



ARTICULOS

SCHOPENHAUER Y LA MÚSICA: UN CASO DE «ROMANTICISMO FORMALISTA» MUSICAL

VIDAL PEÑA

Oviedo



Vaya por delante que soy ignorante cualificado en materia musical. Mi afición a oír música no mitiga esa ignorancia, como no la mitiga en tantos otros aficionados. Debemos confesar que la afición a la música puede ser sospechosa: oculta a veces no sólo ignorancia sobre la música, sino sobre otras cosas. El modesto esfuerzo de asistir a un concierto, o el más oneroso —para algunos— de soportar una ópera, tienen sus compensaciones: uno puede exhibir una especie de certificado público de «preocupación por las cosas de la cultura», sin que su conducta tenga que ser muy activa: en pocas ocasiones puede ser la pereza tan gratificante. Ya sé que no es éste siempre el caso, aunque muchas veces me he preguntado si no será el mío. Pero este problema personal no importa aquí. Confesar ignorancia es de todas maneras inútil, puesto que ya estoy hablando de algo que tiene que ver con la música: «si no sabe nada de eso, ¿qué hace Vd. aquí?», podrían preguntarme con razón. Mi respuesta es la siguiente: de una parte, que los directivos de la Capilla Clásica se han empeñado en hacer caso omiso de esa ignorancia; por otra parte, que algo sí puedo decir de música, aunque no desde un punto de vista técnico-formal estricto. Puedo decir algo, en razón de mis ocupaciones más o menos profesionales, de lo que alguien ha *pensado* acerca de la música, no precisamente en términos técnicos, sino desde un punto de vista más general. La preocupación por la música ha desbordado muchas veces el aspecto artesanal, de oficio, que ella tiene, para pensarla en más amplios términos histórico-culturales. Yo aquí voy a hablar de un episodio, no de la historia de la música, sino de la filosofía musical, y debo suponer que algún melómano, al menos, tendrá humor para aguantar una charla en la que se habla más bien del valor y la significación de la música en una filosofía, o más bien en una entera

actitud vital: la de Schopenhauer. Lo único que lamento es que esta charla no *suene*: pero mis facultades como cantante son aún más limitadas que como teórico.

* * *

Arturo Schopenhauer fue, como melómano, un caso muy especial. Acaso sea lícito decir, en cierto modo, y forzando un poco las cosas, que *edificó todo un sistema filosófico para «justificar» su afición a la música*, empresa que no está al alcance de los melómanos ordinarios, aunque a muchos nos gustaría a veces acometerla. Como aquí no hay por qué suponer que todos los oyentes estén versados en historia de la filosofía, habrá que exponer ciertas líneas generales del pensamiento de Schopenhauer, hasta llegar al puesto que en él ocupa la música, para poder entender este último. Insisto que la música no era algo marginal para nuestro filósofo, sino una parte central de su sistema. Recordemos, por citar una cosa conocida, aquello de Beethoven: «la música es una revelación más alta que la filosofía». Pues bien: podría decirse que Schopenhauer, como filósofo (y esto es lo interesante), significa en cierto modo un *comentario* a esa romántica proposición.

Intentaremos explicar en pocas palabras (y que me perdonen los posibles colegas, temibles colegas, que pueda haber en la sala) las líneas generales de la situación que sirvió de estímulo histórico al pensamiento de Schopenhauer, a saber: la del pensamiento alemán de finales del XVIII y principios del XIX. Seguramente todo el mundo sabe que Schopenhauer, como filósofo, es una consecuencia de la filosofía de Kant; Kant lo fascina hasta el punto de que se declara su *verdadero* continuador, frente a otras muchas secuelas de Kant que pueblan, en su época, la Universidad alemana. A Schopenhauer le

interesa de Kant la crítica de la razón que éste ha hecho; crítica que significa, de una parte, declaración de lo que la razón *puede* hacer, y de otra, de lo que *no puede* hacer, como tal razón. Schopenhauer halla en la *Crítica de la razón pura* que el entendimiento humano sólo conoce dentro de los límites de la experiencia, experiencia configurada según ciertas formas, categorías, esquemas, principios, que el entendimiento *pone*. Más allá de esos límites, el entendimiento no puede conocer especulativamente. Conocemos bajo la forma del espacio y el tiempo, y en términos de causalidad, de afirmación y negación, de posibilidad o necesidad, etc., etc. Así conocemos los fenómenos, así se conocen las ciencias: decimos que «X es causa de Y», o que no lo es, o que es causa «necesaria», o «posible», etc. Pero no *podemos* decir que conocemos el Universo como un Todo, ni que el alma inmortal, ni que un «Dios» personal existe. Más allá de la experiencia así constituida está lo *incognoscible*, lo que Kant frente al fenómeno llamó *noúmeno*: La «Cosa-en-sí», de la cual no hay ciencia, aunque *Kant nunca dice que no exista*; sólo dice que no se la conoce como conocemos el mundo de la experiencia, no se la conoce «racionalmente», en términos especulativos.

