
Bach, alegría de los hombres

Bach, Joy of Man's Desiring

Leopoldo Tillería Aqueveque

leopoldotilleria@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO)

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2024

Fecha de aceptación: 21 octubre de 2024

Fecha de publicación: 1 de enero 2025

Favor citar este artículo de la siguiente forma:

Tillería Aqueveque, L. (2025). Bach, alegría de los hombres. *AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 71 (1), (8)

<https://doi.org/10.33413/aulahcs.2025.71i1.390>

RESUMEN

La resonancia de la música de Johann Sebastian Bach, aunque parezca una perogrullada, excede los límites del Barroco y se encarama hasta nuestros días, en la expresión de sus más de mil piezas, rozando la perfección. Este artículo pretende argumentar la tesis de que la obra musical del compositor alemán puede ser vista como un paradigma universal de lo colosal y de lo sagrado, atributos estéticos que harían de su legado uno de los momentos de mayor epifanía en la historia de la música. Con un guiño metodológico y teórico a Derrida, el escrito se realiza mediante una deconstrucción filosófica, mostrando como principal resultado que El clave bien temperado y el coral *Jesus bleibet meine Freude* [Jesús, alegría de los hombres], serían, en efecto, expresiones icónicas de lo colosal y de lo sacro, respectivamente. La forma de encarar la tesis se adscribe, desde el inicio, a una perspectiva más bien ortodoxa, esto es, reconociendo que lo posible colosal o lo posible sagrado de la obra de Bach, sólo puede corroborarse, verdaderamente, a través de una interpretación apegada al espíritu genuino del compositor, y este espíritu sólo vive en la partitura original de cada pieza.

Palabras clave: Bach, colosal, composición, ícono, música, sacralidad.

ABSTRACT

The resonance of Johann Sebastian Bach's music, although it may seem a truism, exceeds the limits of the Baroque and reaches up to the present day, in the expression of his more than a thousand pieces, verging on perfection. This article aims to argue the thesis that the musical work of the German composer can be seen as a universal paradigm of the colossal and the sacred, aesthetic attributes that would make his legacy one of the moments of greatest epiphany in the history of music. With a methodological and theoretical nod to Derrida, the paper is carried out through a philosophical deconstruction, showing as its main result that The Well-Tempered Clavier and the chorale *Jesus bleibet meine Freude* [Jesu, Joy of Man's Desiring], would be, in effect, iconic expressions of the colossal and the sacred, respectively. The way of approaching the thesis is ascribed, from the beginning, to a rather orthodox perspective, that is, recognizing that the possible colossal or the possible sacred in Bach's work can only be truly corroborated through an interpretation attached to the composer's genuine spirit, and this spirit only lives in the original score of each piece.

Keywords: Bach, colossal, composition, icon, music, sacredness.

Introducción

La figura de Johann Sebastian Bach (1685-1750), parecería a simple vista la de un genio no sólo musical sino la de un hombre que marcó un antes y un después en la historia del pensamiento, del arte e incluso de la misma filosofía de la música. Su talante innovador, acompañado de un carácter marcadamente “prusiano”, hicieron del compositor alemán un ícono de la abstracción, de la perfección y de la creación, pero sobre todo del virtuosismo musical.

Precisamente su condición de protestante luterano, imprimió en Bach una cierta focalización en temas religiosos, especialmente cantatas, motetes y misas. Al respecto, el compositor recibió la influencia de músicos anteriores, particularmente de los conciertos y obras para órgano de Dietrich Buxtehude y Johann Pachelbel, y del estilo italiano más versátil de Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi (Cartwright, 2023).

Por lo mismo, diremos que lo que acá se quiere demostrar –y esta sería nuestra tesis– es que la obra musical de Johann Sebastian Bach (1685-1750) puede ser tenida como un paradigma universal de lo colosal y de lo sagrado, atributos estéticos que harían del legado del alemán uno de los momentos de mayor epifanía en la historia de la música. La obra de Bach, recopilada mediante el catálogo BWV, muestra la creación de 1.128 piezas musicales, entre cantatas religiosas, motetes, misas, oratorios, composiciones corales, obras para órgano, obras para clavecín, conciertos y obras de contrapunto. Un universo entero que deslumbró en el Barroco por su originalidad, virtuosismo y perfección matemática.

