

# La complejidad de Edgar Morin y la música

## Edgar Morin's Theory of Complexity and Music

FECHA DE RECEPCIÓN: 27-05-26 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 24-06-26

**Rosa Iniesta Masmano**

MUSICÓLOGA, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA

Correo electrónico: [iniesta.rosa@gmail.com](mailto:iniesta.rosa@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9231-3590>

### RESUMEN

El texto presenta la articulación entre la complejidad de Edgar Morin y la teoría de la música tonal concebida por Heinrich Schenker, a través de una crónica desde el encuentro intelectual con el Pensamiento Complejo y la posterior relación personal con Morin. Expone las bases que me llevaron a construir una teoría compleja sobre la organización musical e inserta una breve exposición sobre el impacto que produjo en mí tanto su obra como nuestra relación de amistad.

**Palabras clave:** Morin, Schenker, Complejidad, Música tonal, Paradigma.

### ABSTRACT

This article explores the articulation between Edgar Morin's theory of complexity and Heinrich Schenker's theory of tonal music through an account of the author's intellectual encounter with Complex Thinking and the subsequent personal relationship established with Morin. It presents the conceptual foundations that led to the development of a complex theory of musical organization and includes a brief reflection on the profound impact that both Morin's work and the friendship shared with him had on the author's intellectual and personal trajectory.

**Keywords:** Morin; Schenker; Complexity; Tonal Music; Paradigm.

Era mi primer año como profesora de Armonía y Análisis en el conservatorio (1989), cuando llegó a mis manos el primer volumen de *El Método*. Me atrapó por completo. En el ámbito de la música, científicos, filósofos y artistas ofrecían descripciones y definiciones insatisfactorias de lo que yo entendía como una composición tonal. La armonía tradicional, basada en la descripción, la simplificación y la situación de todos los elementos en compartimentos estancos, y que de ninguna manera ofrece ni restituye la unidad del conjunto en su análisis, no daba respuesta a mis inquietudes. Tenía una necesidad de comprender tan grande como la intuición de que una partitura encerraba otros misterios, además de proporcionar el goce estético. Leía todo lo que caía en mis manos, sin importar el campo de que se tratara ni si lo entendía más o lo hacía menos. Lo interesante para mí era la idea que se plasmaba en cada escrito y cómo se relacionaba con mi objetivo de comprender la música. La termodinámica me ofreció la improbabilidad del orden, frente a la abundancia del desorden, algo que se fijó en mi mente y me impulsó a buscar qué había de esas nociones en una composición tonal. El bucle orden/desorden/organización vía interacciones propuesto por Morin, me señaló el camino por el que transitar más allá de lo establecido.

Estudiaba por entonces a Heinrich Schenker (1868-1935), un teórico de la música rechazado y admirado en la misma medida. A los músicos les daba cierto temor enfrentarse a una teoría que utiliza unos gráficos difíciles de elaborar, pero muy útiles para visualizar lo que él denominaba “niveles de transformación de una composición tonal”. Los tres niveles de organización, *Background* -primer nivel-, *Middleground* -segundo nivel- y *Foreground* -tercer nivel- (traducidos al español como base subyacente, base media y base de la superficie), representan el crecimiento orgánico de la obra de lo simple a lo complejo, sin perder nunca de vista la unidad del todo y de sus partes, así como sus interacciones. Tras su muerte en 1935, exiliados en los Estados Unidos, sus alumnos habían invertido el orden de los gráficos, lo que ofrecía una visión reduccionista, pues al cambiar la dirección de lo complejo a lo simple, la información era eliminada hasta llegar a la estructura subyacente, excusa perfecta para que el análisis schenkeriano fuera rechazado por los musicólogos que se habían acercado a la complejidad, a través de la música contemporánea. Sin embargo, Schenker apunta:

... es un principio inevitable, que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición... así pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita, en último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura generatriz inicial (base subyacente) o en el movimiento inverso. El movimiento no sólo se produce de lo simple a lo complejo, sino también de lo complejo a lo simple. Esta conciencia acompaña siempre al compositor, sin ella, toda estructura de la superficie degeneraría en el caos. (Schenker, 1936-1979, pág. 18)