Pues bien: la cuestión del Noúmeno (de la Realidad «en-sí», no «para nosotros») preocupó mucho a los filósofos alemanes de la época kantiana y postkantiana. Algunos pensaron que conservarlo era inútil: si era incognoscible, ¿para qué seguir hablando de él? Pareció entonces que prescindir del Noúmeno era atenerse a lo único que está al alcance del hombre, y eso sería lo verdaderamente humanista y revolucionario: la «fidelidad a la tierra», como se dijo. Así ocurrió, p. ej., con Fichte; para Fichte, atenerse a los fenómenos y olvidarse del Noúmeno significaría, no ya sólo sobriedad científica frente a una metafísica imposible, sino colocación, en general, del hombre en el centro del mundo, como dueño, de sus destinos, tanto para hacer ciencia como, sobre todo, para *actuar* en todos los órdenes, el político incluido. La desaparición del Noúmeno se entendía así como una filosofía de la libertad humana: lo decisivo era la *acción* humana sobre el mundo que lo consideraban «tejas arriba», nada había que importase, nada había, en suma. Hegel también prescindió del Noúmeno, aunque su filosofía volvió a introducir la *necesidad objetiva* por encima de la libertad del hombre, en el propio mundo de los fenómenos, mundo que él expuso como sujeto a las leyes de carácter lógico, a las que estaba sometido el hombre mismo como resultado del mundo que era, aunque fuese capaz de *conocer* el proceso y, por ello, de ajustarse a esa necesidad y reconocer como «buena» esa realidad que lo desbordaba.

La posición de Schopenhauer debe verse en ese contexto. Schopenhauer no quiere prescindir del Noúmeno, y por eso se considera más fiel a Kant. Pero al mismo tiempo querrá decir algo sobre él, sobre eso que era incognoscible, y éste será el esfuerzo principal de su filosofía (en cuyo esfuerzo aparecerá la música, digámoslo de antemano). Schopenhauer no quiere prescindir del noúmeno por la razón siguiente: porque reconocer el Noúmeno, la Realidad en sí, aunque no esté sujeta a las formas de conocer propias del entendimiento, aunque se algo *amorfo*, indeterminado, significa reconocer que hay «algo» (aunque no se sepa muy bien qué) que no depende de la conciencia ni de la voluntad humanas, algo sin

lo cual no podríamos explicarnos de dónde procede el inagotable *material* que nosotros configuramos (ponemos «forma») para constituir la experiencia. Decir que el Noúmeno no existe porque está «más allá del alcance del entendimiento», sería, para Schopenhauer, la característica pretensión de una filosofía pedante y medradora (la académica alemana de su tiempo) que intenta *adular* intereses humanos (sean los de la nación alemana, sean los de la burocracia prusiana, sean otros), haciendo creer a los representantes de esos intereses que ellos son el ombligo del mundo, que no hay instancia superior a ellos, y que ellos pueden *decidir* de todo, como hombres libres, o por lo menos *entenderlo* todo como funcionarios. En cambio, conservar la idea de Noúmeno, significaría reconocer que más allá de nuestra conciencia y nuestra voluntad hay algo, y eso significa a su vez conservar el sentido *crítico* de la filosofía, de una filosofía que no sea, o bien *ingenua* (por una creencia excesiva en sus propias posibilidades, sin conciencia de sus límites) o bien *interesada* en adular, por una u otra vía, las aspiraciones de los hombres.

Pero si no se debe prescindir de esa «Realidad en sí», y si a la vez se reconoce que de ella nada puede decirse según el modo ordinario de entender, y si a la vez se descrece -como describe Schopenhauer- en la religión ordinaria, que también apela a un «más allá» pero para satisfacer intereses humanos. ¿cómo tener acceso a ella de algún modo?. Como no es susceptible de Entendimiento, Schopenhauer la piensa bajo la forma de otra noción ella misma -no inteligible, pero no «irreal»: la de Voluntad. Esto no lo decía Kant; pero así interpreta Schopenhauer el Noúmeno: el Noúmeno es Voluntad infinita; la Realidad última consiste, al no ser materia inteligible, en una *Fuerza* que es la Voluntad. Ella proporciona el material, con el que construimos el mundo de los fenómenos.

