

Música y Paraíso: una aproximación al estatuto de la música en el pensamiento de Gastón Soublette

Music and Paradise: an approach to the status of music in the thought of Gastón Soublette

por

Gabriel Gálvez Silva
Universidad de La Serena, Chile
ggalvez@userena.cl

El objetivo específico de nuestro trabajo es iluminar el lugar de la música en el pensamiento de Gastón Soublette, indagando en su relación con los temas y problemas fundamentales que este autor presenta e investiga. El trabajo está organizado en dos secciones. La primera está dedicada al mito del Paraíso según su centralidad en la obra de Soublette. En la segunda sección, es examinada la perspectiva de este autor respecto de la música, en correspondencia con los elementos medulares del mencionado mito. La conclusión aspira a explicar la participación que Soublette otorga a la música en el “saber de salvación” descrito en los inicios de la corriente antropológico-filosófica, presentado como itinerario espiritual cuyo fin apunta a restaurar la unidad entre hombre y mundo.

Palabras clave: Soublette, mito del Paraíso, caída, música, saber de salvación.

The specific objective of our work is to illuminate the place of music in the thought of Gastón Soublette, investigating its relationship with the fundamental themes and problems that this author presents and investigates. The work is organized in two sections. The first is dedicated to the myth of Paradise according to its centrality in Soublette's work. In the second section, the perspective of this author regarding music is examined, in correspondence with the core elements of the mentioned myth. The conclusion aims to explain the participation that Soublette grants to music in the “Knowledge for Salvation” described at the beginning of the anthropological-philosophical current, presented as a spiritual itinerary whose purpose is to restore the unity between man and world.

Keywords: Soublette, Myth of Paradise, Fall, Music, Knowledge for Salvation.

Introducción¹

Nuestro objetivo general de relevar académicamente el pensamiento del esteta y musicólogo chileno Luis Gastón Soublette Asmussen (n. 1927) pasa aquí por dilucidar el problema específico que constituye en él el estatuto de la música. Independiente de su consabida importancia —acorde, por lo demás, a la notable educación musical del autor— nuestra

¹ Gabriel Gálvez Silva agradece el apoyo financiero de DIDULS/ULS mediante el proyecto PR223329.

curiosidad fue impulsada por cierta problemática convivencia detectada en Soubllette, y que es la de la música como arte y también como fenómeno meta-artístico, primordial e íntimo cuando no anónimo, comunitaria o místicamente libre de la autonomía estética y subjetiva que supone el arte occidental moderno o en decurso a la modernidad. Nos pareció ver en esta concomitancia una cuestión más o menos paradójica en la medida que la drástica crítica de Soubllette, no tanto a la modernidad como a la civilización misma, coexiste con una genuina valoración de aquella obra de arte tras la cual se erige irrevocablemente el complejo patrón del yo-artista, distintivo, al menos, de la civilización occidental. En este sentido, la especial atención de Soubllette a la contradictoria figura de Mahler —que “siempre vivirá esa dualidad de su existencia sin tomar la decisión que cree que debería tomar” (Soubllette 2005: 100)— suscitó en nosotros, casi inevitablemente, una lectura del autor en clave autoproyectiva. O, al menos, una que permite señalar la tensión de la música occidental entre su progreso y lo que este deja atrás, o sea, como un arte contrariado entre su propio artificio y la subsistencia de una profundísima *nostalgia por lo perdido*.

La observación de esta singular contradicción fue la que nos condujo a intentar un examen del estatuto de la música en Soubllette asociado con lo que aquí postularemos como la gran cuestión de su obra, y que es la de lo humano mismo, de acuerdo, empero, con la radical lectura que el autor hace del mito del Paraíso. Presupuesto el vínculo entre “música” y “Paraíso” en cuanto asuntos centrales de la obra de Soubllette, el problema puntual de nuestro trabajo quedó formalizado mediante la interrogación por la consistencia precisa o significación última de tal relación. La hipótesis que nos orientó estuvo determinada por la asimilación que el autor hace del arte, y específicamente de la música, a los saberes precisados como “de dominio” y “de salvación” (Valdebenito 2011). Se entenderá que la idea misma de *salvación* cuenta necesariamente con la causa que la requiere; míticamente hablando, con la *caída*, cuya consecuencia es la pérdida del Paraíso. Así, la relación que interrogamos nos pareció mediada por el binomio caída-salvación, viniendo la música a participar de un proceso soteriológico, que apuntaría a reponer lo perdido.

Nuestro marco teórico, evidentemente, fue proporcionado ante todo por la misma obra de Soubllette. Creemos, sin embargo, que un estudio de esta siempre debiera recurrir a elementos propios de la psicología analítica, de huella tan decisiva en el autor. Esta convicción también justifica nuestra perspectiva de los problemas presentados conforme a teóricos como Eliade, Schneider o Colombres, atentos, igual que Jung, al horizonte antropológico-simbólico. Mención aparte merece el filósofo Max Scheler, imprescindible para nosotros de acuerdo con los conceptos determinantes de nuestra hipótesis. Nuestro estudio recogió de diversos escritos de Soubllette los elementos que, nos pareció, mejor ilustraban la problemática expuesta, examinada tal como da cuenta el presente artículo: una indispensable revisión del mito del Paraíso, según su absoluta centralidad en Soubllette, antecede al problema de la música propiamente tal, abordado en expresa correspondencia.

1. El problema del Paraíso en Soubllette

1.1. El Paraíso como experiencia

El mito del Paraíso, como sostendremos aquí, ocupa el lugar central en la obra de Soubllette, operando como su clave interpretativa y síntesis de su generalidad problemática. Aunque la importancia del mito del Paraíso en Soubllette queda testimoniada prácticamente en todos sus trabajos, hay que destacar cómo estos tienen su marco en los libros *Anales de primavera y otoño* (1978) y *Ventura y desgracia del Homo Sapiens* (2023), que sintetizan de manera bastante completa los exámenes del autor. Para nosotros, sin embargo, ha contado de manera muy especial *La poética del acontecer* (2007), cuya personalísima escritura es abierta justamente por el extenso

ensayo “Del Mito del Paraíso”, donde Soubllette (2007: 12), además, confiesa la suya como una existencia “obsesionada” por aquel.

Cada uno de los escritos que integran esta última obra da cuenta, justamente, de *acontecere*s regidos por lo que Soubllette exalta como la “ley de analogía” (Soubllette 2007: 9), explicada de acuerdo con Jung (Soubllette 2009: 75) y su propuesta de la *sincronicidad* como “coincidencia de sentido” (Jung 2018: 233) entre un “estado psíquico” y lo que *acontece* en la realidad meta-subjetiva, ya sea cercana o distante, presente o futura (Jung 2018: 238). Pues bien; el primerísimo de los aconteceres referidos por Soubllette es *su propia experiencia* con el mito del Paraíso. El asunto resulta, así, de una hondura mayor, estrechamente vinculado el mito a aspectos muy íntimos de la historia del autor.

Soubllette nace en Antofagasta, en un “desierto colonizado por salitreros y gringos prepotentes”; una “tierra sin espíritu” (Soubllette 2007: 11), ultrajada por el poder, y que figura precisamente como negativo absoluto del Paraíso. Su destino, aún como niño, sin embargo, era arribar al *Val del Paraíso*, específicamente a la *Ciudad Jardín*. Pero esta experiencia personal con el Paraíso cifra un problema. El autor testimonia haber conocido quizá los últimos vestigios de un mundo que comparece como todavía intocado, con vertientes generosas y quebradas llenas de pataguas y palmas chilenas. Con todo, su Paraíso más cierto es el de la tan gentil ciudad de la familia Vergara, habitada por una aristocracia *sui generis* que vive una “experiencia paradisiaca con la que no se soñó ni María Antonieta en su *chaumière* y parque rústico de Versailles” (Soubllette 2007: 21). Es el Paraíso donde se refugia la hermana de Mahler y los príncipes de Starenberg, y donde Soubllette estudia a Schumann en vecindad de palacetes de belleza ya romántica. La mejor versión chilena de la civilización, sin duda. Es por esto por lo que, en su recuerdo del valle del Marga Marga, Soubllette reconocerá a su “paraíso personal” —la ciudad de Viña del Mar— como “más bien un jardín de regadío” (Soubllette 2007: 13). Esta confesión, como veremos, resulta de la mayor importancia, enseñando mediante la propia experiencia cómo al Paraíso originario lo sustituye uno producido por el hombre, inexorablemente signado por la arbitrariedad y el artificio, reemplazado el *bien total* por una versión parcial constituida, finalmente, sobre la *idea de lo bueno* que orientará tan claramente a la cultura ilustrada. Así y todo, empero, se muestra y aprecia como deseable y legítimo hábitat de lo humano, evidenciando con sus propios valores la distancia ya enorme que separa al Paraíso de la historia.

1.2. Edén y Élohîm

La confrontación naturaleza-civilización, que es donde conduce la sola experiencia existencial de Soubllette con el mito del Paraíso, queda iluminada y refrendada cuando el autor alude al significado de “Paraíso” como “jardín cerrado” (Soubllette 2007: 16). Efectivamente: el latín *paradisus* deriva del avéstico *pairidaeza*, que significa *seto* o *cercado*. La etimología, con su señalización del *cerco*, entronca con la observación que Soubllette (2023) hace del imaginario del Edén hebreo como elaborado conforme al prodigioso jardín de Sumer y Acad.

