedad, pero este no es el lugar ni el momento para hablar sobre ello. En torno a la idea de «lo clásico», partiendo no solo de autores de la contemporaneidad, filósofos del arte y estetas surgidos desde el siglo XVIII una vez la disciplina estética como tal adquirió naturaleza epistémica diferenciada, sino ya también desde los propios artistas y teóricos del arte que, sobre todo, desde los siglos renacentistas premodernos en Italia lideraron una reactualización de los presupuestos clasicistas con evidente trascendencia en el campo de las artes. A este respecto, *vid.* GREENHALGH, M., *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Herman Blume, 1987; PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1991; BURKE, P., *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1993; y GINZO FERNÁNDEZ, A., *El legado clásico: en torno al pensamiento moderno y la Antigüedad clásica*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

las Luces, de la Razón, como los franceses Étienne-Louis Boullée o Claude Ledoux, que tienen este mismo anhelo de perfección¹¹.

Esta «armonía de las esferas», en cuanto a concepción interpretativa de un cosmos ordenado (y bello), observa una especial vinculación con la expresión artística musical, la cual ya fue contemplada en la Antigüedad, y que también tiene su expresión material, sensible, en otras facetas de la creación humana a través de la instauración normativa del canon (recordemos a Policleto), de la medida, que garantice convenientemente –siempre en función de esa correspondencia– una valoración y consecución objetiva de belleza¹². En otro orden de cosas, estos pensadores hallaron, de nuevo, correspondencias en el ámbito moral entre el mundo ordenado, esencialmente bello y armónico, que caracteriza el cosmos, con la belleza del alma humana, un auténtico «microcosmos». Como consecuencia de esta identificación, el alma puede verse influida por la acción de la música, ya que ésta puede contribuir a generar un equilibrio (*psíquico*/espiritual) –o todo lo contrario–, de ahí que tenga una función moral, ética, de conducción orientada hacia el camino de la virtud, como lo pueda hacer la gimnasia con respecto al cuerpo¹³. Aspectos con los que concordaba el pensamiento de Platón, que reconoce los posibles efectos beneficiosos de la música, vinculándola con su capacidad liberadora, purificadora, *catártica*, necesariamente asociada con el *ethos*¹⁴.

Como utópica y esencialista es, en muchos casos, la música de Vangelis que utiliza estos motivos cósmico-espaciales, algo que es común a otros músicos encuadrados dentro de la *New Age*¹⁵, hasta el punto de generar toda una corriente que los especialistas han bautizado de «música cósmica», «música de la

¹¹ Sobre estos autores, *vid.* KAUFMANN, E., *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

¹² Pueden ampliarse todas estas cuestiones en LOMBA, J., *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987.

¹³ LOMBA, J., «Orden cósmico y moral en la música griega», en CRUZ CRUZ, J. (ed.), *La realidad musical*, Navarra, EUNSA, 1998, pp. 385-407. *Vid.*, también de este trabajo, el artículo de PALACIO, J. L., «Pitágoras a la escucha de la música de las esferas», pp. 575-583. Asimismo, véanse los dos primeros capítulos de FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.

¹⁴ TRÍAS, E., «Coda filosófica (I): "Platón: la música, la filosofía y los primeros principios"», inserta en su libro *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, pp. 805-854. Sobre las reflexiones platónicas en torno a la música, *vid.* MOUTSOPOULOS, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, PUF, 1989.

¹⁵ Sería prolijo hacer una lista con los autores y sus respectivos trabajos que han abordado esta temática; solo a título de ejemplo: Tangerine Dream (*Alpha Centauri*, 1971; *Stratosfear*, 1976; *Hyperborea*, 1983; etc.); Mike Oldfield (*Earth Moving*, 1989; *The Songs of Distant Earth*, 1994; *Music of the Spheres*, 2007), etc. Pero, igualmente, podemos reconocer aproximaciones por parte de músicos como Klaus Schulze, Ahsra Tempel, Brian Eno, Jean Michel Jarre, Neuronium, etc. Más información, en MUNNSHE, J., *op. cit.*, p. 94. También de este autor, *La sinfonía del cosmos*, Madrid, Contrastes, 1995. Y de CAZENAVE, G., *El sonido del universo*, Barcelona, Índigo, 1988.

