

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y humanidades  
Departamento de Filosofía  
Escuela de de post grado

# **ALGUNOS ROSTROS DE LA MÚSICA**

## **Tratado escéptico-analítico sobre la música**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN FILOSOFÍA

Alumno:

**Michel Leroy Valdés**

Profesor Guía: Cristóbal Holzaphel

Profesor Patrocinante: Raul Villarroel

**Julio 2008**



Introducción . .	4
<b>Primera parte: Algunos rostros de la músicas -análisis y crítica de diversas visiones filosóficas de la música . .</b>	<b>5</b>
La música en Cioran... un radical éxtasis vital-mortal . .	5
Estudio crítico sobre el trato de la música en el “Libro de las Quimeras” de Emile Cioran, especialmente referido a sus intensas primeras páginas . .	5
I. La disolución del yo en el universo desde su intimidad, y una pequeña crítica al filósofo rumano . .	7
II. La música y el amor: morir alegre . .	9
Stockhausen y la música del universo . .	9
Estudio crítico del “Nacimiento de la Tragedia” de Friedrich Nietzsche, y una breve interpretación de la música en toda su filosofía. . .	11
I. Estudio sobre el “Nacimiento de la Tragedia” . .	11
II. La necesidad musical . .	17
III. Entrecruzamientos entre música y filosofía en Nietzsche . .	17
La música en Platón y Aristóteles . .	19
I. La música en Platón . .	20
II. La música en Aristóteles . .	21
Estudio acerca las relaciones entre música y significado . .	22
Sobre la filosofía de la música de Adorno . .	28
Filosofía sobre la nueva música . .	29
Desde una posible perspectiva deleuziana: la música siendo superficie y profundidad a la vez . .	30
La música como una manía. Música y locura . .	32
<b>Segunda parte: Algunas luces de la sublime monstruosidad musical –propuestas de comprensión acerca del fenómeno musical . .</b>	<b>35</b>
Algunas observaciones de la música en los últimos siglos . .	35
La sublime dinámica musical, y la música propuesta como siendo más que un ocio, una necesidad vital . .	39
¿Es la música corporal o Incorporal? . .	39
Música y filosofía . .	41
La música como un pórtico a la inmanencia –una ampliación semántica de la palabra vida. . .	42
La música apasionada . .	42
La música y la muerte . .	43
<b>CONCLUSIÓN . .</b>	<b>45</b>
<b>Bibliografía . .</b>	<b>46</b>

# Introducción

Llevar a cabo una filosofía de la música, es una empresa no solo compleja y problemática, sino además, con demasiados obstáculos. La música no es de un interés filosófico mayor, no lo es ahora, ni lo ha sido en el pasado, a pesar de que yo estoy convencido de lo crucial que es para esta. Son pocos los libros de filósofos que realmente se dedican a pensar la música. Esto es justamente lo que me mueve a llevar a cabo una especie de compendio de filosofías de la música. En las páginas que siguen, se llevara un análisis crítico de diversas filosofías de la música. Ahora bien, no es un conjunto desarticulado de estudios, puesto que todos, son recorridos naturalmente por una intuición fundamental: la música como □□ □□□□. A entender, como verdad, pero una que es a la vez luminosa y oscura. Digamos, una verdad infinita, que nunca terminaremos de conocer, y a la que en gran medida hay que *ver como oscura*.

Cabe señalar que el orden en que se dispusieron los diversos estudios que conforman esta tesis, no es cronológico, sino estructurado en función de que se entienda con más facilidad la noción central de esta tesis, que busca comprender la música como □□□ □□□□. Así es como nos adentraremos en la verdadera y originaria oscuridad musical, en un comienzo *explícitamente*, a través de la -oscura- filosofía de Emile Cioran, para luego llegar a notarla incluso en filosofías “luminosas” como las de Platón y Aristóteles, pasando -obviamente- por F. Nietzsche, y también considerando los monumentales trabajos filosóficos en torno a la música de K. Stockhausen, T. Adorno, G. Deleuze, R. Scruton, E. Lange, entre otros.

# Primera parte: Algunos rostros de la músicas -análisis y crítica de diversas visiones filosóficas de la música

## La música en Cioran... un radical éxtasis vital-mortal

Rasgar el telón de maya, y ver, quemándose la razón fría, la llama trágica donde la verdadera fuerza se temple y regenera. Esto, es en términos simbólicos, el carácter de la filosofía de Cioran, que más llama mi atención, y que me lleva a considerarlo en este escrito que busca mostrar esa abismante vitalidad que es la música. Fernando Savater nos dice de Emile Cioran: es un alma alerta, una *psique* alerta<sup>1</sup>. Al borde del exceso que es la paranoia está la lucidez... la lucidez del que sabe con Pascal que “la locura es algo tan inexcusable a la condición humana, que incluso el no estar loco es una forma de estarlo también”. Pues bien, desde ya debe quedar claro que para tratar con la música, hay que tener la lucidez más radical, esa en la que está implicada también la locura y la embriaguez más radical: tener ojos no sólo para la claridad del día, sino también para la más inconcebible oscuridad nocturna. Y la música en Cioran tiene un carácter oscuro. La música para él es justamente seductora, pues lo que más muestra de sí es su oscuridad, y por eso nos atrae y atrae desde siempre. Y al tratar de alumbrarla, en vez de esclarecerla, nos oscurecemos nosotros, nos disolvemos. En la música todos los límites se disuelven, su oscuridad, es su carencia de formas fijas. Este carácter excesivo, de la música, solo puede ser conocido en su experiencia, esa en la que nos disolvemos, nos diluimos con ella. En este sentido, y tomando en consideración lo que George Bataille nos dice acerca de las experiencias sagradas, me parece muy adecuado entender la música como una muerte, una *petit mort* en la cual el hombre se encuentra y desaparece *a la vez*, la música es un éxtasis radical que nos toca en lo más íntimo, y que en ese *toque*, nos deja reventados, diluidos con todo el universo, tanto luminoso –en un primer acercamiento– y oscuro –como sentido-no sentido último.

## Estudio crítico sobre el trato de la música en el “Libro de las Quimeras” de Emile Cioran, especialmente referido a sus intensas primeras páginas

Cioran no es un pensador de una retórica estrictamente lógica y coherente –tampoco, lo reconozco, esta tesis-, todos sus textos están escritos en un tono expresivo por sobre persuasivo. Cioran no quiere convencer de nada, sólo desea ser escuchado -comunicar. Cioran es uno de esos escasos ejemplos filosóficos en donde el pensamiento parece gritar,

<sup>1</sup> Ver “Emile Cioran: un alma alerta”, de Fernando Savater, introducción a un compilado de escritos de Emile Cioran llamado “Adiós a la filosofía”, editorial Altaya.

susurrar, reír y llorar. Es impresionante que un discurso tan eidético –la filosofía nunca dejará de ser una segunda mirada, nunca dejará de ser abstracta<sup>2</sup>–, al poseer un peso experiencial, *se haga de su objeto* –en vez del moderno hacer el objeto a partir de la analítica. Es la idea ya no devota de sí misma, sino enamorada de ello en lo cual ella más se silencia: la experiencia. Cioran no sólo es sensato y perceptivo, sino que tiene un estilo, una intensa animosidad que se abre al lector como un extraño obsequio: un pórtico. Toda buena filosofía es un pórtico, un pórtico a la experiencia. Es un hablar que te lleva al más radical enmudecimiento. Es un pensamiento rebosante en vida, y que en ese desborde, sale de sí para abrirse al lector, y lo toca. Se me disculpara el insistir tanto con una palabra, pero a lo que se refiere el concepto “éxtasis”, es crucial para entender el valor de la filosofía de Cioran<sup>3</sup>. En Cioran la filosofía se muestra como siendo un análisis teórico del éxtasis, es decir, de las experiencias más abiertas y embriagadas-lucidas a las que puede acceder el humano. Entiéndase lo juntas, mezcladas y también delimitadas que están estos dos “caracteres existenciales” que son: la experiencia y la filosofía poética. La experiencia hace y se mezcla con la filosofía-poética (la abstractividad viva), como un punto donde la filosofía se hace de, o va hacia la experiencia, pero nunca la reemplaza. Y eso, para Cioran es un *tormento*, de hecho eso, no está ni meramente dicho en la propuesta analítica paradójicamente dialéctica recién propuesta de analizar las mezclas y los límites entre filosofía poética y experiencia. Ahora bien, no es extraño escuchar que tal vez para Cioran justamente el tormento se vuelve a veces patéticamente incontrolable. Y bien, lo es, pero la fuerza para mostrar el más grotesco de los patetismos con la entereza de una mirada alta y abierta, es una muestra de vitalidad, que el gran crítico de la debilidad, Nietzsche, hubiera *rezado* por obtener desde sus tripas palpables, y no sólo dichas. Simplemente quiero dejar entre comillas la crítica a Cioran que *lo condena* por ser patético o débil... en un simple, pero axiomático: *¿y por qué* la filosofía no puede ser patética?<sup>4</sup> Entiéndase, no busco salvar a Cioran de ser leído como un pensador patético, o inclusive de ser de sobre manera patético, sino que simplemente no veo cuál es el problema con eso, cuando incluso, yo, bien por lo menos, no dejo de ver la interesantísima gracia, radicalmente filosófica, en eso: como la filosofía habla de sus límites, y en eso se vuelve a la a vez extremadamente lucida, como locamente apasionada –lo que algunos reprimidos-represores dicen es “patetismo” en un sentido peyorativo.

Este estudio busca nutrirse de esa gracia, responder al ejercicio filosófico-sensitivo que demanda la lectura de Cioran. Ver hasta qué punto la filosofía puede ser recorrida por lo que la supera. En este sentido la filosofía de Cioran es tormentosa, buscar un imposible, es a lo *único* que te mueven profundos conflictos de fuerza, que son la vida misma. En fin, son las lágrimas de felicidad, una filosofía que a través de su tormento nos deja frente al éxtasis vital: no sólo habla de la verdad –de la vida-ser<sup>5</sup>–, sino además conduce a ella.

Justamente, ya lo habíamos dicho, para Cioran la música es éxtasis, una experiencia radical en la que nos ponemos en juego absolutamente: la música nos revienta universalmente desde la intimidad más interior. Para el pensador rumano en la música los límites de la individualidad se ven traspasados, la música penetra nuestro organismo, y lo

<sup>2</sup> Esta aseveración, como toda esta tesis, esta abierta al cuestionamiento.

<sup>3</sup> Así como también lo es para entender esta tesis.

<sup>4</sup> Esta misma pregunta surge frente a la arbitraria molestia que pueda causar el talante algo dramático de esta tesis... ¿Existe una razón de peso para negarle a la filosofía ser expresiva?... es más, ¿Acaso no es algo necesario para hablar de filosofía viva, y no de mera charlatanería pseudo-metafísica?

<sup>5</sup> Espero se me permita esta unión de conceptos.

remueve de diversas maneras<sup>6</sup>; lo conmueve, lo coge. La música hace vibrar la vida, y esa vibración es irresistible: “*Siento como que pierdo la materia, que cae mi resistencia física y que me fundo en armonías y ascensiones de melodías interiores*”<sup>7</sup>. Justamente los interiores más personales toca la música, los remueve con tal intensidad, que desde estos mismos se manifiesta una fuerza, que nos sobrepasa, y que al vivirla, nos fusiona, no sólo con las melodías y armonías, sino con todo el vibrar del universo. Todo el universo vibra, y yo vibro con él: en la música *me encuentro en, y con todo...* más que un lenguaje, es un sentimiento inefable en el cual se logra, más que una comunicación, una comunión radical, un éxtasis: una pequeña muerte, en la que *te pierdes* en lo que te rodea, a la vez que te encuentras. En el éxtasis musical, toda concretud se disuelve en un fluir sobrecogedor, en el cual nos dejamos deslizar de diversas maneras, en diversos ánimos e intensidades. En el fluir musical todo nace y muere en una manera tanto factual como inasible. Indecible en plenitud, lo hemos dicho, la música nutre, pero también muestra los límites de la palabra. La música es más que un lenguaje, es un *factum* sublime... una verdad en el sentido más factual: una verdad en sí misma, no reducible a palabra o idea alguna, pero que nutre a estas de, justamente, verdad... □□□□□□. Presentar a la música como □□□□□□, tiene su origen en la experiencia radical de la música como algo que se vive, que es, y más aún que se quiere que sea, pero que en su manifestarse que nos sobrecoge tanto en lo más íntimo, como en el más allá de nosotros, se muestra inasible para la razón, para la teoría, y para la filosofía... pero justamente esta inasibilidad es lo que nos seduce, y nos hace hablar de un indecible, que en su imposibilidad mantiene vivo el hablar. El hablar es estático, mas en su *detenerse*, ve el fluir incontenible de la existencia. La filosofía *de* la música, devela las figuras de su fluir, las que en su totalidad son contradictorias: monstruosas. En la música toda materia se disuelve, toda concretud es disuelta en un caótico fluir, que es más real, que meramente concreto. En la música las verdades son espejismos, y los espejismos verdades: en la música los sueños son la gran evidencia. Aún siendo un fluir inasible e indeterminable, la música no es una ilusión: “*porque ninguna ilusión puede dar una certidumbre de tal amplitud, ni una sensación orgánica de absoluto, de incomparable vivencia, significativa por sí sola y expresiva en su esencia*”<sup>8</sup>.

## I. La disolución del yo en el universo desde su intimidad, y una pequeña crítica al filósofo rumano

---

En el éxtasis musical uno resuena en el espacio y el espacio resuena en uno, todo el espacio resuena en el éxtasis musical. Hay una disolución con el universo –en el sentido más infinitamente abierto de esta palabra: multiverso–, en el cual al mismo tiempo, todo el universo-multiverso te vuelves tú, y tú, no es nada menos que *todo el multiverso*. En la música se rompen todas las fronteras entre el universo y el yo: “*el estado musical asocia, en el individuo, el egoísmo absoluto con la mayor de las generosidades*”. En la música se acentúa nuestra individualidad, nuestra mayor intimidad, pero de una manera tan radical y verdadera, que al final lo que se acentúa es la radical unidad que hay entre existencia y universo: “*es la desaparición de las condiciones limitativas*”. El mundo –pensémoslo en un sentido heideggeriano si se quiere– desaparece en la música, pues ésta es una apertura

<sup>6</sup> Que quede claro que la música no se limita a nuestros sentidos corporales, la música –no los artificios sonoros– tiene siempre implicancias metafísicas.

<sup>7</sup> E. M. Cioran “El Libro de las Quimeras”, trad. Joaquín Garrigós, ed. Tus Quets, pag. 9

<sup>8</sup> E. M. Cioran “El Libro de las Quimeras”, trad. Joaquín Garrigós, ed. Tus Quets, pag. 10

radical que rompe con la realidad limitativa, objetiva y separada de éste. Cioran nos dice: “*Quien no haya tenido la sensación de la desaparición del mundo, como realidad limitativa, objetiva y separada, quien no haya tenido la sensación de absorber el mundo durante sus éxtasis musicales, sus trepidaciones y vibraciones, nunca entenderá el significado de esa vivencia en la que todo se reduce a una universalidad sonora, continua, ascensional, que evoluciona hacia lo alto en un placentero caos*”<sup>9</sup>. No quiero dejar de cuestionar el carácter ascensional –platónico– que le da Cioran a la música, pues, en muchos casos la música nos entierra en el más profundo de nuestros infiernos, y nos lleva a nuestros instintos más básicos, de un modo no menos extasiante y sublime, como la música de Cioran –particularmente Mozart<sup>10</sup>– lo hace<sup>11</sup>. Esta claro que no hablo de las “sonoridades” instrumentalizadas para despertar ciertos instintos, sino la que, en un sentido batailleano, se vincula a los instintos sagradamente, eróticamente, pero un erotismo fuerte, de esos en que en mayor o menor medida, la metafísica no desaparece –el arte vivo, no los es “a medias”. En este sentido debe entenderse que no estoy proponiendo que Cioran no tenga razón al notar el *carácter* ascensional, de sobre manera interior de la música; pero creo que también hace falta notar el carácter bestial, instintivo y corporal que posee la música. No hacerlo, sería cerrarse a *un* aspecto factual del fenómeno musical, sería no escucharla bien. Pero, que no se me mal entienda, esto no es un rebajamiento de la música, sino lo que apunto es muchísimo más complejo y profundo que eso, lo que busco mostrar es que la música es una monstruosidad contradictoria, un caos de extensión infinita, en la que se recorren tanto las alturas como las bajezas<sup>12</sup>. Pero, debo reconocer, que esta es la única crítica que puedo hacer a la concepción de la música en Cioran, y que tiene su mayor expresión en las primeras páginas de su “Libro de las quimeras”, pues, en general lo que en ellas se dice de la música, simplemente me extasía, casi tanto como la música misma. Es más, el que extraña un mayor acento al aspecto salvaje de la música, creo, es sólo parcial, pues en estos escritos hay una atención a “lo orgánico” de la música, e inclusive al arrobamiento de peligros criminales que implica ésta... tal vez lo único que faltó fue analizar el carácter instintivo y primitivo de ésta: el que *también* la música resuena en nuestras cavernas más básicas. Pues bien, de todas maneras un elemento fundamental en cualquier filosofía de la música, es la música que la haya inspirado, y tal vez Cioran es un hombre que no tubo la posibilidad de escuchar músicas sublimes, con tintes mal llamados primitivos –pensemos desde música ritualista nigeriana a “La consagración de la primavera” de Igor Stravinsky<sup>13</sup>. Pero entiéndase que mi crítica no va por limitar la música a las bajezas, sino justamente busca reventar cualquier límite musical, y notar que en ella no hay *un* o algunos caracteres, sino que la música es infinita como el universo: multiverso. Me explico, músicas hay de una variedad absolutamente infinita: la música es infinita. El universo es infinito, y todo el universo vibra. Justamente, el éxtasis radical surge cuando *uno* vibra *con* el universo, y se

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Aunque debo decir que Mozart, a veces en sus piezas más alegres, tiene un agradable dejo a baja.

<sup>11</sup> Y el que diga lo contrario, no sólo es sordo a músicas primitivas ritualistas africanas u otras, sino además también obras maestras occidentales como son “La consagración de la primavera” de Igor Stravinsky, o . Por sólo nombrar algunos casos factuales que muestran que negarse a una posible afección instintiva sublime de la música es imposible.

<sup>12</sup> Con esta tesis, ni se rebaja ni se castra al arte, sino que se busca mostrar como el arte, al ser soberano en un sentido batailleano, y sublime, en un sentido pseudolonginiano, no es reducible a un carácter, sino que por el contrario, es algo que se escapa de toda casilla, y se hace acreedor no de muchos, sino de infinitos adjetivos.

<sup>13</sup> Aprovecho de mencionar un texto casi póstumo de Martin Heidegger sobre Igor Stravinsky, que como es de esperarse, carece de traducción al español, y que inclusive es difícil encontrarlo en su versión original alemana.