Metodológicamente, esta investigación se realiza mediante una deconstrucción filosófica (Krieger, 2004; Vaskes, 2007; Bernardele, 2009; Derrida, 2001, 2013; Espinoza, 2022), y al mismo tiempo por medio de una revisión de fuentes electrónicas (Sagua, 2007; Guirao, 2015; Martín & Lafuente, 2017). Una aclaración importante. El estudio se hace desde el prisma de la filosofía del arte, no desde la musicología o la historia de la

música o desde la poética musical, menos aún desde la industria fonográfica. En tal sentido, pese a representar un gesto filosóficamente deconstructivo, el escrito aspira también a redimensionar la figura de Bach como la de un artista en toda su expresión, concepto que reúne a los de compositor, músico, director de orquesta, maestro de capilla y cantor, todos aquellos con los que la tradición lo ha reconocido.

Hemos sugerido que la música de Bach tiene dotes de monumentalidad, que podría ser vista como un panteón o mausoleo, en definitiva, como un coloso (Derrida, 2001). ¿Qué se quiere decir con esto? ¿Es posible monumentalizar la música (de Bach o de cualquiera), aquel arte que en su «Crítica de la facultad de juzgar estética» Kant apenas alcanza a definir como un arte del bello juego de las sensaciones?

Desde luego, cuando se quiere asociar la expresión de cierto arte a la idea de monumento, se busca un ejemplo o ícono que satisfaga esta presunción, que la haga verosímil y perdurable en el tiempo. Para realizar este ejercicio deconstructivo, recurriremos al comentario que Derrida (2001) efectúa sobre lo colosal en La verdad en pintura. En corto, intentaremos especificar qué es lo que entiende el franco-argelino con aquello de lo colosal, para después argumentar en qué sentido la música de Bach podría ser entendida como un coloso.

Anticipemos que Derrida (2001) verá lo colosal como lo desmesurado, como aquella distancia cada vez más expansiva que se da entre el coloso y la columna:

A través de la efigie, justamente, y en el espacio ficcional de la representación, la erección del kol- garantiza tal vez lo que he propuesto, en otro lado, llamar [...], a propósito de lo colosal justamente, el detalle o el al detalle, el paso de la talla, que siempre es pequeña o medida, a la desmesura del sintalla, a lo inmenso. La dimensión de la efigie, la efigie misma tendría como efecto ficcional el desmesurar. Detallaría, liberaría el exceso de talla. Y la erección sería entonces, en su efigie, diferencia de talla (pp. 128-129).

Como dice el francés, el coloso es una inmovilidad pétrea y estática, un monumento de impasibilidad que se habrá levantado sobre la tierra después de haberse hundido o enterrado un poco en ella. Sin embargo, es en la «Analítica de lo sublime» donde el filósofo galo hallará una fundamentación, por así decir, más trascendental de lo colosal. Antes, sin embargo, es conveniente atender al significado que Derrida (2001) da a este tipo de sentimiento.

Para el filósofo de la deconstrucción, lo sublime existe, como tal, sólo desbordando, excediendo la talla y la buena medida, dejando de ser proporcionado con respecto al hombre y sus determinaciones, pero sobre todo respecto a las producciones del arte. En cualquier caso, hay que tener sumo cuidado con esta observación, pues, si leemos bien su texto, cuando resta lo sublime colosal al espectro del arte, se está refiriendo a aquellas expresiones donde la columna tiene una posición privilegiada; y el único lugar de la CJ donde esta columna adquiere cierto grado de privilegio es en la presentación del párrafo u ornamento.

En sí mismo, apuntará Derrida (2001), lo sublime no es solamente alto, elevado o muy elevado; tampoco es muy alto, ni siquiera absolutamente alto, o más alto que toda altura comparable. Lejos de esto, lo sublime es sobre-elevación más allá de sí, una suerte de desproporción en el fundamento de su dimensión.

El clave bien temperado: el “coloso” de Bach Derrida (2001) fijará el señorío de lo colosal en el ámbito exclusivamente formal o categorial, en el sentido de que aceptará que el casi-demasiado, es capaz de formar la originalidad singular, sin reborde ni simple desborde, de lo colosal. Esta comprensión, como quien dice, más centrada en el papel de la imaginación y de la razón, nos pavimenta el camino para la exposición del ícono que representaría en la obra de Bach la imagen de este coloso. Tal pieza es El clave bien temperado [Das wohltemperierte Klavier] (CBT), terminado y compilado por el músico

en 1722 (primer libro) y en 1744 (segundo libro).