era espacial», etc. Es evidente que esta relación deviene de su condición de música de resonancias espiritualistas, intemporales, que la convierten en acompañamiento ideal para películas de ciencia ficción y documentales de ciencia, en su sentido más genérico, como ahora comentaremos en el caso de nuestro autor. Así, en efecto, en su obra, podemos encontrar varios trabajos dentro de esta «temática cósmica» (como en *Albedo*¹⁶, 39, de 1976), algunos de cuyos temas (entre ellos, los famosos temas *Pulstar*; *Sword of Orion* o *Alpha*) sirvieron, asimismo, de banda sonora para la serie del científico y astrónomo estadounidense Carl Sagan *Cosmos*, de 1980; como también fueron utilizadas algunas partes de un disco anterior, *Heaven and Hell* (1975).

Una de sus últimas incursiones dentro de este ámbito de lo cósmico la llevó a cabo en *Mythodea* (2001), después de que la NASA le encargara la composición de un tema que sirviera de himno para la misión no tripulada a Marte, donde aún esta cuestión cósmico-espacial y la tradición de los mitos, dos temáticas que nos sitúan más allá del tiempo. Se trata de una composición ejecutada a través de una gran orquesta sinfónica y coros, que fue estrenada mundialmente en Atenas.

La mayor parte de las obras de Vangelis se caracterizan por esta búsqueda consciente de la belleza, de acuerdo a un sentido magnífico, grandilocuente, de la composición, aunque también es verdad que en ocasiones hallamos planteamientos de tono más intimista, con un empleo menor de recursos, caracterizados por una menor tonalidad. No obstante, la primera apreciación nos permitirá hablar de una nueva categoría estética vinculada con *lo sublime*, que desarrollaremos un poco más adelante.

Sin dejar de referirnos a esta incesante búsqueda de belleza idealizada, con vocación de perfección y eternidad, y teniendo siempre como fondo cultural siempre a su país natal, quién mejor que él para componer la música de la película *Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981), inspirada en la participación de dos jóvenes atletas británicos en los Juegos Olímpicos de 1924, que son encarnación en la era moderna de aquellos atletas de la Antigüedad, que asumían casi la condición semidivina de héroes; solo basta recordar las esculturas de Policleteo, en pleno clasicismo, que abordan esta visión idealizada de tales deportistas.

Pero este deseo de aproximarse a la belleza, de participar de la misma, también puede verse como una voluntad de aspiración hacia lo absoluto, que, en el fondo, dentro de una línea cercana a posturas espiritualistas, como si de una «religión profana» se tratase, está muy presente dentro de la *New Age*, como

¹⁶ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: «Razón entre la energía luminosa que difunde por reflexión una superficie y la energía incidente».

propuesta musical y como conjunto de creencias inspiradas en los sistemas religioso-filosóficos orientales (budismo zen, taoísmo, etc.), que, por su parte, integran igualmente, en función de su carácter meditativo y *contemplativo* un componente muy importante de misticismo¹⁷. El propio Vangelis se ha ocupado en algunos de sus discos de esta tradición, como es el caso del álbum titulado *China* (1971), con canciones como *Chung-Kuo*; *The Dragon*; *The Tao of Love* o *Yin & Yang*.

Una aspiración hacia lo absoluto que se manifiesta en la música del autor griego, a través de una resolución magnífica, imponente, grandiosa, que nos sorprende y nos asombra, nos transporta y eleva a un territorio muy próximo, si no plenamente insertado dentro de una nueva categoría estética, lo sublime, dentro del terreno de lo inefable¹⁸, aquello que no se puede expresar con palabras. Una categoría que trasciende el equilibrio y el orden clasicistas, vinculados con la razón o el intelecto, y que se asocia más al ámbito de las emociones, de los sentimientos, de las pasiones, no es de extrañar –haciendo un poco de historia sobre sus antecedentes– que surgiera en plena época helenística (probablemente de la mano del enigmático Longino (o Pseudo), con su tratado titulado *Sobre lo sublime* (s. I d.C.) ampliando la originaria idea de *pathos* que animó muchas de las obras artísticas helenísticas. Como podemos comprobar a partir de algunos textos pertenecientes a esta obra:

CAP. VII, 2: Pues, en virtud de su propia naturaleza, bajo la acción de lo verdaderamente sublime nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído.