*disuelve* en el vibrar infinito de todo: nuestras sonoridades más íntimas se disuelven en la música universal... y todo condicionado en un simple -mas no fácil de lograr- escuchar. En la música nos reconciliamos con el universo, en el vibrar no hay condiciones, sólo un fluir de diversas intensidades, en el que la individualidad sin anularse, se lanza como gota en el mar... y ondula sin límites –ni lo elevado, ni lo bajo, limitan el éxtasis musical.

## II. La música y el amor: morir alegre

---

Cioran nos dice que sólo en la música y en el amor el hombre se pone alegre de morir, sólo en la música y en el amor existe un morir alegre. Sólo en la música o en el amor puede haber una muerte alegre: morir bailando o morir amando, son las formas más felices de morir, morir de amor, o morir en la viva locura musical: morir de vida. Pero morir de alegría no es igual a matarse, la música no te mata, sino que como toda efervescencia vital, te acerca a la muerte: es un salto a la muerte. Una puesta en juego radical de la individualidad. Debo reconocer que Cioran no profundiza de sobre manera en esta noción suya de la música y del amor como saltos a la muerte. Pero, también debo admitir, que si bien no es una noción clara, sí es una que se plantea en términos que seducen mi atención filosófica de sobre manera. Aquí creo que la sola lectura de Cioran no basta, pues el concebir a la música y al amor como las únicas dos formas de morir de alegría, es algo que si bien no en estos términos tan viscerales de Cioran, -y que agradezco de sobremanera-, es una noción que ha estado en el pensamiento humano desde tiempos inmemoriales: la música es un rito erótico... y en este sentido es una disolución de la individualidad... un morir, pero un morir de vida, un morir de felicidad. Una experiencia musical o una experiencia erótica son invaluableles en su particularidad y en su irreversibilidad. El que en un determinado momento un gesto, un “forma de ser” de una pareja, te haga sentir amor por ella, es algo incondicionado, incontrolable, irreversible, e irrepetible... así también, la experiencia de una música que te sobrecoge, y que te hace vibrar por completo, es una manía de un placer excesivo, que incluso escuchando la misma música otra vez, si bien la intensidad puede ser la misma, ese éxtasis en particular, *esa* experiencia, *ya fue*. De todas maneras no es mi intención poner a la música *por sobre* otras experiencias del mismo calibre extasiante, como obviamente lo son la experiencia erótica –la que obviamente no se reduce al erotismo “de parejas”–, u otras que probablemente ni siquiera he mencionare en esta tesis, pero sí pongo acento en la intensidad del éxtasis musical, pues creo yo, es algo que en nuestros días se ha subvalorado, se ha perdido, se ha enfriado. Y justamente pensadores como Cioran logran reavivar el fuego sagrado de la música, reafirmando la conciencia de que no sólo a través, sino que en la música misma existe una de las más intensas posibilidades de éxtasis, de cumbre vital –en la cual como ya lo hemos dicho, está implicado también un salto radical, a la vez mortal como feliz.

La noción de la música como teniendo la fuerza de llevarnos a una disolución extasiada con el universo, es algo que no solo Emile Cioran a vivido y comunicado. Entre varios, me resulta muy cercano a Cioran, y a la vez profundamente complementario lo pensado por Karlheinz Stockhausen al respecto.

## Stockhausen y la música del universo

Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928) no es sólo un compositor excepcional, realmente rupturista y visionario, sino además un profundo teórico en lo que respecta a la filosofía de la música. Hay que aclarar que el filósofo alemán aparte de sus estudios musicales de piano; pedagogía musical y de rítmica, y estética musical con Oliver Messiaen, también tiene títulos académicos en filosofía y musicología; no es que yo sea uno de esos imbéciles que sólo escuchan ideas provenientes de personas relacionadas “oficialmente” con la academia, pero sí hago notar que estos títulos son un ejemplo de la preocupación teórico-estética de Stockhausen frente a la música, muchas veces pasada por alto.

En el transcurso de esta tesis he puesto, y pondré, un constante acento a la disolución de la individualidad en el universo durante la experiencia musical; pues bien, esta profunda noción es en gran medida un aporte magistral de Stockhausen a la filosofía de la música; es él quien por primera vez plantea la extraña, pero profunda idea de que *“todo cuanto vibra es música”*<sup>14</sup>. Esto debe entenderse en el sentido de que si bien la música es algo que el hombre hace y padece, no está limitada al mero hacer y padecer humano, sino que además hay música no-humana. Los animales, las estrellas, las máquinas, los elementos de la naturaleza, en fin, todo lo que hay en el universo puede hacer música, pues todo vibra a nivel atómico. ¡Esto es como una corroboración pseudo-científica de la aparentemente subjetiva metafísica de Cioran! De todas maneras, si bien esta “corroboración” me parece peculiar, no es menos que la experiencia espiritual humana que también la siente de una manera más compleja, que al modo de datos sensibles. Justamente, Stockhausen es lúcido al hacer notar que la música no sólo trasciende la mera percepción sensible, sino además, trasciende la percepción humana, sensible u almórea<sup>15</sup>: hay músicas que el hombre jamás ha escuchado y que tal vez ni siquiera logra imaginar. De aquí su notable ejemplo relacionado con el “Gran Tam-tam”, tambor Chino ancestral, que se ha escuchado por milenios de una manera característica, y que con el advenimiento de la microfonia puede ser escuchado de una manera absolutamente novedosa, sin precedente alguno. En este sentido, la música está ligada a una ampliación mística de la conciencia, pues la búsqueda por descubrir o generar nuevas músicas implica revitalizar el crucial asombro humano, implica liberar a la conciencia de sus límites, acercándola a la afirmación de un *todo infinito*, rico tanto en el surgimiento como en la aniquilación de determinaciones, un universo infinitamente diverso y cambiante. La música implica una disolución con la infinitud del universo... en el sentido de que la música no vibra sola, sino que también los humanos la padecemos, vibramos con ella (y no sólo vibra nuestro tímpano), y en ese vibrar, lo que surge a fin de cuentas, es que vibramos *con* el universo, nuestra intimidad se diluye *con* el exterior: nos ex-tasiamos. De aquí la demanda de Stockhausen de no acomodarse sobre modos tradicionales de hacer música, y estar siempre atento a las posibilidades que hay en el universo de encontrar o generar nuevas músicas, porque sólo así nuestra disolución será cada vez más ex-tasiente.

---

<sup>14</sup> Stockhausen, en una entrevista con Pierre Kister contenida en el libro de Montserrat Albet, “La música contemporánea”, ed. Salvat, Barcelona 1979, pag. 9.

<sup>15</sup> En contraposición a “lo corpóreo”

# Estudio crítico del “Nacimiento de la Tragedia” de Friedrich Nietzsche, y una breve interpretación de la música en toda su filosofía.

## I. Estudio sobre el “Nacimiento de la Tragedia”

---

Para entender a Nietzsche hay que tener como supuesto base, como intuición axiomática, que en la existencia siempre hay una lucha entre dos fuerzas contrarias, las ya connotadas fuerzas apolínea y dionisiaca. Apolo, básicamente hablando, es el dios de la luz, el dios de las fuerzas figurativas y las representaciones; y Dionisio, el dios de la embriaguez, esa que surge al enfrentar la vida factual que es origen de toda verdad. Está claro que hay un sin fin de interesantes matices que Nietzsche denota en la relación entre estas fuerzas, y en lo que son las mismas, pero no es el fin de esta tesis ahondar en alguna gran cosmovisión, sino centrarse en una experiencia radical en la cual hay una apertura cósmica. No busco hacerme una representación valorica de todo el universo en un puñado de conceptos muy indicativos, organizados en una gran teoría de pretensiones que exceden la experiencia sobre la cual se sostiene su factualidad, su propiedad. Este tipo de excesiva pretensión de universalidad la creo entrever en el “Nacimiento de la Tragedia”. El mismo Nietzsche la vio años después, lo que se manifiesta en su crítica a la influencia del absolutismo wagneriano en esta obra<sup>16</sup>. De la música, estoy convencido, no se puede hablar en términos absolutos. La idea de música absoluta wagneriana, creo yo a estas alturas no es más que una anécdota ejemplificadora de la megalomanía de algunos genios. Muy por el contrario a este ideal musical wagneriano, mi noción axiomática de la música la concibe como siendo un fluir, un cambio constante, al cual la filosofía siempre llega tarde, pero que en pos de que ésta no sufra de desnutrición experiencial, debe perseguir e influenciarse por ella entregando toda su fuerza en ello... sólo así la filosofía hablará *de algo*, y no será una megalomaniaca abstracción fantasma. Por esto mismo, prefiero reducir mi estudio del “*Nacimiento de la tragedia*” a lo que ésta tenga que decir acerca de la música. Prefiero hablar de menos cosas con propiedad, que hablar *de todo*, sin tener experiencia de lo que hablo. En este sentido, desde mi experiencia acerca de la música, y algunos guiños filosóficos a ésta como lo son Cioran, me ponen en una posición lúcida de poder hacer una lectura crítica del “*Nacimiento de la Tragedia*”, principalmente en el trato de ésta en relación con la experiencia base que la sustenta: la música como experiencia dionisiaca. En términos groseramente resumidos, pero aclaradores, mi crítica apunta a que la música es “más dionisiaca” de lo que Nietzsche muestra en la obra en cuestión... incluso la música *es más que dionisiaca*. Pero antes de elaborar la crítica dejaré en claro cómo entiendo el pensamiento de Nietzsche acerca de la música en los tiempos del “*Nacimiento de la Tragedia*”. Pues bien, desde mi perspectiva, para Nietzsche la música es *el arte dionisiaco*, en tal grado que la lucha entre Apolo y Dionisio, se puede traducir entre la contrariedad existente entre el arte escultórico, arte apolíneo por excelencia, y la música: “*estos dos instintos tan diferentes, marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”*”<sup>17</sup>. Pero esta antítesis para Nietzsche no se queda en el tormento infinito, pues existe

<sup>16</sup> F. Nietzsche “Ecce Homo”, en el apartado sobre “El Nacimiento de la Tragedia”, traducción por Andrés Sánchez Pascual, Editorial Alianza, Madrid, 1994 (4ª ed.), pag 67-72

<sup>17</sup> F. Nietzsche. “El Nacimiento de la tragedia” Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza. Pag. 40.

la posibilidad de un concilio: la tragedia ática. Pero, honestamente, no creo que a estas alturas sea tan interesante estudiar cuál es el tipo de arte que Friedrich Nietzsche valoraba por sobre otros, pues sinceramente, no creo que en el arte puedan haber esquemas de funcionamiento tan mecánicos como una lucha de contrarios y concilios. Entiéndase que me parece realmente iluso pensar que la producción de buen arte se simplifica al concilio de la figuración con la vehemencia dionisiaca. Seamos claros, no hay ni la más mínima duda de que *“El Nacimiento de la Tragedia”* es un libro indispensable, y que muestra al arte y a la música de una manera absolutamente propia y profunda, pero, no caigamos en la devoción ciega, y también tengamos conciencia de que a pesar de todo, y debido mayormente a la época en la cual este libro fue escrito, *“El Nacimiento de la Tragedia”* es idealista, es esquemático, tiene pretensiones científicas o por lo menos universalistas –las cuales iré apuntando en el transcurso de este estudio–, pero todo esto teniendo un supuesto dionisiaco que le da vida a un texto, en una época, en que escribir implicaba desencarnarse y mirar con los ojos de un Dios fantasma. Personalmente, y creo no estar equivocado, la música en Nietzsche es ese supuesto dionisiaco que a pesar de los rasgos idealistas, salva al *“Nacimiento de la Tragedia”* de ser una simple propuesta de una comprensión mecánica del arte griego, y del arte en general. El *“Nacimiento de la Tragedia”*, en este sentido, es una obra en cierta medida reprimida, pero sólo en un grado parcial, pues a pesar de su formalidad universalista (conceptos de significación absoluta como *La voluntad*) y hasta hegelianamente teleológica (la dialéctica entre contrarios y su gran concilio en la tragedia ática), deja entrever una vitalidad fervorosa, que como se vio con el pasar del tiempo, sobrepasó estas intenciones absolutistas y abstractas, para desarrollarse como una filosofía no sólo *de* la vida, sino simplemente, *viva* –y vivenciable en cuanto sobrecoge y apasiona.

Pero no sólo la abstracción y universalismo nietzscheano en el *“Nacimiento de la Tragedia”* es digno de ser criticado a favor de concebir a la música en su sublimidad excesiva, sino también lo es el desprecio nietzscheano, manifestado por ejemplo hacia las festividades paganas que antecedieron a las fiestas dionisiacas griegas. Creo yo, que en este gesto nietzscheano se concentran una de sus mayores y más arbitrarias manías: jerarquizar. Esa manía nietzscheana por establecer jerarquías, juega muy en contra de su pretensión de rasgar el telón de maya y ver las cosas con ojos fuertes y amorales. Nietzsche vio más que la gran mayoría de los humanos que han pasado por este universo, pero, a pesar de que por lo menos lo intentó –otros como Husserl, Hegel o Heidegger ni siquiera–, nunca se vio con plena claridad, pues en lo que respecta a su arbitraria y aristocrática manía jerarquizadora era un ciego. No vio cómo su psiquis particular influía en sus teorías, supuestamente, objetivas e impersonales<sup>18</sup>. En resumen, Nietzsche tenía una manía por establecer jerarquías que creo yo es totalmente arbitraria y subjetiva. Desde mi experiencia de lo que son las experiencias radicales, llámense rituales o artísticas, me impresionó más por el sin fin de posibilidades de formas de darse que éstas tienen –pensemos en John Cage que hace música guardando silencio, La Monte Young que hace piezas de siete horas con un solo tono, Karlheinz Stockhausen que hace música para helicópteros, entre otros maestros de la sorpresa y la extrañeza musical– que por alguna clara manera absoluta de hacer música, y que brilla en intensidad dionisiaca o vital por sobre otras. Y la música en el *“Nacimiento de la Tragedia”* no se salva de la manía jerarquizadora nietzscheana, de aquí que en este libro excepcional, se puedan leer arbitrariedades como la siguiente: *“Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza*

---

<sup>18</sup> Para entender mejor este punto recomiendo leer la espléndida biografía de Nietzsche escrita por Werner Ross, titulada *“El águila angustiada”*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994.

*figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía*

*y el mundo completamente incomparable de la armonía* ”<sup>19</sup>. ¡Y luego de escribir semejante código civil musical no da la más mínima profundización al respecto! No puedo decir nada más en lo que respecta de esta desconsiderada reducción nietzscheana, que simplemente o él estaba sordo, o no había escuchado música rítmica que simplemente no puedes escuchar sin sentir un desate dionisiaco en tu interior. Hablemos de la música de la isla de Bali, o los trabajos para percusión como los de John Cage o Stockhausen; o en el ámbito del rock no-comercial el “Monster Curve” de Elliot Sharp, o el “Faustmusik” de Einsturzende Neubauten... y bueno, ejemplos no escasean... pero claro está, no son ni Wagner, ni Liszt, ni Bizet, o nada de lo que Nietzsche escuchaba. Creo que con esto se hace notar que “*El Nacimiento de la Tragedia*” necesita testearse frente a lo que es la música en nuestros días. Y con este “testeo” notar que, filosóficamente, de la música se ha dicho menos que poco, y que peor aún, es una necesidad urgente frente a la siempre asechante excesiva<sup>20</sup> abstracción filosófica –que como ya lo hemos notado, se da inclusive en Nietzsche. La música es un recipiente infinito de sentidos, de la música se pueden hablar innumerables más cosas de las ya dichas. En términos pseudolonginianos, la música es una experiencia sublime, sub-limis, sin límites, desbordante e infinitamente enriquecedora... y si bien Nietzsche no muestra a la música en esos términos, tal vez por alguna arbitraria intención absolutista u objetivante por lo menos, él sí muestra, y con una lucidez filosófica irreplicable, el carácter originario, irracional, sobrecogedor, verdadero y brutalmente factual de la música. Sobre todo, me conmueve su noción de la música dionisiaca, como un desgarrar de los velos apolíneos que nublan y resguardan nuestros ojos de las violentas intensidades dionisiacas. Pero justamente, este velo apolíneo no es rasgado del todo por Nietzsche en su “*Nacimiento de la Tragedia*”, pues en él aún hay un dejo reprimido en relación al mundo de los entusiasmos más originales y verdaderos -honestos-, sobre todo en su insistencia en que la música y el baile son *símbolos* aún... de alguna manera Nietzsche aún concibe a la música como siendo una representación de la naturaleza, y no da cuenta de que –este es mi axioma, la tesis central de este escrito– la música es en sí misma una pasión sublime, y que escuchar música es un acto tan natural y significativo en sí mismo como lo son los anhelos eróticos profundos –esto ya lo habíamos dicho con Cioran. En la noción nietzscheana propuesta en “*El Nacimiento de la Tragedia*” acerca de lo que es la música, opera un supuesto que reduce el arte a mera mimesis, y le quita la posibilidad de tener un valor en sí misma<sup>21</sup>. En este sentido, la música está referida a este juego de fuerzas primordiales que se desata entre Apolo y Dionisio. ¡Pero justamente no puedo concebir que el significado infinito de la música sea reducido a ser una manifestación de una idea mítica –no por su conceptualidad mítica deja de ser idea–, y con pretensiones que exceden los conceptos o imágenes que la componen. En fin, a lo que apunto es que ni Apolo era tan desapasionado como Nietzsche lo muestra, ni lo dionisiaco, era tan no-figurativo. La música no es ni puramente figurativa y racional, ni puramente desatada e irracional, la música es una fuerza mayor que implica estas dos últimas, en una experiencia incondicionada en la

<sup>19</sup> F. Nietzsche. “El Nacimiento de la tragedia” Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza. Pag. 49.

<sup>20</sup> Que se entienda que tampoco niego la abstracción, sólo su exceso represor. Así también, tampoco me parece lucida la brutalidad reaccionaria que no puede ir más allá de su presente.

<sup>21</sup> Más adelante ahondaremos en esto.

que las vitalidades se convulsionan todas sin excepción. Nietzsche en el *“Nacimiento de la Tragedia”* es reductor y reprimido al pensar que la experiencia dionisiaca musical sólo trata de simbolizar una supuesta esencia de la naturaleza, y que por muy viva y monstruosa que sea la música, sigue siendo símbolo... ¿demostración de una gran teoría? Cito: *“En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los*

*miembros”*<sup>22</sup>. El baile no es un vehemente acto simbólico, es una experiencia en sí misma, llena de matices, pero que en su vivencia radical no es condicionada a nada, ni siquiera a una supuesta “esencia de la naturaleza”. En Nietzsche aún se puede entrever el supuesto aristotélico de concebir al arte como mimesis... y no como Cioran, asumir que la música es una deformidad -de infinitas formas- que no se puede definir en un capítulo ¡y menos en dos páginas como lo hace el genio alemán!

