

LA MÚSICA Y LA IDEA DE UN MUNDO

PETER KALKAVAGE
St. John's College, Annapolis

Resumen: aunque puedan diferir en algunos puntos, el *Timeo* de Platón y *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer coinciden en considerar la música como un elemento central en la constitución de la realidad de las cosas. Desde que al parecer la musa cantara la cólera, la filosofía ha intentado entender su papel en el alma humana. Lo que tiene que decir de ella puede no satisfacer al amante de la música pero tal vez el precio que hay que pagar para superar la tragedia sea amar por encima de todo la verdad.

Abstract: though they may disagree in some points, the *Timaeus* of Plato and *The World as Will and Representation* coincide on judge music as a central issue in the constitution of the reality. Since apparently the muse sang the rage of Achilles, philosophy has tried to understand its role in the human soul. What it says about may dissatisfies the music lover but perhaps the price to get over tragedy is to love the truth above everything else.

Palabras clave: *Timeo*, Schopenhauer, música, mundo, república.

Keywords: *Timaeus*, Schopenhauer, music, world, republic.

1

La música es también naturaleza.
VICTOR ZUCKERKANDL, *Sonido y símbolo*

Esta conferencia explora las diferencias entre dos perspectivas en la música: una antigua y otra moderna. Los textos que he escogido son el *Timeo* de Platón, un diálogo que los estudiantes de primer año leerán hacia el final del curso, y *El mundo como voluntad y representación*, un gran libro que no está en el programa. Cada una de estas obras se presenta como una cuenta global del mundo —una cosmología— que resalta la conexión entre el mundo y la música. Espero que mi estudio nos conduzca, en contraste, a un profundo entendimiento de la música tal como se relaciona con todas las cosas, nuestra condición humana y nuestra felicidad. También espero que demuestre por qué la música es la más comprensiva de las artes liberales y por qué se da el caso de que cuando hablamos de música hablamos de todas las cosas.

Mi discurso consta de tres partes. En la primera me centro en el papel central que la música desempeña en el optimismo cosmológico del *Timeo*. Según *Timeo*, el mundo del devenir es una hermosa obra de arte regido por la suprema bondad de la divinidad inteligente. Parafraseando a

Leibniz, se trata del mejor de los mundos posibles. En la segunda parte, me desvío hacia el pesimismo cosmológico de Schopenhauer, según el cual el mundo no es un avance brillante de un propósito inteligente sino la obra de un deseo ciego que Schopenhauer llama voluntad. La música, para Schopenhauer, es el arte más potente y sincero porque es una “copia [Abbild] de la voluntad misma.” En la tercera parte de la charla ofrezco, en forma de coda, algunos pensamientos sobre la música y el mundo en el contexto de la Biblia.

I. DE LAS RAÍCES Y LA MUSICALIDAD. *Timeo* es, abiertamente, la obra más musical de Platón. La música es también prominente en otros diálogos, en la *República* y las *Leyes* notablemente, y en el *Fedón*, donde Sócrates llama a la filosofía “la mayor música” (61 a); pero es en tan gran manera una parte de la forma y la sustancia del *Timeo*, que se podría decir que el diálogo tiene que ver enteramente con la música.

El drama proyectado en el *Timeo* es una actuación de tres políticos ilustres, cuya tarea es entretener a Sócrates con vastos discursos: Timeo de Italia, Hermócrates de Sicilia y Critias de Atenas. Un cuarto debería haberseles unido, en realidad, pero no apareció. Los hombres que sí lo hicieron forman un trío poético-retórico, que ha aceptado gratificar el deseo de Sócrates de contemplar su mejor ciudad que él mismo había descrito el día anterior, dedicado a las palabras y deberes de la guerra (19 a-c, 20 a-c). La estrella del espectáculo es, oficialmente, Critias, que se jacta de poder armonizar las particularidades de la ciudad de Sócrates en un discurso junto con los de una Atenas antigua y desconocida. Esta vieja Atenas, dice Critias, existió realmente una vez y luchó noblemente contra los insolentes reyes de Atlantis. Pero Timeo eclipsa a Critias con su largo discurso sobre el cosmos y demuestra así ser un poeta superior. ¿Cómo se puede superar un discurso magnífico, ricamente detallado, sobre el conjunto de todas las cosas —la cosmología—, que es un modelo inimitable de todas las cosmologías todavía por venir?

En el *Timeo* se nos informa tempranamente de la importancia de la música en la vida humana de una comunidad, ya que Critias recuerda lo que su bisabuelo homónimo había experimentado cuando era un niño. Este Critias se juntó con otros jóvenes en un concurso de música en el que cantaron poemas compuestos recientemente por el legislador Solón (21 b). El concurso, que tuvo lugar durante un festival en honor a Dionisio, el dios de la intoxicación, formaba parte de la iniciación de los jóvenes para entrar en su tribu familiar, y, por extensión, en su ciudad. A través del canto, las opiniones de Solón se arraigan en estas almas jóvenes y se convierten en autoritarias. Se convierten en cosas que no solo se escuchan y obedecen, sino que se absorben, se incorporan y se aman. Un ritual similar de arraigamiento está en proceso, como veremos, en el discurso de Timeo.

Sabemos por la *República* que la música, que para los griegos incluía la poesía, es peligrosa. Porque la música tiene el poder de moldear el alma para el bien o para la enfermedad, para hacerla ordenada o desordenada; una descripción del mejor régimen debe incluir una crítica

de la música como uno de sus principales componentes. En un momento Sócrates nos dice por qué:

Entonces, Glaucón, ¿no es esto por lo que la educación musical es la más soberana? Porque el ritmo y la concordia, sobre todo, se hunden en la parte más íntima del alma y se aferran a ella vigorosamente, llevando la gracia con ellos, y convierten a un hombre en gracia si es educado correctamente y, si no, todo lo contrario (401 d5-e1).¹

El pasaje subraya el inmenso poder de la música y nos muestra por qué esta es crucial para una educación político-moral. Nos recuerda al último libro de la *Política* de Aristóteles, que trata de la educación musical de aquellos que se convertirán en seres humanos libres y buenos ciudadanos.