Así, el mundo queda dividido para Schopenhauer en dos «regiones» (por así llamarlas para simplificar): la de lo inteligible según formas racionales, que es llamado mundo de la *Representación* (*Vorstellung*), y aquella otra tierra, en principio incógnita, independiente de nuestras representaciones, que es en realidad en-sí, incomprendible en principio y, para nuestro entendimiento, arbitraria; la Voluntad (*Wille*). Al primero se accede mediante las categorías y principios racionales, y eminentemente mediante el llamado *principio de razón* (o de causalidad), que adopta diversas manifestaciones o modalidades. Es el mundo de la ciencia. ¿Puede tenerse acceso al mundo de la Voluntad?.

Aquí la cuestión se complica. Schopenhauer, quizá empeñado ser la inversa de Hegel (a quien tanto odiaba, como se sabe), no dice que ambas regiones estén absolutamente separadas. Así como para Hegel el mundo de los fenómenos está penetrado de racionalidad, de lógica, Schopenhauer -que en principio, y de acuerdo con Kant, *no debería saber nada* de la Voluntad, pues es el noúmeno mismo incognoscible- pretende que el mundo de la representación está todo él penetrado de Voluntad. Es decir, penetrado de un principio no racional, pero que, al *expresarse* en todo lo que hay, nos hace posible «conocerlo» del algún modo, paradójicamente (conocer lo no-racional), pues en cualquier lugar del mundo de la representación debemos hallar la huella de la Voluntad

que lo preside todo. Para Schopenhauer, en efecto, si nosotros conocemos, si entendemos, ello se debe a que la Voluntad se manifiesta en nosotros bajo la forma de un *querer conocer*; y así el entendimiento humano no hace sino seguir los dictados ocultos de la Voluntad; la Representación misma -que constituye la «realidad» del mundo de la experiencia- está sometida, no ya a la «astucia de la Razón» como Hegel decía, sino a la astucia de la Voluntad, una astucia paradójica, pues la Voluntad, al no ser un principio de naturaleza lógica, ha de ser *ciega*, arbitraria (no «astuta»). Lo curioso es que Schopenhauer, por así decirlo, «cayó en la trampa» hegeliana, y en su esfuerzo por probar que él era mejor que Hegel llegó incluso a intentar demostrar, en los últimos años de su vida, que la marcha de las ciencias y de la historia en general daba la razón a su sistema: el mundo cada vez expresaría mejor la presencia en él de la Voluntad, con lo cual Schopenhauer se embarcó en la empresa de «probar» (racionalmente) que un principio no-racional era el que iba dando «sentido» al mundo (al *confirmarse* en él), y así llegó a parecer un Hegel patas arriba. Pero esto nos interesa poco aquí.

Lo que nos importa es subrayar que entre la Voluntad y la Representación admite Schopenhauer la existencia de una *relación*, según la cual la *segunda* -la *Representación*- expresa la *primera* -La *Voluntad*-. La representación es *apariciencia*, bajo la cual está la *realidad* de la Voluntad: Schopenhauer utiliza aquí la dicotomía platónica a su manera. Pero en cierto modo, esa Representación, aunque se refiere a apariencias, es también *necesaria*, pues sin ella la Voluntad quedaría *inexpresada*. Y así, «entender» según la Representación es, a la vez, sufrir engaño y conocer la verdad; engaño, en cuanto que la Representación no es lo que cree ser, es decir, no es especulación autónoma, pues obedece al secreto dictado de la Voluntad, de la cual procede; pero a la vez, y entendida según la representación es verdad, porque a través de ella podemos, en parte, conocer lo que hay, que es la Voluntad misma.

Aquí se presenta, por otra parte, otra cuestión que es el meollo del *pesimismo* de Schopenhauer. Al entender que la raíz de nuestro conocimiento es algo que pertenece al mundo de la volición, entendemos que en el fondo de nuestro propio ser está el deseo, el cual lo estimula todo, incluido el conocimiento, y entonces, como el deseo jamás puede ser satisfecho por entero, en la raíz de nuestro ser está el principio mismo del *dolor*. El dolor no es, pues, algo accidental, sino que es el resultado inevitable de que el mundo sea como es, es decir, de que el mundo consista en ser Voluntad, que en nosotros se manifiesta como deseo nunca satisfecho. El resultado pesimista es el siguiente: que conocer la verdad sólo nos sirve de algo si a la vez tratamos de eliminar el dolor, es decir, si tratamos de eliminar aquello mismo que posibilita nuestro conocimiento, a saber, el deseo. Si queremos evitar el dolor, debemos suprimir en lo posible el deso, pero sin el deseo ni siquiera empezaríamos a ser conscientes del modo de suprimir el dolor... El pesimismo, pues, parece que se impone; estamos en la trampa.

Sin embargo, Schopenhauer concede que existe algún remedio, muy difícil de alcanzar desde luego, a tal

situación. Ese remedio empieza a aparecer con la existencia de la *contemplación estética*: con el arte. ¿Cómo el arte puede ayudar a liberarnos del dolor, y por qué?