La primacía de la cultura —del hombre— en la noción mesopotámica, luego hebrea de “Paraíso” es extraordinariamente antigua: Colombres informa cómo “Los vocablos ‘Edén’ y ‘Adán’ aparecen ya en la escritura cuneiforme de los sumerios”, viniendo el primero a significar simplemente “erial” y sugiriendo el segundo un “asentamiento” en aquel precisamente en cuanto “marca impresa por el hombre en el Edén para modificarlo” (Colombres 2013: 27). La relación entre ambas palabras señala la remotísima impronta cultural que distingue a la región. “Cuando los sumerios se remontaban al comienzo de los tiempos, no veían un jardín, sino más bien una ciudad”, advierte Colombres (2013: 27), aclarando cómo, en la Mesopotamia, la civilización antecedió cualquiera posibilidad de vergel:

El jardín no precedió a la ciudad, pues la Mesopotamia, ese espacio delimitado por el Tigris y el Éufrates donde habrían aparecido las primeras ciudades de la historia humana, más que un jardín era una árida llanura sin árboles. Desde las piedras de la civilización y

alimentados por el deseo, los hombres empezaron a soñar con los jardines, y también a construirlos (Colombes 2013: 27-28).

Para Soubllette, “es un hecho que el jardín de Edén de los hebreos coincide con una gigantesca obra de ingeniería hidráulica y agricultura” (Soubllette 2007: 17), esto es, el jardín sumerio. La *Torah*, de esta manera, aparece sutil y problemáticamente infiltrada por la figura del poder humano y su vocación civilizadora, por lo demás, en franca identificación con la deidad. Es decir: cuando Soubllette (2007: 17) se pregunta si acaso el relato del *Génesis* constituye “un modo velado de magnificar el genio creador del hombre”, también señala la seductora proximidad de las culturas paganas que circundan a Israel, tan antiguas como el prestigio de ese talento que asienta jardines en el páramo. El didactismo de la *Torah*, si bien fiel, se muestra aún más problemático cuando Soubllette apela a Maimónides (Soubllette 2006a: 43) para revisar el significado de *Élohîm*, la deidad creadora del *Génesis* que planta el Edén y pone al hombre en él. Soubllette (2023: 19) descifra *Élohîm* como “potestades” conforme a lo indicado por el sefardí: “cualquier hebreo sabe que el término *Élohîm* es polivalente, pues designa la divinidad, los ángeles y los gobernantes de los estados”, escribe Maimónides (1994: 68), exponiendo así la palabra no solo como plural de *El* (*Élohîm* como “dioses”) sino de acuerdo con un posible “significado base” de pura y simple *potencia* (Jenni y Westermann 1978: 228). Por esto la aprobación que le merece el *Tárgum de Onquelos* cuando asimila la promesa de la serpiente tentadora a “seréis como magnates” (Maimónides 1994: 68). El auspicioso “seréis como dioses” queda así abierto a una interpretación en cuanto oferta cuyo modelo son tanto los “dioses civilizadores del Medio Oriente y Occidente” (Soubllette 2006: 43) como los a su vez endiosados gobernantes de los imperios inaugurales, artífices de una civilización de fama ya paradisíaca.

1.3. Caída y “nostalgia del Paraíso”

Ante la problematicidad del *Génesis* refiriendo la obra humana y pagana para predicar la del Dios verdadero y nacional, Soubllette confía en que “lo medular de un texto sagrado no puede ser alterado” por circunstancias como la “redacción tardía de una antigua tradición oral”, que “se inficiona de los pensamientos con que los hombres se representan el mundo” (Soubllette 2007: 17). Queda claro con esto que no es tanto el *Génesis* lo que importa, sino el vetusto relato oral acerca de lo paradisíaco, de cuyos aspectos más hondos la tradición hebrea de todas maneras informa, a pesar de la gravedad cultural mesopotámica. Y es que, en la médula de este relato, *popular* a fin de cuentas, vendría a comparecer una experiencia humana cuyo arcaísmo la vuelve trascendente de la especificidad cultural.

La autorizada voz de Eliade, respecto al estudio comparado de religiones y tradiciones de lo sagrado, permite no solo corroborar la transculturalidad del mito, sino también poner en relevancia su originaria apelación a la espacialidad, entendiéndose también *terrenalidad*: el Paraíso es el espacio sagrado por antonomasia, lo que también se asocia explicativamente a su condición cercada en cuanto *consagrada*, que lo aísla del “espacio profano circundante” (Eliade 2009: 522)². Y es que el Paraíso viene a ser el símbolo de lo sagrado mismo, empero bajo una percepción de “*realidad absoluta*” (Eliade 2009: 538) que explica su estatuto de “centro del mundo” (Eliade 2009: 521 y ss.). La conclusión de Eliade, en términos antropológicos, es tajante, asegurando que “el hombre, por distintos que sean cualitativamente el espacio sagrado y el espacio profano, *no puede vivir más que en un espacio sagrado de este tipo*” (Eliade 2009: 540). Es esta absoluta *necesidad* de lo humano por lo sagrado la que determina la fisonomía particular del mito en sus distintas versiones: estableciendo una clasificación de base, Eliade (2009: 540) referirá cómo “un grupo de tradiciones refleja el deseo del hombre de encontrarse *sin esfuerzo* en el “centro del mundo”, mientras otro grupo subraya la *dificultad* y, por consiguiente, el *mérito* que supone lograr entrar en él”. Con todo, el erudito rumano habrá de considerar al primero de estos grupos como el

² Los énfasis en las citas de Eliade corresponden al texto original.

custodio de, quizá, la tradición más reveladora del mito, en el sentido que da cuenta del rasgo humano general que aquí interesa, y que es el que Eliade especifica sin más como *nostalgia*:

El hecho de que la primera de ellas —la que facilita la construcción del “centro” en la morada misma del hombre aparezca casi en todas partes nos invita a considerarla, si no como más primitiva, sí al menos como muy significativa, como característica de la humanidad en general. Subraya y denuncia una condición determinada del hombre en el cosmos, que podríamos llamar *la nostalgia del paraíso*. Entendemos por tal el deseo de estar *siempre y sin esfuerzo* en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad y de superar en sí mismo de una manera natural la condición humana y recobrar la condición divina, o como un cristiano diría: la condición anterior a la caída (Eliade 2009: 540).

El estudio particular que Soubllette efectúa de las tradiciones hebrea y china apuntan exactamente hacia una dilucidación equivalente de lo que fácilmente se comprende como el sustrato común del mito. Lo más importante aquí, sin embargo, es que el sentido profundo de ambas tradiciones ilumina el núcleo problemático mismo de la obra soublettiana, que se deja observar como del todo coincidente con la inquietud humana general acusada por Eliade en el mito mismo. Este núcleo es el divorcio hombre-mundo. Y es en él donde radica la *obsesión* de nuestro autor por el aludido mito. Se entenderá, entonces, que la importancia antropológica que observamos tanto en el mito del Paraíso por sí mismo, como en su lectura a cargo de Soubllette, reside especialmente en que a aquel debe más bien considerársele como el mito de la *desgracia humana originaria*, abreviada, como recuerda Eliade, en el concepto cristiano de *caída*. Así lo ratifica el propio Soubllette (2007: 13) cuando testimonia que fue “la pérdida del paraíso” lo primero que le impresionó del mito en cuestión, vale decir, el factor decisivo desde donde arrancará su reflexión e investigación.

1.4. La caída como civilización

Los aspectos quizá más sustanciales de la fisonomía hebrea del mito del Paraíso —o mito de la caída—, serán desentrañados por Soubllette en su exégesis de los evangelios canónicos. El asunto clave aquí es la cosmovisión de los hebreos, que Soubllette afronta atendiendo al singular hecho de que la palabra *mundo* suele traducir las versiones griegas de *jé-leth*, viniendo a significar *orden histórico*, o, como se dice, *temporal*. Tal es el sentido que puede leerse en traducciones castellanas, por ejemplo, de los versos 13 y 14 del Salmo XVII (la cursiva es nuestra):

¡Álzate, Yahvé, enfréntate, derribalo;
líbrame con tu espada del malvado,
de los mortales, con tu mano, Yahvé,
de los mortales cuyo lote es este *mundo*! (Ubieta 1999: 670).

Soubllette (2006: 46) destaca la “marginalidad hebrea” frente al “mundo”, explicándola como “una opción de santidad que conlleva un sentimiento de repugnancia por lo que se define como la esencia del paganismo” (Soubllette 2006: 42). A esta última, sin más, la esclarece como “autonomía del hombre”, manifiesta en la “glorificación del genio creador humano” (Soubllette 2006: 42), entiéndase, el *Élohîm* como *hombre endiosado*, autor de su propia historia. De esta manera, el “mundo” —cuyos “reinos” ofrece el Tentador al Cristo (*Mateo* 4:8)— aparece como la sustitución histórica, desviada y maldita del orden original de lo creado, erigida justamente sobre la Ciencia del Bien y del Mal que ha de volver “dioses” (o *poderosos*) a Adán y Eva.

La esencia del Paraíso aparece, así, como el orden deseado y creado por Dios, reemplazado por el de una humanidad que, queriéndose autónoma, se exilia de su origen. La lectura que Soubllette hace de este quiebre es consumadamente drástica: lejos de inaugurar lo *propriadamente humano*, Soubllette señalará en este acto mítico precisamente la posibilidad de que constituya la cuna de una *humanidad adulterada*. Para sostener este juicio, el autor echa mano al relato rabínico

(*Capítulos del Rabbí Eliezer*, 21: 1, en Pérez Fernández 1984) y también gnóstico (*Evangelio de Felipe*, 42, en De Santos Otero 2005) donde Eva *adultera* con la serpiente, la que figura, así, como progenitor de Caín³. Apoyado en el versículo del *Génesis* donde la deidad creadora pone “eterna enemistad” entre la simiente de la serpiente y la de Eva (*Génesis* 3:15), Soubllette (2006: 44) posiciona a Caín como el vástago originario de la figura hebrea que simboliza a la divinidad pagana y su fascinante horizonte de poder. Y a diferencia de la descendencia que Eva concebirá a partir de Set, la de la serpiente aparece como una progenie *inhumana*, de características *bestiales* o *desalmadas* (Soubllette 2016: 42 y ss.) en la medida que no participa de la trascendencia espiritual que sella la hechura de Adán. El primogénito del linaje de la serpiente es Caín, el primer homicida. Y también el herrero —*gyn*— primordial, forjador de herramientas y, por cierto, de armas. Pero, como se sabe, Caín es también el primer agricultor, que además posee la tierra para asentarse en ella y fundar la ciudad (*Génesis* 4:17). Es por todo esto que Soubllette se referirá a Caín como el prototipo del “héroe civilizador”, padre del “*homo faber*, el *homo ludens* y el *homo politicus*” (Soubllette 2006: 45), mostrando, con su mito, lo que viene a ser el completo envés del Paraíso, y que no es más que la civilización misma, identificada y materializada por la *civitas*.