Platón y Aristóteles reconocen que estamos unidos íntimamente con la música. La intimidad raya en lo sobrenatural, ya que la música parece ser un tipo de magia que causa en el oyente la sensación de estar sostenido y encantado. La música, como Orfeo, cautiva. En el principio de la *Metafísica*, Aristóteles observa que la vista es el sentido privilegiado, el que más apreciamos y el que más nos revela las diferencias en las cosas. La escucha musical puede afirmar ser otro tipo de privilegio. La música tiene una espiritualidad personal intensa, un efecto emocional inmediato y un poder de conformar nuestro carácter, opiniones y modo de vida. Al mover nuestras afecciones, mueve todo nuestro ser. Este es el fundamento del peligro que la música plantea. En la música no hay una distancia de seguridad entre el perceptor y lo percibido, como pasa con la vista. Tampoco hay refugio: no podemos huir de la música tal como lo hacemos con una cosa que hemos visto, pues la música no está espacialmente encerrada sino que suena en todos los lados. Es más, cuando escuchamos una pieza de música no somos libres de inspeccionar sus partes por voluntad (mientras que sí podemos con los objetos que vemos), sino que, más bien, debemos esperar al sonido.² Los tonos vienen cuando *ellos* quieren. Y aún así, escuchar música es más que mera pasividad, pues nos afecta por la virtud de sus formas y estructuras. Escuchar, en otras palabras, es un acto en el que no solo sentimos sino que también percibimos. La música es esta paradoja, que puede abrumar nuestra razón y autocontrol pero siempre a través del orden y la precisión de su tonalidad y sus ritmos. Tomando prestado los términos que Nietzsche hizo famosos, la música no puede ser dionisiaca si no es a través

¹ He modificado convenientemente la traducción de Alan Bloom, *The Republic of Plato*, Basic Books, Nueva York, 1991.

² Para una discusión sobre la diferencia entre ver y escuchar, véase HANS JONAS, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Chicago UP, 1966: “Para que la sensación de escuchar se produzca en el perceptor, depende enteramente en algo que pasa fuera de su control, y, al escuchar, uno se encuentra expuesto a lo que está sucediendo [...] No puede dejar que sus oídos deambulen, como hacen los ojos, sobre un campo de percepciones posibles, ya presentes como material de su atención, y focalizarlos en los objetos escogidos, sino que tiene que esperar a que el sonido le sorprenda: no tiene elección en este asunto” (p. 139).

de lo apolíneo, que debe serlo, si es tan siquiera un arte.

Tal como he mencionado, el discurso de Timeo —o, como él maravillosamente lo llama, su “historia probable” (29 d)— es un esfuerzo para exponer el mundo del devenir a la mejor luz posible. Es una defensa del devenir en respuesta a la acusación de Sócrates en la *República*. En ese diálogo, Sócrates le dice a Glaucón que la educación genuina aleja el alma del devenir, o de la corriente, hacia el reino inmutable del ser (518 c). Conduce al filósofo potencial fuera de la caverna de la opinión hacia la luz del sol de la verdad. La historia probable nos lleva en la dirección opuesta, del ser al devenir. Nos dice cómo un dios artesano, que no tiene envidia alguna y es muy ingenioso, y que contempló el Ser arquetípico, introdujo el orden en el caos primordial a través de una combinación de providencia y las bellas estructuras de las matemáticas. Timeo llama a su discurso tanto un *mythos*, o historia, como un *logos* o explicación.

Sócrates lo llama un *nomos*, que en griego significa tanto ley y canción como costumbre y convención (29 d). Esta palabra implica que la cosmología de Timeo es una forma de música casi política. Esta música establece nuestra recta relación con el todo cósmico del que somos su descendencia. Nos hace ciudadanos respetuosos de la ley: buenos cosmopolitas. Al reproducir alegremente el nacimiento del cosmos, Timeo intenta persuadir a sus oyentes —a Sócrates en particular— de que el mundo del cuerpo y la corriente, propiamente entendido, es merecedor de nuestra seria atención, emulación y reverencia. Todas las construcciones matemáticas e historias son canciones que conmemoran la Gran Fundación. Al “cantar” estas canciones de ley y orden, celebramos nuestras raíces cósmicas. Es más, ya que el mundo para Timeo es un dios (34b), la física aparece en la escena como el acto verdadero de piedad.

Las referencias musicales abundan en la historia probable. Se dice que el caos primordial no es musical o está desafinado (30 a) y que el movimiento de las estrellas se asemeja a una danza coral (40 c). El receptáculo o matriz escurridizo —la “madre” cósmica que sacude los cuatro cuerpos elementales apropiadamente cuando deambulan, como niños caprichosos— le da al mundo un balanceo rítmico (52 c-53 a). Este balanceo es evidente en todos los movimientos cíclicos: los latidos de nuestro corazón, la respiración y el caminar, en la cuerda vibratoria y el péndulo, los columpios y las cunas, y la superficie ondulante del mar. La construcción de los sólidos geométricos regulares también es música. Timeo armoniza ingeniosamente esas hermosas formas esféricas —tetraedro, octaedro, icosaedro y cubo— con las propiedades y el comportamiento observables de los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra (53 d-e).

El momento musical más importante de la historia es la construcción de la escala musical a partir de proporciones de números enteros (35 a-36 b). Se basa en el descubrimiento de Pitágoras de que los intervalos que componen la melodía —la octava, la quinta perfecta, la cuarta perfecta etc.— se producen por longitudes de cuerda que están en pequeñas proporciones de números enteros. Mucho se puede decir sobre

el acto de construcción de la escala del dios, especialmente a la luz del problema que resuelve, a saber, la incompatibilidad natural de algunos intervalos con otros. Aquí debo pausar el contenido con un breve resumen. El dios de *Timeo* construye el alma del mundo a partir de proporciones musicales, habiendo primero mezclado las formas de Ser, Mismo y Otro. Luego corta y dobla la tira de la escala para formar la rotación de la esfera celeste y las órbitas de los planetas (36 b). Estos movimientos periódicos, que constituyen el tiempo, no son solo la música en el cielo, sino también los reflejos del pensamiento divino, cuya imagen llevamos en nuestras cabezas en forma de esfera.

Para *Timeo*, la musicalidad es la suma de la virtud humana y el motivo de la felicidad. Por musicalidad me refiero al ajuste de todas nuestras acciones a los movimientos regulares y periódicos de los cielos. Ser virtuoso y feliz es conformar la ley cósmica y moverse en sincronía con la música del todo. Es vivir una vida en todos los sentidos bien sincronizada, simétrica y equilibrada: la vida de una estrella. Logramos el equilibrio cuando, por ejemplo, nos dedicamos al estudio, además de aseguramos de descansar lo suficiente y hacer ejercicio físico (88A). La musicalidad humana más esencial proviene de la astronomía. Esto no se debe a que la belleza del todo sea más evidente en los cielos visibles, sino a que los cielos son el hogar del pensamiento en su forma más saludable y regular. Pensar en los movimientos celestiales, discernir las proporciones en el cielo, es ser uno con esa condición de salud intelectual y musicalidad consumada, disfrutada perpetuamente por el alma del mundo.