Sabemos que la Voluntad, fuente del deseo, es fuente de dolor. Sabemos que ella se expresa en el mundo: en todas sus partes. Para liberarse del dolor, será, pues, preciso tratar con la Voluntad de un modo tal que, reconociéndola como principio de todo (y poseyendo así la verdad), sin embargo procuremos anular sus componentes «perversos» («perversos» con relación a nosotros, pues, en sí, la Voluntad no es perversa, es meramente ciega). Para ello, es necesario librarse de las expresiones demasiado *concretas* de la Voluntad (librarse de las voliciones particulares) y enfocarla lo más en *abstracto* posible *despegándose* de sus manifestaciones individualizadas, que nos ligan demasiado al mundo de lo inmediato y nos empujan, entonces, de volición en volición, de deseo en deseo, en un proceso constantemente doloroso. En esa superación de las manifestaciones individualizadas de la Voluntad, condición para librarnos del dolor, encuentra Schopenhauer el *arte*, como *contemplación desinteresada*, que suprime los deseos concretos para limitarse a observar las manifestaciones de la Voluntad en lo que tienen de más abstracto, de más separado de las vicisitudes de la experiencia cotidiana. Así iremos a parar a la música, a la que alguna vez llegaremos, no se preocupen.

Schopenhauer dispone su sistema filosófico de acuerdo con esa finalidad última: librarse del dolor. Y así, nos dice que el mundo de la Representación *sólo* está regido por el principio de razón en un sentido: en otro puede no estarlo. La Representación humana *obedece al principio de razón*, o de causalidad, cuando considera el mundo como compuesto de fenómenos *múltiples*, cuando considera las expresiones *individualizadas* de la Voluntad. Pero es que la Voluntad se expresa también en el mundo -y mejor- a través de Ideas generalísimas y abstractas (las «propiedades inmutables de todos los cuerpos, o las fuerzas generales que obran en la naturaleza, como leyes naturales», según dice Schopenhauer). Pues bien: *esas Ideas* (que él identifica con las ideas platónicas) no son cognoscibles *a través de la representación ordinaria*, *presidida por el principio de causalidad o razón suficiente*, ya que mediante este principio sólo captamos conexiones *entre objetos individuales*, en el mundo de la multiplicidad mientras que las Ideas generales son principios o fuerzas que desbordan toda individualidad. Ahora bien, como son la expresión más abstracta y general de la Voluntad, quien desee conocer la Voluntad deberá conocer esas Ideas; y, al propio tiempo, al liberarse de la sujeción a lo concreto e individual, quien se introduzca en ese mundo se librará en lo posible del dolor, ligado a las manifestaciones individuales de la Voluntad, es decir, al mundo cotidiano de la experiencia. Conociendo las Ideas nos acercamos más a la Voluntad, pues ésta, aunque se exprese en la multiplicidad, en el fondo no es múltiple, sino una. Cuanto más verse sobre lo genérico nuestro conocimiento mejor será, por tanto. Abandonar el principio de razón es, a la vez, además abandonar el reino del dolor.

Ahora bien: *se trata, entonces, de abandonar el principio de razón*; por lo tanto al conocer las Ideas *no se trata ya, a fin de cuentas, de conocimiento «científico»*, presidido por aquél. Por eso Schopenhauer recurre al *arte*,

que nos proporciona, no el conocimiento racional-causal, de las Ideas, sino su *intuición*, en el fondo sólo accesible a las personalidades dotadas para ella (aristocratismo intelectual). Esas Ideas, pues, ya no son objetos del entendimiento al modo ordinario «racional»: son accesibles mediante la intuitiva *contemplación estética*. Esta ya no estudia el *dónde*, el *cuándo*, el *por qué* y el *para qué* de las cosas (que es lo que hace la representación presidida por el principio de razón) sino, simplemente, intuye esencias: contempla *lo que* las cosas son.

El arte es, así *superior* a la ciencia: no es de extrañar que la filosofía de Schopenhauer sea, como se ha dicho, una «filosofía para artistas, y una 'filosofía' para estetas». Y el acto es superior porque su objeto -las Ideas- trasciende el mundo del por qué y el espacio y el tiempo. No hará falta insistir en el componente romántico de esta actitud ante el arte como expresión eminente de la realidad; recordamos casi inevitablemente el final de la «Oda a una urna griega» de Keats, que dice poéticamente lo mismo que Schopenhauer, aunque en Keats la idea de belleza se ligare a la *individualidad*: «Verdad es belleza y belleza es verdad; eso es cuanto sabemos y cuanto nos importa saber»... a los poetas, claro está (habría quizá que añadir). *La filosofía, actitud, en principio racional, reclama desde su propio interior la ayuda de un trámite no-racional -no orientado por el principio de razón- para comprender, precisamente, el mundo. El arte se hace, él mismo, filosofía.*