Espero se me entienda bien, es obvio que Nietzsche entregó muchísimo más que dos páginas al problema de la música, y eso se lo agradezco incluso desde lo más íntimo y profundo de mi ser, pero, eso no implica enceguecerse a que el genio alemán sea capaz de hacer un dictamen tan arbitrario como es plantear que sólo en la melodía y en la armonía hay música, y que el ritmo es algo meramente figurativo y no dionisiaco, y no notar que esto es, por lo menos, soberbio, grandilocuente, y por sobre todo desconsiderado<sup>23</sup>. Puede ser que el aspecto melódico y armónico de la música sea totalmente sobrecogedor, y estimule esas convulsiones vitales que Nietzsche denomina como “dionisiacas”, eso puede ser, y yo creo que así lo es, pero esto no implica ser sordo frente a las convulsiones que provocan músicas cuyo fuerte es su ritmo, y menos aún aquellas que consisten mayormente en generar ritmos (pensemos en cualquier música percusiva de honesta efervescencia espiritual).

Pero, no quiero que esta lectura de Nietzsche se limite a ser una crítica, para esto quiero también denotar lo visionario que es *“El Nacimiento de la Tragedia”*, y por sobre todo su sobrecogedora profundidad en lo que se refiere a la afirmación trágica de la existencia, que es una afirmación de la vida, y no de meras ideas o sistemas lógicamente bien justificados. Nietzsche en su época, probablemente fue uno de los pensadores menos ilusos que pisaban este planeta, pues fue el descubridor de ese origen caótico y factual de todo pensamiento, y que él nombró –sugerentemente– como *lo dionisiaco*.

En este sentido, y en relación con lo mostrado de Cioran al respecto al comienzo de esta tesis, no puedo dejar de concederle una lucidez sublime a su noción de que el lenguaje se queda corto frente a la factualidad inasible de la música. El contexto en que Nietzsche nos presenta esta sublime reflexión filosófica, es su análisis de la poesía en la *canción popular (Volksleid)*, y que en términos filológicos desarrolla esta noción contraponiendo el lirismo de Arquíloco, frente a la epopeya homérica. Mas para no disgregarme, no ahondaré en el problema en términos que hagan mención a Homero y a Arquíloco –aunque no deo de señalar lo interesante de esto–, y me concentraré en señalar lo que está en el fondo de esa ejemplificación. Pues bien, justamente, en lo que se refiere a la relación tormentosa del lenguaje frente a la música, Nietzsche se asombra, y toma como prueba de su teoría metafísica de lo dionisiaco y lo apolíneo, el que en la canción popular el lenguaje hace un

<sup>22</sup> F. Nietzsche. “El Nacimiento de la tragedia” Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza. Pag. 49

<sup>23</sup> Como lo es la filosofía en general, incluida esta pequeña tesis.

supremo esfuerzo por *imitar* la música, mientras que ésta sólo la *soporta* a su lado. Ahora bien, tengamos cuidado y no saquemos al lenguaje y al hablar del juego –las palabras tienen que estar, pero como elementos en juego, no como única jugada–, pero sí, no dejemos de notar que las palabras muchas veces se vacían de experiencias y se vuelven ridículas, mientras que por el contrario, una música de honesta fortaleza, esté en la circunstancia que esté, y frente simplemente de un hombre con las orejas limpias de prejuicios o mañas, será sentida en su fuerza, o por lo menos respetada –hay música que no se quiere escuchar, pero después que se escucha, creo yo, si la música no está impuesta, no hay ridiculez alguna, o por lo menos la ridiculez está implicada en algo más sublime. Ahora bien, Nietzsche igualmente insiste en darle un carácter mimético a la música, y habla de que si bien todo el recurso simbólico que descarga el lírico inspirado musicalmente, en el cual recurre a toda la naturaleza, es provocado por la música, y por ende, son una *imitación de la música*, esta misma, no es algo que de por sí valga, sino que es un simbolismo de algo más grande: la voluntad. La música no es voluntad, pero es el arte que tiene el privilegio de imitar la voluntad... y bueno, al final, es sólo un prueba de una gran teoría... cito: “*la música es un simbolismo universal, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica –?– a la contradicción primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está muy encima, y antes que toda apariencia*”. No dudo por un segundo, que lo que movía a Nietzsche era una experiencia radical y factual, pero una, que no es señalada en la tierra, sino que en una idea remota y desencarnada... todo hubiera sido más simple y encarnado, si simplemente en vez de condicionar la experiencia musical a la experiencia de un algo primordial fantasmal, hubiera simplemente notado, lo primordial de la experiencia musical en sí. Probablemente, esta subyugación limitante de la música, a la noción de la vida como voluntad, surge a partir de una demanda epocal a la obra de Nietzsche una demanda moderna, que aun sueña con una filosofía que implique todos los ámbitos de la existencia, con la que se lograría una mega comprensión del mundo. Justamente el ya mencionado absolutismo del “*Nacimiento de la Tragedia*”, que tanto repudiara el mismo Nietzsche en sus obras póstumas.

Otro aspecto de este libro digno de ser cuestionado por caer en un parcial y facilista absolutismo, es la delimitación de la música como consuelo metafísico. Nietzsche plantea que la naturaleza en sí misma es inexperienciable debido a los horrores que ésta implica, y que para vivirla sin un pavor insoportable, están las artes, especialmente la música, que actúan como representaciones vivas de lo que es la naturaleza en sí, y principalmente en sus aspectos más inconcebibles y horrorosos como son el absurdo y lo espantoso. Pues bien, aquí hay supuestos más que cuestionables... ¿qué tan insoportable es experimentar la naturaleza, digamos, directamente, y no a través del arte?... creo yo, que si bien en el peor de los casos hay cosas que no se quiere que pasen, creo que es totalmente iluso pensar que en cuanto pasan, uno puede dejar de vivirlas, ¡es imposible!, es justamente a lo que Nietzsche llamaba una voluntad débil: Sócrates y más aún, Cristo. En resumen, creo que la música es ella misma naturaleza, y que además la naturaleza no necesita de la música para poder ser vivida en su factual grandeza, la naturaleza no se muestra a través de un aspecto de sí misma, pues eso no sería vivirla, sino vivirla a medias, o vivir sólo aquello que queremos vivir de ella, lo que creo es un imposible, pues aunque no se quiera, siempre la naturaleza está viviéndose –por lo menos inconscientemente–, y esto Nietzsche lo sabía más que nadie. Nietzsche da él mismo los elementos básicos para elaborar una crítica de su filosofía de la música... ¡y se agradece!, pues justamente una de sus mayores virtudes como un pensador vivo, es su capacidad de autodestruirse y reconstruirse, su autocrítica... y después de su muerte, el dar la posibilidad de revitalizarlo criticándolo. De hecho, la crítica que hacíamos a que Nietzsche aún valoraba la música como un símbolo privilegiado de la fuerza vital esencial que es la llamada voluntad y no la notaba como algo con un

valor sublime en sí, se puede relacionar fácilmente con la ya mencionada autocrítica del *“Nacimiento de la Tragedia”* que lo considera un libro mal influenciado por el megalomaniaco idealismo wagneriano. Aunque también no es desatinado notar que esta reducción de la música como “símbolo” tiene un supuesto, probablemente de origen aristotélico, de que todo arte es mimesis.

De todas maneras, esta reducción de la música a ser símbolo, es mucho más sutil, pues en el libro en cuestión, Nietzsche crítica la restricción –no desconsiderada como la de él, sino lisa y llanamente grosera– de la música a ser un arte figurativo. En Nietzsche, la música que simboliza sólo *algunos* aspectos de la naturaleza es la música débil, pero no la que busca simbolizar *toda* la naturaleza, esto tal vez porque nunca conoció música sin pretensiones simbólicas, una que no busca estar sustentada sobre nada, ni siquiera sobre grandes teorías filosóficas –como sí lo hace Wagner–, y que posee un carácter incondicionado, que en sí mismo es un éxtasis que nos abre al universo, no por estar separado a éste al modo de un símbolo, sino que justamente, porque es parte esencial de éste, incluso más allá de lo humano, pues todo el universo vibra (ya hemos hecho un análisis de esta idea mayormente stockhauseniana). De aquí se puede decir acertadamente una aseveración que a simple vista puede parecer tosca: la música es más dionisiaca de lo que Nietzsche pensaba, por lo menos en su *“Nacimiento de la Tragedia”*. Con el tiempo, él mismo notó que a pesar de su fundamental “intención dionisiaca”, en este libro aún hay matices racionalistas que absolutizan, determinando de manera cerrada, un inasible como lo es la música. El Nietzsche que en el *“Nacimiento de la tragedia”*, unido aún al espíritu metafísico del wagnerismo schopenhaueriano, pensaba en términos de dualidades contenido-forma, materia-estilo, y utilizaba los principios *dionisiaco* y *apolíneo* para rellenar los respectivos casilleros de dichas dicotomías; en el *Zarathustra* presenta lo dionisiaco, las fuerzas en su irrupción, como conteniendo en sí mismo las formas, el elemento apolíneo de configuración, lo que da armonía o simetría a las fuerzas. Se puede notar que con el tiempo Nietzsche fue dejando cada vez más atrás su necesidad de representación de la naturaleza, y la asume como un todo con diversos matices y formas de experienciarla... y más esencial aún como un todo constante, desde el cual no se escapa en la representación apolínea o metafísica, pues tanto lo apolíneo y lo metafísico son contenidas en las fuerzas de la naturaleza. En este sentido, es interesante el trato posterior moral/amoral que Nietzsche hace de la música, haciendo notar repulsión por ciertas músicas –principalmente la música alemana, en especial Wagner– por ser fisiológicamente insanas –este modo de tratar la música lo mantuvo hasta el *“Ecce Homo”*. De Wagner nos dice que el que no se pueda respirar al escuchar su música, es una clara señal, de que no es música adecuada para la vida. Cito: *“Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas, ¿para qué disfrazarlas bajo fórmulas estéticas? La estética no es otra cosa que fisiología aplicada. –Mi hecho, mi petit fait vrai es que ya no respiro bien obra su efecto sobre mí; que de inmediato mi pie se pone malo y se revuelve contra ella (...) Pero, ¿no protesta también mi*

*estómago? ¿mi corazón? ¿mi circulación de la sangre? ¿no se revuelven mis tripas?”*<sup>24</sup>. El pie pesado y la resonancia de marcha militar wagneriana, Nietzsche lo encuentra lisa y llanamente insano. Esta noción orgánica y fisiológica de la música, no muy presente en *“El Nacimiento de la Tragedia”*, sí lo estuvo en toda su obra posterior –lo decíamos, hasta el *“Ecce Homo”*–, y es una que abrió un campo de análisis de la música aún no recorrido... una especie de gran concilio entre la percepción de la música como un hecho carnal, pero que afecta las pasiones, y que inclusive dichas afecciones tienen una expresión metafísica o teórica –*“la estética no es otra cosa que fisiología aplicada”*. Creo que cuando con Cioran y

<sup>24</sup> F. Nietzsche. “Nietzsche contra Wagner” Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza. Pag. 418.



Stockhausen hablo de una vibración total apunto a lo mismo, la música es un hecho factual que afecta a la humanidad con una intensidad tal, que tiene reverberancias fisiológicas, psicológicas y teóricas –estando la filosofía totalmente contenida en éstas.

## II. La necesidad musical

---

Para Nietzsche no hay músicas buenas o malas, con él ya estamos más allá de estas valoraciones de tono absoluto, aunque de escondidas intenciones arbitrarias, persuasivas y circunstanciales. No, para Nietzsche hay *música vitalmente necesaria*, música que estimula la existencia y música que la apaga o nubla, de aquí que su predilección por la música ligera y mediterránea, como son Bizet o Rossini –“música veneciana”–, probablemente es la base vital y anímica de su filosofía, en cuanto esta es a la vez ligera como concisa –circunstancial y erudita, ligera y docta. Ahora bien, no creo que quepa decir con él que la filosofía *deba* ser así, y menos aún la música, pero sí me parece relevante el que él note que toda filosofía tiene una base vital que la determina de una manera inevitable. Es lo que decíamos, las reverberancias musicales recorren toda la humanidad, desde sus tripas, hasta sus ideas más fantasmalmente metafísicas.

## III. Entrecruzamientos entre música y filosofía en Nietzsche

---

Otro aspecto de la filosofía nietzscheana en relación con la música que me interesa de sobremanera, es algo a lo cual me siento muy cercano: Nietzsche era, al igual que yo, un filósofo músico –y también un músico filósofo<sup>25</sup>. Mónica B. Cragolini hace un interesante estudio al respecto titulado *“Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones”*<sup>26</sup>, sobre el cual me basaré en este apartado. Interesante es la sutileza que esta filósofa nota del filosofar nietzscheano, en cuanto no es solamente un cruce de meros saberes, sino de fuerzas, ella nos dice: *“la filosofía nietzscheana no se cruza con otros ámbitos, sino que es un **pensar cruzado**, atravesado por múltiples líneas de fuerza que lo configuran como tal”*. Ella nota el carácter disgregado de Nietzsche, no sólo en lo que respecta a su filosofía, sino también en lo que sabemos de su vida misma. En este sentido, Cragolini propone la tesis de que tal vez ese entrecruzamiento de fuerzas en su propio cuerpo, en su propia individualidad, fue lo insostenible que lo llevó a la locura. No dejaré de cuestionar esta tesis, pues creo que el tema de la locura nietzscheana es demasiado complejo y oscuro como para solucionarlo en una teoría algo abstracta que equipara disgregación, o entrecruzamiento de fuerzas a locura. Pero de todas maneras, la teoría es digna de mención, y no deja de tener algo de sentido, por lo menos en cuanto señala que no es la disgregación la causa de la locura, sino la incapacidad de sobrellevarla en una época en que la sociedad que no aceptaba personalidades que no fueran formalmente coherentes –en diversos grados de insanidad, esta atrocidad aún sigue pasando. Pero dejando entre paréntesis la locura nietzscheana, tanto en lo que ella fue como en lo que la causó, me parece más claro –y para nada cuestionable– el hecho factual que en lo que fue tanto Nietzsche mismo, como su filosofía –que honestamente es un tema aparte notar que tanto “se separan”–, habían múltiples fuerzas en juego, que se cruzaban

<sup>25</sup> En tanto la filosofía de Nietzsche es como es en gran medida su sensibilidad musical, así también su música posee un carácter que yo estoy seguro surge en gran medida por la originalísima sensibilidad filosófica de Nietzsche. Esto lo profundizaré en lo que sigue de este apartado.

<sup>26</sup> Estudio que se encuentra en la página web “Nietzsche en castellano” –www.nietzscheana.com.ar–, y que responde a unas llamadas “jornadas Nietzsche” que datan de 1998.

generando una filosofía –y una personalidad– de una perspectiva de amplitud pocas veces lograda –yo desde siempre he encontrado de vital sanidad que los filósofos tengan un acercamiento a la vida más allá de lo que es la mera teoría. En el pensar cruzado de Nietzsche hay una afirmación de la vida por la vida que supera al academicismo abstracto que se cierra a la vida, que no se acerca a lo que analiza. De hecho la “muerte académica” que los colegas disciplinares de Nietzsche declararon al momento de la publicación del *“Nacimiento de la Tragedia”*, más que una señal en contra, es un efecto de la grandeza del texto, que supera la reductora obsesión académica de la época por mantener a la filosofía en una formalidad descorporalizante, y desapasionada. Consideraban “muerta” una de las obras más vivas de la historia de la filosofía, solamente a partir de que esta excedía o no respondía a ciertas formalidades que arbitrariamente eran exigidas a las obras intelectuales de aquel tiempo. Justamente la originalidad, que es un signo claro de vitalidad, es lo que lleva a la academia moderna decir que la rupturista primera obra nietzscheana estaba “muerta”. Debería ser conocido por todo interesado en la filosofía o en el pensamiento en general, el hecho de que Nietzsche fue un hombre absolutamente desconsiderado por su época. Su gran y particular vitalidad, fue ella misma la causa de la marginación intelectual y social que sufrió. Pues bien, esto no sólo ocurrió en lo que respecta a su musical filosofía –que inclusive se puede decir que por musical no fue aceptada–, sino también ocurrió, ¡y ocurre!, en lo que respecta a su filosófica música. Desde mi cuestionable perspectiva, su obra musical me parece de sobremanera subvalorada... de hecho, se le ha criticado hasta el cansancio su precariedad técnica, pero nadie se ha detenido en valorar la expresividad que compensa su falta de complejidad. Puntualmente, hay piezas de Nietzsche –no todas–, que me sorprenden por tener un carácter símil a su filosofía, y que es uno que no abunda en la historia de la música: la policromía anímica... hay piezas de piano nietzscheanas que fluyen en modulaciones armónicas –y por ende anímicas– que realmente me sobrecogen por dos cosas muy difíciles de lograr a la vez: la dinámica, y la sutileza en los cambios... estas piezas no son ni tristes, ni alegres, ni inquietantes, ni suaves *solamente*, sino que son todo esto a la vez, como un viaje deforme, que al romper con la figura se manifiesta como una composición soberana con la cual no es difícil extasiarse al nivel de las mejores piezas de piano de un Debussy o un Satie –obviamente no al nivel técnico de éstas, pero sí en una nada despreciable intensidad expresiva. De aquí me gustaría concluir que a pesar de lo dicho comúnmente, por lo menos desde mi cuestionable experiencia, creo que el Nietzsche músico estaba muy lejos de ser mediocre, sobre todo, creo yo por el carácter expresivo policromático y sutil a la vez de este, el que creo yo, es más que símil a su filosofía. Creo que al valorar su música, se acentúa aún más el carácter entrecruzado del pensador alemán, esto teniendo en cuenta además su innegable talento poético, abre la posibilidad de ver en Nietzsche algo así como un Da Vinci dionisiaco -menos técnico eso sí-, lleno de polaridades y tormentos, que heroicamente resistía en una época que tenía por fetiche la unidad. Ya lo habíamos planteado, tal vez no fue la disgregación lo que lo volvió loco, sino lo angustiantemente sólo que su época lo dejó al no poder concebir, debido a una debilidad vital, este carácter absolutamente propio de él. En este sentido, es más que notable la apología que M. Cragolini hace de este entrecruzamiento, y hacer notar que esto no responde solamente a una especie de metodología rígida para hacer una filosofía viva, sino que es signo de la vida misma, es un signo de afirmación. Cito al texto online: *“Al caracterizar al filósofo como artista, como generador de poiesis, Nietzsche está indicando, entre otras cosas, que no existe un cerco delimitador del plano filosófico, que lo que se construye, como todo lo que se constituye, lo hace en el “entre”, en el Zwischen de las fuerzas. Que el filósofo del futuro, capaz de ir más allá del nihilismo decadente y posibilitado para crear –más allá de la crítica a esta forma de vida– sea caracterizado como artista, está indicando no solamente que el pensamiento se constituye como interpretación y hermeneusis, sino que,*