La divergencia entre Paraíso y civilización queda mucho más clara en la revisión del mito que Soubllette emprende en la cultura china. A diferencia de la tradición hebrea y la síntesis de elementos expresada por sus símbolos, la tradición china enseña la caída como un proceso, revisable en cuanto historia rica en personajes y detalles. El epitome que Soubllette lleva a cabo, a partir de textos clásicos chinos, enseña de manera transparente cómo la distancia humana con el Paraíso —o, en los textos revisados, con *edades paradisiacas*—, se acrecienta irremediablemente a medida del progreso civilizatorio. El curso de los acontecimientos aparece protagonizado por los emperadores chinos, que, desde una santidad y sapiencia naturales —que los hace vivir y gobernar “*sin esfuerzo*”, como escribe Eliade (2009: 540)—, degradan, con los milenios, en políticos cada vez más poderosos y equívocos, sumiendo al pueblo en una injusticia que crece paradójicamente con la legalidad. Esta versión de la caída, relatada como un proceso histórico, le permitirá a Soubllette llamar la atención acerca de su extensión antropológica, que es la presentada por los hitos que la tradición china refiere. Resume Soubllette en *El Cristo preexistente*:

En el desarrollo del relato aparecen todos los hitos que la historia y la antropología distinguen como puntos de referencia para determinar el avance gradual del hombre, a través de muchos milenios, hacia la civilización. [...] Así, el descubrimiento del fuego y el modo de encenderlo mediante dos maderos, el cocimiento de los alimentos, las técnicas para la pesca y la caza, las técnicas de construcción de viviendas e instrumentos, la curación de enfermedades, que gradualmente fueron apareciendo paralelamente a estos progresos; la práctica de la agricultura, la revelación del conocimiento que permite entender mediante símbolos y números el acontecer cósmico, la invención de la escritura, en fin, todo eso que fue comprometiendo a los hombres con un orden de creciente complejidad, una extensa trama de procedimientos, reglas de comportamiento y organización política y administraciones. Esto ocurrió en forma paralela a la pérdida gradual de la virtud, la disminución de las fuerzas vitales y la pérdida de la longevidad, y, paradójicamente, el aumento de la ignorancia y la necesidad de saber (Soubllette 2016: 29-30).

Con la revisión de las diez edades de la historia china efectuada en *Anales de primavera y otoño*, Soubllette termina de dejar en claro la remota antigüedad de la caída. Esta parece adquirir ya su consistencia con los gobiernos míticos de Fu Hi, Niu Wa y Chin Nong, vale decir, antes de la historia oficial sancionada por el confucionismo (Soubllette 1978: 13). Los tiempos auténticamente paradisiacos quedan así derechamente identificados con la prehistoria.

³ La palabra hebrea *náhash*, “serpiente”, corresponde al género masculino en ese idioma (N. del E.).

Concluyendo decisivamente la era paradisíaca, sobrevendrá la Edad Décima, caracterizada ya por un desarrollo civilizatorio tan babélico como formalista, olvidado y sustituido el *Tao* por, precisamente, “una construcción artificial” basada en “una dialéctica igualmente artificial” (Soubllette 1978: 30) del todo equivalente a la Ciencia del Bien y del Mal referida por el *Génesis*.

1.5. El genio

Tras los exámenes de las tradiciones hebrea y china respecto del mito del Paraíso —o, más bien, como se dijo, de la caída que aleja de este a la humanidad—, Soubllette no cesará al indicar las consecuencias ya históricas de la archidesgracia, solidificadas por la ciudad y su confuso orden. Para el caso puntual de Occidente, nuestro autor recurre de nuevo a la “ley de analogía”, y señala el simbolismo del muro que rodea al burgo medieval cristiano. Obedeciendo, según Soubllette, a la profecía del Cristo en *Mateo* 24:29, este muro dejará fuera “el caos donde las antiguas potestades en retirada vivían su humillante exilio” (Soubllette 2007: 61). Pero adviene la modernidad, específicamente el año 1789, y el orden cristiano entra en definitiva crisis, reingresando la potestad pagana a la ciudad. Con todo, la versión europea y moderna de *Élohím* acabará por no presentar ya fisonomía de numen alguno, sino el solo semblante del “magnate” alumbrado por Maimónides. Se trata del *genio humano*; del *espíritu del mundo* que Hegel admirara en Napoleón, cuya auto-coronación como emperador de los franceses antecede decisivamente a la simbólica desaparición del Sacro Imperio Romano Germánico. Así, cuando las remodelaciones de París durante el Segundo Imperio acaben de derrumbar el antiguo muro, las deidades paganas del lugar —los dioses galos, identificados con la naturaleza— no podrán hacer frente a “la autodeificación del emperador [...] que, a poco andar, provocó la deificación del ciudadano” (Soubllette 2007: 62). Se instala así, plenamente ya con la modernidad y la burguesía, el solo y desnudo *humanismo*, entendido sin más por Soubllette (2007: 57) como la “hegemonía del ser pensante en desmedro de todo lo que ha sido revelado, soñado, cantado y danzado”. La racionalidad utilitarista, que ya desde antes venían impulsando el protestantismo calvinista y el empirismo inglés, otorgará fisonomía precisa a la civilización de Occidente, que se asume materialista, industrial y global bajo el signo del “genial emprendedor” (Soubllette 2020: 14).

La modernidad, de este modo, viene a sellar el proceso histórico míticamente originado en la caída, y en donde se cumple progresivamente la promesa de la serpiente: *ser como los dioses*. Está claro, no obstante, que este cumplimiento no alcanza de manera igualitaria a todas y todos. Es decir, si bien la modernidad puede querer establecer un contexto histórico favorecedor de una suerte de *democratización de la deificación*, el endiosamiento habrá de consumarse de maneras más bien exclusivas, destacando aquí la figura del *genio*, paradigmática de la Era Moderna. Habría que precisar, en todo caso, que no se trata, siguiendo a Soubllette, del genio kantiano, cuyo talento *natural* queda circunscrito a la estricta esfera de lo artístico (Kant 2003: 273 y ss.). Ni tampoco, obviamente, de la entidad más bien impersonal en la que profundiza Agamben, aun cuando admita que “Genius era de alguna manera la divinización de la persona” (Agamben 2005: 16). El genio al que nos referimos es mucho más coloquial, tratándose apenas, como dice la RAE, de la “persona dotada”, se entiende que de la “capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables”. Conforme a este uso, Soubllette adosa el término “genio” al de “superdotado”, señalando la cuestión que aquí de verdad interesa, y que es su estatuto *sacro*, es decir, apartado de la masiva ordinariéz cotidiana, lo mismo que objeto de una admiración reverente en cuanto modelo último de lo humano. La historia, tal como es presentada por nuestro autor, demuestra una espeluznante coherencia, enseñando al genio o superdotado moderno como el heredero o depositario de las asombrosas y deseadas cualidades de la divinidad pagana, vale decir, como el eslabón actualizado y siempre paradigmático de la estirpe de Caín. Por lo mismo, o sea, por su carácter originariamente apóstata y homicida, esta historia —la historia, se entiende— deviene progresivamente “una pérdida de la medida humana”, cuyo colofón no puede sino ser “el sacrificio del hombre en aras de la grandeza del mundo construido por los mismos hombres” (Soubllette 2006: 44). Puntualiza Soubllette:

Es el vacío del espíritu por el cual se pierde el ser en beneficio del hacer. Es la pérdida de sabiduría por la cual los hombres tratan de alcanzar la plenitud por medio del conocimiento luciferino, que conlleva el culto al genio y al superdotado con su trágica secuela de servidumbre y explotación humanas, expediente de la falsa sabiduría y su noción de ascenso del hombre (Soubllette 2006: 44).

Concluyendo, entonces, la primera parte de nuestra investigación, podemos afirmar que Soubllette ofrece una interpretación de los tiempos históricos como un alejamiento progresivo del Paraíso, que asume así un franco estatuto prehistórico. Este proceso-progreso, milenario, supone un reemplazo paulatino y cada vez más artificioso del bien original que el mito simboliza. Por lo mismo, puede observarse en Soubllette una tasación de la cultura en cuanto más o menos determinada por su *nostalgia del Paraíso*, que la mueve a intentar recuperar o mantener aspectos de lo paradisiaco, advertidos y valorados, no obstante, según la ofuscación de la lejanía. No hay que engañarse, por lo tanto: por más *conservadora* que sea la cultura —así la de la rancia ciudad de Viña del Mar, por ejemplo—, lo cierto es que su mayor o menor grado de civilización siempre la hará calificar como una construcción más o menos espuria respecto de lo originalmente humano, llevada a cabo, finalmente, por la adulterada estirpe de Caín, remozada en el genio o superdotado reverenciado por la modernidad.