He dicho que la historia probable es una canción que celebra nuestras raíces cósmicas. Pero también es la historia de una caída. En el libro del Génesis, hay creación y caída; en el *Timeo* la creación es caída. Como he dicho anteriormente, la construcción del mundo comienza en la parte superior y desciende, al igual que una escala musical griega. Va del ser al devenir y de las mejores cosas del mundo a las peores. Los animales inferiores, infrahumanos, se generan por la devolución intelectual. Este es el proceso en el que los seres humanos pierden su inteligencia divina por haber vivido una vida no-cósmica y desordenada y deben volver a entrar en el devenir con la forma animal adecuada a su degradación moral e intelectual. La historia probable comienza con los cielos y termina con los moluscos, criaturas que contienen las almas de los seres humanos que en sus vidas anteriores exhibieron lo que *Timeo* llama una “falta total de musicalidad” (92 b).³ Pero incluso estos seres inferiores realzan la belleza del todo, ya que sin ellos la escala cósmica de la vida carecería de sus notas más bajas y estaría incompleta.

Según *Timeo*, nuestras almas se originaron como intelectos puros, cada uno viviendo en su propia estrella. Al nacer, nos volvemos profundamente desordenados. Dejamos de ser señores estelares y nos convertimos en bebés inconscientes, inarticulados, seres incapaces de

³ Las traducciones del *Timeo* pertenecen a mi edición de Focus Press, Newburyport MA, 2001.

controlar ninguno de sus movimientos. Por eso es necesaria la educación, porque, como estrellas caídas, debemos recuperar “la forma de [nuestra] primera y mejor condición” (42 d). La astronomía matemática es la parte más importante de la educación porque es el medio por el cual los humanos, a quienes Timeo llama plantas celestiales, regresan a sus raíces en el cielo (90 a). También es la más elevada forma de terapia. Al dedicarse a la astronomía, el intelecto humano, que enfermó al nacer, recupera su movimiento circular, la salud primera y el funcionamiento adecuado como guía y navegador de la vida cotidiana. Estudiamos la astronomía de modo que al “imitar los circuitos completamente desorientadores del dios [Cosmos], podamos estabilizar los circuitos vagabundos en nosotros mismos” (47 c). La música que se escucha y se siente tiene un papel terapéutico similar. Los dioses nos dieron la música “no con el propósito de placer irracional [...] sino como un aliado del circuito del alma dentro de nosotros cuando se ha desafinado, con el propósito de llevar al alma a un acuerdo y una concordia con ella misma” (47 d-e).

Con esta nota de la música como terapia, concluyo la primera parte de mi charla. Ahora me dirijo a una explicación muy diferente de la música y el mundo.

II. DE LOS CÍRCULOS DIVINOS A LA RUEDA DE IXION: LA MÚSICA EN UN MUNDO DE AFLICCIÓN. El primer y principal volumen de *El mundo como voluntad y representación* se divide en cuatro libros.⁴ Thomas Mann, el mayor admirador de Schopenhauer en el siglo XX, lo llamó “una sinfonía en cuatro movimientos”.⁵ Mann, él mismo un pesimista cosmológico, era muy sensible al papel que desempeña la música en la obra. En su ensayo sobre el filósofo, observa que Schopenhauer, que era muy musical, “celebra la música como ningún otro pensador lo ha hecho jamás” haciendo que la música sea metafísicamente significativa. Mann procede a especular: “Schopenhauer no amaba la música porque le atribuía tal significado metafísico, sino más bien porque la amaba”. Para Mann, la voluntad más que el intelecto es la fuente de la metafísica de la música de Schopenhauer, donde la voluntad significa todo en nosotros, ya que nacemos de la pasión y el sentimiento. La supremacía de la voluntad sobre el intelecto es el aspecto más importante en el que el mundo de Schopenhauer difiere del mundo de Timeo.

Como su título indica, *El mundo como voluntad y representación* muestra que el mundo tiene dos lados o aspectos distintos. Por un lado, la representación es el tema del Libro Primero. Como representación o *Vorstellung*, el mundo es todo lo que es *vorgestellt*, “colocado delante” de nosotros y hecho presente a la luz de la conciencia. Aunque una interpretación más precisa de la palabra sería “presentación”, que sugiere

⁴ El segundo volumen consiste en suplementos a los cuatro libros del vol. 1.

⁵ ‘Schopenhauer’, en *Thomas Mann: Essays*, trad. de H. T. Lowe-Porter, Random House, Nueva York, 1957.

la presencia original en lugar de la imitación derivada, he elegido mantener el término tradicional. La representación es el dominio de los objetos percibidos: las cosas finitas determinadas y todas sus propiedades, que aparecen en el espacio y el tiempo e interactúan según el principio de la razón suficiente, es decir, a través de la relación de causa y efecto. La representación es el mundo como una superficie bien ordenada. Es lo que la mayoría de nosotros llamaríamos, simplemente, el mundo.

Schopenhauer recurre al otro aspecto interno del mundo en el Libro Segundo. Utiliza términos de la *Crítica de la razón pura* de Kant: mientras que la representación es el mundo como apariencia o *phenomenon*, la voluntad es el mundo como cosa en sí o *noumenon*. La voluntad, aquí, no es una facultad psíquica. No es mi voluntad o tu voluntad, ni la voluntad de Dios, ya que para Schopenhauer no hay Dios. La voluntad es la fuerza universal y el esfuerzo infinito que subraya todas las cosas y se eleva a la autoconciencia en el hombre. Schopenhauer llama a la voluntad “eterna transformación, corriente sin fin” (164). Como “el más íntimo ser” o “núcleo” del mundo, la voluntad es la fuente de significado (98-99).⁶ La voluntad nos recuerda que la vida es más que la percepción de objetos fríos: también es sentimiento y cuidado. Los objetos de la representación son los recipientes de mi cuidado. Son objetos con sentido, importantes para mí de todas las maneras. Este objeto que deseo y me esfuerzo en poseer, aquel que evito. Este acto en el que tengo puestas mis esperanzas, aquel que temo. Este ser humano al que amo, aquel que detesto. Mi cuerpo es la encarnación de mi cuidado. Es la realidad aparentemente concreta a la que estoy íntimamente unido y que me importa de mil maneras diferentes. Al estar vivo, mi cuerpo me recuerda que estoy constantemente en la condición de tratar de preservar mi vida y evitar el daño, el dolor, la frustración y la muerte. Mi ser y mi vida consisten en esforzarme por ser y vivir. No puedo evitar el esfuerzo, ni siquiera cuando duermo, porque es más obvio en los sueños que en la vida despierta que las representaciones son importantes para mí y son las criaturas de mi cuidado. Los sueños *son* mis esperanzas, temores, ansiedades y deseos convertidos en una película privada, a menudo surrealista. La mayoría de nosotros diría que, como ser humano con una cierta naturaleza, estoy sujeto a este cuidado. Schopenhauer es mucho más radical: para él, soy este cuidado, este esfuerzo infinito por ser y vivir como *este* individuo con *este* cuerpo.