¹⁷ Sobre la influencia y presencia de músicas no occidentales en nuestro entorno, en el período 1965-1985, véase de DIBELIUS, U., *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004, pp. 361-374. Resulta llamativo destacar la influencia de las filosofías orientales ejercida igualmente sobre otros compositores de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, como es el conocido caso de John Cage, quien manifestó en más de una ocasión su interés por tales presupuestos, sobre todo por el budismo zen. Influencia que se materializa en una música minimalista, en la que apenas existen recursos sonoros, y que influyó, a su vez, en otros músicos considerados discípulos de Cage como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Más información, en el capítulo titulado «Una vuelta hacia la simplicidad: Minimalismo y nueva tonalidad», integrado en MORGAN, R. P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999, pp. 445-465. Asimismo, sobre la figura de Cage véanse su libro *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002; NICHOLLS, D., *John Cage*, Madrid, Turner, 2009; VV.AA., *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental*, Barcelona, MACBA, 2009; LLORENS, N., «Paisaje y silencio: ensayo para una poética de John Cage», *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 17-18, 1992, pp. 151-168; y de GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., «Transculturación espiritual y vanguardia: John Cage y Zen», *Música oral del Sur. Revista Internacional*, 5, 2002, pp. 209-222.

¹⁸ Que se presenta como una condición esencial de la música como lenguaje, una expresión que trasciende el carácter imitativo de las artes plásticas (por cuanto de referente tienen en el mundo sensible y natural, según los planteamientos estéticos de la Antigüedad clásica); que, en puridad, no *narra* nada, no *cuenta* nada: «La música, como todas las artes, se pone una «máscara inexpresiva» porque su propuesta es «expresar lo inexpresable hasta el infinito», lo «inefable», aquello de lo que se estaría infinita e interminablemente hablando». BODEI, R., *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998, p. 103.

CAP. VII, 3-4: Pues es realmente sublime aquello que tolera un análisis profundo, aquello contra lo cual resulta difícil, más aún, imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa y difícil de borrar. En una palabra, ten por bellas y verdaderamente sublimes aquellas cosas que agradan siempre y a todo el mundo¹⁹.

Esta categoría de lo sublime arrancaba de premisas dadas por pensadores anteriores, entre ellos, el propio Platón, quien hablaba ya de la «manía» (especie de locura) y el «entusiasmo» (posesión divina que inspira) del poeta a la hora de componer e interpretar su poesía²⁰. Pero, sin duda, experimentará un amplio desarrollo conceptual de la mano de sus continuadores, a través de las teorías neoplatónicas (desde Plotino²¹ en adelante, sin olvidar a san Agustín²²), gracias a las cuales, de manera progresiva y paulatina, irá adquiriendo un matiz espiritualista y místico de gran trascendencia en la estética y las artes de los siglos siguientes. Entre tales consecuencias, la constitución de la denominada metafísica de la luz, de indudables resonancias simbólicas en torno al concepto de esplendor (como manifestación de la Belleza suprema de Dios en el mundo sensible) que tan provechosos logros puso en marcha en el arte gótico durante la Baja Edad Media²³.

¹⁹ Párrafos tomados de la traducción hecha de la obra de Longino por SAMARANCH, F. D. P., Buenos Aires, Aguilar, 1980, pp. 55-56. Puede verse también la edición a cargo de GARCÍA LÓPEZ, J., en la editorial Gredos, en 1979.

²⁰ Sobre estos conceptos en Platón, *vid.* de DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 195-211.