*además, los límites de las disciplinas son arbitrios perspectivísticos, y como tales deben ser considerados*". El reconocimiento del arbitrio estando presente en los límites establecidos entre los "saberes", enriquece la fluidificación de las fronteras y el continuo desplazamiento de los umbrales. Con esto se deja atrás el aseguramiento del sujeto moderno tras fronteras autoimpuestas, que lo resguardan de enfrentar la caótica disgregación de la existencia, y encierran su subjetividad dentro de una cómoda y cerrada propiedad. Este autoencierro en el fondo no es más que una cobardía, y por lo mismo una prepotencia. La apertura al entrecruzamiento de fuerzas nietzscheano, es un acto de afirmación de que la única unidad posible es la del diferir mismo, en el que la diversidad de voces no son acalladas en un *Logos* –en una gran teoría–, sino que el *logos* mismo se configura desde la voces divergentes, entre ellas, entre sus diferencias. Así, el hombre evita el encarcelamiento de la representación absoluta, justamente al asumir que la realidad no puede ser dominada ni por él ni por Dios, pues no hay un fundamento que ordene y jerarquice, puesto que el todo se vuelve a la vez inasible como radicalmente dinámico –la música del universo siempre es distinta–, siendo la realidad algo que se constituye a partir de un cruce de fuerzas que en la medida que cambia, la realidad muta: el ultrahombre, el niño que constituye una realidad sobre las ondulaciones de la vida, y luego la destruye para no perderse el fluir musical que es el *vivo vivir*, que es de lo que se escribe y habla, cuando no hay mera palabrería ilusa. Cito: *"Tócame una canción, maestro Pietro, así comienza una de las esquelas de la locura de 1889. Cuando el mundo calle, cuando las palabras se agoten, cuando las perspectivas llamadas grandes ideas ya no tengan valor para sus circunstancias, tal vez lo que siga resonando de la filosofía nietzscheana sea simplemente esta música detrás de las palabras, música irreductible a cualquier pensamiento fundamental o fundante, música que quizás sea, simplemente, el resonar del ejercicio tensionante del perspectivismo como forma de pensar. Quien pueda razonar con ella, quien pueda cruzarse en su campo, sabrá tal vez de las recónditas armonías que, signatarias de la tensión, no se reducen a simples resoluciones"*. Me es claro que la idea de "perspectivismo" señalada en este extracto está en deuda de ser profundizada, pero creo que sería desenfocarnos del tema de esta tesis, así que pido concederme quedarme en la deuda... pero, aparte de eso, creo que la idea de que bajo toda filosofía hay una música que le de sentido a ésta, que hace que ésta "hable de algo", es algo de una lucidez admirable, y como debiera entenderse de lo ya escrito hasta acá, calza de una manera excepcional con el temple en como es tratada la música en este escrito. Es interesante notar que esta sensibilidad filosófico frente al carácter originario –pre-racional– de la música, no solo se da en Nietzsche, sino que también es por lo menos entre dicho desde los primeros años de la filosofía, inclusive en el que puede ser la contra cara nietzscheana, Platón. El siguiente apartado tratará esto.

## La música en Platón y Aristóteles

Tanto en Platón como en Aristóteles la música es considerada como un instrumento para provocar efectos tanto superiores como bajos. Ambos filósofos valoran la música en cuanto provoca animosidades "superiores" o bajas; la música siempre es un accesorio o un medio que puede tener efectos elevados o vulgares. Pero también, y en este mismo sentido, para ambos filósofos la música es un origen. En lo que sigue espero se muestre esta comprensión de lo que es la música para la filosofía griega clásica de Platón y Aristóteles, y que, si bien es ampliada en las filosofías posteriores, no es refutada. Puntualmente: *la música tiene tanto la potencialidad de generar una animosidad elevada, es decir, estimular*

*la actividad intelectual abstracta, como también estimular las bajas y los instintos animales... y esto porque fundamentalmente la música, más que ser un causante de ideas o de pasiones, es un principio incondicionado-condicionante.*

### I. La música en Platón

---

*El destierro platónico:* La música en la filosofía de Platón juega un papel complejo, a veces aparentemente menor y subyugada a principios más elevados, como otras veces denotando tener una “influencia” fundamental. Un ejemplo de una comprensión subyugadora de la música a principios superiores se puede encontrar en “*La República*”, en el libro III, donde el griego nos habla de la música de una manera absolutamente instrumental, donde ésta debe darse no en función de sí misma, sino en función de los efectos elevados que ésta pueda provocar, como así también debe ser reprimida en cuanto se manifieste de maneras que inciten a la baja. Platón nos dice que la música sólo tiene que llevarse a cabo bajo ciertos parámetros que impidan que ésta estimule la embriaguez, la locura, el desorden, o el lamento, y que por el contrario, sólo se debe aceptar la música que genere animosidades sensatas y valerosas. En términos más técnicos, sólo se aceptarán las armonías dóricas o frigias, y se desterrarán, por lastimeras, la lidia mixta, tensa, y otras del mismo carácter, y por relajadas, las de modo jonio y lidio. En general sólo se acepta la música que estimule la formalidad y la actitud elevada, el resto, arbitrariamente es desechado por considerarse perjudicialmente perturbadora. Esto se plantea de sobre manera en lo que respecta a los guerreros, quienes deben estar totalmente ajenos a melodías “relajadas”, y por el contrario, para la educación de estos, Platón aconseja rodearlos de armonías dorias o frigias, para moldear su carácter bajo las ideas elevadas de prudencia y valor. Este es un ejemplo más de lo ligados que están el fascismo y el idealismo exacerbado. En Platón, en pos de forjar su idealidad en los cuerpos, plantea como inaceptables las manifestaciones humanas que tengan tintes de embriaguez o locura, cito: “*nada es más impropio a los hombres que la*

<sup>27</sup>*embriaguez, la molicie y la pereza*”. De hecho, Platón también habla de que las melodías lastimeras afectan lo respetable que pueda ser una mujer o un hombre... una aseveración bastante peculiar, que si uno le da una mirada astuta, puede interpretar que la música triste lleva a la lujuria. En fin, en “*La República*” hay una seguidilla de discriminaciones musicales que se alternan con sobrevaloraciones de animosidades como la sensatez y el valor. Probablemente el fundamento teórico de estas discriminaciones se puede resumir en que “*debemos ajustar el número –ritmo– a la armonía y las palabras, y no las palabras*

<sup>28</sup>*al número y la armonía*”. Esto responde directamente a la teoría esencial platónica de que lo primordial son las ideas, y que todo lo demás, incluyendo la música, son meras apariencias que deben tender a las alturas, o si no ser despreciadas por “bajas”. En este sentido Nietzsche ya lo ha dicho casi todo, haciendo ver que este desprecio en el fondo es la incapacidad de *soportar* la embriaguez y los horrores de la vida fáctica. Así Platón, inconscientemente aterrorizado, excluye de su república ideal la música horrorosamente embriagadora, esa que nos seduce al grado de que no tenemos justificación elevada alguna para escucharla, pues el simple hecho del éxtasis que padecemos al escucharla, vale por sí mismo. En el éxtasis musical se manifiesta lo inalcanzable que es para idea alguna, poder reducir la complejidad y monstruosidad del universo. Esta impotencia significativa de la idea frente la música, Platón no la soporta, y como quien esconde la suciedad bajo la alfombra, escapa del asunto o lo destierra, antes de soportarlo, tolerarlo, y menos aún, afirmarlo. Así

<sup>27</sup> Platón, “*La república*”, ed. Alianza, pag. 172.

<sup>28</sup> Idem. Pag 178.

se puede entender cómo para Platón la variedad y la multiplicidad de medidas<sup>29</sup> deben ser desterradas de las armonías y los ritmos musicales, y sólo se acepta la música que estimule a la “ascensión” -¿un fetiche?-, a la abstracción y a la represión de los instintos.

Musique como principio y mito en Platón: Una noción platónica acerca de la música, más sensible a esta, es la de que “no se puede tocar a las reglas de la música, sin alterar las leyes fundamentales de la gobernación”. En este sentido, hay una coincidencia con Nietzsche, Cioran y Adorno, en cuanto se concibe a la música como una base sobre la cual se constituyen “mundos”. Ahora bien, Platón nota esto, pero no lo hace con la profundidad y vitalidad como lo hacen los pensadores ya mencionados. Por lo menos, no le da mayor atención a esta noción, y la deja sin mayor despliegue. De aquí que me sea imposible ir más allá.

En este mismo sentido de darle a la música, -por lo menos a la palabra- una significancia de una amplitud fundante, es más que considerable el hecho de que Platón en las primeras paginas del “Fedón” no llama “música” al vibrar de los instrumentos –a los cuales designa como “melodía”–, sino a algo que sólo sucede en las matemáticas y en la filosofía, dándose en ultima su más elevada manifestación. Sócrates nos dice: “*Con mucha frecuencia en el transcurso de mi vida se me había repetido en sueños la misma visión, que, aunque se mostraba cada vez con distinta apariencia, siempre decía lo mismo: ¡Oh Sócrates, trabaja en componer música! Yo, hasta ahora, entendí que me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo, y que al igual que los que animan a los corredores, ordenábame el ensueño ocuparme de lo que me ocupaba, es decir, de hacer música, porque tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que me ocupaba, era*

<sup>30</sup> *la música más excelsa*” Esta amplia noción platónica respecto a lo que “música” significa, es una indudable influencia en la filosofía de la música de Stockhausen, y es justamente algo que se vincula a la vértebra de esta tesis: lograr la afirmación de la música como algo que recorre el universo entero, y como en su experimentarla ella el individuo, a la vez, se afirma como se diluye extasiado –se reúne con lo que le rodea –esto ya fue profundizado en el apartado sobre Emile Cioran.

## II. La música en Aristóteles

---

Aristóteles también toca el tema de la música en “*La Política*”. Como de alguna manera también lo hizo Platón, en Aristóteles, la música “sale al paso” como un medio para forjar caracteres. Pero a diferencia de Platón, Aristóteles no sólo consideró a la música como un modo de configurar el carácter de los guerreros, sino además de los niños y jóvenes de Grecia. Su razonamiento al respecto es el siguiente, cito: “*Está dividida la opinión en cuanto a las prácticas educativas, pues no todos están de acuerdo con lo que deben aprender los jóvenes, ya sea por la virtud, la vida mejor, la inteligencia o el carácter del alma*”<sup>31</sup>. Para el Estagirita, la educación no pasaba primero por la razón, sino por los hábitos: “*se aprende por los hábitos antes que por la razón... no se aprende jugando, sino que el aprendizaje va con el dolor, el esfuerzo de los niños es para prepararlos al recreo cuando sean maduros y acabados* –la plenitud de las potencias”. En coherencia con el carácter teleológico de la

<sup>29</sup> “Hay que desterrar de él (ritmo), la variedad y multiplicidad de medidas (...) No habrá necesidad para nosotros de cantos o melodías con muchas cuerdas, o panarmónicas”.

<sup>30</sup> Platón “Dialogo, vol III: Fedon, El Banquete y Fedro”, Trad. Carlos García Gual, editorial Gredos, 59c 60b.

<sup>31</sup> Aristóteles, “La Política”, trad. Carlos García Gual & Aurelio Pérez, Ed. Alianza PP. 301

filosofía aristotélica, la música es un medio para un fin: “*la música es el decoro del ocio, el cual es el principio de todas las cosas*”<sup>32</sup>. Interesante me parece notar que en esta noción aristotélica la música aparezca como un ámbito originario, al igual que en todos los pensadores que hemos analizado: en la música se generan los mundos, Apolo nace de Dionisio, si la música muta las reverberaciones llegan a dimensiones gubernamentales, en fin, la música es un recipiente de “mundo” -Heidegger. ¡Esto ya estaba en Platón y Aristóteles! ¿Será cuestionable esta coincidencia que recorre la filosofía desde sus orígenes hasta nuestros tiempos?... pues creo que en algún grado lo es, puesto que la música no es una operación generadora de mundos, o por lo menos es reductor limitarla a este carácter causal, como si fuera *su función*, y que todo su sentido se redujera a esto. Pero, no nos desviemos de Aristóteles, y dejemos que en él la música sí sea funcional, puntualmente, condicionada a dar **la mejor recreación**. Para el griego la música es el mejor ocio, *ni más ni menos*. Tal vez por ser un ámbito del ocio él considera al músico como gente de inferior condición. Pero, si bien para Aristóteles ejecutar música pueda ser perjudicial en exceso –a Aristóteles le parece inaceptable algo así como un “músico de profesión”–, esta no deja de ser vista por el filósofo como llena de importantes virtudes: la música contribuye al reposo, además da placer y la virtud de gozar, amar y odiar correctamente... esto es, *recrearse correctamente*. En la música según Aristóteles hay semejanza –recordemos que en Aristóteles todo arte opera como mimesis– con toda la gama de las pasiones humanas, desde las reposadas, a las movidas, desde las más vulgares, a lo que él llamaba las “más libres”. Si bien, a pesar de su supuesto, absolutista y reductor, de que todo arte es mimesis –el mismo supuesto que encontramos en el Nietzsche del “*Nacimiento de la Tragedia*”–, y su carácter arbitrariamente moralizante, la filosofía aristotélica igual logra alumbrar por lo menos de forma indirecta el *sesgo primordial e incondicionado* de la música con lo que respecta a los múltiples “construcciones” humanas: la música es el ocio más correcto, y el ocio para Aristóteles es el principio de todo.

## Estudio acerca las relaciones entre música y significado

En la búsqueda de algún análisis filosófico de la música de nuestros tiempos, me encontré con un interesante trabajo de un español llamado Julián Marrades Millet titulado “Música y significado”. Trabajo que así mismo se resume como uno que “*discute las clásicas teorías imitativa y expresiva del significado de la música, que comparten una noción referencialista del significado, y crítica a sí mismo la alternativa sinctacticista del formalismo*”<sup>33</sup>. Frente a estas posiciones, Marrades propone una explicación del significado de la música inspirada en la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein, este último nos dice: “*decir de una pieza de Schubert que es melancólica, es como darle un rostro*”. Con el desarrollo de este estudio comprenderemos el sentido de esta frase aparentemente hermética.

<sup>32</sup> idem. PP. 304

<sup>33</sup> Julián Marrades Millet, “Música y significado”, archivo pdf. que se puede encontrar en la página web de la Universidad de Valencia. Todo el resto de las citas de este apartado corresponden a este mismo texto, salvo cuando es indicado lo contrario. Para encontrarlo sólo basta recurrir a algún buscador online.

Pues bien, según este texto, a lo largo de los últimos siglos, en la estética musical han prevalecido dos nociones: la imitativa y la expresiva, las que históricamente están asociadas a la ilustración y al romanticismo. En cuanto a la primera, la imitación, la música al dejar de ser un mero ornamento para la poesía, pasa a ser *“un modo autónomo de reflejar la naturaleza”*, más directo y natural, que la imitación verbal, y tan verdadera como esta. Con el tiempo, la música pasó de ser considerada un reflejo de la naturaleza<sup>34</sup>, a ser considerada una expresión de un genio artístico, una expresión de sus sentimientos... un mundo exterior sonoro engendrado por el mundo interior de un genio. Dos autores que Marrades menciona como representativos de estas corrientes son Deryk Cooke –imitativo– y Susanne Langer –expresivo–.

Para Cooke hay una analogía estructural entre el lenguaje hablado y el lenguaje musical. La música para Cooke solamente en su contenido difiere al lenguaje, pues el contenido de ésta es emocional, y el del lenguaje conceptual, pero estructuralmente tanto el lenguaje como la música poseen un vocabulario. Cooke en su *“Lenguaje de la música”* se esmera en desmenuzar el lenguaje de la música en sus términos básicos, esto es, aquellas unidades dotadas de un significado fijo, recurrente y unívoco. Por ejemplo, Cooke nos dice que la tónica es emocionalmente neutra; que la tercera menor es un intervalo consonante, pero entendido como descenso de la tercera mayor, y significa aceptación estoica, tragedia; que la tercera mayor es alegría, etc. Cooke se sitúa como representante de la teoría imitativa clásica, según Marrades, por dos ideas matrices: *“una de ellas es la de que la capacidad semántica se basa en su posibilidad de designar otra cosa, o de que “significado” es sinónimo de “referencia”; la otra es la idea de que las reglas semánticas que correlacionan los elementos sonoros con sus términos de referencias extramusicales se basan en hechos naturales, o sea, supuestamente inmutables”*. Para Cooke, hay un orden objetivo en las experiencias emocionales, que puede ser representado en la música, a través de establecer una relación figurativa entre los elementos sonoros del lenguaje musical y los elementos del mundo de las emociones. Y esto, posibilitado porque los elementos musicales representan naturalmente sus objetos.

También para Susanne Langer, la música es el lenguaje de los sentimientos, pero no en el mismo sentido del lenguaje hablado, puesto que la música carece de gramática, entendiéndose esto como una falta de vocabulario, y de referencia convencional. Para Langer la música no se reduce a su referencia a objetos, y menos aún se puede traducir a lenguaje verbal. Por ende, la única significación de la música es su carácter expresivo. En este sentido Langer es romántica, pero sólo hasta cierto punto, pues a diferencia del romanticismo clásico, Langer no piensa que la música expresa inmediata y espontáneamente los sentimientos del artista, al modo de un signo natural de su alma o mundo interior. Justamente, en contraposición con esta noción romántica clásica de lo que es la música, Langer propone que la expresión musical es una simbolización, y no un signo de las emotividades. El rasgo semántico peculiar de la música no denota ni dice, sino muestra, simbólicamente, el mundo de las emociones y los sentimientos. La expresión musical de los sentimientos consiste para Langer en *“articular y presentar mediante los sonidos la forma lógica de la vida emotiva, la cual es más fácil de producir, percibir e identificar en la música que en los sentimientos”*.

En resumen, para Cooke la música *dice* algo del mundo, describe emociones y sentimientos, y para Langer, la música *muestra* algo de él, la forma lógica de esos sentimientos y emociones. Pero tanto la teoría imitativa como la expresiva comparten un supuesto básico acerca de la semántica de la música consistente en una noción muy

---

<sup>34</sup> Ya analizamos y criticamos esto en el Nietzsche del “Nacimiento de la tragedia”.

general del significado, según la cual una cosa cualquiera adquiere significado si se le asocia o se refiere a algo más allá de ella misma, de manera que toda su naturaleza significativa se revela en esa relación. El núcleo de esta noción radica en la afirmación axiomática y casi intuitiva de que entre la música y las cosas que van “más allá” de ella hay una posible asociación referencial que se equipararía al valor significativo de la primera. Me explico, en ambas teorías acerca del valor significativo de la música, esta es significativa en cuanto sus elementos –los elementos sonoros– se refieren a elementos extramusicales. Asimismo entienden esa referencia como una relación externa y contingente, en tanto presuponen la posibilidad de identificar sus términos al margen de la relación. Justamente a favor de este supuesto común tanto de la corriente teórica imitativa como expresiva, es que Marrades habla de que ambas sostienen una teoría *representacional* de la música.