2. El problema de la música en Soubllette

2.1. Naturaleza, belleza y sentido

La versión china del mito del Paraíso despeja un aspecto terminal en la obra de Soubllette, y que es la preponderancia de la naturaleza. Si bien esta autoridad de la naturaleza, tal como la presenta la cultura china, se distingue de la cosmovisión monoteísta de los hebreos, que concentra la realidad en la identidad del Dios creador, Soubllette ha de destacar cómo vuelve a aparecer en las enseñanzas del judío Jesús de Nazaret, emparentándolo arquetípicamente no solo al inmemorial santo-sabio de los chinos (Soubllette 2016), sino al *hombre mismo*, en su origen —*El Hijo del Hombre* como *El Hombre* (Soubllette 2006)—. Esta extensión antropológica está en la base de la consideración que Soubllette, finalmente, hace de la naturaleza como *paradigma*: “la naturaleza fue y será el modelo de toda belleza, el ejemplo de toda armonía, el texto originario de toda sabiduría, y el espejo de toda grandeza”, afirma nuestro autor (2005: 41), aclarando paralelamente cómo su conocimiento —la ley de analogía— constituye “la sabiduría fundante de toda cultura humana” y, por ende, “el método universal de enseñanza de la remota antigüedad” (Soubllette 2006a: 34). Pues bien; a esta condición paradigmática de la naturaleza la estudiaremos especialmente en su relación con la cuestión artística, luego estética, que motiva nuestra investigación —la pregunta por la música—, y que, por lo mismo, no podía dejar fuera la discusión acerca de lo bello, primerísima dimensión, según Soubllette, de la cual la naturaleza es modelo.

La ejemplaridad de la naturaleza en cuanto bella resulta particularmente interesante en Soubllette cuando permite una vuelta al antiguo problema de la belleza y su estado de categoría devaluada por la modernidad, justamente en la medida que se incrementa la autonomía de lo estético (Oyarzún 2013). Para Soubllette, coincidiendo ahora con el significado clásico de *kósmos* o *mundus* como *ordo*, *pulchritudo* u *ornatus*, la naturaleza constituye el modelo originario y concluyente de lo bello en cuanto lo cósmico, lo impecablemente ordenado, de acuerdo, no obstante, con una disposición cuyas manifestaciones comparecen en “total congruencia con sus propios arquetipos de perfección” (Soubllette 1982: 37), luego, no definidas por una axiología cultural, menos privativamente estética. Esta perfección de la naturaleza, conforme a sus propios fines, la posiciona en un estatuto de completa objetividad, diametralmente aparte del dilema artístico resuelto por la arbitrariedad humana. Un artefacto, entonces, puede acertar o errar,

satisfacer o no la necesidad de la cultura por lo bello. No así la naturaleza, empero, que gesta un universo “bello de un modo absoluto” (Soubllette 1982: 37).

La consideración que hace Soubllette de la naturaleza en cuanto bella en sí misma, debería entenderse como llanamente aparte de cualquiera metafísica de lo bello. La belleza, en Soubllette, no se deja separar de la naturaleza, indisolublemente ceñida a lo que hay en cuanto la forma misma que patentiza lo real. Es aquí donde sí aparece en Soubllette el elemento propiamente metafísico, que observa no a la belleza sino a la naturaleza misma en su condición de “manifestación del ser” (Soubllette 1982: 37), vale decir, de la existencia que lo exterioriza y re-vela, señalando lo mismo que ocultando su misterio. Nuestro autor, de este modo, acaba recuperando una antigua vocación de lo bello en cuanto categoría estética, y que es justamente la de caracterizar la presencia de lo que es como la lograda forma de lo *fermoso* (*formosus*). Escribe Soubllette, destacando el arraigo de lo bello al ser en su manifestación:

Sólo en un plano filosófico, vale decir, en la abstracción pura, se puede concebir la manifestación del ser separada de toda consideración concerniente a la belleza, pero la única realidad de esa manifestación es esa apariencia que en sí es belleza, como si el lenguaje de la vida estuviera articulado a la manera de un juego infinitamente variado de formas, colores, sonidos, estructuras dinámicas y resonancias de todo tipo (Soubllette 1982: 37).

Es este arraigo, o, más bien, esta consubstancialidad de la belleza respecto de la manifestación del ser, la que determinaría, finalmente, aspectos ecológicos que comparecen como fundamentales de la consciencia humana, originariamente dispuesta para amar lo bello, vale decir, la naturaleza del mundo:

Si la belleza es consubstancial a la manifestación del ser, la captación de la belleza se constituye en dimensión básica de la conciencia y la condición misma de la empatía entre el hombre y el entorno, lo que originalmente hace de toda relación con el medio un acto de amor, pues la dimensión estética es el eros de la conciencia (Soubllette 1982: 43).

Con todo, hay que poner en relevancia desde ya el trasfondo último de la presentación que hace Soubllette de la naturaleza en cuanto paradigma, que también figura emparentado a la tradición clásica lo mismo que a cualquiera indagación de índole metafísica. Nos referimos al sustrato al menos anestésico que la naturaleza patentiza con su belleza, mostrando el rostro cognoscible de un ser que, sin embargo, se hunde inconmensurablemente en su infinita incognoscibilidad:

Si la palabra existir significa literalmente “ser fuera”, filosóficamente hablando, se está aludiendo con ello a la manifestación del ser. Pues bien, toda manifestación “revela” al manifestado, que en sí continúa siendo inmanifestado; por eso, el verdadero carácter de la manifestación, como literalmente lo sugiere el significado del verbo “revelar”, es pasar a la existencia, no al inmanifestado en su totalidad, si así puede decirse, sino lo que de él es susceptible de ser “re-velado”, vale decir, volver a velar, en otras palabras, traducir algo desde lo invisible a la sensibilidad y a la conciencia del hombre, quedando siempre el ámbito de origen, la raíz de la proyección, como una resonancia mayor, como una fuerte y envolvente sugerencia que vincula estrechamente a la manifestación con lo inefable e infinito. Tal es lo que podría llamar la “presencia” del paisaje y el aura de la belleza natural (Soubllette 1982: 42-43).

El aspecto metafísico en la obra de Soubllette comunica de manera decisiva con la tradición china, específicamente cuando esta observa a la naturaleza como pletórica de aquello que es “misterio de misterios / y puerta de toda maravilla” (*Tao Te King* I). Es decir: la condición paradigmática de la naturaleza en cuanto lo absolutamente bello debe entenderse, no obstante, según la conformidad de aquella con el *sentido* que la anima. Apoyado en Richard Wilhelm, y

siguiendo tanto a Lao-Tsé como al *I Ching*, Soubllette definirá al *Tao* como “sentido del mundo” (Lao Tsé 1990: 9) y también “del acontecer” (Lao Tsé 1990: 23), precisándolo como la “estructura o ley interna” de aquel movimiento “que en la naturaleza es de una variedad infinita” (Lao Tsé 1990: 9). Se comprenderá que, en el fondo, este “sentido” viene a instituirse como la categoría de mayor relevancia en la obra de Soubllette, por cuanto permite definir a la sabiduría misma como el “conocimiento superior y vivencial mediante el cual se conoce el sentido de la vida” (Soubllette 2009: 9). La metafísica clásica del *Tao*, empero, también incluye su definición como lo que Soubllette aclara en cuanto “el principio único, el Uno, que se sitúa antes del mundo manifestado [...], el ser puro e inmutable, premisa de todo” (Lao Tsé 1990: 10). La naturaleza, con su belleza inmanente —su orden perfecto— en cuanto forma del ser, aparece determinada así por este principio metafísico que antecede a cualquiera manifestación. La consideración de este sentido y principio del mundo resulta crucial para entender mejor la cuestión que nos ocupará inmediatamente, y que es el valor del arte en Soubllette —de la música, para nosotros— de acuerdo con el paradigma de lo bello que la naturaleza constituye.

2.2. Arte y sentido

Se comprenderá que la afirmación aquí de la naturaleza como paradigma del artefacto no tiene que ver con mimesis alguna. El modelo natural, en verdad, tal como lo hallamos en Soubllette, supera lo estético, patentizando con su forma sensible el imponderable y anestésico sentido del mundo.

Ante la pregunta por la correspondencia entre la obra de arte y el sentido, en cuanto trasfondo del paradigma de la naturaleza, resulta pertinente recurrir al problema artístico que el propio Soubllette ilustra justamente con la figura de dos compositores, contemporáneos además entre sí. El primero de ellos, Cherubini, aparece como un técnico en gran medida irrelevante. A partir de ejemplos como el suyo, y aludiendo al término que Soubllette (1982: 38) toma de Stravinski, podría hablarse de mera “invención” en cuanto actividad, finalmente, desacralizada. El otro compositor, que es Beethoven, es presentado por Soubllette como individuo inspirado, o, lo que es lo mismo, sujeto de “revelación” que no mero artífice inventor (Soubllette 1982: 38). Su obra, a diferencia del primero, califica como necesaria para la cultura, determinada por su *analogía con la naturaleza*, vale decir, por participar, como esta, de la “voluntad de la vida” en cuanto otra manera de mencionar el sentido del mundo:

¿Qué es aquello que hace de una sinfonía de Cherubini, por ejemplo, una construcción sonora, en cierto sentido, inútil, que bien pudiera no haber sido escrita, sin pérdida alguna para el acervo musical del mundo, frente a la 9a Sinfonía de Beethoven, cuya existencia en la historia de la cultura se revela como necesaria?

El término empleado para calificar a la verdadera obra de arte de “necesaria” contiene la respuesta a esta pregunta. Una verdadera obra de arte está inserta en el contexto de la vida de los pueblos, como un elemento necesario, como un ser vivo, proyectado a la existencia por la voluntad de la vida. A la postre se entenderá que justamente el mayor o menor valor de una obra de arte está en razón directa con la mayor o menor analogía que su proceso creador tenga con el quehacer de la naturaleza (Soubllette 1982: 37).