Schenker tuvo y sigue teniendo numerosos detractores por estas dos razones: la dificultad en la elaboración de los gráficos y su aparente reduccionismo. Algunos también esgrimían el argumento de que sus textos estaban llenos de elucubraciones sobre el caos, el orden, lo orgánico y otras nociones consideradas extramusicales. El mejor ejemplo se fecha en 1979, cuando algunos párrafos y frases que el teórico escribió en su último y póstumo libro, *Der Freie Satz* (Schenker, 1936), al ser traducido del alemán al inglés, fueron extraídos y agrupados al final como un apéndice con el título de aforismos, considerados como divagaciones que nada tenían que ver con la música. Lo más curioso es que aquellas frases minusvaloradas contienen una información preciosa y precisa que se articula perfectamente con la complejidad moriniana.

Cuando leí *La Naturaleza de la Naturaleza*, Edgar Morin respondió a la mayoría de mis interrogantes, de modo que continué transitando por toda su obra. En el prólogo de *Introducción al Pensamiento Complejo*, resumía su postulado de forma esclarecedora para reconsiderar la organización interna de la composición desde otro punto de vista:

...es complejo aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, aquello que no puede retrotraerse a una ley, aquello que no puede reducirse a una idea simple.

La complejidad aparece allí donde el pensamiento simplificador falla, pero integra en sí misma todo aquello que pone orden, claridad, distinción, precisión en el conocimiento. Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificantes de pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionalizantes y finalmente cegadoras de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiese de real en la realidad.

El pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional. (Morin, 1994, págs. 21, 22 y 23)

A través de los tres primeros volúmenes de *El Metodo*, los bucles dialógicos musicales se presentaban a cada párrafo y cumplían con los requisitos de la complejidad. Las características de antagonistas, complementarias y concurrentes aparecían con toda naturalidad en las nociones compartimentadas por la armonía tradicional: escalas mayor y menor, consonancia y disonancia, contrapunto y armonía... A partir de su articulación con el pensamiento moriniano, se transformaban en una unidad indisoluble: mayor/menor, consonancia/disonancia, contrapunto/armonía... Los principios dialógico, retroactivo-recursivo y hologramático daban sentido a la idea de organización que plasmaba Schenker en sus escritos, sobre todo en los aforismos de *Free composition*. Comprendí enseguida que el teórico había intuido la complejidad y que la música occidental podía mostrarse a través de la misma. Casi al final de *La Naturaleza*, estaba cada vez más convencida de que “de este lado del bucle, nada: no sólo la nada, sino lo inconcebible y lo incognoscible. De este lado del bucle, no hay esencia, ni sustancia, ni siquiera lo real: lo real se produce a través del bucle de las interacciones que producen organización, a través del bucle de las relaciones

entre sujeto y objeto” (Morin, 1977, pág. 429).

Los conceptos primarios o fundamentales del paradigma de la complejidad formulado por Morin que sientan las bases de una teoría músico-tonal compleja son:

- 1. Desorden/Orden, Desorden/Organización, Interacciones/Encuentros):** para comprender la ley de crecimiento orgánico y de niveles de transformación de Schenker.
- 2. Caos/Physis, Caos/Cosmos:** para comprender los procesos modulantes de la composición y las innovaciones que suponen determinadas obras en el seno del macrosistema tonal.
- 3. Uno/Múltiple, Uno/Diverso, Uno/Complejo:** para comprender los niveles de transformación en una obra musical, así como la interacción entre las partes y entre las partes y el todo.
- 4. Singular/General, Individuo/Genérico:** para comprender que el paradigma de simplificación de la armonía tradicional, “no hay más ciencia que de lo general”, es radicalmente superado a partir de la observación de una composición y de su lugar dentro del macrosistema tonal.
- 5. Autonomía/Dependencia, Aislamiento/Relaciones:** para comprender la individualidad autónoma y aislable de un motivo, de una modulación, de un acontecimiento del discurso recursivo-retroactivo que es la composición y, al mismo tiempo, el hecho de que una obra en concreto es un momento/evento/elemento de un sistema de sistemas, una polimáquina unida organizacionalmente a su entorno, de ahí la necesidad de *método*, de unir y de aislar a la vez.
- 6. Evento/Elemento:** para comprender que las relaciones e interacciones musicales son espaciotemporales.
- 7. Organización/Antiorganización, Organización/Desorganización (vía Reorganización):** para comprender el desarrollo de la composición en sí misma y, por iteración conceptual epistemológica, el sistema tonal.
- 8. Constancia/Cambio:** para comprender la asociación y la transformación motivicas, los paralelismos schenkerianos y los niveles de transformación, donde interactúan los procesos modulantes de la composición de forma retroactiva-recursiva y hologramática. Por iteración conceptual epistemológica, las transformaciones del sistema tonal desde el siglo XVIII hasta la actualidad y, además, la música no tonal.
- 9. Equilibrio/Desequilibrio (Meta-desequilibrio), Estabilidad/Inestabilidad (Meta-inestabilidad):** para comprender las modulaciones y los sonidos extraños a la escala de la tonalidad principal, que establecen relaciones en una nueva tonalidad e interactúan con el resto de los elementos constitutivos de la música: compás, ritmo,

agógicas, dinámicas y timbre.

- 10. Causa/Efecto, Causalidad/Finalidad:** para comprender las dialógicas que se producen tanto en el seno del sistema tonal como en los procesos modulantes y anti-modulantes de una composición.
- 11. Apertura/Cierre:** para comprender los niveles de transformación y su posibilidad de lectura en ambas direcciones: de lo simple a lo complejo y de lo complejo a lo simple.
- 12. Información/Ruido, Información/Redundancia:** para comprender la actividad de las parejas del paradigma de bucles tonales (elaboración propia). La organización de una composición nace de la complejización de la información contenida en las parejas relacionales (Iniesta, 2022, págs. 286-288).
- 13. Normal/Desviante:** para comprender la noción de novedad en una composición y en el sistema tonal.
- 14. Central/Marginal:** para comprender la modulación como fenómeno y la evolución histórica del bucle consonancia/disonancia.
- 15. Improbable/Probable:** para comprender que tanto una composición como cualquiera de sus partes es desviación que llega a ser central, marginalidad que llega a ser normal, improbabilidad general que se transforma en probabilidad local y temporal.

A través de los conceptos físicos de orden, desorden, sistema, organización, desorganización, re-organización, máquina, información, comunicación y computación, y mediante la inserción del sujeto observador/conceptuador, el juego circular moriniano me condujo a generar las siguientes entidades en bucle de la teoría schenkeriana:

- 1. Vínculo/Asociación Motívica:** una composición musical se organiza a través de la relación, del vínculo entre todos y cada uno de los elementos de la obra: “ninguna actividad humana puede desarrollarse sin la ayuda de la asociación de ideas, ni la reflexión intelectual, ni la creatividad” (Schenker, 1990, págs. 39-40). La noción de información, su tratamiento y su computación permiten concebir la composición y el sistema tonal como organización informacional/comunicacional/computacional. La información pasa a formar parte de la organización neguentrónica músico-tonal, que produce y lee la información de los elementos/eventos músico-tonales. La información se encuentra en el seno de todas y cada una de las relaciones e interacciones tonales. Cada elemento/evento de los tres niveles organizacionales, motivos -transformaciones y asociaciones-, frases y contra-frases, modulaciones y reorganizaciones en la tónica, períodos, secciones, así como la composición completa son y contienen información.
- 2. Contrapunto/Armonía:** interacción de lo horizontal y lo vertical, pues la composición tonal es a la vez contrapuntística y armónica. La reciprocidad entre las estructuras del

*background* y del motivo en el *foreground* alude a ello.