Marrades nos dice: “Una de las dificultades que plantea esta teoría semántica radica en hacer depender la comprensión de la música de una vaga asociación de los hechos tonales, sensibles y concretos, y ciertos contenidos oscuros y evanescentes”.

Justamente, esta constatación está en la base del llamado “giro formalista”, en el cual la música no es analizada en relación de nada, sino que ella misma se muestra a sí misma, es decir, el significado de la música está en la música misma. El formalismo es planteado por L. Meyer como un acto de significación de la música que se da sólo a partir de una percepción y comprensión de las relaciones musicales *en el interior* de una obra. Esta es la idea de la “significación interna”. La que se complementa con la atención que pone L. Rowell en el papel de la percepción subjetiva en la comprensión de dicho significado. De alguna manera el formalismo hace una tajante distinción entre lo que es escuchar la música y lo que son connotaciones afectivas que el oyente relaciona a los tonos. Es interesante cómo el formalismo, por una parte, le da a la música misma la capacidad de responder a la pregunta por su significado, y por otra, notar la influencia subjetiva al momento de significar una música. Pero, por otra parte, estas ideas, nos dice Marrades, son inaceptables por tener dos implicancias funestas para un comprensión realmente profunda de lo que es la música. Por un lado, es inaceptable reducir la música a algo meramente físico o psicológico, porque esto implica la falta de sensibilidad que es separar la música de la experiencia subjetiva. Y por otro, hay un engeguamiento de la amplitud del fenómeno musical, en cuanto como otros aspectos de la vida que no son ella, autónomamente la cruzan y trascienden, haciendo de la música algo mucho más complejo y amplio de lo que los reductores formalistas pensaban. En fin, no se puede reducir la música a los sonidos mismos, viendo en estos significancias meramente racionales e igual de representativas como son las de las teorías imitativas y expresivas, que el formalismo busca criticar justamente por su representacionalismo.

Pues bien, la verdadera alternativa al representacionalismo tanto imitativo, expresivo, como formalista, Marrades la ve en la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein: *“Adoptar tal explicación lingüística como un modelo para la comprensión de la música, implica rechazar la tesis de la relación externa, y abandonar el modelo pictórico de la comprensión musical, que ha prevalecido más o menos abiertamente asumida, en las mencionadas teorías del significado musical”*.

Para Marrades, *pictórico* quiere decir fundamentalmente aquella noción de que el arte, sea el que sea, debe “representar” algo que va más allá de él, esto se ejemplifica en el corriente escuchar saltos, choques y tensiones en el correr de una pieza musical. Se percibe *una cosa en otra*. Por ejemplo, en el paso de una tercera mayor a una tercera menor, según Marrades, no es extraño escuchar un “descenso”, y más aún cuando a ese “descenso” le agregamos una significación emocional del tono de una aceptación trágica. La noción *pictórica* de la música plantea que la música se escucha en los sonidos



porque nosotros proyectamos valores musicales como descenso, tristeza, altura y alegría en ellos. Pero la pregunta que cabe para Marrades en relación a esto es la siguiente: “Pero, aún rechazando que el significado musical se explique en función de un supuesto isomorfismo entre sonido y cualidades musicales, ¿por qué recurrir a algo extrínseco a la propia música –la imaginación cultivada del oyente– para explicar el significado musical, en lugar de tratar de fundamentar la conexión entre sonidos y cualidades musicales en las propiedades y relaciones internas al propio material sonoro?”. Para responder a esta pregunta, Marrades toma un estudio de Ramón Barce, quien busca rescatar el análisis del significado de la música de lo sociológico o psicológico, y busca enfocarse en la música misma con una animosidad científicista y con anhelos de lograr alguna objetividad al respecto. Marrades destaca de este estudio de Barce que en él se pueda ver cómo ya en los sonidos mismos hay intrínsecamente una capacidad simbólica, en cuanto existen sonidos altos y graves, por ende elevados y bajos, y de ahí, alegres o más pesados. Personalmente creo que este estudio es tremendamente cuestionable, sobre todo si desde Stockhausen –y también desde Platón– dejamos de raíz de limitar la música a las armonías o expresiones sonoras meramente humanas, y la escuchamos en todo el universo, en todo lo que vibra... desde ahí no es ninguna sorpresa notar que los sonidos tienen de por sí “capacidades simbólicas”, o mejor dicho capacidades que supuestamente deberían estar solamente en el “arte humano”... ¡si es cosa de escuchar 4’ 33” para notar que de raíz la música está en todas partes, inclusive en las flatulencias<sup>35</sup>!... pero, creo que dejaré esta crítica en *stand by*, para seguir dando a entender mejor la propuesta de Marrades. Pues bien, lo que le interesa a Marrades del estudio de Barce es la distinción que éste hace de cualidades intrínsecas de los sonidos –pensados éstos no como música no humana, sino como elementos que constituyen la música– y otras que son proyectadas por el oyente, digamos, cualidades subjetivas. Esto, en términos de la epistemología de Locke, corresponde a elementos primarios reales y objetivos, y otros secundarios subjetivos. De alguna manera se habla de una física objetiva y real en relación con una subjetividad meramente aparente. Pues bien, esto creo yo no es menor a ser una genial reducción, pues a pesar de que si bien hay distintos elementos en juego en la música, es una real barbaridad por un lado plantear que hay una física incuestionable... simplemente porque no hay nada que pueda impedir notar que así como probablemente un sonido grave no es lo mismo que una tragedia, tampoco un sonido cualquiera pueda ser escuchado como estando “abajo”, o poseyendo posición espacial alguna –de hecho los chinos y los griegos llamaban altos los sonidos que nosotros llamamos bajos. Pues bien, pero el asunto para Marrades no se muestra más al depurar los sonidos del modo en como los percibimos, sino adoptando una posición más desprejuiciada, fenomenológica si se quiere, en la que se incluyen todos los elementos secundarios y primarios que juegan en la significación musical, y concederle a ésta, como lo hace Roger Scruton, el ser un elemento *terciario*. Roger Scruton propone considerar a las cualidades musicales como *terciarias*, por estar con respecto a las secundarias en una relación análoga a la que éstas guardan con las primarias. Me parece útil para entender qué quiere mostrar Scruton al agregar una cualidad terciaria a las llamadas primarias –física– y secundarias –subjetivas–, cualidades que la epistemología plantea como fundamentales, ver que las cualidades terciarias, a diferencia de las primarias, sólo pueden ser percibidas por seres que piensan y tienen lenguajes. Por ejemplo, en una pintura pastel con diversos colores y texturas, sólo un ser humano tiene, según Scruton, la capacidad de ver horrores, enigmas o serenidades... un chimpancé sólo vería colores, o sentiría texturas. La sutileza que diferencia a las cualidades secundarias de

<sup>35</sup> Notable es la respuesta de John Cage frente la pregunta de si se sentiría ofendido si en su obra silenciosa “4’33”, alguien del público emite una flatulencia: “No me sentiría ni ofendido ni halagado, simplemente la escucharía”.

las terciarias, es que las secundarias sólo están condicionadas a un ser afectable –que se pueda asustar, alegrar o ser indiferente con respecto a una obra–, mientras que las terciarias sólo pueden ser percibidas por un ser humano, en cuanto sólo tienen la imaginación y la educación que condicionan la producción de significaciones, o percepciones terciarias. Scruton plantea que el acto de ver una cosa en otra es un ejercicio de imaginación por partida doble, porque por una parte se percibe como estando, algo que no está, y por otra, se lleva a cabo una *proyección metafórica* desde el objeto en que la cualidad en cuestión tiene su aplicación original, hasta el objeto de la experiencia estética. Y justamente porque esta transferencia estética sólo la pueden llevar a cabo seres que tienen pensamiento y lenguaje, es que entra en juego la educación como condicionando la percepción de cualidades terciarias. Si bien Marrades plantea que no hay nada que objetar al punto de vista scrutoniano, de que en la experiencia estética hay factores relevantes que no son ni estímulos físicos ni respuestas sensoriales a esos estímulos, sí crítica a Scruton el que al referirse a estos elementos como “terciarios”, corre el riesgo de trasladar “a otro concepto” la carga fundamentalista epistemológica de los llamados elementos primarios y secundarios. Según Marrades, de esta carga Scruton definitivamente no se escapa cuando entiende a las “cualidades terciarias” como superviniendo de las secundarias, reproduciendo así la relación de fundamentación que la epistemología clásica estableció entre las cualidades primarias y secundarias. Fundamentalmente con esta crítica Marrades quiere evitar privilegiar o condicionar mecánicamente una cualidad por sobre otra, y prefiere entender el entramado que forman imaginación, sensación y cultura, como justamente un entramado de elementos que no se condicionan unos sobre otros, sino que todos participan *a la vez*. Creo que en este punto podemos notar una coincidencia importante entre Marrades, Nietzsche y Cioran, en cuanto para los tres la música y la experiencia musical no se limitan a la sensualidad, sino que abarcan todas las potencialidades vitales humanas. Marrades acentúa que para tratar con la significación musical hay que evitar la reducción atomista y fundamentalista. En este sentido Marrades nos dice, al igual como lo plantea Cioran –y como más adelante buscare mostrar desde Deleuze–, que la música no puede ser reducida a su carácter sensual, es decir, no es lúcido pensar la música reduciéndola a ciertos caracteres sónicos, o relaciones entre sonidos: ser entonados, constantes, o sonar en particulares conglomerados. No, para Marrades el asunto de la música va más allá de esto, e implica además que estos sonidos tienen una “carga semántica” –la que no él, pero yo, quisiera plantear como infinita–, que debe entenderse bien, no es externa a la música, a los sonidos, sino que está *en* ellos en cuanto son música. Justamente en este sentido Marrades propone una analogía entre el análisis lingüístico de Wittgenstein y la noción de que en la música impresiones, juicios y acciones, tanto musicales como no musicales se entretajan de múltiples maneras. Para Wittgenstein no hay separación entre las palabras y sus sentidos, particularmente porque una palabra es palabra y no ruido en cuanto tiene sentido o sentidos, y éstos aparecen en cuanto se escucha una palabra y no un ruido amorfo. De esta misma manera, un sonido cuando se escucha como portador de cualidades musicales sean melódicas, armónicas, rítmicas, o simplemente emocionales, para Marrades no significa que haya un sonido con ciertas características que de manera externa es cargado por un sentido musical, sino que por el contrario para Marrades el sonido mismo trae consigo estas cualidades, pero no al modo de características meramente físicas, sino que como ya lo hemos planteado, estas cualidades que vienen con el sonido son tanto musicales como extra-musicales, creando un marco global de experiencia en el cual todas las maneras de percibir humanas –racional, emocional y poética– se entretajan de infinitas maneras. De aquí podemos concebir que para que haya música siempre debe haber alguien que se detenga a escucharla, esto desde el extremo negativo de individuos que no pueden tener una experiencia musical ni siquiera con el Réquiem de Mozart, al jovial

extremo vital de quienes disfrutaban con el cantar de los pájaros (O. Messaien) o inclusive con un silencio que da espacio a percibir musicalmente los ruidos de una sala y la audiencia (J. Cage) -aunque Marrades, lo señalaré más adelante, no alcanza este nivel de sensibilidad y pone unos “obstáculos” arbitrarios y sin peso a las posibilidades infinitas de la experiencia musical. Pero dejemos la crítica para el final, y quedémonos en lo que veníamos diciendo de que la expectativa musical es crucial para que los sonidos sean música, en este sentido, se puede retomar a Scruton en su convincente aseveración de que cuando alguien escucha alturas de tono, o movimientos musicales, no es que la música esté en una espacialidad en la que suba o baja, se apure o se vuelva más lenta, sino que éstas son metáforas, *“mediante las cuales transferimos imaginativamente a los sonidos una dimensión de nuestra subjetividad que hay que situar en la experiencia que tenemos de nosotros mismos en cuanto agentes”*. De alguna manera, cuando hablamos de *movimientos* y *alturas* musicales estamos haciendo una analogía metafórica con nuestra condición corporal. De hecho, esto también ocurre cuando hablamos de las relaciones entre los tonos y las intensidades de éstos en los mismos términos en como hablamos de las intensidades y las relaciones de los cuerpos: concordancia y discordancia, tensión y relajación, conflicto y resolución – estas “relaciones” son la armonía–, transición, salto, orientación –estos “movimientos” la melodía–, y acogida y confrontación –el contrapunto–. Como ya lo hemos dicho, sin estas transferencias lo que escucharíamos sería sonido y no música, es decir estas transferencias son *constitutivas* de la música. De hecho, en la medida que cambian las transferencias o metáforas, la experiencia musical cambia por completo. Según Marrades es más que probable que inclusive toda experiencia musical, sea de la cultura humana que sea, implica una transferencia, sólo cambian los modos en cómo se da esa transferencia, esa proyección metafórica que constituye el escuchar música y no meros sonidos. Inclusive esta proyección metafórica es constituyente de aseveraciones de tinte emocional como son las que una música sea triste o alegre. En fin, para Marrades el que significados musicales que hablan de cierta composición como “triste”, o que “provoca tristeza”, no responden a una condición absolutamente propia de la música, sino a la proyección que el auditor haga de ésta, a la transferencia metafórica que se haga sobre un sonido. Pero es aquí donde no puedo seguir a Marrades, principalmente conociendo las teorías de Stockhausen al respecto de las reales dimensiones de eso que llamamos música; pues bien, para Marrades no hay una libertad metafórica infinita al momento de hacer transferencias en los sonidos que los constituyen cómo música... no, para Marrades la transferencia es correcta o incorrecta en cuanto al referirse a las obras *debe remitirse* a considerar las intenciones del compositor, culturalmente definidas, en tanto que han logrado o no franquearse y realizarse en la obra musical. Esto no ocurriría en el caso de escuchar música en la naturaleza, de cuyos sonidos sólo *escuchamos como*, es decir, “vemos algo como música”, un pájaro emite ruidos que parecen un canto, y los trenes uno que parece un traqueteo sincopado... pues bien, frente a esto tengo dos críticas, que si bien no rechazan lo que busca mostrar Marrades, lo acotan frente a un sin fin de otras posibilidades de significar la música; pues bien, mi primera crítica apunta a que no creo que al final del día haya una percepción correcta o incorrecta de la música, sino que simplemente hay niveles en la que se escucha, e inclusive, después de que se escucha, las percepciones y las posibilidades de referirse a ésta, no se limitan a una correspondencia con intenciones, sino que inclusive pueden ir mucho más allá del mero autor y de la cultura a la cual éste responde, y pueden deambular por poesías que solamente buscan expresar una conmoción irracional que no está condicionada, y que por sobre todo no se puede juzgar más que por ser o no honesta –su surgen por un verdadero escuchar o no. En fin, creo que Marrades señala algo del significado de la música, pero ese algo lo plantea en una forma que pareciera plantear *todo* el significado de la música, algo así como una anunciada gran verdad de la música, que espero esté mostrando, es bastante

parcial a la gran, infinita y sublime complejidad y amplitud significativa de la música. Pues bien, mi segunda crítica, y es aquí donde tomo la idea de música de Stockhausen, se dirige a que si bien no se puede decir del canto de un pájaro que está “desafinado”, esto no quita, como lo plantea Marrades, que éste no pueda ser canto, obviamente no un canto humano, pero sí un canto de pájaro, uno que no sólo puede ser escuchado “como” música, sino que él mismo es música, claro está en un sentido totalmente distinto a la música humana, pero música al fin y al cabo, y en toda la intensidad y verdad musical de una sinfonía, cuarteto, pieza, tonada, etc.

Creo que a pesar de que Marrades busca tomar con pinzas algo inmenso y más sobrecogedor que objetivable, de todas maneras su texto es espléndido a la hora de mostrar las distintas etapas que ha tenido la estética de la música, principalmente en lo concerniente a encontrar qué significado tiene ésta, y además hacer un propuesta que si bien es limitada y algo desapasionada, no deja de ser lúcida y por sobre todo aguda.

## Sobre la filosofía de la música de Adorno

A diferencia de lo que me ocurre con la filosofía de la música de Marrades, en Theodor W. Adorno, veo una clara sensibilidad, una mayor experiencia en el modo de tratar un acercamiento filosófico de la música. En este apartado quiero tratar ideas de la filosofía de la música de este pensador que considero de una intensidad crucial. Pues bien, de sobremanera encuentro notable su percepción de la música como una instancia en que los sentidos –semánticos, no sensoriales son excedidos no al modo de que unos son reemplazados por otros, sino que todos son trastocados a la vez; y en esa superabundancia, son implicados a una percepción más amplia en la cual el ser humano puede decir es de una manera no sólo bella, sino sublime o soberana –siendo eco de Pseudolongino y G. Bataille. Adorno nos dice que la música, y en especial la del siglo XX, ha sobrepasado su anterior carácter simbólico, y ha pasado a tener un valor en sí mismo, en el cual las representaciones figurativas son excedidas por una experiencia musical factual y soberana. En este sentido Sergio Rojas nos dice acerca del filósofo alemán que *“la filosofía de la música que desarrolla Theodor W. Adorno prácticamente a lo largo de toda su producción filosófica, se*

*relaciona internamente con el motivo de la emancipación crítica de la conciencia”*<sup>36</sup>. La emancipación de la conciencia a partir de la crítica a los supuestos. Para Adorno la música muestra el piso movedizo de toda comprensión fundante de la existencia. Toda pre-datitud es cuestionada por la música. La música nos despierta de un sueño absolutista, y nos muestra la realidad, monstruosa e inasible. De aquí que para Adorno es insostenible reducir la significancia filosófica de la música a ser un mero “lenguaje”, pues la música muestra lo que no se puede decir, muestra algo que no se puede conformar como un sistema de signos. Justamente para Adorno la música denuncia los a veces olvidados límites del lenguaje. La música supera el lenguaje, no al modo de un reemplazo, sino excediéndolo. De aquí se puede entender claramente porqué Adorno planteaba una diferencia radical entre la música “seria”, y la música de “distracción”; la primera logra mostrar lo que está más allá de una mera comprensión, al contrario de la segunda, donde el individuo puede encontrar algún “sentido” a la obra, experimentando un tipo peculiar de “comprensión”. En esta comprensión consiste precisamente la distracción. Adorno nos dice: *“en verdad, una audición adecuada*

<sup>36</sup> “Música y autoconciencia en Th. Adorno”, Sergio Rojas, artículo del. La “Revista de teoría del arte n° 9” de la facultad de artes de la universidad de Chile. Ed LOM pag. 51

*de las mismas obras de Beethoven, cuyos temas va silbando el hombre que viaja en el subterráneo (Metro), exige un esfuerzo aún mayor que la música más avanzada: exige despojarlas del barniz de falsa exhibición y de fórmula reaccionaria creada con el tiempo”*<sup>37</sup>

. La música para ser “seria” debe mostrarse inasible a cualquier comprensión, superar cualquier reducción eidética. Aquí es donde Adorno plantea que justamente al evitar la tonalidad, la música de alguna manera “asegura” una desfiguración, volviéndose por lo tanto más soberana, y abridora; aquí es donde no puedo seguir a Adorno. En el siguiente apartado ahondare en esta crítica.