Pero no todas las artes revelan las Ideas del mismo modo. Schopenhauer hace una serie de curiosas disquisiciones sobre la jerarquía artística: disquisiciones que, paradójicamente una vez más, tratan de introducir un orden «racional» en un dominio donde el principio de razón ha sido abandonado. La arquitectura, la escultura y la pintura, la poesía lírica y la tragedia trazan jerárquicamente, de abajo arriba, un camino en el cual el individuo va olvidándose de sí mismo, como subjetividad anhelante y atormentada, haciéndose *sujeto puro*, contemplativo: mero espejo del objeto, no deseoso de él. Y así, emancipándose en lo posible de la Voluntad, que es de lo que se trataba. Dice Schopenhauer: «El arte considera la verdadera esencia del mundo... fuera de toda relación particular (i.e., fuera de la ciencia), considera el contenido real *no sujeto a cambio alguno*, y, por tanto, conocido en todo tiempo con la misma verdad» (*El mundo*, II, párr. 36). El arte nos pone en presencia de lo no individual, de las constantes que presiden el mundo. Y así, la arquitectura (aquí empieza un proceso algo pintoresco quizá) hace intuitivas algunas de aquellas Ideas generales que son los grados más bajos de expresión de la Voluntad: la pesantez, la cohesión, la solidez, la dureza, mostrándolas en su lucha (pesantez contra solidez, etc.): intuímos ahí las expresiones aún no orgánicas de la Voluntad. La escultura y la pintura van expresando también la Voluntad (desde el grado inferior de la pintura paisajística hasta el más alto de la pintura o escultura históricas, donde el goce aparece ya desprovisto de subjetividad, pues dan a lo efímero carácter intemporal, inmovilizándolo y desindividualizándolo). La poesía está en un plano más alto, pues usa ya el material de la palabra, y no representa ya organismos como la pintura y escultura, sino las pasiones fundamentales del ser orgánico más elevado: el hombre. Representa las fuerzas fundamentales -siempre las mismas- del hombre, que es la expresión más acabada de la

Voluntad. Y la poesía, será tanto más perfecta cuanto menos contaminada de subjetividad esté: así la tragedia será superior a la poesía lírica. La tragedia es el arte literario por excelencia, pues expresa, por decirlo así, la misma condición humana: el dolor necesario que está en el fondo de la vida misma, el pesimismo radical, el triunfo de la voluntad pura frente a la razón aparente, y, además, no nos presenta *este o aquel hombre, sino ideas de ellos*, símbolos de valor universal.

Y así llega Schopenhauer, y llegamos nosotros por fin, a la música, arte el más elevado de todos y, de alguna manera, cualitativamente distinto a todos los demás. Schopenhauer profesa por la música una especie de veneración y, como ya dijimos, su romanticismo básico se desborda al tratar de ella. Pues la justifica nada menos que como *el modo más elevado de captación de la Voluntad, muy por encima de las demás artes*. En seguida veremos que este romanticismo está curiosamente matizado, sin embargo, y quizá en esos matices reside su principal interés.

La música, en efecto, no puede ser medida con el mismo rasero que las demás artes, en la cuales, según veíamos, su mayor o menor excelencia se apreciaba según expresasen las Ideas, expresiones a su vez de la Voluntad, en sus grados más altos o más bajos. Porque la *música*, estrictamente, *no es un medio de intuir Ideas*, y sin embargo, es el mejor modo de entrar en contacto con la verdad. No imita ni reproduce Ideas sobre la esencia del mundo: ninguna puede serle atribuida, pues es *demasiado genérica e inconcreta*. Y, sin embargo, dice Schopenhauer, «repercute en el hombre de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia supera a todos los idiomas de la tierra» (II, 52). En ella hay, sí, por una parte, un «*exercitium arithmeticae occultum*», en la expresión de Leibniz: una grata combinación formal. Pero no por ello puede asimilarse sin más a la matemática, pues produce un goce específico que la matemática no produce. Dice Schopenhauer: «Las relaciones numéricas en que se resuelve la música *no deben considerarse como lo significado, sino como el signo*». Esta declaración parece mostrarnos una vez más a Schopenhauer como prototipo de romántico: la música sería, al parecer, un lenguaje que *expresa un contenido*, más allá de sus significantes traducibles a relaciones «numéricas». Ahora bien, como la música expresa un contenido, cómo expresa el mundo, es algo que Schopenhauer reconoce ser sumamente misterioso. La música, por supuesto, *no es Representación*, pero *ni siquiera representación al margen del principio de razón, como lo son las otras artes*, que intuyen Ideas genéricas. Esas intuiciones de las artes todavía consienten cierta claridad más o menos intuitiva en su exposición, como cuando Schopenhauer hablaba de ellas según las diversas clases de Ideas expresadas, etc. -Pero con la música eso es imposible, porque no puede hacérsela corresponder con Idea alguna determinada, por genérica que sea. No hay en ella ni expresión de las ideas generales que rigen el mundo inorgánico ni el orgánico ni el humano. La música está en cierto modo más allá del mundo: Schopenhauer dice con máximo fervor que «podría subsistir acaso cuando el mundo no subsistiese». Consecuencia inmediata es la siguiente: si la música no expresa objetivaciones de la Voluntad, si siquiera generalísimas, entonces es que expresa algo más allá de las Ideas: pues bien, lo que