Hay que destacar en la cita anterior el vínculo que señala Soubllette entre la obra alentada por el sentido del mundo y la “vida de los pueblos”. Se entiende, finalmente, que, para nuestro autor, este sentido que la naturaleza patentiza es exactamente el mismo sentido vital de lo humano y su cultura originaria. La correspondencia permite profundizar algo más en una cuestión que, como resultará ya evidente, dispone de un lugar prácticamente tan central en Soubllette como el del mito que nos ocupa. Se trata del estatuto en su obra de la referida ley de analogía, a la que, de la mano con su elucidación junguiana, Soubllette siempre retorna para enseñarla como la sapiencia más excelente. Y esta es, nos permitimos resumir, aquella que no

puede sino posicionar a la naturaleza como paradigma. Así, la gravedad *histórica* de ciertas obras de arte —como la Novena Sinfonía— queda explicada en la medida que estas comparecen como coincidentes con lo que acontece a lo humano en su relación con lo real y su sentido. No es esto un mérito común de los artistas, sino un suceso más bien extraordinario, considerando cómo, especialmente con el advenimiento de la modernidad, el arte deviene progresivamente autónomo y separatista, luego, cada vez más artificial respecto de los modos naturales con que la humanidad hubo de habitar el mundo. Se separa lo estético de lo ético, dando paso al artefacto de valor intrínseco, escindidos de la vida tanto el artista como su obra, que con toda su estética inutilidad queda abandonada a los vaivenes propios de un mercado alejadísimo de la necesidad humana original. O, lo que viene a ser lo mismo, a las volubles oscilaciones de una ciencia de lo bueno y de lo malo:

Esta separación, cuya base ideológica se halla en la racionalidad inaugurada en el Renacimiento, conlleva una tendencia implícita a concebir lo estético como una categoría independiente, lo que a su vez engendra un tipo de obra de arte única y deliberadamente estética (aunque en la práctica el propósito no pueda cumplirse plenamente), todo lo cual engendra a su vez un tipo de artista cada vez más estético, y, por eso mismo, desvinculado de la comunidad laboral.

A su vez la desvinculación del artista provoca la desvinculación de la obra que, aparte de volverse cada vez más elitista e insólita (en gran parte por una imperativa exigencia de originalidad, exacerbada por la crítica), es enteramente concebida en un ámbito social de proposición, aceptación o rechazo, vale decir, el arte esencialmente discutible (la ocurrencia personal discutible, objetable por su gratuidad o su impericia técnica) (Soubllette 1982: 40-41).

Pero el aspecto más profundo de la relación paradigmática entre arte y naturaleza en Soubllette tiene que ver, nos parece, con una cuestión central de la estética como teoría del arte, y que es la pregunta por la *poiesis*. Se entenderá, además, que el núcleo de esta cuestión no es menos que la problematización del yo como creador. La discusión, según se sabe, es muy antigua, remitiendo al *enthousiasmos* platónico como la primera causa artística enfrentada por la filosofía. Y permanentemente actualizada, también, especialmente tras el psicoanálisis y el *Ereignis* heideggeriano. Soubllette mismo habla de “inspiración”, y, aún más específicamente, de una “estética de inspiración” (Soubllette 2005: 10-11). Esta, sin embargo, no es tanto posesión divina como *de la vida misma*, que obra en y por medio del sujeto artista, re-velándose en su sentido. Sobresale nuevamente aquí la identificación de Soubllette con la teoría de lo inconsciente, cuyos dominios son descritos como análogos a los de la naturaleza exterior (Soubllette 1982: 39). El artista, como recuperando aún mínima y torpemente la condición original del ser humano, aparece de este modo *traspasado* por la naturaleza, integrándose a ella. No es su voluntad la que actúa, sino el “sentido”, en cuanto la creatividad misma de la vida:

El sentido del mundo supone la integración plena del hombre al cosmos. No puede por esto concebirse el hombre como una creatura radicalmente distinta, aunque pueda caer en la ilusión de serlo, desvincularse en las bases mismas de su conciencia y postular un ethos falso. En este orden de ideas cabe definir la libertad, no como una supuesta disponibilidad plena del propio ser, conforme a las deliberaciones del yo, sino, paradójicamente, en una plena vinculación del pensar y del actuar con el sentido del mundo, que precede al hombre y ha proyectado su existencia. Así, todo acto verdaderamente creativo no es el producto de un movimiento concebido y realizado por un pensamiento y una voluntad plenamente deliberantes, sino el resultado de una irrupción de la misma creatividad de la vida en el hombre (Soubllette 1982: 39).

La obra de arte “verdadera”, según Soubllette, o sea aquella que justifica auténticamente su lugar en la cultura, viene así a acabar considerada como un “acto de sabiduría” (Soubllette 1982: 40), vale decir, una coincidencia experiencial entre sujeto y sentido. Se entenderá, en todo caso,

que esta coincidencia no establece equivalencia alguna entre ambos términos, sino que, antes bien, constituye una suerte de bienaventurado *retorno*; una reinserción del sujeto, aún transitoria e imprecisa, en aquel sentido que lo antecede y supera. Y cabría recordar que, según Lao Tsé, el sentido mismo del *Tao* es el retorno (*Libro del Tao y de su virtud*, XL, en Lao Tsé 1990), reintegrándose perpetuamente en su propio origen. Un tanto analógicamente, entonces, puede inferirse que la sabiduría, tanto del sabio como del artista, aparece de pronto como dominada por aquella voluntad que es en sí misma retorno, a lo más elemental. Para los humanos, este retorno no podría sino consistir en un necesario reingreso a la naturaleza y su sentido. O, por lo mismo, una búsqueda anhelante de lo perdido; el Paraíso en cuanto objeto único de toda necesidad.

2.3. Música y “luz del oído”

La relación entre el arte y el paradigma de la naturaleza implica los modos en que aquel armoniza con esta, hallándose con el sentido del mundo. En lo que aquí nos concentra, Soubllette transparenta la antigüedad de la conducta que aprecia como reveladora del sentido en su expresa relación con la música. Esta antigüedad, obviamente, va de la mano con cierta desidentificación que el autor establece entre la música en su esencia y el arte musical propiamente tal: “La mejor música la ha hecho el hombre cuando las nociones de melodía, armonía y forma no existían”, afirma Soubllette (2007: 52), señalando un acto que, siendo óptimamente musical, prescinde por completo de los elementos con que trabaja el artifice. Se trata de la pura contemplación auditiva del mundo; oír “las voces de la naturaleza” (Soubllette 2007: 52) y nada más, pues “La esencia de la música no es la melodía ni la armonía sino la contemplación del sonido” (Soubllette 2007: 51). El valor que este último presenta para Soubllette se explica tanto por su ubicuidad como por su invisibilidad: el sonido es lo total, y, por lo mismo, contacta “el mundo visible con el mundo invisible” (Soubllette 2011a: 24). Este enlace, por supuesto, nuevamente conduce a una problematización del aspecto estrictamente estético de una atención al sentido: el “mundo invisible” tiene todo que ver con la interioridad a la que encamina la contemplación del sonido, quedando las orejas fuera. Para entender este problema estético, comunicante con la metafísica oriental del sentido, hay que precisar la equivalencia que Soubllette (2006b) establece entre *contemplar* y *meditar*, cuyo aspecto auditivo remite especialmente a lo descrito en *El secreto de la flor de oro* y su mención de la “luz del oído”, indispensable para la meditación. Quepa hacer notar, en el tratado chino, la constelación musical conformada por este rol de lo auditivo y el luminoso ritmo de la respiración:

En consecuencia, ¿no debe uno tener ninguna idea? Uno no puede estar sin ideas. ¿No se ha de respirar? No se puede estar sin respiración. El medio mejor es hacer de la enfermedad una medicina. Puesto que, ahora, corazón y respiración dependen uno de otro, se debe aunar el Curso circular de la Luz con el hacer rítmica la respiración. Para ello se tiene ante todo necesidad de la luz del oído. Hay una luz del ojo y una luz del oído. La luz del ojo es la luz aunada del Sol y la Luna de afuera. La luz del oído es la luz aunada del Sol y la Luna de adentro. La simiente es, en consecuencia, la Luz en forma cristalizada. Ambas tienen el mismo origen y se diferencian sólo por el nombre. Por lo tanto, el entendimiento (oído) y la claridad (ojo) son, en común, una y la misma Luz efectiva (Jung 2019: 176).

Soubllette explicará la expresión de Lù Dsu como “el estado en que entra el meditante en referencia a la audición involuntaria”, esto es, “la capacidad del hombre en meditación de establecerse en el silencio inalterable”, oyéndose entonces el corazón mismo, que “en sí no contiene ningún sonido” (Soubllette 2007: 25). Se trata del consabido aprecio místico por el silencio, ejemplificado tanto en Oriente como en Occidente. La referencia a las culturas orientales se vuelve imprescindible, en todo caso, si se considera cómo su antigüedad histórica comunica con eras aún más remotas, mostrando la arcaica condición humana que hemos

referido como relativa al Paraíso, desdibujada paulatinamente a medida del progreso civilizatorio.

La antigüedad prehistórica, y también el complejo desarrollo de lo que aquí podríamos considerar como el valor de la audición, aparecen especialmente explorados en el trabajo musicológico de Marius Schneider, cuyo examen corrobora la extensión antropológica de las afirmaciones de Soublette. Para Schneider, la importancia de la audición no tiene parangón con la de ningún otro sentido físico, calificando el oído como el acceso original del ser humano al mundo, lo que implica pasar de ser “el órgano más importante del cazador primitivo” (Schneider 2010: 44) a rápidamente adquirir, lo mismo que la “luz del oído”, una cuantía mística como sentido revelador del “plano más real” (Schneider 2010: 43). Este ingreso auditivo a lo real, sin embargo, que es natural en el ser humano, comenzará a decaer a medida que crece en jerarquía la percepción visual, tan cara a las culturas civilizadas. Con todo, Schneider (2010: 44) aclarará que las “altas civilizaciones” mantuvieron “la importancia mística del oído”, advirtiendo empero que —como sucede ejemplarmente en la tradición india—, si bien en ellas la música “continúa siendo la sabiduría más alta”, de todos modos “abandona el carácter empírico y elemental que tenía en la mística primitiva, pasando ahora a un plano mucho más abstracto de filosofía cósmica especulativa” (Schneider 2010: 64).