## Filosofía sobre la nueva música

La música es un elemento de la vida que siempre esta mutando, por lo mismo, la filosofía que busca develarla, también debe hacerlo, al modo de una reverberancia; de otra forma no es filosofía, o por lo menos no una filosofía seria. Mi pretensión con este apartado es enfrentar a Theodor Adorno con lo que ocurre hoy en lo concerniente a la música humana<sup>38</sup>. Como dice Sergio Rojas: “Si hoy nos comienza a parecer que la estética de Adorno en varios aspectos no da cuenta del fenómeno artístico, especialmente en su exigente filosofía de la música, considero verosímil pensar que ello no se debe ante todo a una particular falencia en esta filosofía, sino al hecho de que la “época crítica” en el que ésta se forjó y desarrolló se ha modificado esencialmente”. A lo que le doy total razón a Sergio Rojas es que lo que era la época crítica en la que se sitúa la filosofía de la música de Adorno, ahora ya no lo es, y en ese no ser más como era antes, está implicada la música... me explico, la música se escapó a la teoría de Adorno, se muestra en ella, pero no totalmente, ya se escapó más allá de esas palabras, y de esos sentidos. Sergio Rojas cierra su estudio sobre la música en Adorno de la siguiente notable manera: “Tal vez tiene algo de sentido decir que Adorno le pide demasiado al arte. Pero tal vez el arte se constituye a partir de una sostenida imposibilidad de comprender”. En este sentido, ya lo habíamos dicho, se manifiesta el carácter de □□□□□□ de la música. Ese carácter asible-inasible que realmente *demand*a esta tesis.

Pero no nos quedemos en las cavernas, y veamos lo que se pueda ver, y también veamos que hay cosas que quedan en una factual oscuridad, una oscuridad que es oscura, y que nada podría alumbrarla, no en el sentido de que no haya nada que ver, sino más bien porque lo que hay no es alumbrable, pues se deja de *vivir* al alumbrarle.

Pues bien, antes que nada me gustaría aclarar cómo entiendo yo lo que es música nueva para Adorno. La música nueva para Adorno es una que está en crisis, en una tormentosa situación de ir en contra de la simbología, pero *en eso* perder expresividad, pues así todo se reduce a la mera técnica, ya no se habla de lo que significa o muestra la música, sino simplemente *cómo* se hizo –la música deja de ser triste, fuerte, alegre, etc, y pasa a ser música hecha con bicicletas, con computadores, con métodos azarosos, etc. Se

<sup>37</sup> “Filosofía de la nueva música”, Th. Adorno, trad. Alberto Luis Bixio, Ed Sur, pag. 16

<sup>38</sup> Si somos rigurosos, la época de la filosofía de la Música de Theodor Adorno ha cambiado, y así también la música... y como a pasado con la mayor parte de las filosofías de la música que hemos tratado, contrastada con la música que esas filosofías simplemente no escucharon, éstas quedan cortas de alcance... y más digno de mostrar que filosóficamente se puede mostrar más de la música, en cuanto ella se ha mostrado más, diferente a sí misma en nuestros días, decía, más profundo que eso, es mostrar que la filosofía, y la teoría en general, siempre se quedan atrás de la experiencia, pero que quede claro desde ya, esto no implica que hay que desechar la teoría, sino que por el contrario, que ésta debe mantenerse constantemente despierta a lo que son las mutaciones de la existencia.

me disculparé aventurarme en un resumen tan grosero de la filosofía de la nueva música de Adorno, pero espero se entienda que es sólo un esquema de comprensión absolutamente reductor, y que de hecho acentúa más que nada el carácter crítico de la filosofía en cuestión. Con el transcurso de este apartado espero exceder estos sentidos, para así notar justamente, la excesiva experiencia que es la música nueva... en la cual, por lo menos en estos días, y también en los días de Adorno, ya no opera una autfiguración reductora e idealista, sino justamente una apertura radical. El problema es cuando esa aperturidad, que para darse pone en cuestión y desprecia la evocación emocional de la música –en cuanto las evocaciones cierran–, se vuelve un distanciamiento, una desvitalización musical, causa fundamental de la carencia de expresividad que posee gran parte de la música occidental del siglo XX, y más puntualmente de la época crítica en la cual se desarrollaba la filosofía de la música de Adorno. La falta de expresividad de la música docta del siglo XX, y la falsa expresividad de la música popular del siglo XX, también acompañan a músicas doctas y no doctas de una deforme expresividad... siendo claro: difiero con la percepción de Adorno de que en el siglo XX la música pierde expresividad al traspasar los límites de la figuración, pues yo soy testigo vivo de que hay músicas que realmente expresan algo, pero lo que expresan es justamente un exceso de formas, que derivan en una “desfiguración”, aún más radical, que la que logra la música que se centra en la técnica, con el fin de liberarse de las figuraciones anímicas –la que abundó a mediados de siglo, especialmente en el ámbito de la música de conservatorio con ánimos rupturistas<sup>39</sup>. A. Pärt o H. Gorecki son claros ejemplos de que la “emotividad” musical –occidental– hoy ha renacido, pero totalmente ajena al efecto reduccionista que pudo tener antes de fines del siglo XX. Espero se me entienda bien, con esto no busco “refutar” Adorno, lo que sería aparte de una soberbia brutal, un completo desatino en lo que respecta a los rostros musicales cruciales que este filósofo enfrentó y comunico... simplemente lo que pretendo hacer es ampliar lo que particularmente es el punto en que Adorno no encuentra una música post-moderna que pueda renunciar a la figuración, sin por eso “sacrificar” la expresión... creo que esto fue así sin duda, pero en estos días<sup>40</sup> ya no, es justamente una mutación más de la música, que la deja inalcanzable ya para la filosofía representativa, como de alguna manera aún lo era Adorno. Debe quedar claro que si usted lector no tiene conocimiento de la obra de Arvò Part o Henryck Gorecki, no entendería esta crítica en su real factualidad, por ende aconsejo encontrar las músicas expuestas en esta tesis, las que para que se haga por lo menos una noción formal, son *algo así como* música de un espíritu sacro cristiano, con armonías que logran un intenso sobrecogimiento, y que, a la vez, rompen con formalidades musicales de siglos, son vanguardia, por su rupturista simpleza, y sus sutiles complejidades.

## Desde una posible perspectiva deleuziana: la música siendo superficie y profundidad a la vez

<sup>39</sup> Se hace música con metodologías e instrumentaciones, no tanto a favor de la música misma, sino más a favor de romper con las formalidades musicales establecidas. Esto es a lo que yo llamo “vanguardia vacía”.

<sup>40</sup> Basándome en la experiencia musical no sólo de las maravillas doctas que son Gorecki y Part, sino también en el mejor post-punk (Joy Division o Killing Joke), el mejor post-industrial (Current 93, Coil o Legendary Pink Dots) y en fin, en aquellas músicas que han retomado la emotividad armónica, pero de un modo en el cual ya no está el porqué en un tiempo se le rechazó: su efecto figurativamente limitador. La armonía emocional a la que hago referencia –y si usted lector las conoce probablemente me entenderá de inmediato– es deforme, directa, y no condicionado su valor musical a alguna predeterminación racional.

En lo que he leído de Gilles Deleuze, no me he topado con una mayor mención acerca de la música que lo escrito al final de la “Lógica del Sentido”, donde habla de la *Musik fur ein Haus* como una univocidad en la cual se evita tanto la trivialidad cotidiana como el sobreafectado y atacante sufrimiento de la locura patológica. De lo dicho en estas pocas líneas de la “Lógica del Sentido”, no creo que sea desatinado entender que para Deleuze la música es tanto corpórea como superficial. En este sentido, y teniendo por supuesto una comprensión por lo menos parcial de este texto –tanto mía, como ojala del lector–, me gustaría aventurarme en un posible análisis de la música utilizando terminología y propuestas de comprensión deleuzianas. Pues bien, antes que nada es fundamental comprender que la música supera la racionalidad tanto como la esquizofrenia, de hecho la música misma –etimológicamente, inclusive– es una manía, las musas sacan de quicio. Esto puede entenderse en el sentido de que la música va más allá de la razón. En esto se parece a la esquizofrenia, en cuanto la razón ya no la logra concebir. La diferencia entre locura y música, creo yo, radica en que en la primera ocurre *fuera* de la razón, y la segunda la excede. Ya lo habíamos dicho: la música recorre las superficies y las profundidades, mientras que la locura, entendidas deleuzianamente, son vicios superficiales –manía depresiva–, o subterráneos –esquizofrenia. Debido al factual carácter corpóreo de la experiencia musical, me es claro que su similitud es mayor frente la locura esquizofrénica, que frente la manía depresiva. Personalmente no encuentro relaciones entre la manía musical, y la manía depresiva<sup>41</sup>, aunque estoy abierto a que alguien más me las muestre. Por lo tanto, en lo que sigue me centraré en ver las relaciones y diferencias, específicamente, entre la locura esquizofrénica, y la sublime locura musical.

Recordemos que para Deleuze, “las pasiones” son algo propio de los corporales, personalmente no concuerdo con esta limitación semántica del concepto “pasión”, pero en favor de Deleuze me parece acertado el acento que hace en que las pasiones son intrínsecas a los cuerpos –pues también es una limitación concebir a las pasiones como siendo algo puramente interior y metafísico. En este sentido, y en lo relativo al carácter corpóreo de la música, y en como ésta hace vibrar nuestros cuerpos, se puede decir que ella está constituida por estados corporales apasionados que apasionan, en las infinitas formas en como los cuerpos pueden apasionarse. A entender, la música es tanto un apasionamiento en sí, como un generador de pasiones. Ahora, recordemos que para Deleuze los estados de cosas corpóreas mutan *ad infinitum*, por lo que no es descabellado relacionar eso con lo que ha sido el leit motiv de esta tesis: la música como una manifestación excesiva, indeterminable, pues jamás termina de mutar. En resumen, la música al ser corpórea, entra al ámbito de lo inasible<sup>42</sup>, y su experiencia se vuelve inasible tal cual como lo son las locuras subterráneas -la esquizofrenia. Pero lo que la diferencia de éstas, es que en la experiencia musical hay reverberancias en la superficie. A diferencia de la esquizofrenia, en la experiencia musical la superficie no desaparece. Los cuerpos y la superficie, ambos son recorridos por “la música”; la vibración orgánica genera sensaciones “dignas de mención”, las que generan un necesario devenir en superficie, el que puede entenderse como un espejo de eterno devenir, en el que se refleja la infinita mutabilidad de la música, en su carácter factual y caóticamente corpóreo. Me explico, la música en cuanto vibración atómica es un corporal, un estado de cosas absolutamente dinámico, y

<sup>41</sup> Aunque sí puedo establecer sus diferencias, que en función de no alargarme mucho, se pueden establecer acotadamente en que, la manía depresiva rehuye de la dinámica y de la muerte, mientras que ambas dimensiones de la vida son parte intrínseca de la experiencia musical, así también, la manía depresiva no soporta sus instintos, mientras que la música –no toda obviamente– los estimula.

<sup>42</sup> Cabría también notar, que en su carácter metafísico, tampoco se puede hablar de la música como siendo determinable.

de una afección en el humano que lo recorre por completo –la música estimula hasta las sinapsis como los retorcijones de tripa–, pero además la música “como tema”, como algo que demanda ser entendido, deviene en la superficie de una manera inmensamente móvil, en la cual se generan tantos sentidos que, más pronto que tarde, llegamos a paradojas en las que se manifiesta que *en la música es posible ver cómo opera la propuesta teórica de la “Lógica del Sentido” que propone al hacer teoría como un devenir eterno en superficie.* Al tomar a la música como tema, este escrito debería ejemplificarlo, las teorías devienen y devienen sin llegar a nada, pero también sin dejar nada atrás. Entiéndase que mi idea no es crear una jerarquía con emperadores oscuros y subterráneos<sup>43</sup>, sino simplemente mostrar lo ligadas que están la teoría y la música, y como éstas se muestran mutuamente, la teoría, al no poder implicar la música, en sus límites, y la música a la teoría, al ésta mostrarla como infinitamente mostrable, pero a la vez inmostrable en plenitud.

## La música como una manía. Música y locura

Partiendo desde la semántica lingüística griega es interesante notar las cercanías y diferencias entre los sentidos de *meloş* y *musicué*. La primera palabra por una lado nos remonta de inmediatamente a “melodía”, y de ahí, indagando en lo que nos dicen los diccionarios “oficiales”<sup>44</sup>, a la música, siendo sinónimo de tono y lírica, yo propongo que esto es el sentido en que mas recurrentemente se entiende la música, de aquí que mi interes vaya en como este sentido –hoy recurrente- deja de ver algo mas amplio, que si se puede develar a través de *musicué*, palabra con un sentido mucho mas amplio, y sublime; Platón llega incluso a decir que la música como es considerada mayoritariamente en nuestros días –sonidos que generan melodías, armonías y ritmos– es solamente *melos*, mientras que la *musicué* se da de manera más intensa no en los instrumentos o en cualquier otro fenómeno con un aspecto sensual y corporal, sino en la filosofía. Si bien esta noción tan amplia y divergente a la actual acerca de lo que apunta el término música o *musicué* puede ser pensada como una exageración platónica en cuanto a su fetiche por la perfección de lo ideal, desde mi perspectiva, no es del todo despreciable si la utilizamos para compensar la noción empírica de la música y que la reduce a ser una mera sensualidad. De hecho, Stockhausen en su teoría acerca de que la música no es algo restringido a lo humano (y que es fundamental para esta tesis) está influenciada por esta noción platónica de la misma. La música es un exceso, una sublimidad, un aspecto del universo que lo recorre por completo... justamente este gesto excesivo que se da en el éxtasis musical me lleva a emparentarlo con la locura o la manía. En este sentido me parece de un valor incalculable rescatar de la etimología de *musicué* su relación con las musas, y de ahí la relación de música con la *manía*: mi propuesta es entender la música como la manía provocada por las musas. En una propuesta apresurada, pero sugerente, en la cual están consideradas todos los acercamientos filosóficos a la música que hemos mencionado en el transcurso de esta tesis, se podría decir que tal vez el aspecto sensual de la música son las musas, y la música es más bien toda la experiencia que surge *desde, en y con* estas vibraciones esenciales y absolutamente naturales. De alguna manera las vibraciones son naturaleza, son musas, y lo que provocan éstas, y lo que ellas mismas son en su experienciarlas en sí mismas, música: la manía por las musas. Pero no insistamos en esta propuesta y

<sup>43</sup> Lo repito, no hablo de un rebajamiento del arte.

<sup>44</sup> Diccionario Vox Griego-Español



dejémosla como siendo una sugerencia totalmente cuestionable. Más evidente y claro es insistir en tratar a la música como una manía, pues me interesa hacer notar la relación casi intrínseca entre locura y música. Un punto de partida para afirmar esta relación son las similitudes entre la experiencia esquizofrénica –pensada esta mayormente desde la “*Lógica del Sentido*” de Deleuze– y la experiencia musical, principalmente en lo que se refiere a la desintegración de algún yo, y su disolución radical con la inmanencia, en la que los cambios son todos percibidos *a la vez*, y no hay una selección de estímulos, pues no hay *un* sentido originario –un yo– que pueda de manera previa optar por una cosa u otra, la música, cuando se escucha de manera erótica, es decir, en el éxtasis musical, no hay opción... todo te afecta en un estado hiperestimulado en el cual tu intimidad se revienta y se diluye con la vibración y sus reverberancias “metafísicas”, las musas cuando encantan no te dejan escapatoria, y es más aún, porque encantado ya ¡ni piensas en buscar alguna! Claro está que en el esquizofrénico ese estado es constante, mientras que en la experiencia musical está condicionada a un sin fin de factores, que inclusive son más complejos que el simple hecho de que haya o no haya “música humana” sonando por los aires –con toda propiedad aseguro que se pueden padecer éxtasis musicales tanto con Bach, como escuchando el agresivo y criminal ruido de la micro o el metro, o las suaves ondulaciones del viento–. En resumen, lo que quiero señalar es que tanto en la experiencia esquizofrénica como en la música hay una hiperestimulación caótica en la que no hay filtros, y en la que desaparece cualquier tipo de yo predeterminador: nuestro cuerpo y espíritu, padecen todo lo que pueden padecer... más allá de cualquier coherencia con alguna identidad fija. Pero, así como el esquizofrénico pierde el cuidado por los peligrosos arrebatos a que todo extasiado está arriesgado, también, no incluye a la superficie en su entusiasmo, lo que sí ocurre en una realmente intensa experiencia musical, donde no nos limitamos a los padecimientos sensuales, sino que desde ellos tal vez después, o a veces *en* la experiencia misma, dejamos fluir nuestra capacidad de generar sentidos y mundos, como lo decíamos con Marrades y Scruton, inclusive el escuchar tonos es ya una proyección *en*, y también *desde*, los sonidos. Y si vamos más allá, también Platón y Stockhausen. Al no limitar la música a lo meramente humano.