expresa es *la Voluntad pura misma*; esto es, nada menos que la raíz última del mundo, y fuera de toda organización ideal concreta. Ni copia objetos singulares, ni copia Ideas: copia en todo caso la Voluntad en sí. Por ello, su efecto «es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes». Y así Schopenhauer, desde las pautas propias de su peculiar sistema filosófico, sigue el impulso romántico de atribuir a la música una «revelación más alta que la filosofía», según la frase de Beethoven que antes recordábamos, sólo que *reconocida por la filosofía misma como parte suya*. Oír música sería, pues -no hay exageración en decir esto- *hacer filosofía* en su momento más supremo: aquel en que se patentiza misteriosamente el Noumeno, el trasmundo, la Voluntad, «Casi nada», que diría el castizo.

Ahora bien: eso parece llevar a decir que la música es asunto inefable, ya que desborda cualquier intento de representación, convirtiéndose en estricta cuestión mística. Sin embargo, Schopenhauer ha intentado decir algo de ella, bien que por la vía imperfecta de la simple *analogía*, como él mismo confiesa. Analogía establecida respecto al mundo de la representación; y, en esos términos, cabe «intuir» que la música represente más completamente que ningún otro arte la esencia misma del Mundo (la Voluntad) por medio de una *alegoría*, que no nos resistimos a transcribir por expresar muy bien el entusiasmo schopenhaueriano, explicando así el que hayamos dicho que su filosofía era, en cierto modo, una *justificación de su melomanía*. Se trata nada menos que de esto (Cfr. II, 52).

En los tonos más bajos de la armonía -el bajo fundamental -vé Schopenhauer el grado más bajo de objetivación de la Voluntad, a saber, la naturaleza inorgánica que es condición de todo el resto de la naturaleza, a la vez que lo más grosero de ella («La naturaleza inorgánica, en la cual, siendo la materia más grosera, todo descansa y de la cual nace todo»). Además, «en el conjunto de voces que componen la armonía, desde el bajo a la más aguda que dibuja la melodía, veo yo» -dice Schopenhauer- «la serie gradual de Ideas en que se objetiva la Voluntad. Las voces que están más cerca del bajo son los grados inferiores, los cuerpos aún inorgánicos, pero que ya se manifiestan de muchas maneras; las más altas me recuerdan las plantas y el mundo animal. Los intervalos regulares de la escala son paralelos a los grados determinados de la objetivación de la Voluntad, alas especies fijas de la naturaleza. Las derivaciones de la proporción aritmética de los intervalos, producidas por la medida o por el modo, se parecen a las desviaciones del tipo de la especie en el individuo, y las disonancias absolutas que no producen intervalo alguno regular pueden ser comparadas a los monstruos que tienen miembros de dos especies de animales, o de hombre y animal. Pero el bajo y las voces intermedias -sigue diciendo... carecen de aquella continuidad de la voz superior que canta la melodía, la cual se mueve libre y ágilmente, ejecutando modulaciones y escalas mientras que las otras se mueven más lentamente... El bajo, representante de la materia bruta, es el que se mueve con más dificultad... con grandes intervalos, por terceras, cuartas y quintas (las voces intermedias tienen un movimiento más rápido, pero sin continuidad melódica ni significación... como los seres sin razón... que no pueden dar a su vida un sentido de conjunto). En la *melodía*, en la voz cantante, la que marcha

entregada a la inspiración de la fantasía, conservando siempre un pensamiento significativo, yo veo el grado de objetivación de la Voluntad que se da en el *hombre*... la melodía nos cuenta, pues, la historia de la voluntad humana, iluminada por la reflexión, pero hace aún más, nos refiere su historia secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la Voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el nombre vago de *sentimiento*, sin poder ir más allá de esta abstracción...».