Los sueños consisten en desear lo que todo el reino fenoménico es para la voluntad nouménica. Schopenhauer nos recuerda repetidamente que lo que llamamos vida es un sueño. La voluntad no es la causa del mundo, ya que la causalidad opera solo dentro del mundo onírico de fenómenos o apariencias. No hay ningún principio inteligible o dios inteligente (como lo hay para Timeo) que sea responsable del orden natural. La naturaleza está inexplicablemente allí, al igual que los seres

⁶ Los dígitos en los paréntesis se refieren al número de las páginas en la edición de E. F. J. Payne, Dover, Nueva York, 1969.

humanos están inexplicablemente allí, “arrojados” a la existencia. La voluntad no causa la naturaleza, sino que se materializa a sí misma como naturaleza, así como nuestro cuidado se materializa en los sueños. De ahí la frase “el mundo *como* voluntad y representación”. La auto-materialización de la voluntad es la base de la cosmología de Schopenhauer. La voluntad se materializa de manera cuádruple: como naturaleza inorgánica, vida vegetal, vida animal y vida humana. Schopenhauer construye un ingenioso isomorfismo o analogía entre estos cuatro grados de naturaleza y los tonos que componen la tríada mayor con su octava (153). El trabajo de la voluntad es especialmente notable en el caso de nuestras partes corporales, que son tantas formas en que la voluntad se materializa a sí misma: “Los dientes, la garganta y el conducto intestinal son hambre materializada; los genitales son un impulso sexual materializado; el de manos que agarran y los pies ágiles corresponden a los esfuerzos más indirectos de la voluntad que representan” (108). Esta asombrosa interpretación del cuerpo humano es una contrapartida moderna a las extravagantes historias de Timeo sobre nuestras partes corporales, que están representadas míticamente como manifestantes y administradores de nuestras almas. Mientras que Timeo es irónico, sin embargo, Schopenhauer se muestra completamente serio.

La identidad de voluntad y sentido muestra por qué la música es metafísicamente significativa. Como escribe Schopenhauer en otra obra, la música, especialmente la melodía, “no habla de cosas sino simplemente de bienestar y dolor, siendo para la *voluntad* las únicas realidades”.⁷ Desde el punto de vista de la voluntad, el ser es significado. La música es única entre las artes porque representa el mundo interno del cuidado—*significado puro*, separado de toda objetividad. No representa el alma racional del mundo, sino el corazón apasionado del mundo.⁸ La música, además, no es una elitista pitagórica que habla solo a su círculo interno académico, sino más bien al “lenguaje universal”, “instantáneamente entendido por todos”, intuitivamente y sin la ayuda de conceptos (256).

En mi explicación del *Timeo* he destacado la función terapéutica de la astronomía y la música, que atienden al hombre caído. Son un correctivo a la necesidad cósmica de haber nacido como seres mortales sujetos a la corriente mortal y al deseo sin sentido (42 a *et seq.*). Nacer, para Timeo, es en cierto sentido un regalo: el regalo de la vida orgánica. Pero también es, por las razones que he mencionado, nuestra carga y nuestro destino. Nacer es una bendición mixta. Para Schopenhauer es una maldición directa. Nacer es convertirse en un individuo egocéntrico afligido con un deseo insaciable: el deseo sexual, en particular. Ser es estar sujeto a “la miserable presión de la voluntad” (196). La voluntad,

⁷ *Parerga and Paralipomena*, trad. de E. F. J. Payne, Clarendon, Oxford, 1974, vol. 2, p. 430.

⁸ “El corazón, ese *primum mobile* de una vida animal, ha sido elegido con razón como el símbolo, sin duda, el sinónimo de la voluntad...” (Vol. 2, p. 237). El Schopenhauer ateo dice en un momento dado: “[...] como Dios, [la música] ve solo el corazón.” (vol. 2, p. 449).

como he anotado antes, es un esfuerzo infinito, sin ningún bien o fin último. Aparecen momentos de satisfacción y alegría, pero solo como tonos pasajeros, ondas en un mar de frustración, hastío y deseo renovado. Vivir es sufrir. Schopenhauer revela su severo pesimismo y su “sentimiento trágico de la vida”.⁹ Cita con aprobación a poetas como Calderón que definen el pecado original como “la culpa de la existencia misma” y afirman que sería mejor no haber nacido.¹⁰

La imagen recurrente de Schopenhauer de la vida como sufrimiento es la rueda de Ixión. Ixión era el rey de los lápitas. Después de que Zeus le mostrara hospitalidad, deseó a Hera y trató de seducirla. Por este intento de atrocidad, Zeus ató a Ixión a una rueda de fuego y lo envió al Tártaro. Solo una vez se detuvo la rueda del tormento: cuando Orfeo descendió al Inframundo y cautivó a sus habitantes con su canción.¹¹ Esa, para Schopenhauer, es la terapia humana que ofrecen las bellas artes, en particular, el arte de la música. La música representa la voluntad como cosa en sí misma, es decir, aparte de todas las cosas y las imágenes, y por esta razón es metafísicamente significativa. Pero la música también nos brinda un alivio momentáneo de la rueda ardiente sobre la que estamos atados, la rueda del anhelo infinito. En la música, como en toda contemplación estética, ya no somos individuos egoístas, sino “sujetos puros, sin voluntad de saber”, sujetos que están “perdidos en el objeto” (209). En el arte, como dice Schopenhauer, “celebramos el *Sabbat* de la servidumbre penal de la voluntad; la rueda de Ixión se detiene” (196).

La tercera parte del libro de Schopenhauer está dedicada a las artes, que están más allá del principio de la razón suficiente. Esto es evidente en la música, donde los tonos, aunque estrechamente conectados, no tienen relación causal entre sí. La frase inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven, por ejemplo, no causa la segunda.¹² Sin preocuparse por la causalidad y la deducción, el arte es la aprehensión intuitiva de las Ideas, que Schopenhauer toma de Platón, en su mayor parte del *Timeo*. Las ideas son los arquetipos eternos de la naturaleza: los cuatro grados de automaterialización de la voluntad que he mencionado.¹³ En el ámbito

⁹ El título del libro de Miguel de Unamuno.