¿Por qué el CBT, en sus dos libros, designaría lo colosal de la música de Bach? Hay varias razones para poder afirmar esto.

La primera de ellas es que la estructura de la obra, formada por 48 preludios y fugas (un preludio y una fuga en la misma tonalidad), constituye uno de los más elevados peldaños de la composición instrumental, y su versatilidad ha permitido que sea trabajada como un verdadero modelo por los diferentes compositores a lo largo de todos los tiempos (Estévez, 2016, p. 6). Composicionalmente, el proyecto de Bach es una demostración perfecta de cómo se podían escribir piezas musicales en las 24 tonalidades (12 mayores y 12 menores, una a partir de cada semitono). De esta manera, ordenó los preludios y fugas por parejas, en cada una de las tonalidades, partiendo de Do mayor y finalizando en Si menor, es decir, Do mayor, Do menor, Do sostenido mayor, Do sostenido menor, Re mayor, Re menor, etc. (Mora, 2021).

La segunda razón se relaciona con la noción de columna, que Derrida (2001) aborda como introducción a lo colosal, y que Kant apenas roza en el §14 a propósito de la definición de ornamento. Si se sigue este razonamiento, el CBT se presentaría como un virtual monumento, provisto de una arquitectónica tal, que los ornamentos aparecerían en la ejecución de la pieza como una especie de marco incombustible:

El recurso de la ornamentación es de capital importancia en la ejecución de la obra de Bach y es un problema lleno de incógnitas y contradicciones. [...] Los trinos eran todos medidos, subdivididos en grupos iguales y ejecutados en la atmósfera expresiva del carácter total de la obra. [...] Es por eso que el intérprete de la obra de Bach debe tener una imaginación creadora tal vez más alerta e inquisitiva que el intérprete de Chopin, Brahms o Ravel. [...] tiene que decidir sus tempos, crear la dinámica y fraseo y resolver los ornamentos, tarea que no existe en los otros compositores mencionados (Montecino, 1960, p. 47).

En efecto, cada par de preludios y fugas aparece delimitado por un marco que los separa, a su vez, del resto de las combinaciones de preludios y fugas del primer libro: doce en total (del BWV 846 al BWV 869). Esta docena de grupos de preludios y fugas distintos, escalados contrapuntísticamente, y que forman el primer gran marco de preludios y fugas, la primera mitad enmarcada del CBT, se separa del segundo libro por medio de un nuevo gran marco que, a su vez, encuadra otros doce grupos de preludios y fugas (del BWV 870 al BWV 893), cada uno separado por un pequeño marco, que le da a cada grupo su peculiar calidad y su propia y distinta intensidad.

Dicha escala de preludios y fugas, dividida por una formación parergonal exacta, parece revelar el ordenamiento justo para la exposición del CBT como lo colosal. Como una columna infinita pero troncada, en el límite del tronco (Derrida, 2001).

Lo sacro: magnificencia, fascinación y exceso de verdad

Nuestra tesis también postula que la música de Bach –por de pronto, un fragmento de ella- puede ser tenida como sacra. Pudiera ser esto una obviedad, sobre todo si nos fijamos en el nombre que el compositor le ha dado a una serie de piezas vocales o instrumentales propias del universo religioso de la época. Así, la Cantata Wohl dem, der sich auf seinen Gott, BWV 139; el Motete Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226; la Misa en Si menor, BWV 232; la Pasión según San Mateo, BWV 244; y el Oratorio de Navidad, BWV 248, no podrían sino reconocerse como obras sacras.

Sin embargo, el asunto es más complejo que eso. Debe demostrarse cuáles son aquellos rasgos (estéticos, ontológicos, teológicos, etc.) que autorizarían a hablar en la música del germano de una cierta sacralidad. Se necesita una perspectiva teórica que nos encamine, por así decir, al desvelamiento de lo sacro en el músico de Eisenach. Tal perspectiva, la encontramos en la teoría de lo sagrado de Roger Caillois.

Primeramente, lo sagrado debe entenderse como aquella categoría de la sensibilidad sobre la que descansa la actitud religiosa, la que le da su carácter específico, que impone al fiel un particular sentimiento de respeto que inmuniza su fe, la sustrae a la polémica y la pone fuera y más allá de la razón (Caillois, 1942, p. 12).