Según los términos de esa alegoría analógica con el mundo de la representación, la música es expresión de la Voluntad y, sobre todo, manifestación del *sentimiento* sobre todo a través de la *melodía*, como manera de captar, más adecuada que el concepto, la marcha misma de la Voluntad. «Romanticismo puro», se dirá. Y, remachando el clavo, Schopenhauer nos dice que «en la música el concepto es estéril»; «el compositor nos revela la esencia interior del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende». Schopenhauer se maravilla, pues, de las posibilidades *expresivas* de la música, superiores a las del concepto. Dice muchas cosas a ese respecto; por ejemplo, ésta: «¡cuán maravilloso el ver que el cambio de un semitono, la sustitución de una tercera mayor por la menor nos produce instantánea e indefectiblemente un sentimiento penoso de angustia, del que nos libera el tono mayor también súbitamente!». Y muchas cosas, como decimos, por el estilo.

Ciertamente, esa manera de hablar de la música no recoge bien lo que la música es, pues la música no expresa propiamente *fenómeno* alguno, sino el en-sí de todo fenómeno, es decir, la Voluntad. *Pero aquí viene entonces una consecuencia muy importante* y que matiza de manera especial ese «romanticismo» de Schopenhauer que parece haber quedado tan patente en todo lo que hemos citado de él (romanticismo que, confesémoslo, aún no ha desaparecido ni mucho menos del ámbito de los aficionados a la música: alguna de esas posibles extravagancias se nos ha ocurrido a todos alguna vez, seguramente). Me refiero a la consecuencia «formalista musical» que, en principio paradójicamente, obtiene Schopenhauer a partir de esa afirmación suya de que la música expresa la Voluntad pura, en-sí y no fenómenos. En efecto, dice Schopenhauer con entera claridad: «Puesto que la música expresa el en-sí de todo fenómeno, entonces, por tanto, *no expresa este o aquel determinado goce, ni tal o cual amargura o dolor, o terror o júbilo o alegría o calma, sino esos sentimientos, por así decirlo, en abstracto; expresa su esencia sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera. Y sin embargo, la comprendemos perfectamente en esa quintaesencia sutil*». La declaración nos parece, insistimos, del mayor interés. Porque lo que de ella se infiere inmediatamente es que todo intento por dotar a la música de un «contenido representativo concreto» *rebaja* inmediatamente su valor: una consecuencia -para él-, es que p. ej., la ópera sea un género inferior, al intentar poner palabras determinadas a la música, al intentar concretar lo que sólo actúa en abstracto, al querer individualizar aquello cuyo valor se debe a su absoluta genericidad.

La grandeza de la música está, entonces, en que nos ofrece la *forma pura del sentimiento*, pero no ningún sentimiento determinado, «empírico». Y esa forma pura del sentimiento expresa la Voluntad de un modo inmediato. Pero entonces se nos plantea, al interpretar a Scho-

penhauer, un curioso problema: es cierto que él ha dicho que la música *expresa*, pero también ha dicho que no expresa ningún contenido *individualizado*; si esto es así, entonces lo que la música expresa con sus *signos* no puede ser *dicho* de otro modo más válido que como lo hacen *los signos mismos*; y entonces el *significante* musical de que Schopenhauer hablaba, la «formalidad» de la música, al no significar *nada en concreto*, y sí sólo meras formas generales y abstractas del sentimiento, modulaciones de la Voluntad, se transforma así en la única *determinación* capaz de *superar* las determinaciones. La función expresiva de la música está dada inmanentemente *en el significante mismo*, pues al intentar «traducirlo» a fenómenos concretos lo degradamos. De ahí que el *expresivismo* de Schopenhauer, tan romántico sin duda, acaba por consistir en un *formalismo*, una defensa de la música como *forma pura*, pues la expresión y lo expresado confluyen inseparablemente en las variedades del *significante* musical mismo. «Expresa sentimientos», la música, sí, pero ninguno en concreto, sólo en abstracto: luego *expresa lo que su forma misma declara* por sí sola, sin ayuda de «interpretaciones» que sólo dirían peor aquello que la forma dice.