Otro aspecto que me interesa en lo que se refiere a la relación entre música y locura, y más particularmente entre música y esquizofrenia, es la hipersensibilidad a la masa inasible de estímulos que constantemente se dirigen a nuestros sentidos. De alguna manera, para abrirse a la manía musical, hay que adoptar una disposición esquizofrénica, por lo menos en cierto grado. De alguna manera tenemos que dejar de lado la selección de estímulos, y entregarnos a los sonidos en toda su hiper-complejidad. Claro está que el esquizofrénico vive hiperestimulado, mientras que un amante de la música, sólo toma esa disposición en los momentos de ansia de éxtasis musical. Bueno, y es claro además que a pesar de que la apertura del “amante de la música” es desquiciada, es una apertura fiel a la música, mientras que el esquizofrénico no puede ser fiel a nada, en cuanto siempre está olvidando, y el mero presente corporal es su todo. El éxtasis musical es una instancia precisa en que el ser humano se puede agitar violentamente, pero en la cual no hay un riesgo mayor, a diferencia de esto, el esquizofrénico está constantemente en una disposición abierta a la sobre agitación y a la reacción violenta, cosa que lo arriesga a él y a los que lo rodean, de hecho, ese riesgo, creo yo, define a una psiquis como esquizofrénica –lo contrario sería caer en discriminaciones fascistas. En fin, así como podemos establecer relaciones entre la esquizofrenia y el éxtasis musical, así también son claras sus diferencias. Pero creo yo que esto se debe hacer sin dejar de notar que ambas son formas muy similares de locura, la primera más traicionera y excesivamente visceral que la segunda, pero ambas absolutamente entregadas al universo de una manera fervorosa. En esta similitud, creo

yo, está fundada la llamada terapia musical para esquizofrénicos, la que en una vista gruesa, consiste en tratar de que el sobre estimulado, y por lo mismo, sobre reaccionario esquizofrénico, no deje de ser el que es, pero a la vez no se ponga en riesgo, viviendo la existencia de una manera musicalmente extasiada, en otras palabras, en el momento del éxtasis es uno de los pocos donde muchos esquizofrénicos –no todos– pueden ser libres sin ponerse en riesgo a ellos o a los que los rodean. De todas maneras, en lo que respecta a la terapia musical de la esquizofrenia, reconozco no tener ni la propiedad, ni el conocimiento necesario como para profundizar, pero creo yo que hasta donde lo hemos hecho es suficiente para notar cómo también en el ámbito terapéutico de la psicopatología se manifiesta una estrecha relación entre la manía musical y la locura esquizofrénica.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Agradezco haber asistido dos veces al seminario de “Relaciones entre filosofía y psicopatología” dictados por el psiquiatra filósofo Rafael Parada en el magíster de la Universidad de Chile.

## Segunda parte: Algunas luces de la sublime monstruosidad musical – *propuestas de comprensión acerca del fenómeno musical*

### Algunas observaciones de la música en los últimos siglos

Como suele ocurrir en la filosofía, siempre hay o una desatención o, lisa y llanamente, un discriminador desprecio a manifestaciones humanas más que dignas de una consideración filosófica. Este desprecio o desvalorización filosófica creo yo ha sido radical con la música. De partida con la música en general, y más explícitamente con un sin fin de músicas que han sido consideradas o como vulgares o como sin peso vital, y ¡a veces teórico! –no hay nada más iluso que exigir “peso teórico”<sup>46</sup>–, o simplemente ni siquiera mencionadas cuando se podría, y a veces se debería hacer. La música mencionada en la filosofía por lo general corresponde al ámbito de lo docto, dejando afuera otras manifestaciones musicales, muchas veces más serias e intensas que muchas obras provenientes de estudiantes o profesores de institutos musicales, que factualmente en las últimas décadas pasan por una casi terminal crisis creativa. Este vacío en la filosofía de la música, es lo que me incentivó a escribir un pequeño apartado enfocado en la música de los dos últimos siglos, pero teniendo en cuenta no sólo las músicas doctas, sino además otros modos de hacer músicas tan cruciales como son la música industrial, la psicodelia, el rock in oposition, el jazz, entre otras. Creo que para entender esto, hay que tener de antemano una relación con la música profunda y abierta, y realmente lamento que dichos individuos sean pocos. En este mismo sentido, me gustaría también aclarar, que si bien acabo de referirme a supuestos “estilos “ de hacer música, lo hago sólo de un modo referencial y a favor de darme a entender en grueso, puesto que en lo que es este análisis de la música actual en profundidad, esta implicada una crítica al encasillamiento musical, dejando en claro que las músicas realmente sublimes, no responden jamás a una forma predeterminada de sonar, sino que ellas mismas generan algo nuevo, si bien influenciadas por ciertos estándares, jamás descansando creativamente en ellos. En definitivas cuentas, quiero responder a la necesidad filosófica de un análisis de una perspectiva más amplia, respecto a cómo se está llevando a cabo, valorando y escuchando la música en nuestros tiempos. Antes de proseguir espero se me conceda la extraña libertad de denominar la época musical actual con el peculiar concepto de “siglo XX-XXI”, en función de notar que aún no es posible vislumbrar una clara originalidad musical actual con respecto al siglo pasado, pero que igualmente está en proceso de poder serlo, por lo menos en una medida más seria. Digamos que en un sentido musical, que no es el oficial-formal, siento que aún estamos en el siglo XX, pero en vísperas al paso a un nuevo siglo musical. En términos más sencillos, encuentro iluso hablar de la música actual, como siendo la música del siglo XXI, como a la vez encuentro

<sup>46</sup> Yo soy un convencido de que de todo se puede hacer teoría.

desconsiderado no notar las pocas músicas originales que han surgido en las “fechas” posteriores al primer día del año 2000. Además a esto hay que agregar que, concretamente, si bien “sabemos” de composiciones antiguas, jamás hemos escuchado totalmente su sonido original, no hay música del siglo XIX o anteriores, que hayamos escuchado de manera totalmente directa. Pues bien, confiando en la aperturidad de usted lector, me permitiré proseguir en los peculiares, pero también necesarios, términos ya expuestos. Pues bien, la música en el siglo XX-XXI se ha diversificado de manera monstruosa, en el siglo XX-XXI después de Cristo, han nacido una variedad inmensa de modos de hacer música<sup>47</sup>. Algunos hablan de “decadencia musical”, pero yo no soy tan generalizador, y prefiero acotar la decadencia musical del siglo XX-XXI a la “música comercial o de distracción”, esa de un carácter subyugador insoportable, música ilusa, generada a partir de, y para generar, una inconciencia dispuesta para la criminalidad o la victimización no asumida, música llena de efectismos, con los cuales la gente cansada cae fácilmente en una ilusión de “buen pasar”. Esta música es tanto una falsa alegría –depresiva–, como un dolor deshonesto –no sufrido en plenitud. Personalmente creo que la “música comercial” es *la* música decadente del siglo XX-XXI, y al final del día me repulsa más por como su efectivismo es utilizado para controlar a la gente, que por como fácticamente suena –a veces creo que ni siquiera la canción más de moda es todo lo escuchada que puede ser. En el último siglo ha habido un sin fin de manifestaciones musicales que me hacen ser pesimista y radicalmente crítico de la música de mis tiempos, como a la vez feliz de notar que así como la mayoría se mata a favor de fantasmales ideales vacíos –a ellos o entre ellos–, otros pocos, simplemente felices se mueren viviendo el presente vivo: la música. No me atrevo a decir que hay músicas mejores que otras, y ni siquiera me parece algo necesario de escribir, pues, los gustos siempre cambian; pero, eso no quita notar cómo hay ciertos ritmos que fascistamente están “en el aire”. Apunto a que estamos en una época en que la música es controlada para forjar un estado mayoritario uniforme, condenado a ser, e inclusive querer ser de una determinada forma, la música comercial nos esclaviza, los medios en general nos esclavizan, y la música es uno de los medios más sutiles, pero más efectivos de esclavizar a una masa de humanos. Digno de señalar es que el gran emperador que decide por nosotros ya no es siempre un hombre de carne y hueso que recibe más de lo que da, sino ahora también son ideales, fetiches masivos, a los cuales estas obligado a querer, sino eres exiliado. Pues bien, esa música –esos fetiches–, *de por sí* no son un error, por lo menos no en cuanto su –derecho a– sonar, sino más bien en la cantidad de veces que suena, en las circunstancias, en las formas en cómo es escuchada, y después de eso, lo peor, el hecho de que muchas veces, por no decir casi siempre, estás *condenado* a escucharla y escucharla, sin tener más opción, pues no dejan espacio para otras músicas. Pero, en términos rigurosamente musicales, simplemente ninguna música es mejor que otra de manera tajante, sino que siempre hay gustos, circunstancias y organismos distintos. Por ende no me propongo hacer una jerarquía musical. Simplemente busco expresar mi repulsión a cómo ciertas músicas son utilizadas como elementos para “formalizar” a la humanidad, reprimiéndola, oprimiéndola, y hasta cierto grado no menor, matándola. La “música de moda”, que yo prefiero pensar como artificios sonoros estratégicos, ahoga las posibilidades sensibles humanas, las encasilla, y con esto, ahoga la posibilidad humana de conocer nuevos deleites y entusiasmos vitales –recordemos la visión de Stockhausen de la música implicando una expansión mística de la conciencia. Es realmente triste la situación “restringida” que tiene la música en la actualidad, absolutamente reemplazada por estos

---

<sup>47</sup> Si hablo de la música del, y en el siglo XX-XXI, sólo lo hago desde experiencia viva, de occidente, tal vez sólo a modo de sugerencia haré algún comentario acerca de la música en oriente. Y lamento referirme del asunto en términos tan formales, pero mi plan es que en el transcurrir de este apartado, éste se vuelva menos formal y más apasionado.

artificios sonoros, subyugadores, encandilantes, represores, y asesinos. Por suerte, aún hay espacios en este planeta donde la música puede ser producida y escuchada libremente, y aunque sean los menos, y estén mantenidos por los escasos enamorados de las musas que viven en este planeta, yo soy testigo, son espacios que abundan en fuerza vital, que realmente mantienen viva la existencia humana. En lo que sigue, me permitiré hacer un humilde análisis a lo que yo siento-pienso en general al escuchar músicas de este siglo, y del pasado siglo. Lo que me propongo hacer en este apartado, es una especie de análisis teórico y poético de lo que es la música que ha surgido y se ha escuchado en el siglo XX-XXI. Hablo sólo de la música que he escuchado, y que mayormente, corresponde, si no a

“composiciones”, sí a interpretaciones llevadas a cabo en el siglo musical XX-XXI<sup>48</sup>, esto lo hago a favor de evitar la abstracticidad y la charlatanería: creo que jamás he escuchado una música *tocándose* antes de los años veinte, ni siquiera en registros. Walter Benjamín notaba cómo la música con el progreso técnico, se torna cada vez más una manifestación abstracta y formal, y un signo de eso es el menosprecio de la interpretación, por bajo de la composición; me explico, creo que es sano notar la diferencia entre interpretación, composición, improvisación y auto-interpretación, y todas asumidas como formas gruesas del sin fin de formas –muchas irrepetibles– de hacer música. En este sentido, me referiré sólo a la música que ha sucedido en los siglos XX y XXI, tanto a la compuesta en estos siglos, como a las interpretaciones que se han hecho de composiciones más antiguas –que si somos rigurosos, en su carácter inmanentemente original jamás hemos escuchado. En el siglo musical XX-XXI ha habido una diversidad riquísima de música –incluyendo las que se *mantienen* en estos siglos, que de alguna manera renacen, se revitalizan. Probablemente, hablando solamente de occidente, nunca antes hubo un siglo en que hubieran nacido tantos ritmos, tantas texturas sonoras, tantas emocionalidades musicales, tantas fuerzas, tantas armonías, tantas desarmonías, tantos sonidos suaves y tantos ruidos, diferentes. No solo me refiero al advenimiento de la disonancia en la música docta europea con Schoenberg, -sin dejar de considerar los contrastes conservadoramente rupturistas: Pärt, Gorecki o Schnitze–, sino también a la influencia africana en occidente –el blues, el jazz, el funk, el reggae, el dub y el hip hop, sin contar sus derivados –, a la fusión entre plástica y música –surgen lo artistas sonoros, desde Luigi Rossollo, hasta Andrew Liles, pasando por Captain Beefheart, David Bowie y Nurse with Wound–, entre otras incontables novedades musicales que no terminaría de mencionar. Se puede decir que al mejorarse las comunicaciones entre culturas, también aumento la cantidad de novedades musicales que surgen a partir del intercambio de influencias musicales. Pero *en* la diversidad se han tomado más “a pecho” las diferencias. En la música del siglo musical XX-XXI, hay un abanderamiento musical, un encasillamiento, una locura por categorizar las vibraciones de la vida, “se ven”, por no decir se delira, con un encasillamiento puro de particularidades que se olvidan dentro de puras coincidencias: los estilos. El concepto “estilo musical” apunta, como lo veo yo, a coincidencias entre músicas, que se valoran por sobre, y cegándose, a escuchar las particularidades de cada una de esas músicas que sólo en algunos elementos coinciden –en toda música hay una novedad, aveces ínfima, pero novedad al fin. No hay ni una sola canción que sea absolutamente igual a otra, inclusive, una misma canción jamás es interpretada absolutamente igual dos veces –incluso la música hecha con samplers, si es tocada a tiempo real, cambia entre una interpretación y otra. El asunto se vuelve realmente decadente cuando no sólo los oyentes reducen sus gustos, sino también cuando

<sup>48</sup> Hay estudios que plantean muy rigurosamente que la música de Vivaldi en su tiempo era interpretada de una manera radicalmente distinta a como acostumbramos escucharla. Basta con echar un vistazo a las partituras originales de Vivaldi y a las adaptaciones que se acostumbran a tocar en los salones de música más standard, y veremos que hay un sin fin de adornos, “suavizantes” por lo general, que están en las adaptaciones, pero que ni se insinúan en los originales.

los músicos reducen sus libertades artísticas, a veces auto encerrándose a ser fieles a un estilo. Un ejemplo de esto es lo ocurrido con la llamada “música industrial”, la que en una instancia original, era *una de las formas* que tenía un colectivo plástico-poético-musical inglés de fines de los setenta, para referirse a la música que generaban –bajo el apelativo de industrial records–, y que con el tiempo la “definición pasajera” de una música, se volvió un estilo musical, que irónicamente terminó definiendo una música que poco y nada era similar a la de Throbbing Gristle, e inclusive opuesta en muchos aspectos. El asunto se grafica en que hay un grupo inigualado llamado Throbbing Gristle que hacían una música improvisada, radicalmente libre de la técnica, más que el free jazz, bastante intensa en sus animosidades, llena de alaridos espontáneos, visionarias –extrañísimas– exploraciones con la electrónica, con unos bajos, guitarras, trompetas y violines aullando salvajemente, y un especial y particular trabajo con los denominados “ruidos”; pues bien, este grupo fue el primero en hablar *entre otras incontables cosas* de hacer “música industrial para gente industrial”. Pues bien, con estas mismas palabras se denomina una música, que ya no es de un grupo en particular, sino de un considerable número de bandas de un formato más bien de rock entre “contestatario” y “de masas”, en muchos aspectos bastante comercial, y que suena de maneras inclusive contrarias a lo que *fue* Throbbing Gristle: producciones depuradas, guitarras, bajos, y baterías siempre pre-definidas –sin nada de improvisación–, voces más bien toscas, y una sensación de concretud exagerada y artificiosa –Throbbing Gristle, por el contrario, era un desquicio extremo. Esto es uno de incontables ejemplos típicos de lo que empezó a suceder en el siglo XX y que no para de hacerlo. Remontándose aun mas atrás, ya en el 1940, nos encontramos con el blues, que era un verdadero sentimiento musical que se daba en la cultura afro americana, casi un trance espiritual-emocional, un hombre de verdad desgarrado viviendo en su guitarra... pero también es “blues” emulaciones deshonestas de esa fuerza de antaño, como una rememoración plástica, que envejece mas que rejuvenecer lo recordado –Son House frente Eric Clapton. El “blues” es algo irreplicable, toda música sublime lo es, y el blues, o la música industrial, cuando pasan a serlo, es cuando se quiere recordar algo vívido, pero ya sido. Esa necesidad casi enfermiza de querer encasillar lo que se escucha, es algo que para mi no deja de ser a la vez cotidiano, como grave –y algo totalmente intensificado de los siglo XX-XXI. La delimitación grosera de fronteras entre una forma de hacer música y otra, a veces impuesta por entes ajenos a los artistas: la gran masa de oyentes, se manifiesta ella misma, o se deja manifestar por sus representantes de una manera delimitada en fronteras que unen la diferencia bajo una ilusión de una especie de identidad masiva que hay que mantener a toda costa. Todos nosotros somos una sola música... ¡qué inmensa tiene que ser la obsesión por la unidad de alguien que quiera, incluso a partir del autoceguecimiento, unificar lo más divergente e infinito, como son la música y el amor –pues esto, para el que no lo haya notado, también se hace! Tomando de nuevo el ejemplo de Throbbing Gristle, en el caso de ellos, desde antes que se separaran, rehuyen del término “Industrial”<sup>49</sup> para delimitar su música, pues ellos mismos lo saben, la música es algo ilimitado, sublime, y que no puede ser reducido a simples dichos. ¡Por suerte hay músicos o humanos en general que *conocen* la sublimidad musical! En lo que fue el siglo XX, como en los tiempos que vivimos, así como hay hombres –la gran mayoría– que no han desarrollado su sensibilidad musical, hay un porcentaje menor en cantidad, pero no en vitalidad, que sí escucha la música, y conoce su esencia a la vez misteriosa, como factualmente absoluta en su afectar. Una afección radical que nos sobrecoge desde las tripas a las abstracciones más fantasmales. La música es una experiencia erótica, sagrada, sublime, en fin, es una de esas experiencias radicales en las cuales la vida se vuelve

<sup>49</sup> Cosey Fanni Tutti, guitarrista y trompetista de Throbbing Gristle, dice: “no pienso en nada que pueda ser industrial. El rock conocido como ‘industrial’ no tiene ni alma ni honestidad”. Esto lo encontramos en la web “Sitio del topo” –[www.elsitiodeltopo.com](http://www.elsitiodeltopo.com)–.

autosuficiente, y uno accede a ese radical modo de existir, pero a la vez tan poco vivenciado y buscado que es *el éxtasis*. Debo reconocer, que a pesar de toda la decadencia que me rodea en muchos modos, y en cantidades groseramente masivas, la música –obviamente que en espacios y grupos de personas reducidos y periféricos– a veces me da la impresión de manifestarse de una manera cada vez más intensa... justamente en la disolución de las fronteras, que ahora es cuidada después de haber sufrido las consecuencias de su descuido: la música se enfría cuando busca encajarse a un estilo... ¡estamos en tiempos de música inclasificable! ... aunque siempre ha sido así, es una suerte que siga invariable la posibilidad de variar.

## La sublime dinámica musical, y la música propuesta como siendo más que un ocio, una necesidad vital

En la música hay una dinámica atroz, una seguidilla de cambios a veces invivenciables, la música es cambio, movimiento, nacimiento, muerte y renacimiento. En la música, aunque metodológicamente se construya a partir de bloques, estos bloques están compuestos de dinámicas, que muchas veces ni el mismo creador es conciente en absoluta plenitud. Inclusive las piezas más minimalistas –pensemos por ejemplo en el minimalismo norteamericano de La Monte Young o el primer Steve Reich–, al tener un forma radicalmente simple, son un gran movimiento en relación a las tradicionales estructuras complejas. Ya lo habíamos dicho, inclusive una misma pieza musical, nunca es interpretada exactamente igual dos veces. ¡Inclusive, una misma grabación es siempre percibida de distintas maneras!. No por nada, un amante de la música, no se cansa de escuchar una misma obra incontables veces, *pues cada vez hay nuevas percepciones*. Justamente, esa capacidad de remover la existencia que tiene la música, hace del escucharla una necesidad crucial. Escuchar música es una “actividad radical humana”, en este sentido, me parece cuestionable la noción aristotélica de concebir a la música como restringida al ámbito del ocio. Escuchar música es una actividad, que se debería hacer más que por obligación, ¡por necesidad vital! –recordemos la necesidad musical nietzscheana. La música revitaliza a todo ser humano, si es que éste se abre a ella. Y abrirse a la música requiere de concentración, de amor, de entrega, y de riesgo... es un salto a la muerte, y esto es más que un ocio, es *la* actividad de vivir. La música es una necesidad vital, el alimento mantiene nuestro cuerpo, la música lo hace vibrar, lo hace vivir –lo apasiona y mueve.