¹⁰ Schopenhauer cita *La vida es sueño* de Calderón: “Pues la ofensa mayor del hombre es haber nacido” (vol. 1, 254). Esta es “la culpa de la existencia misma”: el pecado original. La muerte es, en efecto, la corrección de un error. Schopenhauer diría al hombre agonizante: “Estás dejando de ser algo en lo que hubieras hecho mejor nunca haberte convertido” (vol. 2, p. 501).

¹¹ OVIDIO, *Metamorfosis* 10, 42.

¹² Schopenhauer lo señala en *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*: “De la misma manera, la sucesión de sonidos en una pieza de música está determinada objetivamente, y no por mí, el oyente, subjetivamente; pero ¿quién puede decir que las notas musicales se siguen la una a la otra en acuerdo con la ley de causa y efecto?” (*The Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason*, tr. E. F. J. Payne, Open Court, La Salle, 1974, p. 127).

¹³ Es importante notar cómo las ideas para Schopenhauer difieren a la manera que Platón las describe. Para Schopenhauer, las ideas no pueden ser seres genuinos, ya que minarían la ultimación de la voluntad irracional. Son, simplemente, modos eternos o

humano, son los universales de la experiencia. Las obras de Shakespeare, por ejemplo, son una destilación de lo que es eternamente verdadero en la vida humana. En la compleja ambición de Macbeth, los celos de Otelo y la integridad trágica de Cordelia, contemplamos arquetipos de la voluntad en su grado más elevado.¹⁴ El arte es terapéutico porque, como contemplación estética de las ideas universales, el arte nos separa de los objetos particulares de nuestro cuidado. Es por eso que nos complace incluso la música más triste, que nos apela, no a llorar, sino a escuchar.

El arte, sin embargo, no es una liberación duradera de la rueda de Ixión y solo ofrece “consuelo ocasional” (267). La cuarta parte del libro de Schopenhauer nos lleva del artista al santo, que es el único realmente feliz, si se puede llamar felicidad a la resignación. El santo ha neutralizado la voluntad de ser y vivir a través del conocimiento de que los objetos de cuidado no son más que ilusión (451). No necesita obras de arte. Esta neutralización de la voluntad hace que el santo sea bueno. En la erradicación de su ego, se libera de sus sufrimientos privados y es libre para compadecerse del sufrimiento de otros seres humanos e incluso del de los animales (372).

Paso ahora a la metafísica de la música de Schopenhauer, que aparece en el Volumen Primero de su libro y nuevamente en el Volumen Segundo. Estos capítulos contienen las discusiones más fascinantes sobre la música que uno podrá leer jamás. Son un intento de identificar la música como una fuente de verdad; de hecho, la verdad más profunda: “El compositor revela la sabiduría más profunda en un lenguaje que su facultad de razonamiento no entiende, al igual que la magnética sonámbula da información sobre cosas de las que no tiene concepción cuando está despierta” (260). Schopenhauer ilustra sus ideas generales con muchas referencias a fenómenos musicales específicos. Me dirigiré solo a algunos de ellos.

Comienzo con la música como imitación. Según Platón y Aristóteles, la música, en sus tonos y ritmos, imita las disposiciones y las pasiones del alma. Como observa Aristóteles en la *Política*, las melodías y los ritmos son “semejanzas de las verdaderas naturalezas de la ira y la dulzura, y también del coraje y la moderación y todos los opuestos de estos y los otros estados del carácter” (8.5).¹⁵ Aristóteles se refiere a los modos musicales griegos —dórico, frigio, mixolidio etc.—, que logran sus diferentes efectos a través de una colocación diferente de semitonos en sus escalas. El modo dórico, dice Aristóteles, le da al alma “una condición moderada y estable”, mientras que el frigio “inspira”. Una diferencia en el modo se puede escuchar en nuestra oposición familiar del mayor,

maneras en que la voluntad se materializa en sí misma. Las Ideas se parecen más a los adverbios que a los sustantivos.

¹⁴ Estos arquetipos nos recuerdan a los “imaginativos universales” de Vico. Véase *The New Science of Giambattista Vico*, trad. de T. Goddard Bergin y M. Harold Fisch, Cornell UP, Ithaca, 1988. Véanse los párrafos 381 y 460.

¹⁵ Los fragmentos de la *Política* de Aristóteles pertenecen a la traducción de Joe Sachs para Focus Press, Newburyport, 2012.

“brillante”, y menor, “oscuro”. Esta enorme diferencia musical no depende más que de si hay un tono o un semitono entre el segundo y tercer grado de la escala. Es gratificante escuchar a Schopenhauer, un filósofo, responder a este hecho con un asombro correcto (261).

Lo que Timeo y Schopenhauer agregan a la relación de imitación entre la música y el alma es la conexión entre la música y el mundo. Respondemos a la música porque el llamado mundo externo tiene un interior, como nosotros, y siempre está imbuido de música. Para Timeo, la música en forma de patrón diatónico —el orden recurrente de tonos y semitonos— está entretejida en la trama del alma cósmica, de la cual participan nuestras almas. Por esto respondemos a los modos diatónicos. Miramos con nostalgia a las estrellas porque de allí provienen nuestras almas, y nos deleitamos en identificar lo Mismo y lo Otro en las cosas del mundo porque nuestras almas están hechas de lo Mismo y de lo Otro. Así también, damos la bienvenida a la música en nuestras almas porque detectamos en ella las inflexiones de nuestras modalidades psíquicas, nuestras diversas posibilidades del alma. Donde hay música y oyentes, la música llama a la música. Es un caso de vibración simpática basada en la naturaleza del cosmos dotado de alma.

Schopenhauer difiere de Timeo en su comprensión de la interioridad. Rechaza el alma como un principio de ser sobre la base de que hace realidad lo que de hecho es ilusorio, a saber, nuestra individualidad.¹⁶ El principio de individuación en general, como el principio de razón suficiente, se aplica solo al mundo de los fenómenos, que Schopenhauer llama con regularidad el “velo de Maya” o ilusión. Cuando escuchamos música, suspendemos nuestra individualidad y estamos en contacto con la voluntad como proceso más que con un modo estable de alma y carácter.