3. **Estructura/Prolongación:** un elemento/evento puede funcionar, al mismo tiempo, como estructural en un nivel de transformación y como prolongación en otro inmediato. No existe la permutación entre orden y desorden, sino una interdependencia de los términos orden/desorden/organización en bucle. De igual manera, no existe la permutación entre estructura y prolongación, sino que, a partir del hecho de que toda estructura es, al mismo tiempo, una prolongación y que toda prolongación se sustenta de una estructura, existe una interdependencia de las dos instancias. La inteligibilidad no se encuentra en la disyunción, sino en la confrontación/articulación de estos términos antagonistas, complementarios y concurrentes.
4. **Background/Middleground/Foreground:** los niveles schenkerianos muestran los estadios del proceso organizacional de la composición; forman un tejido indisociable, observable por separado mediante el análisis, pero con significados distintos si se observan aisladamente o si se observan como partes espaciales recursivas en un todo: cada uno remite a su modo a la composición completa. Los principios del Pensamiento Complejo de Morin se encuentran gobernando este bucle que consiguen los niveles de transformación: la recursividad espaciotemporal es retroactiva, puesto que los acontecimientos estructurales/de prolongación remiten a situaciones pasadas, por imitación o por contraste, mediante la asociación motivica. Cada nivel funciona como un holograma, puesto que contiene la información sobre los acontecimientos del siguiente nivel e instrucciones de funcionamiento. De este modo, un nivel se hace imprescindible para los otros dos, por lo que adquieren el estatus de relación dialógica.
5. **Coherencia/Crecimiento Orgánicos:** los gráficos schenkerianos constituyen la representación de las estructuras internas (*background, middleground y foreground*) y el proceso analítico original de Schenker muestra la generatividad de su concepto de crecimiento orgánico que va del *background* al *foreground*. Según Schenker, lo que mantiene el vínculo entre la unidad de la base estructural subyacente en toda obra tonal (I-V-I), en el interior profundo del organismo sonoro, es la coherencia orgánica que emerge, guía, gobierna, da libertad, al mismo tiempo que limita esa libertad, y permite el crecimiento, asimismo orgánico. A partir de Morin, estas nociones pueden ser explicadas por la organización informacional/comunicacional/computacional que se produce, se transmite y se aprehende en el interior de la composición: de sonido a sonido, de relación a relación, de motivo a motivo repetido o transformado, de estructura a estructura, de prolongación a prolongación, de estructura a prolongación, de nivel a nivel, de parte a parte, de la parte al todo y del todo a la parte. Así mismo, de composición a composición en el seno del sistema tonal, desde sus comienzos hasta la actualidad, lo que puede extenderse a la música no tonal.

Coherencia y crecimiento son términos que remiten el uno al otro de forma concurrente cuando percibimos su antagonismo, debido a su carácter estático y de movimiento

respectivamente, lo que muestra su complementariedad. La coherencia estructural significa para Schenker la posibilidad de otra temporalidad no-lineal, puesto que los acontecimientos musicales se embuclan sobre sí mismos y sobre los anteriores, a través de la asociación motivica. Integrado todo esto en la noción de estructura/prolongación, nos permite comprender una actividad retroactiva, puesto que cada audición del motivo, exacto o transformado, proporciona la variedad, funciona como una vuelta al punto de referencia principal que es el motivo inicial y consigue, así, la unidad de la composición dentro de la diversidad, es decir, la coherencia como emergencia/constreñimiento en una composición tonal.