²¹ «Plotino, desde luego, no solo recoge el «éktasis» platónico, como Longino, sino que en el entramado del complejo misticismo de la época, que de una u otra manera atañe a toda la amplia tendencia filosófica (platónica, aristotélica y estoica) entrega a la Edad Media un sistema intemporal por cuanto contiene el camino contemplativo o de elevación mística. En general, puede afirmarse que la experiencia de la belleza plotiniana, que se refiere tanto a los objetos sensibles como a la sabiduría y a la virtud, posee un carácter integrable en la esfera de la experiencia de la sublimidad. Se ha podido decir con acierto que la relación de la estética de lo sublime con la estética plotiniana es estrechísima». En AULLÓN DE HARO, P., *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006, pp. 53-54. Consúltese también la introducción a cargo de Jesús Igal del volumen que recoge la *Vida de Plotino* (redactada por su discípulo, Porfirio) y los libros I y II de las *Enéadas*, la principal obra plotiniana, Madrid, Gredos, 1982, pp. 7-103.

²² Como se verifica en este célebre párrafo: «Y amonestado [en el sentido de empujado, animado] por ello [tras la lectura de los libros platónicos] a retornar a mí mismo, entre en mi interior, guiado por ti, y pude hacerlo porque tú te hiciste mi ayuda. Entré y vi con el ojo de mi alma, sea el que fuere, sobre ese mismo ojo de mi alma, sobre mi mente, una luz inmutable, no esta vulgar y visible a todo ojo corpóreo, ni como otra casi de su mismo género, aunque mayor, [no] como si esta brillara mucho, muchísimo más claramente y todo lo llenara con su grandeza [...]. Quien conozca la verdad conoce esa luz, y quien conozca esa luz conoce la eternidad. La caridad la conoce. ¡Oh eterna verdad y verdadera caridad y amada eternidad! Tú [lo] eres, Dios mío, por ti suspiro día y noche [...]. Y golpeaste hiriendo mi débil mirada al dirigir tus rayos con ímpetu sobre mí, y me estremecí de amor y de horror [...]» (aspecto este último que será recuperado en algunas definiciones sobre *lo sublime* en los siglos XVIII-XIX, dentro del contexto del Idealismo alemán). Tomado del Libro VII, capítulo X, de la edición de *Las Confesiones*, a cargo de UÑA JUÁREZ, A., Madrid, Tecnos, 2006, pp. 298-299.

²³ Para ampliar esta cuestión, *vid.*: LEÓN FLORIDO, F., «La metafísica de la luz en el lenguaje estético del gótico», *Estudios filosóficos*, vol. 52, 150, 2003, pp. 251-269; TOSTE BASSE, I., «Metafísica y teología de

Por otra parte, *lo sublime*, como categoría estética, ha tenido igualmente una notable trascendencia en la historia del arte, manifestando su definitivo impulso por medio de la recuperación de pensadores que son representantes del movimiento ilustrado, como puedan ser Immanuel Kant²⁴ o Edmund Burke²⁵. Junto con otros que encarnan el tránsito de las tesis clasicistas a las propias del romanticismo decimonónico, una de cuyas principales corrientes de pensamiento fue el Idealismo alemán (Schiller²⁶, Schelling²⁷ o el propio Hegel²⁸). Todos estos pensadores van a ver en la naturaleza, en su carácter inconmensurable, inabarcable, infinito, frente a la inanidad del ser humano, una expresión de esta sublimidad, trazando un paralelismo con el acto de creación divina, la majestad del poder de Dios, de nuevo, la referencia a la condición de *lo Absoluto*, como manifestación de perfección y eternidad. En el arte coetáneo, el paradigma recurrente a estas tesis es la obra del pintor alemán romántico Caspar David Friedrich (en obras tan célebres como *Monje frente al mar* [1809-1810] o *Viajero frente a un mar de niebla* [1818], como representante de una pintura *contemplativa*, que algunos años después, a mediados del siglo XIX, tendrá su continuación en Estados Unidos de la mano de un paisajismo arcádico, una especie de rememoración del paraíso edénico (al hilo de la expansión colonial sobre este territorio inexplorado y virgen) que llevan a cabo los pintores de la *Hudson River School* (Thomas Cole, Frederick Edwin Church o Albert Bierstadt, entre otros). Esta tesis ha sido desarrollada por algunos historiadores y críticos de arte, entre ellos Simón Marchán Fiz, proponiendo su continuidad y vigencia

la luz en el templo gótico», *Laguna. Revista de filosofía*, 10, 2002, pp. 225-241; y JAQUES PI, J., *La estética del románico y el gótico*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003.