Desde un punto de vista musical, Schopenhauer difiere de Timeo al ir más allá de la idea pitagórica del intervalo como relación sensorial y trata la música como la encarnación de la tensión o la fuerza. Este concepto moderno de fuerza, también conocido como *conatus* o esfuerzo, es prominente en la física de Newton y Leibniz y fue introducido en las ciencias naturales por Hobbes, quien, como Schopenhauer, rechaza un bien supremo y describe el deseo como un esfuerzo infinito “que cesa solo en la muerte”.¹⁷ La disonancia en la música es un tipo de tensión o fuerza. Como el impulso similar a un vector para moverse en una dirección definida, es el análogo del deseo.¹⁸ Un buen ejemplo de cómo funciona la disonancia en la música es la suspensión. En una suspensión, dos líneas o voces comienzan en consonancia, pero, cuando una de las voces se mueve

¹⁶ “[...] el alma significa una unidad individual de consciencia, la cual, obviamente, no pertenece al ser interior [...] La palabra nunca debería aplicarse, excepto en un sentido metafórico” (vol. 2, p. 349).

¹⁷ *Leviathan* XI.1.

¹⁸ “Hasta ahora, el concepto de voluntad ha sido subsumido bajo el concepto de fuerza; yo, por el otro lado, hago exactamente lo contrario, y pretendo que toda fuerza en la naturaleza se conciba como voluntad” (vol. 1, p. 111).

mientras la otra mantiene su nota, producen una disonancia. Debe seguir, a continuación, una resolución de la disonancia. Schopenhauer escribe: “[La suspensión] es una disonancia que retrasa la consonancia final que se espera con certeza; de esta manera se fortalece su anhelo, y su aparición ofrece una mayor satisfacción. Esto es claramente un análogo de la satisfacción de la voluntad que se mejora a través de la demora.”¹⁹

La palabra “analogía” es importante aquí. La suspensión no es la imagen o semejanza de un deseo específico que finalmente se gratifica sino más bien un acto tonal que comunica, de una manera puramente musical, una verdad universal sobre la voluntad. Cuando Schopenhauer dice que la música es el lenguaje universal no está siendo poético. Quiere decir que aunque los tonos no son palabras, funcionan intuitivamente de la misma manera que tienen las palabras de funcionar conceptualmente: no como semejanzas de las cosas que significan sino como símbolos, portadoras de significado universal. En el caso de la música, este significado se percibe y se siente, en lugar de inferirse. Escuchar música es un reconocimiento de símbolos no verbales.

La música como fuerza florece en la tradición de la armonía tonal moderna. Esta larga y gloriosa tradición abarca desde Bach y Handel, pasando por Mozart, Haydn y Beethoven, hasta Brahms y Wagner, que continúa en nuestro propio siglo. La música tonal, a diferencia de la música inspirada en el modo de la Edad Media y el Renacimiento, exhibe la tensión dirigida que he mencionado. Hay un juego de fuerzas: el dinamismo tonal. Huelga decir que dicha música se lleva bien con el lenguaje de la voluntad, ya que la voluntad es la tensión; y la fuerza es la voluntad que aún no ha alcanzado la autoconciencia. El musicólogo Heinrich Schenker aplicó este término a la música: *Tonwille*, la voluntad de los tonos. En la armonía tonal, la tensión no se limita a actos aislados como la suspensión, sino que impregna la totalidad de una pieza musical y constituye su unidad. El término “tonal” se refiere a la regla de un solo tono, la tónica o nota clave, a la que todos los otros tonos en un punto de trabajo tonal o, como algunos teóricos prefieren decir, la centralidad de la tríada tónica, el acorde primero. Estas tensiones —Vict Zuckerkandl las llama *cualidades dinámicas*— componen la escala principal y hacen que suene como un viaje con etapas claramente definidas y un final predeterminado: 1-2-3-4-5-6-7-8.²⁰ La tensión es especialmente urgente en el séptimo grado, que se esfuerza hacia el octavo, ya que el deseo anhela su satisfacción. El cuarto grado tiende, con menos urgencia, al

¹⁹ Vol. 2, 455-6. Un mayor ejemplo de la conexión entre disonancia y voluntad es la *appoggiatura* o la tendencia a un tono. Esta disonancia no preparada en tiempo fuerte retrasa un tono de la melodía y intensifica la expectación. Es la perfecta imitación musical del anhelo. Un ejemplo adecuado ocurre en la canción de amor de Tamino en *La flauta mágica*. Tamino observa una imagen de Pamina y se enamora de ella. Como canta en respuesta a una imagen, éste se desplaza del mundo como representación hacia el mundo como voluntad. Sus repetidas apoyaturas en las palabras “lo siento”, *ich fühl es*, encarna la verdad universal del amor erótico.

²⁰ *The Sense of Music*, Princeton University Press, 1959, pp. 18-28.

tercero. Juntos, los grados cuarto y séptimo producen el intervalo disonante del tritono. Este es el mejor ejemplo de tensión dirigida en la música, ya que el tritono, cuando se combina con el quinto grado en el bajo, constituye el acorde de séptima de dominante, que se deberá dirigirse hacia la triada tónica y así corregir la música en una armadura. Gracias a sus relaciones dinámicas, que operan en muchos niveles y forman los tonos y las tríadas, generan así totalidades musicales a través de una habilidosa prolongación y una resolución final de su tensión de voluntad.

No puedo dejar el tema de la tensión musical y el tono como el símbolo del deseo, sin mencionar la ópera de Wagner, *Tristán e Isolda*. En esta obra escuchamos el cromatismo extremo, unas cadencias constantes sin resolver y el desplazamiento engañoso de los centros tonales. Estos fenómenos forman el análogo tonal del eros como anhelo infinito. Como otros han notado, la obra empuja la armonía tonal y la tensión musical al límite absoluto al extender los esfuerzos tonales en el transcurso de varias horas. La conexión histórica entre el drama musical de Wagner y el libro de Schopenhauer, aunque fascinante, está más allá del alcance de esta conferencia. Aquí simplemente observo que la frase inicial del Preludio, con su famoso “acorde de Tristán”, que se resuelve en un acorde de séptima de dominante, es quizás la más poderosa evocación de la tensión-como-deseo en toda la música. La frase de Wagner establece una cadencia que no se completa hasta el final de la obra, cuando las olas de la orquesta engullen y abruman a la transfigurada Isolda antes de asentarse en el feliz post-clímax de la espuma del sí mayor. Para Schopenhauer, esta inmensa prolongación de la tensión musical es el interior nouménico del prolongado erotismo fenomenal de los amantes. Indicado con prudencia, es la representación analógica y simbólica de ese interior. La verdad universal e inmortal de la historia no está en los personajes ligados a la muerte, sino en los tonos.

La enseñanza central de la metafísica de la música de Schopenhauer es que la música es “una copia [*Abbild*] de la voluntad misma”, no de las ideas de la voluntad, como en la tragedia (257). Sin duda, todas las artes materializan la voluntad, pero las artes no musicales lo hacen “solo indirectamente”. Presentan la universalidad a través del medio de las cosas, ya sea el Partenón o la compleja individualidad de Cordelia. La música, por el contrario, no tiene ese atractivo y representa, imita, la subjetividad pura del mundo. Lo hace a través de los tonos por sí mismos.