6. **Unidad/Diversidad:** para el pensamiento simplificante, ciego a la interrelación e interacción de la diversidad y de la unidad (*Unitas Multiplex*), los gráficos significan que, para Schenker, todas las obras tonales son iguales. Desde la perspectiva moriniana, la interacción de lo uno y lo diverso se nos muestra como uno de los hechos más esclarecedores sobre la tonalidad como sistema complejo, lo que nos remite a un importante postulado de Schenker: “*Semper idem sed non eodem modo* (siempre lo mismo, pero no del mismo modo) (Schenker, 1979, págs. 5-6). Si existe una base funcional sólida e igual en todas las obras tonales, pero podemos entender que a la vez que nos acercamos a la superficie se van diferenciando más y más, estaremos ante una visión que confiere a la vez la unidad y la diversidad a todas las obras construidas tonalmente, la *Unitas Multiplex*. Dice Schenker: “La combinación de la línea fundamental y la arpegiación del bajo constituye una unidad. Esta unidad solo es posible por las transformaciones de la conducción de la voz que tienen lugar en la base media y permite que las formas de la estructura fundamental se transfieran a las armonías individuales” (Schenker, 1979, pág. 11).
7. **Gramatical/Significante:** un acorde, o una relación melódica, siempre es gramatical y adquiere, al mismo tiempo, un significado diferente, un papel diverso dentro del discurso. Se debe considerar siempre las diferentes funciones otorgadas a los grados melódicos y armónicos en el contexto organizacional de una composición.
8. **Repetición/Transformación:** el motivo está constituido por la interacción de una cantidad mínima de relaciones melódicas esenciales de la escala de base y Schenker lo considera como tal, únicamente a partir de su repetición inmediata: “Toda serie de notas puede convertirse en motivo, pero sólo puede reconocerse como tal si la repetición tiene lugar *inmediatamente*” (Schenker, 1990, pág. 41). La idea de transformación hace referencia a las distintas posibilidades de reproducción del motivo por metamorfosis de sus cualidades: diseño melódico, armonía subyacente y figuración rítmica, o distribución de las duraciones de los sonidos en el tiempo lineal, cualidades entre las que interactúan agógicas, dinámicas y timbres (Iniesta, 2011).

Una vez creado el motivo e identificado como tal a partir de su repetición, se suceden

las transformaciones o metamorfosis motivicas a lo largo del discurso, al mismo tiempo que se asocian con el original de manera retroactiva, lo que se manifiesta en la percepción musical gracias a la actividad de la memoria/olvido. El concepto de repetición es para Schenker anterior a la idea de transformación. La transformación otorga la característica de lo biológico de las formas: “Así como se repite el hombre en los hombres, el árbol en los árboles, en suma, toda criatura en sus semejantes –y sólo en sus semejantes–, y solamente después se forma así la noción de hombre, de árbol, etc., de la misma manera la serie musical, sólo cuando se repite en la serie misma, origina un individuo en el mundo sonoro” (Schenker, 1979, pág. 42). Para la consecución de un motivo es necesaria la actividad del desorden con respecto a la escala de base. De este modo, la reorganización dará lugar a esta primera célula melódica como elemento/evento ordenado con respecto a la composición. Después, se extenderá el proceso a través de mecanismos desorganizadores/reorganizadores al servicio de una unidad musical más extensa. Cada parte de la obra se constituye por el mismo proceso orden/desorden/reorganización: orden con respecto a sí misma y desorden con respecto a una parte anterior. “En el arte de la música, como en la vida, el movimiento hacia el objetivo encuentra obstáculos, reversos, desacuerdos y conlleva grandes distancias, retrocesos, expansiones, interpolaciones y, en resumen, retrasos de todo tipo” (Schenker, 1979, pág. 5). El desorden es creativo y posibilita el desarrollo espacio/temporal de la composición completa, coherente internamente, improbable, es decir, el máximo estadio de orden conseguido, un devenir, al mismo tiempo, de repeticiones y transformaciones.

- 9. Análisis/Síntesis:** la complejidad schenkeriana/moriniana se opone al principio absoluto de simplificación, pero integra la simplificación/disyunción convertida en principio relativo, lo que justifica el procedimiento analítico: el análisis es un momento que vuelve sin cesar, es decir, que no se desvanece en la totalidad/síntesis, que no la disuelve. El proceso analítico de Schenker apela a la síntesis que apela al análisis, y esto hasta el infinito en un proceso productor de conocimiento.