En segundo lugar, para el sociólogo francés, lo sagrado se caracteriza por lo siguiente: a) pertenece como una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos del culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario), a determinados tiempos (el domingo, el día de Pascua, el de Navidad); b) no existe nada que no pueda convertirse en receptáculo de lo sagrado; c) no hay nada que no pueda ser despojado del privilegio de lo sagrado, pues es una cualidad que las cosas no poseen por sí mismas, y que una gracia mística les concede; y d) suscita sentimientos de temor y veneración, presentándose como algo prohibido (Caillois, 1942, pp. 12-13).

Tercero, y por muy perfecta o primitiva que se la imagine, la religión implica siempre el reconocimiento de lo sagrado como una fuerza con la que el hombre debe contar. Todo lo que éste juzga como receptáculo de lo sagrado, dice el sociólogo galo, le parece temible y precioso. Y todo lo que no lo es, se le antoja, por el contrario, impotente y desprovisto de atracción. Por lo mismo, sólo podemos despreciar lo profano, mientras que lo sagrado nos congela mediante una especie de fascinación (Caillois, 1942, p. 15).

Ahora, cabría especular, con apoyo en Mlinar (2013), que lo sagrado se revela como una experiencia desbordada de riqueza. De hecho, la magnificencia de la acción sagrada, que, aunque no se identifica necesariamente con el lujo material tampoco lo excluye, equivaldría a la natural manifestación de la riqueza en tanto experiencia de la real presencia de Dios:

El canto no puede ser económico y ser canto a la vez. A la imagen sensible, a la música, en general: a lo que llamamos arte, a lo bello, le es común el poder expresar lo que

la razón percibe con dificultad; y, en el caso de las cosas divinas –como dice Santo Tomás-, por su exceso de verdad, hay la necesidad de recurrir a las imágenes sensibles (Mlinar, 2013, p. 514).

Jesús, alegría de los hombres *Jesus bleibet meine Freude*

Proponemos que el coral *Jesus bleibet meine Freude* (JBMF), de la cantata religiosa *Herz und Mund und Tat und Leben* (Corazón y boca y obras y vida), BWV 147; sea visto como uno de los mayores íconos sacros de la música del compositor alemán. La pregunta debiera ser similar a la planteada en la tercera sección: ¿Qué sería lo originariamente sacro del coral JBMF?, o ¿qué nos permite decir que su régimen es el de lo sagrado?

Hay que señalar que este coral es el décimo movimiento de la cantata 147, compuesta por Bach en Weimar, en 1719, y estrenada el 2 de julio de 1723, el día de la Visitación de la Virgen según el rito luterano. Paradójicamente, suele ejecutarse en un tempo lento, al contrario del original de Bach (Cantaenmicrocosmos, 2020).

El texto de la pieza –que no es sino una promesa de amor a Jesús- es el siguiente, en el alemán original:

SOBRE LAS NOTAS

Jesus bleibet meine Freude,
meines Herzens Trost und Saft.
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,
meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne;
darum lass' ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

Ahora bien, si se quiere demostrar la sacralidad presente en JBMF, es clave tener a la vista el sentido del texto (diríamos, su logo religioso), pues recordemos que estamos ante una pieza no sólo instrumental sino esencialmente vocal. Así, música y letra parecen fundirse en una de las creaciones de mayor profundidad sacra del alemán, si es que no de toda la historia de la música.

Como primer argumento, y siguiendo a Caillois (1942), no podemos sino reconocer que al escuchar JBMF, seamos cristianos de la denominación que sea, y más allá de que se acepte que “Bach era luterano de profesión, luterano por convicción personal y luterano en su práctica musical” (Redacción BITE, 2023), se despierta una sensibilidad casi indistinguible de la actitud religiosa (reverente, sublime, piadosa) en la que nos sumerge su contemplación. Probablemente, uno de los motivos que suscita este sentimiento de respeto sea la ejecución de la pieza por un coro de cuatro voces: tenor, soprano, contralto y bajo, además de la orquesta que interpreta la melodía principal. Ahora, si a esta contemplación musical (que dura algo más de tres minutos) agregamos la comprensión del texto, tenemos con seguridad un tipo de emocionalidad religiosa a la que preferimos llamar sacralidad, y.g.: «Jesús me defiende de todo sufrimiento. Él es la fuerza de mi vida, el deleite y el sol de mis ojos, el tesoro y la delicia de mi alma [...]».