Cuando leemos a Schopenhauer debemos tener en cuenta que, por música, se entiende “el lenguaje sagrado, misterioso y profundo de los tonos”.²¹ Esto señala la primacía de lo que Wagner llamó “música absoluta” que ahora llamamos música instrumental.²² La música como lenguaje de tonos, captura, según Schopenhauer, lo Absoluto a través de

²¹ *Parerga and Paralipomena*, vol. 2, p. 432.

²² Véase *Wagner on Music and Drama*, ed. de Goldman y Sprinchorn, Da Capo Press, Nueva York, 1988, p. 171.

representaciones no visuales. Es la voluntad “hablándonos” a través de los compositores, que son simbolistas de la voluntad, sonámbulos y sumos sacerdotes.²³ Debido a que los tonos son significativos por sí mismos, Schopenhauer puede hacer la asombrosa afirmación de que la música, al pasar por las Ideas y todo lo fenoménico, “hasta cierto punto, podría existir incluso si no existiera el mundo” (257). La razón es que la música, al negar el mundo como una cosa, contiene ese mundo desde la perspectiva de su interior más profundo, su corazón inmortal. Schopenhauer lo afirma con la máxima concisión en la otra obra a la que he hecho referencia anteriormente: “La música es la melodía en la que el mundo es el texto”.²⁴ En otras palabras, los tonos representan por sí solos el espíritu inmortal del mundo. Si imagináramos el mundo fenoménico como una ópera escenificada o una película, entonces las partes orquestales y la partitura se le compararían como internas a externas, de esencia a apariencia, de lo verdadero a lo aparente. Como he observado en el caso de *Tristán* de Wagner, el verdadero drama, el mundo en su verdad, tendría lugar no en lo que vemos sino en lo que escuchamos. Sería un drama tonal.

Pero aunque la música trasciende el mundo como cosa, también tiene una profunda conexión con ese mundo, otra vez, por analogía. Schopenhauer está fascinado con esta analogía y habla de ella como un Arquímedes que acaba de hacer sus notables descubrimientos, y grita, “¡Eureka! ¡Lo he encontrado!” Como he mencionado, la tríada principal con su octava, captura de forma simbólica los cuatro grados naturales de la auto-materialización de la voluntad y es un espejo del Todo. La base del bajo refleja la naturaleza inorgánica. Cada nota de este bajo funciona como fundamental para los armónicos que levemente suenan sobre él (258). Esto refleja lo que sucede en la naturaleza como un todo, donde los grados más elevados se desarrollan desde los más bajos, y donde la naturaleza orgánica depende constantemente de la inorgánica, ya que los parciales superiores dependen de sus fundamentales. Los tonos entre los bajos y la melodía que flota encima de éstos son la analogía musical de las plantas y los animales. Estos tonos forman el organismo armónico que une el bajo, lo inferior, y la melodía, lo superior. Reflejan la forma en que la vida vegetal y animal median entre el reino inorgánico y nuestra superior naturaleza humana. Esta analogía existe dentro de la escala misma, donde la jerarquía de los tonos refleja “toda la gradación de las Ideas en las que la voluntad se materializa a sí misma” (258). Escuchar

²³ Para una crítica de la afirmación del pensador en que “a través de él habla la esencia de las cosas en sí mismas”, véase JONAS, *The Phenomenon of Life*. En su capítulo sobre Heidegger y la teología, Jonas contacta a Heidegger con el gnosticismo y encuentra en la teoría de la música de Schopenhauer la base filosófica precedente para la declaración de Heidegger en la que los poetas y los filósofos encarnan “la voz del Ser” (p. 257). Jonas comenta: “La fantasía de Schopenhauer [al contrario de la de Heidegger] es inocente, pues la música no es responsable y no sufre la confusión de un deber que no tiene” (p. 258). Existe una buena razón para pensar que la música no es tan “inocente” o “no responsable”, como piensa Jonas.

²⁴ *Parerga and Paralipomena*, vol. 2, p. 430.

una escala ascendente es, en cierto sentido, escuchar todo el cosmos. Incluso la inevitable impureza de los intervalos que existe en toda afinación o carácter es una analogía de la naturaleza fenoménica. Un intervalo que está levemente “apagado”, por ejemplo, una tercera mayor de igual carácter, refleja la idiosincrasia natural: “la partida del individuo del tipo de la especie” (258-9). La incompatibilidad de algunos intervalos con otros, el problema mismo que hace que el carácter sea necesario, es también un aspecto de la voluntad: es la analogía musical de la “contradicción interna” de la voluntad, que es toda la preocupación de la tragedia (266). Incluso la muerte encuentra su camino en el mundo tonal. La muerte ocurre, dice Schopenhauer, en la modulación, donde un cambio de armadura “anula por completo la conexión con lo que sucedió antes” (261).

Al final hay melodía como analogía musical del hombre fenoménico: “En la melodía, en el canto elevado, la voz principal, que guía el todo y progresa con libertad desenfrenada, en la conexión ininterrumpida y significativa de *un* pensamiento de principio a fin, y que expresa un todo, reconozco el grado más elevado de la materialización de la voluntad, la vida intelectual y el esfuerzo del hombre” (259). La melodía, el *mythos* definitivo y símbolo de la vida humana, “relata la historia de la voluntad intelectualmente iluminada, cuya copia o impresión en la vida real es la serie de sus obras”. Pero la melodía, para Schopenhauer, “dice más” porque va más allá de obras y actos externos. También “relata la *historia más secreta* [el énfasis es mío] de la voluntad intelectualmente iluminada, que retrata cada agitación, cada esfuerzo, cada movimiento de la voluntad, todo lo que la facultad de la razón resume bajo el concepto amplio y negativo del sentimiento, y que no puede ser tomado en las abstracciones de la razón” (259).

En resumen, no hay nada en el mundo natural, ni en la vida interior y exterior del hombre, que no encuentre su contrapartida en el reino omnímodo de los tonos. La música como símbolo es el conjunto de todas las cosas. Es el mundo. Es por eso que, como dice Schopenhauer, “podríamos llamar al mundo música encarnada como voluntad encarnada” (262-3).