Recapitulemos. Podemos considerar el trabajo de Schenker desde una nueva óptica no-reduccionista, al establecer la relación entre sus metáforas, sus razonamientos y su intuición de que los sonidos de la obra tonal están organizados a partir de *vínculos y transformaciones motivicas, lo que dio lugar a su concepto de coherencia y crecimiento orgánicos, a través de tres niveles de organización-transformación*, los cuales se incluyen unos en otros de forma recursiva-retroactiva (principio recursivo-retroactivo). Las transformaciones del conjunto de relaciones melódico-armónicas que constituyen la primera célula de la composición tonal, llamada *motivo*, pueden ser explicadas a través de las nociones de información y de engrama (principio hologramático). Así mismo, debemos considerar la complementariedad de los antagonismos, inscritos en la teoría, al sustituir la herencia dialéctica hegeliana de Schenker, por la dialógica compleja de Morin (principio dialógico).

A partir de la complejidad moriniana, se opera un gran cambio de base. Ya no hay entidad

de partida para el conocimiento musical, para los conceptos y las nociones schenkerianas. Hay un juego circular que genera estas entidades y el verdadero debate gira en torno a la alternativa entre la complejidad y la simplificación. La complejidad, que Schenker intuyó en el sistema tonal, constituye un principio fundamental que asocia nuclearmente en bucle los conceptos primarios de orden/desorden, sujeto/objeto, sí/entorno en el seno del sistema tonal y me ha guiado, así mismo, cuando he tomado las alternativas y asociaciones preliminares de Schenker y he entendido que el saber es transformador y transformable. La visión de la realidad, la realidad de la visión y el rostro de la acción cambian en el nivel del paradigma de la complejidad moriniana, que me ha llevado a la comprensión del análisis schenkeriano y ha cambiado, en suma, la realidad.

La complejidad moriniana/schenkeriana no sólo quiere situarse en el nivel de la observación de los fenómenos músico-tonales y de la elaboración de la teoría, sino en el nivel de principio o paradigma. Así, encontramos una nueva definición: el arte musical es la consecución de estructuras improbables espacio-temporales. Improbable, como lo es el orden, como lo es una composición musical, es el juego dialógico Morin/Schenker que defiende.

\*

Transité por toda la obra de Morin y la de Schenker. Articulé las dos teorías y construí una sola sobre el sistema tonal. Más tarde, extendí la idea a la música contemporánea hasta el límite impuesto por la música electrónica, cosa que ya hacían algunos compositores e investigadores. El bucle consonancia/disonancia desarrolla una historia de comprensión que trasciende aquella de los sonidos temperados. Nicolas Darbon, profesor y eminente investigador francés, trabajaba la complejidad moriniana en su área musicológica. Cuando le planteé mi tesis no creyó que fuera posible, pues consideraba la teoría schenkeriana reduccionista, inarticulable con el pensamiento complejo, hasta que leyó mi propuesta. Pasó a tutearme inmediatamente tras varios meses de *politesse* francesa y, en el mismo mensaje, me invitó a un congreso sobre Edgar Morin y el compositor Jean-Claude Risset, que iba a celebrarse en París. Fruto de ese *colloque* es el libro *Música y Complejidad* (Darbon (coord.), 2022), publicado tras mi traducción al español en la Comunidad Editora Latinoamericana, gracias a Leonardo Rodríguez Zoya. Todavía hoy, Nicolas y Leonardo son amigos entrañables. Siempre han creído en mi trabajo y me apoyan de forma incondicional. Vaya hacia ellos mi inmensa gratitud.

También lo hizo Morin, Edgar, como le gustaba que lo llamásemos “sus complejas españolas”. Ana Sánchez Torres fue la traductora al español de todos los volúmenes de *El Método* y de otros textos del profesor, como me ha gustado siempre considerarle. Allá donde Ana iba recibía una gran ovación por su labor, sin lugar a duda encomiable. Fue una maravillosa directora de tesis y a ella le debo momentos inolvidables y muchas anécdotas junto al creador de la complejidad. Valencia (España), París, Cerisy (Normandía) fueron los escenarios, con la colaboración necesaria del correo electrónico. Siempre que tuve una

duda, ahí estuvieron los dos para ayudarme.