Sobresale, en todo caso, una cuestión que cobra decisiva importancia con relación a la condición caída de los humanos. Esta es, claramente, la *interioridad* que, conforme al devenir de las tradiciones culturales —específicamente aquí las orientales—, comenzará a ser enseñada como la dimensión más solidaria con lo real. Schneider, tomando ahora como ejemplo precisamente el valor de la música en la China antigua, destaca cómo el *Wên-tsé* afirma que el “saber supremo se percibe en el espíritu, el saber medio en el corazón, el saber bajo en la oreja” (Schneider 2010: 44), participando el oído —y solamente el oído— de un proceso que inevitablemente devendrá metafísica. Pero no solo eso: la naturaleza —como Soublette (1982: 39) ilumina mediante su analogía entre el flujo orgánico y la “proyección desde los dominios profundos del inconsciente”— también ocupa su lugar en la anestésica interioridad humana. Siguiendo a Schneider, es importante aquí destacar cómo la Vedanta otorga definitivo carácter místico a esta ubicación. Y por cierto anestésico: a pesar de iniciar su enseñanza a propósito de la sílaba *Om* en cuanto exterior y sonoro *udgītha* (“canto en voz alta”), el *Chândogya Upanisad* terminará asegurando que el Brahmán, la luz del mundo, “es la misma luz que brilla aquí, dentro del hombre”. Y al Brahmán mismo, afirma el *Upanisad*, se le oye “tapando los oídos” (De Palma 2006: 60).

Parece claro, por lo tanto, que el vínculo que Soublette traza entre la música —que devendrá arte— y la vetusta disposición contemplativa humana se emparenta concluyentemente con un hallazgo del sentido del mundo que ha de volverse interior y anestésico. E igual de notorio el hecho de que, tras la caída, esta contemplación se hace imperiosa, inevitable ya, por lo demás, la dilucidación metafísica de su objeto definitivo. La música aparece así, en Soublette, como fundada en una estrategia unitiva que, con la distancia cultural respecto del Paraíso, puede adquirir un valor soteriológico indiscutiblemente relacionado al ámbito de lo religioso.

2.4. “Religión cósmica” y arte musical

La condición caída del ser humano aparece especialmente enseñada por el romanticismo y, aún más específicamente, por el romanticismo musical tardío. Así se lee en Soublette (2005: 15) cuando, siguiendo a Nietzsche, describe al romanticismo en general como dominado por la sensación de “carencia fundamental” que experimenta ante “la extinción de la cultura tradicional”, en cuanto consecuencia de la supremacía definitiva del modelo burgués. La Era Industrial constituye el avanzado eslabón en la obra de la estirpe de Caín, y la nostalgia del Paraíso se deja sentir como nunca. Es aquí donde cobra importancia para Soublette la obra y figura de compositores como Mahler y, muy singularmente, Bruckner, a los que describe como “hombres espiritualmente más solitarios y místicos” (Soublette 2005: 37). Estos artistas, a pesar

de sus múltiples contradicciones, “se situarán, sin llegar a hacer consciente lo que les ocurría, en las zonas del alma en que la memoria genética recuerda una dimensión de vida integrada al cosmos, en la cual, los encantos y misterios de la naturaleza se hacen presente en toda su grandeza y esplendor” (Soubllette 2005: 37). Como contacto íntimo y difuso entre la consciencia del artista y “lo que en su memoria genética queda de identificación o participación mística del todo” (Soubllette 2005: 37), esta experiencia no considera su proyección en artefactos miméticos. Se trata, antes bien, de la comunicación sonora de una “atmósfera” (Soubllette 2005: 40) en la que vienen a coincidir la exterioridad del paisaje y la interioridad anímica, enlazadas desde lo más antiguo. O, más precisamente, donde la naturaleza comparece como *re-conocida* en la interioridad, cobrando su máximo valor la *evocación*, que “se vuelve un descubrimiento de todo lo que inconscientemente se percibió y que sólo después emerge a la consciencia” (Soubllette 2005: 41). Huelga advertir, en todo caso, que las consecuencias de esta experiencia tampoco cuentan como una vuelta cabal a la consciencia místico-participativa primordial. Los compositores a los que Soubllette refiere son artistas de talla extraordinaria, y como tales, su desempeño constituye siempre una producción artística, singularmente elaborada. Esta, no obstante, aparece ejemplificando la categoría que Soubllette (2005: 11) conceptualiza como “estética de inspiración”. Se entenderá, de acuerdo con lo que señalábamos más arriba, que esta inspiración lo es finalmente —y de alguna manera—, del sentido del mundo, patentizado por la naturaleza en cuanto paradigma originario y definitivo. Topados con el vestigio psíquico inconsciente de una participación mística del ser humano en el cosmos, los artistas aludidos darán cuenta de lo “crudamente cósmico” (Soubllette 2005: 30), inexpresado hasta el momento por el arte musical romántico, aún toda su nostalgia por lo perdido.

Para un examen de las relaciones entre el paradigma cósmico y compositores como los aludidos resulta muy importante destacar la abulia que Soubllette (2005: 37) acusa en el catolicismo del siglo XIX, desvinculado definitivamente de la naturaleza y rendido ante los valores de la sociedad industrial, que legítima. Pues a lo avasalladora de “la influencia que el pensamiento científico mecanicista ejerció en la sociedad occidental” (Soubllette 2005: 37) sucede inmediatamente la orfandad religiosa de esta última. Por lo mismo: mientras más opresivo, desacralizado e irremisible deviene el nuevo modelo social, artistas como los examinados —inspirados— sienten intensificarse sus experiencias psíquicas, acabando por levantar, aún de manera tácita, lo que Soubllette (2005: 33) resume bajo el concepto de “religión cósmica”. En el intento de perfilar esta idea, nuestro autor remite nuevamente a ingredientes junguianos, sugiriéndola como “regresión mítica inconsciente” (Soubllette 2005: 35). Se entiende, por lo tanto, que se trataría de un fenómeno emparentado al alzamiento de la energía psíquica que Jung identificará con Wotan, según queda descrito en su ensayo de 1936. Como se sabe, destaca aquí la figura de Nietzsche, que, junto con otros, percibió anticipadamente el “murmullo de la selva primigenia de lo inconsciente” (Jung 2014: 175). Transita el filósofo, entonces, desde el Dionisio helénico a su “primo germano” (Jung 1949: 20) que, según Jung, comparece en el *Zarathustra* como “Dios desconocido” y, por cierto, “cruelísimo cazador” (Nietzsche 2018: 243). La sensibilidad romántica finisecular, especialmente representada por Nietzsche, profetiza así el arguimiento de una auténtica deidad, la que, según su nombre (*Wuotan* como pariente de *wul*), *posee*, o *enfurece*. Pero esta deidad no está fuera sino dentro, en las profundidades de la psiquis. Es así como explica Jung, finalmente, el fenómeno nacionalsocialista alemán:

Mientras los dioses sean tenidos, por mentes todavía infantiles, bien por entidades “metafísicas” existentes por sí mismas, bien por invenciones caprichosas o supersticiosas, el paralelismo que hemos establecido anteriormente entre Wotan redivivo y la tempestad sociopolítica y psicológica que ha conmocionado a la Alemania actual deberá considerarse por lo menos “algo como sí”. Pero dado que los dioses son sin duda personificaciones de las potencias anímicas, la afirmación de que su ser en sí es metafísico supone un abuso de la razón, igual que la opinión de que podamos habérmolos inventado. Ahora bien, los “poderes anímicos” no tienen nada que ver con la consciencia,

aunque nos guste jugar con la idea de que consciencia y alma son idénticas, lo que no es sino arrogancia del intelecto. El error ilustrado encuentra en el miedo metafísico suficiente motivo de existencia, pues ambos han sido desde siempre hermanos hostiles. La “violencia anímica” tiene que ver más bien con el alma inconsciente, porque todo cuanto se le presenta al hombre procedente de ese oscuro territorio se considera o bien algo que viene de fuera, por lo tanto real, o bien una alucinación, y en consecuencia no verdadero. Que una cosa no proceda del exterior y que sin embargo sea verdadera es algo que empieza a comprender la humanidad de nuestro tiempo (Jung 2014: 178-179).

Las consecuencias ideológicas, luego políticas de esta regresión aparecen en Soubllette tasadas de acuerdo con su perspectiva del paganismo en relación con la cultura caída, vale decir, en su base misma. Pero no solo eso: el recurso, por lo demás instrumental, del nazismo a cuestiones arcaicas supone un exilio consciente del elemento tradicional cristiano, fundante de la cultura occidental. El derrumbamiento del muro medieval deja entrar entonces, tras el ídolo pagano, al exacto adversario del Dios del cristianismo, precisando Soubllette (2005: 43) cómo la “aleación de la mente moderna con la antigua mística germánica devino un auténtico pacto demoníaco”.