CODA. OTRO MUNDO DE ANHELO. Termino mi reflexión cosmológico-musical con una pieza de música que representa el mundo como cierto tipo de música, la polifonía. Es el motete de Palestrina *Sicut cervus*. Tan querida por los estudiantes del St. John’s, la pieza es un escenario musical de la apertura del Salmo 42 en la Vulgata: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus* (“Como el ciervo anhela corrientes que fluyen, así mi alma te anhela a ti, Dios”). El motete es un buen ejemplo de lo que Nietzsche llamó la “música sagrada inefablemente sublime” de Palestrina.²⁵

²⁵ *The Birth of Tragedy*, 19.

Cada composición musical es a la vez un mundo en sí mismo y una imagen *del* mundo. Esta es la proposición central de mi conferencia. El mundo de *Sicut cervus* es el mismo de la Biblia y del Dios bíblico. La creación, aquí, es buena. Produce seres, no imágenes de originales inteligibles o fantasmas ilusorios. El mundo no se limita a la cabeza y el corazón, a nuestra subjetividad, sino que está “allá afuera” y sólidamente real. El Dios de la Biblia no es un artesano que deja el mundo después de haberlo hecho, o un supremo hacedor indiferente, sino el Dios de la promesa y la historia: el Dios que hace convenios con su pueblo. Es alguien a quien podemos rezar. La salvación no proviene de la dialéctica, la astronomía o el arte, o de la muerte de la atención basada en la gnosis de la nada cósmica, sino de la fe en Dios.

Aunque las palabras del motete expresan anhelo, los tonos no representan anhelo de estrés y tensión. La música es un gesto continuamente elegante que transmuta el dolor del anhelo en un orden sereno de voces; voces que siempre parecen conocer su lugar. *Sicut cervus* está compuesto en dos sentidos de la palabra: está bien construido y tiene una disposición imperturbable. Durante el transcurso de la pieza, el movimiento continúa y el tiempo pasa, pero la “sensación” general parece más allá del tiempo y el cambio, como una emanación musical de los *nunc stans* o eterno Ahora. Es como si la gracia ya estuviera presente, y los cantantes estuvieran experimentando, en medio de su anhelo, una alegría prospectiva en el objeto que anhelan. Aquino cita tres criterios de belleza: unidad, totalidad y resplandor o *claritas*.²⁶ *Sicut cervus* las tiene en abundancia, especialmente el resplandor. La música parece estar impregnada de una luz cálida. Está llena de sentimiento, pero también suena inteligente, lúcida y dueña de sí misma. El movimiento es una corriente continua, imitando a las aguas por las cuales el ciervo ansía. Los tonos se mueven, al parecer, no porque tengan que hacerlo, sino porque lo desean, no por compulsión sino por libertad. El sonido es un desarrollo espontáneo, como si las cuatro partes vocales estuvieran milagrosamente improvisando sus líneas a medida que avanzaran, descubriendo gradualmente el todo perfectamente coordinado que está en proceso de formación. Las disonancias se producen para realzar la consonancia y engendrar movimiento, pero no son prominentes, y la pieza como un todo no se puede describir como un juego de fuerzas. *Sicut cervus* es música sin voluntad.

Esto me lleva al aspecto más importante en el que el motete de Palestrina se convierte en la imagen de un mundo. *Sicut cervus* es una polifonía que carece (porque no los necesita) de los principios tonales-armónicos en funcionamiento de la polifonía de Bach. Las relaciones verticales son, en mayor parte, el resultado de relaciones horizontales simultáneas. Las cuatro voces que componen la pieza entran una después

²⁶ *Summa Theologica* I, 38, 8c. Para una discusión excelente de las tres críticas formales de la belleza, véase *The Aesthetics of Thomas Aquinas* de Umberto Eco, trad. de Hugh Gredin, Harvard UP, Cambridge, 1988, pp. 64 y ss.

de la otra en puntos de imitación. La voz que conduce parece inspirar la entrada de la voz que la sigue. Las partes se mueven en obediencia a las reglas de la voz dominante, pero hacen más que exhibir una precisión formal. Parecen deleitarse en compañía y ser naturalmente sociales. Incluso, grácilmente, hacen lugar para otra voz, como si se regocijaran en el ser y la individualidad de otras líneas. *Sicut cervus*, como corriente no urgente, es una comunidad musical que captura el sonido de la amistad. Y así como los amigos se involucran en todo tipo de juegos, las líneas vocales juegan la una con la otra, a menudo exhibiendo un movimiento contrario: un movimiento simultáneo en direcciones opuestas. Gracias a esta amistosa contrariedad, que mantiene las partes audiblemente distinguidas, las voces celebran, contrariamente a lo que afirma Schopenhauer, la realidad y la verdad del principio de individuación, ya que conspiran para formar una república de tonos perfecta y natural. Se puede decir de las voces de *Sicut cervus* que, en este sentido, representan el juego contrapuntístico que encontramos entre las almas en el *Paraíso* de Dante.

Con esta imagen no-trágica del mundo, mi estudio de contraste, con su coda bíblica, alcanza su fin. Estos dos grandes libros, el *Timeo* de Platón y *El mundo como voluntad y representación*, difieren en la manera en que ven el ser, el devenir y la condición humana. Pero también se complementan, porque, más que otras grandes discusiones sobre música con las que estoy más familiarizado, nos invitan a considerar que la música es más importante de lo que los amantes de la música podrían pensar; que la música es, por citar a Mann, metafísicamente significativa y que captura el todo de todas las cosas, no en concepto, sino en imagen y sentimiento. ¿Son las cosmologías de *Timeo* y Schopenhauer, vistas por separado o juntas, una explicación adecuada de la música? Yo creo que no. Existen los límites a la aproximación pitagórica hiper-racional de la música, de la misma manera que ponemos límites a la concepción romántica de Schopenhauer, donde la música representa el sentimiento y la voluntad irracional. Las dos explicaciones, sin embargo, son esfuerzos inspirados que dan con ciertas verdades innegables.

Como nota final, me inspiro en el amor personal a la música del filósofo Schopenhauer, que comparto. La música, incluso la música más triste del mundo —música que está separada por mundos de *Sicut cervus* y que incluso puede considerarse el sonido de la desesperación y una tristeza devastadora— nos resulta querida y nos hace felices, aunque solo sea por un momento. Quizás esto se deba a que la música, como una presencia viva que llega hasta nosotros, se nos ofrece, nos asegura de que no estamos solos: que hay algo *en el mundo* que conoce nuestros corazones y que incluso puede enseñarnos a conocerlos mejor. Gracias a la música, experimentamos lo que significa estar conectado al todo de las cosas, incluso cuando el todo nos parece trágico; lo que significa tener un alma y no solo una mente; tener profundidad, y no mera rectitud, de sentimiento y ser; y, sobre todo, lo que significa estar abierto a nosotros mismos y a nuestro mundo a través de la escucha.