²⁴ En sus trabajos *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), y, sobre todo, *Crítica del juicio* (1790), en donde afirma: «Pero cuando llamamos una cosa, no solamente grande, sino grande de todos modos, absolutamente, en todo respecto (sobre toda comparación), es decir, sublime, se ve enseguida que no consentimos en buscar para ella, fuera de ella, una medida que le convenga, sino solo consentimos en buscarla dentro de ella. [...] Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud [...]. El espíritu, empero, se siente elevado en su propio juicio cuando, abandonándose a la contemplación de esas cosas, sin atender a su forma, abandonándose a la imaginación y a una razón unida con ella, aunque totalmente sin fin determinado y solo para ensancharla, siente todo el poder de la imaginación, inadecuado, sin embargo a sus ideas». En *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 151-158.

²⁵ En su trabajo, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, publicado originalmente en 1757. Puede consultarse la edición española a cargo de BLAS BALAGUER, M., Madrid, Alianza, 2005.

²⁶ «Lo sublime nos proporciona una salida del mundo sensible, en el cual la belleza querría tenernos inmersos para siempre. No paulatinamente (ya que no hay ningún tránsito de la dependencia a la libertad), sino instantáneamente y por medio de una profunda conmoción, arranca al espíritu autónomo de las redes en las que lo había apesado la refinada sensibilidad». FEIJÓO, J., «Estudio introductorio», en SCHILLER, F., *Escritos breves sobre estética*, Sevilla, Doble, 2004, p. 31.

²⁷ Vid. SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del Arte*, Madrid, Tecnos, 1999. Sobre su opinión de *lo sublime*, p. 142.

²⁸ Vid. HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 275.

en la pintura de las segundas vanguardias, en concreto, el Expresionismo Abstracto, y en la figura de Mark Rothko²⁹. No en vano, estas reflexiones vienen precedidas por otros trabajos que otros pintores habían desarrollado dentro de su particular teoría artística; teoría donde el componente subjetivo, emocional, expresivo y *expresionista* del interior anímico, se convierte en auténtica substancia creativa, más allá de la mera imitación figurativa y naturalista que había conformado la tradición representativa en la historia de la pintura occidental desde el *Quattrocento* italiano, optando de manera consciente y decidida por la abstracción: Wassily Kandinsky es uno de sus más insignes representantes³⁰. Artista plástico que, como es conocido, entabló una estrecha amistad con el músico alemán Arnold Schönberg, representante de la vanguardia musical a través de sus composiciones atonales, fundamentadas en la técnica del dodecafonismo. Según aprecia Eugenio Trías:

En las composiciones de Schönberg asistimos, una y otra vez, a verdaderos raptos chamánicos de naturaleza mística, o a trances ascensionales hacia más allá de todos los límites del mundo³¹.

Volviendo con la música de Vangelis y su posible vinculación con la sublimidad, ha participado en algunos proyectos que contienen elementos argumentales de gran epopeya, casi una readaptación de la literatura épica homérica, como puedan ser las bandas sonoras de las películas *1492. La conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992) o *Alejandro Magno* (Oliver Stone, 2004), por no hablar de la música compuesta para distintas obras trágicas de los autores clásicos –*Elektra* (1983), *Medea* (1992) o *Las troyanas* (2001), etc.–. En ese sentido, dónde si no en la tragedia griega³² se da esta consonancia con lo sublime, donde el autor hace enfrentarse al espectador con sus propias debilidades, sus

²⁹ MARCHÁN FIZ, S., «Los orígenes de la pintura contemplativa» *Lápiz. Revista internacional de arte*, 90, 1992, pp. 31-43. ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993. Asimismo, sobre Rothko, *vid.* de DANTO, A. C., «Rothko y la belleza», artículo incluido en su *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo de arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 383-391. Y las reflexiones del propio pintor norteamericano volcadas en *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004.