Como segundo argumento, y considerando la hipótesis de que el coral JBMF constituiría efectivamente una imagen de lo sagrado, comulgamos con Caillois (1942) en cuanto a que esta pieza «nos congela mediante una especie de fascinación». De esta forma, el tono de apertura del continuo; los vientos de los dos oboes, la trompeta aguda y el fagot; y las cuerdas de los violonchelos, violines, viola y contrabajo, dan paso a la textura de las voces que provocan justamente ese raptó de sentido producto de su fusión con una poética de la promesa al Salvador: “Bach no quiere impresionar con su partitura [...]: el centro es Dios, o más bien, la relación del creyente, obviamente protestante, con el Señor: una relación directa, genuina, íntima como la música que la elogia” (Milella, 2015).

Por último, y si nos detenemos en la observación de Mlinar (2013) sobre la magnificencia de lo sagrado, notamos que en el coral JBMF la imagen sensible cristaliza libremente; en otras palabras, y con un guiño a Kant, que la imaginación completa su rol productivo, estético o trascendental

precisamente fruto de esta manifestación coral/instrumental. El coral de J. S. Bach, como conjunto de imágenes sensibles, parece poder expresar perfectamente una «cosa divina» (la alabanza a Jesús), a pesar de «su exceso de verdad» (el deseo de permanecer en Él).

Conclusión

Llegados a este punto, prácticamente hemos decretado, por la vía de la deconstrucción, pero también por la de la contemplación musical, que El clave bien temperado y el coral *Jesus bleibet meine Freude*, constituirían, respectivamente, una suerte de paradigma iconográfico de lo colosal y lo sagrado en la historia de la música. Es lo mismo que decir que ambas obras se han mostrado como un modelo de monumentalidad y de sacralidad, que hacen del legado del compositor alemán un momento irreplicable de revelación estética universal.

Respecto de lo colosal, el CBT se ha elevado como un canon no sólo musical sino virtualmente arquitectónico, en la edificación de una pieza compleja y al mismo tiempo versátil y variada, haciendo depender, curiosamente, esta riqueza e intercadencia de tonalidades de la estructura ornamental que Bach le confirió a la obra.

En relación a lo sagrado (y dejando una especie de post scriptum que explique que no se consideró la versión de Bataille (1997) precisamente porque el antropólogo francés

entiende este concepto como aquello que es objeto de prohibición, designando así negativamente la cosa sagrada), el coral JBMF parece haberse autenticado no sólo como una expresión convincentemente sacra dentro del repertorio musical de Bach, sino particularmente inspiradora, en el sentido de que más allá de su popularidad en el espectro del género musical selecto, su logos religioso permite transformar la mera conjunción de instrumentos, voces y una determinada léxis poética, en una experiencia de contemplación estética que queda al borde de lo numinoso.

Algo más, referente a la conexión de los resultados de este trabajo con lo que podría llamarse innovación musical o adaptación tecnológica de la música o variaciones en la interpretación. La forma de encarar nuestra tesis sobre la música de Bach, se adscribió desde el inicio a una postura más bien ortodoxa, es decir, reconociendo que lo posible paradigmático, lo posible colosal o lo posible sagrado de su obra, sólo podría corroborarse –verdaderamente– a través de una interpretación apegada al espíritu genuino del compositor, y este espíritu, creemos, vive en la partitura original de cada pieza. Así, por ejemplo, el CBT no tiene indicación alguna para el uso de pedales ni ninguna de sus piezas cuenta con el tercer pentagrama característico del órgano. Vale lo mismo para la adaptación del CBT al piano. Baste sólo decir que este instrumento, que no llegó a Alemania sino hasta 1732, nunca fue del gusto de nuestro músico.