Conocí personalmente a Edgar el día siguiente al desastre de Atocha (Madrid), el 11M de 2004. El 12, tuvo lugar su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valencia (España). El discurso que había preparado días antes fue a la papelera. Redactó uno verdaderamente memorable la noche anterior. Sus palabras resonaron en el Paraninfo, lleno de dolor por tanta barbarie. El acto fue sobrio, de luto por las víctimas del atentado terrorista. A partir de entonces, acompañé siempre a los dos en los encuentros que disfrutamos en el ámbito intelectual y en el personal.

Edgar se divertía como un niño con nosotras. Decía que rompíamos con todos los esquemas. La una feminista, la otra musicóloga y las dos le tratábamos con la confianza que da una amistad respetuosa con identidad española, con ausencia de los protocolos excesivos a los que estaba acostumbrado, algo que le fascinaba. Durante una estancia en París, cortó la conversación en el salón de su casa para lanzarnos a la calle en busca de una manifestación de jóvenes. A pesar de que volábamos cogidos de la mano, no pudimos alcanzarla. Parecía el mismo Morin que imaginamos en mayo del 68. Siempre transmitía una inquietud que iba más allá del paso de los años, al igual que un atrevimiento singular para saltarse las normas establecidas. Al día siguiente, se empeñó en darnos una vuelta en su coche por París. En el garaje, intentó poner en marcha un viejo Megane lleno de polvo, mientras Ana y yo, sin saber hacerlo demasiado bien, rezábamos mirando al techo para que no lo consiguiera. Algún espíritu de los que menciona en *El hombre y la muerte* debió escucharnos, pues decidimos pasear tranquilamente por el barrio judío y almorzamos felices en el *Marché des enfants rouges*.

Edgar me acompañó desde que leí su primer libro. Dio sentido a mi búsqueda intelectual y me ofreció la oportunidad de comprender, de trascender los límites impuestos por el conservadurismo, de destruir los muros que se alzan como el vacío que a veces nos invade, cuando somos fácil presa del desconocimiento sin tan siquiera imaginar lo pequeños que somos. En un mundo de simplicidades, de blancos o negros sin escala de grises, la complejidad invadió también mi vida personal. Me educó para comprender mi mundo y el mundo de los otros, para observar las dos instancias que se embuelcan en cualquier momento, en cualquier situación, para dar al amor y la poesía un intento de sabiduría la mayor parte de las veces inalcanzable, siempre tímida ante la inevitable fuerza de la duda.

- Iniesta Masmano, Rosa (2009) *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Tesis Doctoral. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Iniesta Masmano, Rosa (2011) “La forma y el motivo: formaciones y transformaciones”, en *Nasarre. Revista de Musicología*, N. 26 Año 2010, 2011, pp. 109-129.
- Iniesta Masmano, Rosa (2016) “Consideraciones complejas de la música tonal. Aportes

## REFERENCIAS

- del paradigma de la complejidad de Edgar Morin” en Rodríguez Zoya, Leonardo (coord.) *La emergencia de los enfoques de la complejidad en la América latina*. Tomo I. Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana, 281-306.
- Iniesta Masmano, Rosa (2022) “La relación entre el pensamiento complejo de Edgar Morin y la intuición schenkeriana: el sistema tonal” en Darbon, Nicolas (coord.) *Música y Complejidad. En torno a Edgar Morin y Jean-Claude Risset*. Comunidad Editora Latinoamericana, 417-462.
  - Morin, Edgar (1974) *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
  - Morin, Edgar (1977) *El Método I. La Naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra.
  - Morin, Edgar (1983) *El Método II. La Vida de la Vida*. Madrid: Cátedra.
  - Morin, Edgar (1988) *El Método III. El Conocimiento del Conocimiento*. Madrid: Cátedra.
  - Morin, Edgar (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
  - Schenker, Heinrich. (1936-1979) *Free Composition*. New York: Longman, en cooperación con la American Musicological Society.
  - Schenker, Heinrich. (1990) *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.