Y aquí queríamos llegar, tras nuestro enojoso recorrido por filosofemas más o menos áridos y gratuitos. A que una actitud romántica es compatible con el formalismo musical, formalismo que en principio podría ser pensado como el prototipo de actitud antirromántica, anti-«contenidista», antiexpresivista. La música, sí, revela el trasfondo: afirmación entusiásticamente romántica. Pero lo revela *en la inmediatez de su forma pura*: no es un sucedáneo ni auxiliar de la literatura, ni de otra manifestación cultural cualquiera. Resulta curioso, como alguien ha subrayado muy bien (Fulini), que Schopenhauer acabe por coincidir en cuanto a su visión de la música con hombres como Hanslick, el prototipo de la reacción antirromántica en el siglo pasado, el formalista a ultranza. Hanslick pretendía *positivizar* el fenómeno musical, librarlo de mitificaciones «trascendentes», y así lo redujo a «pura forma del sentimiento»; pero Schopenhauer, que no pretendía tal cosa, sino más bien *absolutizar* la música, convirtiéndola en religión hace lo mismo. El vicio capital del oyente sería para él tratar de acoplar la audición musical a contenidos emotivos concretos, intentando hacer de la música un mero telón de fondo para estados subjetivos de ánimo provocado por circunstancias determinadas. Diríamos que, para él, la forma de la pasión no es ninguna pasión en concreto. Así abandonarse en brazos de la Voluntad, al oír música, significaría entregarse al entramado de formas que la manifiestan, seguir su fluencia pura, pues incluso la propia melodía expresa contenidos humanos pero no los de Juan ni Pedro, sino los de una subjetividad que no es la de nadie. Aparte la música se hace así la manera más refinada de *descompromiso* con la realidad cotidiana: bajo su variedad de formas subsiste siempre la mismo, su eterna Voluntad. Y así, aunque nos ofrezca la forma misma del dolor (como Schopenhauer subraya en alguna ocasión, al hablar de la manera maravillosa e infalible con que el modo menor expresa tristeza) nos aparta de todo ese dolor concreto, nos hace disfrutar de su quintaesencia no individual, y, por tanto, nos hace no «sufrir» con él, sino contemplarlo.

Una observación final. Aunque aquí estamos para hablar de lo que piensa Schopenhauer, no nos resistimos

a decir algo por nuestra cuenta. Yo creo que el *formalismo* musical, que es, por así decirlo, la actitud aristocrática hacia la música, la actitud del «entendido» frente al «ingenuo», el cual cree que la música expresa algo distinto de ella misma, el formalismo musical -digo- acaso oculte en su trasfondo, como actitud, algo similar a lo que oculta en Schopenhauer: y así la paradoja del *romanticismo formalista* podría acaso estar más generalizada de lo que en un principio cabría suponer. Diríamos que la filosofía de Schopenhauer es una *filosofía de melómano*; al decir que la música no expresa ninguna pasión concreta, y no debe rebajarse a acompañar servilmente estados de ánimo, eso se dice probablemente porque se quiere salvaguardar, precisamente, la *importancia suprema* de la música; porque esa *asepsia pasional* es fruto ella misma de una pasión: la de la música, la melomanía o el *melo-centrismo*, si se permite el término. En el caso de Schopenhauer, esta consideración podría abonar las tesis típicas de su egoísmo, de su individualismo rabioso, el del hombre que, como difamó célebre y eficazmente Lukács, se refugia en un pesimismo e irracionalismo confortables, «como si viviese en un cómodo chalet al borde de un vasto abismo que se complace en contemplar». Ese psicoanálisis lukacsiano parece siempre peligroso, porque también quien hace esos análisis podría ser a su vez, psicoanalizado. En todo caso, y frente a las críticas, conviene recordar que lo que Schopenhauer *dice* no es implícitamente individualista, más bien todo lo contrario. El escepticismo nihilista que se refugia en la música para huir del dolor, o para complacerse en su forma pura, al margen de las vicisitudes del mundo, es una posición que, al margen de su verdad o falsedad como doctrina, tiene el mérito de *describir* muy bien una de las formas que la melomanía adopta más frecuentemente, *aún en el caso de que no se desee ser romántico*. Pues el *disfrute* de la *pura forma* sin contenido, ¿qué vendría a ser sino la complacencia en el hecho de que ello nos gusta, aquello de lo que gozamos, carece en último término de sentido al margen de ello mismo.

El formalismo se dibuja probablemente sobre ese vacío, aún cuando renuncie púdicamente a hablar de él e invoque meras y modestas razones «artesanales» o de oficio respecto a este nihilismo, ya Settembrini, aquel demócrata liberal, progresista, de *La montaña mágica* de Thomas Mann, decía que la música tal como la oían los alemanes era «políticamente perniciosa», por adormecedora del sentido de la realidad inmediata, del espíritu crítico político, porque instaura una especie de desdén por la «representación» racional. El último argumento del nihilista, sin embargo, podría ser esta pregunta: ¿se ha encontrado una justificación absoluta para la representación racional?. Aunque muchos piensan que la justificación de la razón hace mucho que no está en la razón pura sino en la *práctica* todavía hoy subsiste el problema, y los nihilismos no han desaparecido en absoluto, lo que probaría que Schopenhauer, gratuito y místico si se quiere, *expresaba* en todo caso no una corriente poderosa de nuestro pensamiento, que acaso subsista siempre, y por la cual se sentirán -nos sentiremos- tentados a veces los melómanos, en nuestro fuero interno, aún cuando descreamos de los argumentos que la mantienen. Muchas gracias.

(★) Conferencia pronunciada en Septiembre, 1978.