Notas

¹ Más allá de las denominaciones que reciben algunas obras únicas de Bach como el Magnificat, las Suites para violonchelo, las Variaciones Goldberg o los Conciertos de Brandenburgo, cada una de las piezas del compositor tienen en su nombre o en su título, unas letras comunes que sirven como guías para saber de qué tipo de obra se trata y para diferenciarlas dentro del extenso catálogo. Estas letras son tres: BWV. El Bach-

Werke-Verzeichnis es, literalmente, el Catálogo de Obras de Bach. La ordenación completa en este registro se suele expresar de la siguiente manera: primero el título y, en su caso, la tonalidad de la obra, a continuación, el número, y, por último, en ocasiones, el año de composición, si es conocido. A diferencia de otros, el catálogo BWV no está ordenado cronológicamente, pues está clasificado por tipo de obra, y esta es su principal virtud. Por

tanto, un número BWV bajo no indica una obra cronológicamente temprana. Como sea, hay que tener en cuenta que Bach no asignó el tradicional número de opus a sus obras, y apenas imprimió en vida algunas de sus composiciones, lo que sigue provocando en la actualidad problemas de datación y atribución (Bachiano, ²⁰¹³).

² En el §14 de la Crítica de la facultad de juzgar (CJ), justo donde Derrida (²⁰⁰¹) se detiene para realizar su deconstrucción de lo colosal, Kant (¹⁹⁹²) dirá en relación al párrafo: “Aun lo que se denomina ornamentos (parerga), es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento, y que aumenta la complacencia del gusto, lo hace, sin embargo, también sólo por su forma: como los marcos de los cuadros, o las vestimentas de las estatuas, o las columnas en torno a los edificios suntuosos” (p. 142). De donde la columna, teniendo su génesis en la idea de ornamento y no en la del arte propiamente tal, le permite a Derrida, recurriendo además a la naturaleza de lo sublime, (de)construir enteramente su teoría de lo colosal.

³ Lo que Bach pretendió con su propuesta, fue superar el problema causado por la aplicación del temperamento natural, el que consistía en que sumados todos los intervalos (distancia entre dos notas) de cuartas y quintas, la nota resultante se desviaba ligeramente del sonido fundamental. Este hecho –con el temperamento natural- provocaba que los intervalos más pequeños variasen de unas tonalidades a otras. Para corregir esto, Bach utilizó el temperamento igual, que consistía en calcular la octava natural y, a partir de ella, dividirla en doce tramos de la misma distancia, llamados semitonos. Así, todos

los semitonos serían iguales, sea en la tonalidad que sea (Mora, ²⁰²¹).

⁴ CBT, Libro 1: <https://lc.cx/e4qgfl>. CBT, Libro 2: <https://lc.cx/XGgmew>

⁵ JBMF, en la versión de la Netherlands Bach Society: <https://lc.cx/nzOh2L>

⁶Este es un punto que ha generado más de una controversia a lo largo de la tradición, especialmente durante los siglos XX y XXI, época en que la relación entre partitura original y tecnología o innovaciones en la interpretación, dicho eufemísticamente, no siempre han corrido de la mano. Como se ha querido demostrar en este trabajo, la consideración musical, tanto del CBT como del coral JBMF, se ha hecho siempre pensando en la composición original de Bach: “[...] la obra, como fruto de esta especulación, de esta búsqueda de la unidad en la multiplicidad, queda fijada ‘en potencia’ en un texto, la partitura, un documento que preserva en sí, potencialmente, al monumento que es la obra (Guerra, ²⁰⁰⁵, p. 117).

⁷ “Jesús sigue siendo mi alegría, el consuelo y el bálsamo de mi corazón. Jesús me defiende de todo sufrimiento.

Él es la fuerza de mi vida, el deleite y el sol de mis ojos, el tesoro y la delicia de mi alma; por eso, no apartaré a Jesús de mi corazón ni de mi vista” (Traducción propia).

⁸ Fascinas es una palabra latina que significa encanto, de tal modo que es interesante observar que seducción, magnetismo, atracción, absorción, hechizo y fascinación son sinónimos y apelan a un estado de sobrecogimiento o succión; es decir, a un verdadero encantamiento o trance hipnótico (Pacotraver, ²⁰¹⁸).

Referencias

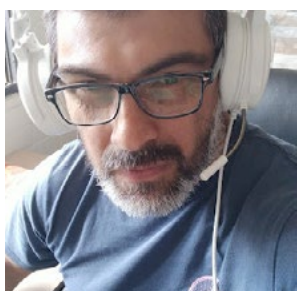
Bachiano (10 de noviembre de 2013). *Bach Werke Verzeichnis*. <https://lc.cx/uzXept>

Bataille, G. (1997). *El erotismo* (A. Vicens & M. P. Sarazin, Trad.). Tusquets. (Trabajo original publicado en 1957).