En el caso de la música, consabidamente, la referida regresión aparecería ejemplarmente corporizada por la figura de Wagner, tan emparentada al paganismo nietzscheano y conducente de manera expresa a la mitología germánica. Considerando la perspectiva de Soubllette respecto del nacionalismo alemán, resulta del todo significativo que el caso de los compositores de la “religión cósmica” sea, a fin de cuentas, distinto al wagneriano: aún fervientes admiradores del autor de la tetralogía, en ellos la energía psíquica no aparece como proyectada en lo mítico, y menos aún en lo pagano; de hecho, Bruckner es un devoto católico, y Mahler un judío que estratégicamente abraza la religión romana, pero que, según Soubllette (2005: 119), profesará simbólica y musicalmente los aspectos basales de la fe judaica. Distantes a la deidad pagana, el fruto creativo de estos compositores, para Soubllette (2005: 43), “se muestra más puro que el de Wagner”. En efecto: la “religión cósmica” traduce, aún mediante una producción moderna y confusa, una experiencia ajena a la idolatría, y que es la del hombre respecto de un cosmos lo mismo primordial que distante, pero que “ha sido nuevamente sacralizado” (Soubllette 2005: 43), íntimamente evocada la originaria —paradisíaca— condición de la naturaleza. Bruckner y Mahler, entonces, también vienen a comparecer ante Soubllette como una suerte de profetas, pero unos cuya vocación es apuntar, aun inconscientemente, en dirección de un reencuentro entre lo humano y la primordial sacralidad del mundo.

2.5. Música y “saber de salvación”

La distinción entre Wagner y los compositores de la “religión cósmica” acerca a una dicotomía decisiva en Soubllette, y que es la del “saber de dominio” confrontado al “saber de salvación” (Soubllette 2009:16). Estas categorías, como se sabe, aparecen propuestas y descritas por Scheler en los orígenes mismos de la antropología filosófica. Al “saber de dominio” —también mencionado como “saber de rendimiento” (Scheler 1960: 59)— el filósofo alemán lo presentará sin más como aquel cuyo fin es “dominar y transformar el mundo, para el logro de nuestros propósitos humanos” (Scheler 1960: 58). Es de notar, sin embargo, la advertencia de Scheler respecto de cómo el expreso pragmatismo del saber de dominio se ha concentrado en la naturaleza en cuanto objeto distanciadamente otro de lo humano, posicionando el control psicofísico del propio sujeto en una disposición, si bien efectiva, secundaria en términos históricos:

Pero aún de ese saber de dominio y de trabajo sólo se ha cultivado una mitad durante dicho período: aquella parte que sirve a la dominación y gobierno de la naturaleza externa (sobre todo de la inorgánica). En cambio, la técnica interna de la vida y del alma, es decir, el problema de extender hasta el máximo el poderío y el dominio de la voluntad, y por

ella del espíritu, sobre los procesos del organismo psicofísico —en cuanto éste, como unidad rítmica de tiempo, obedece a leyes vitales—, quedó decididamente relegado a segundo término por el afán de gobernar la naturaleza externa y muerta (incluso lo que en el organismo es naturaleza muerta) (Scheler 1960: 59-60).

De todas maneras: el dominio anímico, y evidentemente el de los cuerpos, han obedecido históricamente al modelo mecánico que ha sustentado el proyecto humano de un sometimiento de la naturaleza, conforme la otredad que supone, de esta última, su sola condición de objeto del saber.

La experiencia de lo otro es muy distinta en el “saber de salvación”, que conduce, justamente, a la disolución de la otredad en la unidad. Por cierto, Scheler precisa que el fin del saber de salvación es “la Divinidad” (Scheler 1960: 58), luego, no la entidad puntual que conjetura lo específicamente humano. No obstante, la “salvación” que este saber implica consiste en una solución o, mejor aún, superación de la otredad en cuanto experiencia del sujeto. Scheler describe el saber de salvación como aquel “en el cual nuestro núcleo personal intenta adquirir participación en el ser y fundamento supremo de las cosas, o que le sea otorgada por éste dicha participación” (Scheler 1960: 58). Esta redención personal, o de lo humano, aparece en Scheler, sin embargo, como unida a una consumación mayor, donde se cumple un proceso que supera inconmensurablemente la sola humanidad, zanjándose el conflicto mismo de lo uno y lo otro. Scheler apelará al panteísmo spinoziano, en la base del idealismo alemán, cuando quiera señalar, finalmente, su propia noción de lo absoluto como una sustancia consciente que, aún su independencia, se sabe a sí misma en lo humano y por amor a lo humano, superando de esta manera un estadio de su propio devenir:

O dicho de otro modo: en el saber de salvación el fundamento supremo de las cosas, sabiéndose a sí mismo y sabiendo el mundo en nosotros y por nosotros, llega él mismo al fin intemporal de su devenir (como enseñaron Spinoza primero y después Hegel y Eduardo von Hartmann); llega a alguna manera de unión consigo mismo, resolviendo así una “oposición”, un antagonismo dualista que originariamente reside en él (Scheler 1960: 58-59).

Luego, la salvación en Scheler aparece como inseparable de una evolución cósmica, constituyendo este devenir el sentido mismo de su saber específico. Este, según Scheler, le sirve “al devenir del mundo y al devenir extratemporal de su fundamento supremo, esencial y existencial”, especificando seguidamente el filósofo que es así como estos dos desenvolvimientos “alcanzan su propia ‘determinación’ evolutiva, o, por lo menos, llegan a algo, sin lo cual no podrían conseguir esa determinación evolutiva” (Scheler 1960: 57-58).

En Soubllette, el saber de salvación aparece vinculado expresamente al canon religioso judeocristiano. Pero debe entenderse que, detrás de este y otros, se halla sencillamente la sabiduría. “Saber de salvación” entonces, para Soubllette, es “la sabiduría que caracteriza a las tradiciones espirituales de Oriente” lo mismo que el “cuerpo de sabiduría que es característico de los pueblos indígenas y de la cultura popular” (Soubllette 2011b: 118). La sabiduría se aprecia, así, como una vocación transcultural que, fundada sobre un mismo paradigma —el de la naturaleza—, cuenta además con una sola finalidad, que “no es el saber mismo, sino una guía para el desarrollo psíquico del hombre y para vivir inserto en el orden natural” (Soubllette 2011b: 118). Se entenderá, por lo tanto, que el saber de salvación en Soubllette comparece, finalmente, como aquel que conduce a un conocimiento-reconocimiento del sentido del mundo que, en su metaculturalidad, se aprecia como estrechamente vinculado al “devenir” scheleriano del “fundamento supremo de las cosas” (Scheler 1960: 58-59).

La superación de la dualidad en que también consistiría una reintegración del ser humano al cosmos —la deseada recuperación del Paraíso— supone, efectivamente, la reparación de un desgarrar que no afecta solo a la humanidad, sino al mundo, en su orden necesario e inmanente. Del mismo modo, también se entenderá que el saber de salvación se constituye como

íntegramente solidario de una dimensión humana profundamente distante del progreso civilizatorio originado en la caída, explicándose así la vasta identificación de Soubllette entre el saber de salvación y “la sabiduría indígena y popular” (Valdebenito 2011: 124). Y nos parece que es aquí donde acaba de mostrarse lo espinoso del examen soubllettiano de la cultura, especialmente desde el momento en que nuestro autor contrapone como saber de dominio a “la cultura ilustrada” (Valdebenito 2011: 125). Esta condición posiciona tácita e inexorablemente al saber de dominio en un estatuto que Scheler no aborda. Es decir: quedando el saber de dominio ejemplificado como el saber representativo de la cultura ilustrada —entiéndase: la acabadamente civilizada—, su tasación, desde Soubllette —conforme a la de la civilización misma—, lo hace aparecer como un saber radicalmente contrario al de salvación. El saber de la serpiente, podría decirse, esto es, uno que exilia del Paraíso; un *saber de caída* o, dicho de otro modo, un *saber de perdición*.

La identificación entre saber de salvación y sabiduría involucra también la cuestión del arte en Soubllette, de acuerdo con la consideración que el autor hace de la obra de arte “verdadera” como un “acto de sabiduría” (Soubllette 1982: 40). En este sentido, Soubllette efectivamente distingue entre “arte de dominio” y “arte de salvación” (Valdebenito 2011: 129). En lo que a la presente investigación concierne —el estatuto de la música en Soubllette—, nuestro autor especificará la indefectible condición de la música artística de Occidente en cuanto arte de dominio. Esta índole es general, y define especialmente a la producción artístico musical de la Era Moderna:

Toda la música occidental es de dominio. Toda. No hay excepción de ninguna. Especialmente las óperas de Wagner y las grandes sinfonías. Todo eso fue hecho para dominar, porque, desde que Bach “temperó” la escala, ya hay un acto de dominio (Valdebenito 2011: 129).