³⁰ *Vid.* de este autor, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, publicado originalmente en 1911. Existe una edición reciente en Paidós, Barcelona, 2008. *Vid.* también de SILENZI, M., «El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky», *Andamios*, vol. 6, 11, 2009, pp. 287-302. Y de GOLDING, J., *Caminos de lo absoluto: Mondrian, Malevich, Pollock, Newman, Rothko y Still*, México –Madrid, Fondo de Cultura Económica–Turner, 2003.

³¹ En «Arnold Schönberg. La nueva teología musical», *op. cit.*, p. 441. *Vid.* también, sobre las relaciones entre pintura y música de vanguardia, LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.

³² *Vid.* de LESKY, A., *La tragedia griega*, Barcelona, El Acentilado, 2001. Asimismo, resulta interesante mencionar las reflexiones de NIETZSCHE, sobre los conceptos de lo Apolíneo y lo Dionisiaco en el arte, que articula en torno a la música y la tragedia, en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1981.

aspiraciones y anhelos, elementos que conforman inevitablemente su condición como ser humano envuelto en circunstancias a veces no del todo previstas. Por otra parte, como apuntaba, entre otros, Aristóteles en su *Poética*, la tragedia produce un impacto emocional beneficioso en el espectador o lector, un efecto catártico, liberador y purificador del alma, que tiene que ver mucho con la elevación de la misma a partir de lo sublime.

Como trágico y sublime es el final del film *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), película en la que colaboró Vangelis componiendo la banda sonora. Y que se puede considerar para la célebre secuencia final, tras la persecución, cuando se muestran frente a frente el replicante Roy Batty (Rutger Hauer) y su perseguidor, Rick Deckard (Harrison Ford): Batty, que sabe que va a morir (momento sublime por excelencia que nos enfrenta a lo desconocido), justo en ese momento, se produce un fenómeno de identificación entre ambos al comprender el personaje interpretado por Harrison Ford que Batty solo buscaba respuestas; respuestas ante las preguntas («¿de dónde vengo?; ¿a dónde voy?; ¿cuánto tiempo me queda?»...) que nos asedian a todos nosotros derivadas de nuestra débil condición de humanos, de seres percederos que aspiran vanamente a la inmortalidad. Mucho se ha escrito sobre la carga espiritual y simbólica de esta película, incluso sobre sus posibles relaciones con el discurso épico de la Antigüedad, la revitalización de los viejos mitos³³. De tal manera que podemos comprobar cómo los temas de siempre, presentes en la historia del arte y de la literatura universal, que han conformado las preocupaciones recurrentes de sus creadores, siguen planteándose, bajo nuevas estructuras de representación, reactualizando –y también modificando, cuando no anulando directamente– las categorías de *lo bello* y *lo sublime*. Creemos que, en líneas generales, la música de Vangelis incide en una de las más notables y logradas recuperaciones de tales categorías que se han oficiado a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y principios del siglo xxi.

³³ LLORCA, P., «De *Metrópolis* a *Blade Runner*», *Lápiz. Revista internacional de arte*, 80, 1991, pp. 42-47; MONTES PÉREZ, C., «El elogio de la memoria y el paraíso recobrado: identidad, biotecnología y antropología en *Blade Runner*», *Thémata. Revista de filosofía*, 33, 2004, pp. 299-304; REPLINGER, M., «*Blade Runner*: los viajes de Ulises», en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. y UNCETA GÓMEZ, L. (coords.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 123-145; RODILLA CABAÑERO, F., «*Blade Runner*. Una lectura estético-metafísica», *Dilema. Revista de filosofía*, vol. 7, 4, 2004, pp. 133-146; UNCETA GÓMEZ, L., «*Blade Runner*: ¿un relato épico?», en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. y UNCETA GÓMEZ, L. (coords.), *op. cit.*, 2007, pp. 113-123.