Bernardele, O. (2009). *Del posmodernismo a la deconstrucción*. Nobuko.

Caillois, R. (1942). *El hombre y lo sagrado* (J. J. Domenchina, Trad.). FCE. (Trabajo original publicado en 1939).

- Cantaenmicrocosmos (11 de julio de 2020). «*Jesus bleibet meine Freude*» de Johann Sebastian Bach. <https://lc.cx/TI5GXw>
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura* (M. C. González & D. Scavino, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Derrida, J. (2013). *La escritura y la diferencia* (P. Peñalver, Trad.). Anthropos. (Trabajo original publicado en 1967).
- Espinoza, P. (2022). Textos, deconstrucción, espectros, hospitalidad. Apuntes sobre Jacques Derrida y la escritura de la historia. *Historia y gráfica* (59), 15-57. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi59.392>
- Estévez, R. (2016). *El Clave bien temperado. J. S. Bach. Análisis estructurales de las 48 fugas: Una propuesta metodológica para Centros Superiores Musicales de Educación* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de La Laguna.
- Guerra, C. (2005). Recording Bach. *En Epistemología y Estética* (pp. 113-163). LOM.
- Guirao, S. (2015). Utilidad y tipos de revisión de literatura. *Ene*, 9(2), <https://dx.doi.org/10.4321/S1988-348X2015000200002>
- Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (P. Oyarzún, Trad.). Monte Ávila. (Trabajo original publicado en 1790).
- Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26(84), 179-188. <https://lc.cx/bufZtU>
- Martín, S., y Lafuente, V. (2017). Referencias bibliográficas: indicadores para su evaluación en trabajos científicos. *Investigación bibliotecológica*, 31(71), 151-180. <https://doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.2017.71.57814>
- Milella, F. (26 de enero de 2015). Bach - Cantata BWV 147 “*Herz und Mund und Tat und Leben*”. Música en México. <https://lc.cx/TacJze>
- Mlinar, I. A. (2013). Lo sagrado y la desacralización. *Teología y vida*, 54(3), 509-521. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492013000300006>
- Montecino, A. (1960). Algunos apuntes sobre la interpretación del Clave Bien Temperado de J. S. Bach. *Revista Musical Chilena*, 14(69), 41-49. <https://lc.cx/3Laj8G>
- Mora, M. (01 de febrero de 2021). *El clave bien temperado de Johann Sebastian Bach*. Melómano. https://lc.cx/Xdry_S
- Netherlands Bach Society (10 de agosto de 2021). *Bach - Jesus bleibet meine Freude from Cantata BWV 147* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://lc.cx/nzOh2L>
- Pacotraver (28 de febrero de 2018). *La fascinación. La nodriza de las hadas y el rey carmesí*. <https://lc.cx/kmBBD->
- Pakito Palote (01 de octubre de 2012). *Bach, El clave bien temperado Libro 1 BWV 846-869. Robert Levin, teclado* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://lc.cx/e4qgfl>
- Pakito Palote (12 de octubre de 2012). *Bach, El clave bien temperado Libro 2 BWV 870-893. Robert Levin, teclado* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://lc.cx/XGgmew>
- Redacción BITE (27 de octubre de 2023). *De Lutero a Bach: cómo el luteranismo vivificó el canto congregacional*. <https://lc.cx/DHT-h>
- Sagua, H. (2007). La referencia electrónica en artículos científicos. *Revista médica de Chile*, 135(7), 939-941. <http://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872007000700016>
- Vaskes, I. (2007). La axiomática estética: deconstrucción. *Ideas y Valores*, 56(134), 3-21. <https://lc.cx/aU3oDi>



Leopoldo Tillería Aqueveque

Leopoldo Tillería Aqueveque, Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile, es actualmente académico e investigador asociado de la Facultad de Ingeniería, Ciencia y Tecnología de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO). Sus principales líneas de investigación son la estética, la filosofía del arte y la filosofía de la tecnología. Ha publicado decenas de artículos en diversas revistas científicas de Chile, Argentina, Ecuador, Perú, Colombia, Paraguay, México, Venezuela, Brasil, Costa Rica y España. También es árbitro, entre otras, de la revista *Studia Heideggeriana*.