La función unitiva del saber de salvación, luego, de un arte o, más precisamente, de una música de salvación, aparece especificada por Soubllette mediante la alusión expresa al concepto sánscrito de “yoga” (Valdebenito 2011: 129), completando y transparentando aún más el sentido meditativo (contemplativo) de la “luz del oído”. En el contexto cultural estrictamente occidental, una música de salvación queda ejemplificada por Soubllette con el arte musical consagrado por excelencia, o sea el antiguo canto cristiano, que “más que un arte musical, es una terapia espiritual” (Valdebenito 2011: 129). Con todo, Soubllette admitirá que también “en la música de dominio hay un ingrediente de salvación, según la intención del compositor” (Valdebenito 2011: 130). Sobresalen así ciertos episodios del arte musical que pasan más bien por acontecimientos extraordinarios en medio del generalizado saber de dominio que distingue a la cultura ilustrada. Más precisamente: aquellos momentos artísticos cuya condición inspirada permite una relativa permeancia de ciertos ingredientes de salvación, como sucede con los compositores de la “religión cósmica” y su regresión interna a la naturaleza. Debe entenderse, no obstante, que los ejemplos artísticos occidentales que más se emparentan al “acto de armonizarse con el cosmos” (Valdebenito 2011: 130) son aquellos que, como el de Chopin a solas con su piano, implican una renuncia a “toda la armazón social y administrativa de la música” para acabar constituyendo “más arte-vida que arte-objeto” (Soubllette 2007: 28). Se notará aquí la comprometida recurrencia de Soubllette al concepto de “arte-vida”, tan profundamente trabajado por su par Fidel Sepúlveda Llanos (2015). Sin ser este el momento de examinar la comunión entre los dos autores, quepa al menos destacar cómo la mencionada conceptualización le sirve de manera exacta a Soubllette para resumir un hacer cuya íntima y última misión es la de ahondar en esa interioridad que el mecánico saber de dominio no logra comprender, esto es: la secreta interioridad de la *vida misma*. Permítasenos, finalmente, ofrecer otro certero ejemplo del propio Soubllette, esta vez para señalar de modo apofático lo que sería una música de salvación. Y quepa observar cómo la función expresamente religiosa del caso no lo exime de un exilio en lo que a salvación concierne, dedicado, como lo está, a la vieja e impostora glorificación del humanizado *Éllohím*:

Una sinfonía sacra para varios coros instrumentales y vocales de Giovanni Gabrieli en la basílica de San Marcos de Venecia, deja en evidencia el anhelo de colmar todo el espacio. Es una música que no canta al ser sino que busca sustituir al ser. El excesivo aparato de la liturgia traiciona el espíritu de la liturgia originaria de la que derivan todas las liturgias. Es la gloria humana que se interpone entre el cielo y la tierra con el pretexto de dar gloria a Dios (Soubllette 2007: 32).

Conclusiones

Tratándose de un autor tan original y desafiante como lo es Gastón Soubllette, sabemos de los muchos aspectos que la presente investigación no alcanza a cubrir. Por lo pronto, nos atrevemos a señalar como horizonte investigativo la ya mencionada conexión entre Soubllette y Sepúlveda Llanos, o a dejar planteada la interrogante por la cabal consistencia entre los múltiples universos culturales (judeocristiano, taoísta, mapuche, popular chileno) que conviven en la obra de nuestro autor. Nos parece claro, sin embargo, que la pregunta cardinal y global en un abordaje de la obra de Soubllette es la que inquiriere por los alcances finales que presenta en ella el paradigma de la sabiduría, que estudiamos de manera paralela a la redacción del presente artículo, apostando por una próxima publicación. Con todo, esperamos que el trabajo aquí comunicado efectivamente aproxime a una iluminación de las cuestiones puntuales que lo originaron, proponiendo las conclusiones que siguen, y que, como se verá, tienden a confirmar lo vislumbrado en nuestra hipótesis.

Ante todo, debemos decir que música y mito del Paraíso presentan una efectiva relación en Soubllette en la medida que el mito del Paraíso admite más bien su lectura en cuanto mito de la caída. Participando del “saber de salvación”, la música opera en función del antecedente ominoso que requiere de aquella, vale decir, la caída mítica y la consecuente pérdida del Paraíso. Pero no toda música participa de tal saber, sino solo la que se aproxima a lo que aquí llamaremos *música esencial*, de acuerdo con lo que Soubllette (2007: 51) despeja como la “esencia de la música”. Esta, según el autor, no radica en la dimensión artística sino en el puro contemplar-meditar del sujeto como inmersión en lo audible, cuya ubicuidad se identifica con la del sentido del mundo. La música esencial, entonces, admitiría su descripción desde Soubllette como ejercicio de ingreso o reingreso auditivo en el sentido. Desde esta perspectiva, la música nada más que artística comparece posicionada en el trance de contribuir al saber de dominio o al saber de salvación. Si bien toda la música artística occidental participa inexorablemente del saber de dominio —del saber ilustrado—, puede también, conforme al compositor, y aún de manera asintótica, apuntar salvíficamente a una mayor o menor proximidad con el sentido cósmico, siempre en el entendido que la salvación supone la unidad entre este y el sujeto. Mientras más esencial, entonces, la música deviene más *yóguica*, que ya no reductivamente artística. Y, extremada la audición, ni siquiera estética, pues la experiencia del sentido lo es finalmente de un principio metafísico y, por lo tanto, anestético.

La unidad con el sentido del mundo y, aún, la posibilidad de su experiencia estrictamente interna debe entenderse como participación del sujeto en la totalidad. De este modo, la “salvación” o, desde la perspectiva de Scheler, la superación del antagonismo dualista resuelve la dicotomía sujeto-objeto, luego, la partición hombre-naturaleza, sanando escatológicamente al mundo de las consecuencias de la caída. Es entonces cuando puede referirse lo paradisiáco como también trascendente de su terrenalidad originaria, constituyéndose en una realidad que está “dentro” y “fuera”, como el Cristo apócrifo describe al Reino de Dios (De Santos Otero 2005: 372). Se trata aquí, según Soubllette, de “la reserva de un mundo”. Y también de un Paraíso que es “memoria futura o destino” (Soubllette 2007: 11). Debemos insistir, sin embargo, como se desprende de Scheler, en que la salvación es un acontecimiento *total*. Luego, la redención interna del sujeto es también la del mundo entero. O, dicho de otro modo: la salvación del mundo —la mesiánica *Tikún Olam*—, equivalente a una cabal y siempre terrenal recuperación del Paraíso, pasa, necesariamente, por la salvación personal. La música esencial, como todo yoga,

incide así, desde la mayor intimidad, en un acontecimiento determinante en términos ecológicos, vale decir, en la participación humana en el mundo según la condición tanto arqueológica como escatológica de lo humano. Pero se trataría, repetimos, de música *esencial*, que, como dice Soubllette, “canta al ser” sin querer sustituirlo, o sea, sin volverse ídolo ella misma ni tributar a idolatría alguna.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO

2005 *Profanaciones*. Flavia Costa y Edgardo Castro (traductores). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

COLOMBRES, ADOLFO

2013 *Imaginario del Paraíso*. Buenos Aires: Colihue.

DE PALMA, DANIEL (editor)

2006 *Upanisads*. Daniel de Palma (traductor). Madrid: Siruela.

DE SANTOS OTERO, AURELIO (editor)

2005 *Los evangelios apócrifos*. Aurelio de Santos Otero (versión y estudios introductorios). Madrid: BAC.

ELIADE, MIRCEA

2009 *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* [1949]. Asunción Medinaveitia (traductora). Madrid: Cristiandad.

JENNI, ERNST Y CLAUD WESTERMANN

1978 *Diccionario teológico manual del Antiguo Testamento*, Tomo I. José Antonio Múgica (traductor). Madrid: Cristiandad.

JUNG, CARL GUSTAV

1949 *Psicología y religión* [1937]. Ilse Teresa Masbach de Brugger (traductora). Buenos Aires: Paidós.

2014 “Wotan” [1936], *Civilización en transición*, Obra Completa, vol. 10. Carlos Martín Ramírez (traductor). Madrid: Trotta.

2018 “Sobre la sincronicidad” [1952], *Escritos sobre espiritualidad y trascendencia*. Brigitte Dorst (editora). Dolores Ábalos (traductora). Madrid: Trotta.

2019 *El secreto de la flor de oro* [1929]. Roberto Pope (traductor). Barcelona: Paidós.

KANT, IMMANUEL

2003 *Crítica del discernimiento* [1790]. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas (editores y traductores). Madrid: Antonio Machado Libros.

LAO TSE

1990 *Libro del Tao y de su virtud* [ca. 500 a. C.]. Gastón Soubllette (versión y comentarios). Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

MAIMÓNIDES

1994 *Guía de perplejos* [ca. 1190]. David Gonzalo Maeso (editor y traductor). Madrid: Trotta.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

2018 *Así hablaba Zaratustra* [1892]. Alaric Dukass (traductor). Madrid: Plutón.

OYARZÚN, PABLO

2013 "Categorías estéticas", *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. David Sobrevilla y Ramón Xirau (editores). Vol. XXV. Madrid: Trotta, pp. 67-100.

PÉREZ FERNÁNDEZ, MIGUEL (editor)

1984 *Los capítulos de Rabbí Eliezer* [1514, 1ª edición]. Miguel Pérez Fernández (versión crítica). Valencia: Institución San Jerónimo, Biblioteca Midrásica.

SCHELER, MAX

1960 *El saber y la cultura* [1925]. José Gómez de la Serna (traductor). Santiago de Chile: Universitaria.

SCHNEIDER, MARIUS

2010 *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas* [1946]. Madrid: Siruela.

SEPÚLVEDA LLANOS, FIDEL

2015 *Arte-Vida*. Santiago de Chile: Liberalia.

SOUBLETTE ASMUSSEN, GASTÓN

1978 *Anales de primavera y otoño*. Santiago de Chile: Nueva Universidad.

1982 "Arte y naturaleza", *AISTHESIS: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 14 (diciembre), pp. 119-123.

2005 *Mahler: Música para las personas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

2006a *Rostro de hombre*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2006b "Meditación y oración", *Dedal de Oro*, 36. Disponible en https://dedaldeoro.cl/ed31-creerpensar_meditacion_oracion.htm [acceso: 31 de mayo de 2023].

2007 *La poética del acontecer*. Santiago de Chile: Universitaria.

2009 *Sabiduría chilena de tradición oral (Refranes)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2011a *Conversaciones con Cristian Warnken*. Santiago de Chile: BHP Billiton.

2011b *La cara oculta del cine*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2016 *El Cristo preexistente*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2020 *Manifiesto. Peligros y oportunidades de la megacrisis*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2023 *Ventura y desgracia del Homo Sapiens*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

UBIETA, JOSÉ ÁNGEL (director)

1999 *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

VALDEBENITO, LORENA

2011 "Diálogo con Gastón Soublette: Una poética del acontecer en torno a la música", *Neuma (Talca)*, IV/1 (junio), pp. 121-137.