## ¿Es la música corporal o Incorporal?

“La pluma a veces tiene más filo que la espada”... no es difícil decepcionarse de escribir... la *metafísica* simplemente a veces mata, ¡corta carne!... se ha matado en nombre de “Dios”, en nombre de la “Libertad”, en nombre del “Pueblo”... en fin, hay ciertos discursos escritos que llaman al asesinato, sin ni siquiera asumirlo como tal. *Esa metafísica*... no la puedo tolerar, porque hacerlo es aceptar que violen a tu madre, que ahorquen a tu amada, o mutilen a tu padre. En fin, hay metafísica que no tiene cuidado por las diferencias, por las sutilezas, por las periferias... *esa metafísica* es criminal –cierto catolicismo, cierto marxismo barato, el capitalismo en general, las filosofías escatológicas, etc. Pero que quede claro

que esta es una condena a *ciertas* metafísica, y no a la metafísica en general, pues ella también es una necesidad –no menos necesaria que un sin fin de otros aspectos de la vida–, pues como diría Nietzsche, el hombre goza, se consuela, o por lo menos siente un placer particular al dejarse encantar por la apariencia. De alguna manera en la metafísica vemos las cosas de un modo, que sólo en ella es posible verlo. No me parece muy distinta a la alucinación, pero nadie ha dicho que alucinar es siempre “malo” –sólo lo es cuando pone en peligro la integridad propia o ajena. Y tener una actividad interior metafísica, está lejos de serlo también, sólo lo sería en la medida que te haga sentir algún dolor estomacal, de ahí justificarte el violar a tu hija, o alguna atrocidad por el estilo, de esas que ya no se definen con conceptos desencarnados –y muchas veces justificadores de crímenes atroces– como son “lo malo y lo bueno”, sino que ellos mismos son el horror de la existencia, cuando la vida traiciona a la vida: el crimen.

Pero al crimen no se llega sólo “desde las alturas”, también hay crímenes por un exceso predominio nervioso-reactivo... algo intrínsecamente relacionado con la pura recepción directa, y a la carencia absoluta de abstracción: de metafísica... ahí, la metafísica se vuelve necesaria.

Lo que sigue es un despliegue de ese terror y esa necesidad de *metafísica*. Teniendo como ancla-referencia experiencial: la música.

¿Es la música un amor o un escape a la metafísica?... ¿Es corporal o incorporeal?

Axiomáticamente respondo que la música es el amor y el terror a la metafísica. Como lo plantea Scruton, en la música hay una participación no sólo de los sentidos básicos, sino además en la experiencia musical se ponen en juego tanto nuestra imaginación como nuestra capacidad teórica. En la experiencia musical podemos traer a presencia imágenes imaginarias, como elaborar teorías metafísicas sobre lo que escuchamos, o sobre lo que esto –escucharla– nos trae a presencia. Pero no entendamos mal el asunto, y con Scruton y Marrades coincidamos en que la experiencia musical no es una puramente sensual que *se hace acompañar* de una actividad de la imaginación y de la inteligencia, sino que para que haya música, espontáneamente, y siempre, surge de por sí una “participación” de la imaginación y de la inteligencia. Por lo menos en el éxtasis musical mismo: que es cuando estás realmente abierto a la música, y no utilizándola. En este sentido con Cioran, podemos decir que todas las potencialidades humanas se ponen en juego en el éxtasis musical. *Más allá* de esa significancia paradójica de la música como siendo corporal e incorporeal a la vez, es mejor no sólo constatar la música, sino amarla, vivirla no sólo en su mostrarse racional y significativa, sino también en su carácter no sólo apasionante, sino de ser ella misma algo así como una pasión total –aquí necesito entender el concepto “pasión” de una manera más importante y fundamental, que como lo hace Deleuze, digamos que es una palabra no menor en amplitud y factualidad que vida, o ser, en su sentido más amplio... la música no sólo *muestra* o *provoca* la vida en su factualidad más sublime, sino que ella misma es vida en una intensidad sublime –es soberana en un sentido batailleano. La música no sólo muestra verdades –mimesis–, sino que es ella misma una verdad, luminosa y oscura. De aquí puedo atisbar sutilmente algo que se pueda con propiedad denominar filosofía de la música... lo que yo propongo: plantear filosofía *desde, hacia, en y para* la música –toda filosofía es efecto de alguna música, o alguna experiencia radical como lo es la música. Pues ni la filosofía está subyugada, o demandada por la música –la música no es la única experiencia sublime–, ni menos la música por la filosofía... pero sí ambas pueden convivir... ¡y lo aseguro!: *convivirse* –de una manera que incluye una de sobre manera vitalizante retroalimentación.



## Música y filosofía

¿Conviven atacándose una a la otra? ¿La música nubla a la filosofía, y la filosofía desvitaliza a la música? Créanme que cosas así las he escuchado, e incluso ilusamente las he pensado como posibles, pero eso sería perder el tacto: “algunas palabras son más letales que mil espadas”. La metafísica me muestra lo que *pasó* en la música, y en la música *siento* lo que la metafísica trata de apuntar. Pero sin ánimos jerárquicos, a veces puedo llegar a sentir que la música misma –u otras experiencias del mismo calibre sublime– es la manifestación más pura de lo más misterioso y real *a la vez*, pero que no se muestra totalmente, sino que así como la *vemos* desde una “perspectiva metafísica”, también la *dejamos de ver metafísicamente*, y sentimos su oscuridad inasible por la metafísica. En ambos casos la metafísica es necesaria: necesitamos todo lo que abarca “su dominio”, pero también que nos muestre lo que la excede. Es un deleite profundo disfrutar la vida más allá de las determinaciones, sentir la vida, confiar en ella, y ver cómo es ella, la corporal, caótica, inasible, factual e inevitable, quien le da certeza a mis pensamientos. Tal vez, más que pensar que la metafísica está separada de la música, es mejor pensar que en la experiencia musical no sólo los instintos más orgánicos, más bajos, son estimulados, sino también las metafísicas más abstractas. Como esta misma tesis lo ejemplifica, la música *da que pensar*

<sup>50</sup>

. Todo éxtasis es un recipiente infinito de verdad, y el éxtasis musical no es la excepción. Como lo he planteado con anterioridad, para mí, de alguna manera, toda teoría racional *que habla de algo*, es de alguna manera nostálgica acerca de eso de lo que habla. Inclusive si hablamos del rostro más horroroso e insoportable de la verdad, nuestro hablar no apunta a nada si es que no hay de antemano una experiencia trágica que llene las palabras de no sólo sentido, sino de asunto. Así también, hablar de la música, o de lo que se pueda pensar de la vida a través de la consideración teórica de la experiencia musical, apenas podría tener un mero sentido lógico y abstracto si es que no hay una vivencia musical, tanto en el que escribe, como, ojalá, en el lector. Creo que para entender lo que quiero apuntar, debo exigir del lector no sólo una capacidad de comprensión de la lógica de este texto, sino también de la experiencia que se busca mostrar “al modo de” una *referencia meramente teórica*. Desde ya creo con toda seguridad que este texto, al que ya ha desarrollado una sensibilidad musical radical, no le será de mayor influencia que tal vez darle ciertas palabras con las cuales hablar de ese éxtasis en particular. Pero al que no, que son la gran mayoría de los humanos que pisan este planeta, espero fervorosamente que este texto pueda encaminarlo a dejar de escuchar la música en función de algo, y a vivirla en su sublime mismidad, no sólo amar los divinos éxtasis musicales por los “nutrientes vitales” que entrega, sino también amarlos en su sagrada mismidad, en su erótica condición soberana e incondicionada<sup>51</sup>. Sólo en la medida de que este dictum esté bien direccionado, y lo suficientemente develador como para llevar desde una calma teórica a una sublime agitación vital, será filosofía y no un saber meramente aparente o abstracto. Esto se puede entender también en el sentido de que radicalmente no se puede hablar de filosofía de la vida y otras, pues la filosofía que no es de la vida, creo yo es simple charlatanería.

<sup>50</sup> Esto lo digo teniendo en cuenta la noción pseudolonginiana de que lo sublime da que pensar.

<sup>51</sup> Ya debe ser claro la gran deuda que esta tesis tiene con los conceptos batailleanos de sacralidad y soberanía.

## La música como un pórtico a la inmanencia –una ampliación semántica de la palabra vida.

No siempre somos concientes de nuestro presente, no siempre estamos despreocupados de lo que vendrá, o de lograr que algo sea, y simplemente existimos de manera radicalmente inmanente. Este tipo de experiencias, que tal vez son experiencia pura, no abundan por la arriesgada animosidad que es condición para su acceso. Aunque por otra parte, creo yo, son experiencias radicalmente añoradas por todo ser humano, conciente o inconscientemente. Estas experiencias implican un “sentimiento exacerbado”, un *apasionamiento*, un *estar entregado*, una especie de vaciar todas nuestras potencias vitales en la vivencia de algo que nos involucra totalmente, al grado en que nos jugamos la vida por la vida misma. En este sentido –una experiencia que es un fin en sí mismo, es soberana– con Bataille se puede decir, que justamente la experiencia inmanente a la que hago alusión es sagrada, o con Pseudolongino, sublime. La disolución del individuo con su experiencia factual, se puede decir, es “el destino” llegando a sí mismo, es un fin, y a la vez un principio de todos los sentidos. Es lo que se buscaba, pero también, desde lo cual sabremos qué seguir buscando. En este sentido, este tipo de vivencias radicales son decididamente para mí: traumas, que pueden ser positivos o negativos. Hablo de traumas, pues *después* de este tipo de experiencias, sólo te queda recordar, olvidar, o recuperar. En este sentido también se puede decir que el buen arte en general, pero sobre todo *la música*, son especies de pórticos a la inmanencia radical, pórticos que te llevan en cuanto ellos mismos ya son siempre a lo que vas: éxtasis... ¡este ensayo completo no deja de ser una rememoración –que en un temple obsesivo podría derivar a una voluntad de recuperación– filosófica del éxtasis musical! Con esto espero se entienda el tono de apología que he llevado hasta el momento. La música es una necesidad vital, es en términos vagos pero no perdidos, una necesidad tan fundamental para la vida como la experiencia erótica. De aquí que lamente de manera tan fervorosa la desconsideración en general humana –no solamente teórica o política– de la música, la que creo yo es causa de una desconsideración más amplia: hay una cerradura general a *lo inmanente*. Ya lo habíamos dicho, las personas ya no actúan o viven si no es en función de algo, se puede decir que en nuestros días se ha perdido el “valor en sí” de algo. ¡Inclusive el amor es un *medio*! En la época que respiro ya nadie decide sin justificación, y *eso*, veo yo, es una señal de irreflexión. Pero, ¡atención!, no busco excederme irracionalmente, y volverme un “sentimental”... la razón no sólo es necesaria ¡es vital! Pero, en la misma: la inmanencia –el vivirse radicalmente *en y a modo de* pasión– no es vital –de hecho es muy mortal–, sino es *vivir*.

## La música apasionada

Creo que este carácter de la música se ha dejado de analizar con la atención que merece. A veces es despreciado por poseer un supuesto carácter excesivamente subjetivo<sup>52</sup>, otras veces es subyugado a una significación mayor, que por lo general es más abstracta e idealista. Pero el excesivo hecho puntual de que la música apasione, o que ella misma sea no sólo apasionada, sino una pasión total, creo yo, aún no se ha mostrado en su

<sup>52</sup> Critica que también se le ha hecho a esta tesis, y que si bien acepto, pues de por sí esta tesis esta escrita en nombre propio, no veo cual es la complicación de eso, cuando por el contrario creo es, no sólo un acto de honestidad, sino de rigurosidad –con Wittgenstein simplemente no hablo de lo que no conozco.

monstruosidad. En el estudio de Marrades vemos cómo hay una desconsideración de la música no tanto como una estimulante de nuestras pasiones, sino también como no sólo siendo ella misma una pasión particular, sino estando ella misma apasionada. Él refiere la pasión de una música a una proyección significativa del oyente, y no como un carácter inevitable de la música. A entender, Marrades sólo ve una de las dos formas en como veo yo la música, se puede sentir en términos de pasión:

-Como estimulante de las pasiones humanas.

-La pasión musical es el carácter vivo que tiene la música de todo el universo, inclusive aquella que se aleja de lo humano.

Aquí es donde no comparto el supuesto de Marrades de que las pasiones musicales sólo están *en* el oyente. Mas no puedo dar mayor justificación a mi salvedad a Marrades, que mi experiencia musical personal. Está claro que estos dos caracteres son un grosero resumen representacional de lo que busco mostrar. Pero hagamos uso de ellos, sólo en la medida a que nos lleven a ver cómo en la música la pasión no sólo no se limita a manifestarse en nosotros o fuera, sino que revienta de un modo en que siendo simbólico: hasta el viento puede llorar, o mejor aún, ser de una manera igualmente viva como lo son el humano llorar y reír. Pienso en Stockhausen, pero lo amplío a la conciencia nietzscheana de lo que es la vida. A entender, la música está en todas partes –Stockhausen–, no sólo porque todo vibra, sino además porque todo está vivo, y pasión y vida no están nunca separadas -Nietzsche. Marrades es reductor, y se cierra a experimentar la música como una violencia en sí, prefiriendo una más acomodada percepción de la música como siendo apasionada, sólo en la medida en que nosotros nos la representamos como tal. En este sentido, Marrades asegura que la música, por ejemplo, triste, no es triste en sí, sino que es un sonido “cargado” de una posibilidad fuerte de ser concebido como “triste” –Marrades pocas veces habla de sentir–, pero que estos no son descubiertos si el oyente no responde a esa “carga”. Yo, a diferencia de Marrades, creo –en términos más directos– que no hay música realmente triste que no haga sentir tristeza, lo que no quita el hecho concreto de que hay artificios sonoros que son armados en una “forma” que apela a una cierta tristeza, pero ellos mismos no lo son –la diferencia entre una pasión verdadera, y una mera caricatura formal de esta. También está el abundante caso de oyentes insensibles, que hablan de la música sin escucharla. Concluyamos en que lo que se denomina con la palabra pasión, no es algo que esté sólo *en* nosotros, sino que es algo que recorre toda la vida, que no se limita a lo que respira –no es un desatino hablar de un “vivo recuerdo”.

La música en todas sus formas es una manifestación erótico sagrada... y eso no es una proyección del oyente, sino un *factum* experienciable en el éxtasis musical, en el cual el sujeto es absolutamente superado, y apoderado por el vibrar musical. Lo habíamos dicho desde un comienzo: la música es pasión, es un hecho que no sólo genera, sino además es ella misma un fervor vital al grado en que ya dejan de ser estados atentos a la salvaguarda, para ser estados apasionados: sagrados.

## La música y la muerte

No podemos hablar sobre qué es la muerte, pues no es algo que haya pasado a nadie, la muerte no pasa en el que la conoce, sino que en cuanto le sucede, le deja de suceder todo. No hay posibilidad de que alguien nos exprese qué le está sucediendo en su último estertor, la muerte es el más grande secreto que todo difunto lleva hasta su tumba. En fin, *de* la

muerte no se puede hablar con propiedad. Pero de lo que rodea a la muerte, es justamente de lo que hablamos, y de sobre manera si lo hacemos poniendo la atención en qué relación tiene lo que rodea a la muerte con la muerte misma, justamente en lo concerniente de ésta como siendo el fin de todo, la última vivencia, de la que escapamos, pero que también –por lo menos inconscientemente– amamos. Poniéndolo en términos freudianos, especialmente en el sentido en como los articula Marcuse, me interesa ver la relación –fundamental, pero “socialmente inconsciente”– entre Eros y Thanatos. ¿Qué relación tiene la vida humana con la muerte inminente, de la cual no escaparemos jamás, que llegará inevitablemente, y que implica que todas nuestras alegrías, nuestros éxtasis, nuestros amores, nuestras calmas, nuestras agitaciones, en fin, que todo lo que somos dejará de ser? Pero, y sobre todo, ¿Qué relación tiene la vida con la muerte cuando justamente las vivencias más intensas –los éxtasis– implican un desgaste mayor, el cual nos acerca más a la muerte que a una calma desvitalizada, serenidad seca de vivencias? Tanto Bataille como Marcuse partiendo de Freud, señalan que el éxtasis erótico implica tanto una cumbre vital, como una inminente caída mortal, representativamente podemos esquematizar el asunto en tres partes: una implosión fortalecedora, un desate suicidamente enamorado en el cual toda nuestra vitalidad se pone en juego y se intensifica, y un posterior decaimiento, desde el cual se nos hace necesario refortalecernos. Aquí me surge el cuestionamiento acerca de que si en la música, al ser su experiencia una de radical intensidad, una experiencia sagrada y de éxtasis, ¿hay o no un desgaste? Puedo asegurar que desde la cumbre vital que es el éxtasis musical, hay una caída posterior, ¿pero hay un desgaste? Pues bien... creo que por lo menos desde mi experiencia puedo decir que concretamente hay una cumbre y una caída, de alguna manera el éxtasis musical implica un gasto mayor de energía, si se quiere es un derroche de fervor y de un policromático padecimiento. Inclusive en un cómodo sillón, realmente escuchar una pieza minimalista, armónica, suave, y pareja, puede llevarnos a un éxtasis, que creo que quien haya logrado extasiarse musicalmente alguna vez me lo corroboraría, te deja en un estado en el cual no necesitas nada más, en el cual ya no queda fervor por entregar, pues estás por entero entregado a la música, tal cual se entregan los amantes en un acto radicalmente erótico. En este sentido podemos hablar de un rostro vitalizador y un rostro trágico de la música. Al igual que en la experiencia erótica, en ella encontramos la vida en su máxima expresión, pero también encontramos la gran herida que surge de todo desgarró, pero esa herida la queremos, pues es la herida que se *gana* con la más intensa vitalidad. La gran herida es notar que ningún éxtasis es eterno, notar como mi vida, que se anhela en un éxtasis eterno, no tiene la energía suficiente de mantener ese éxtasis, y decae, demandando un refortalecimiento que al llevarlo a cabo implica radicalmente el fin total del éxtasis. Y en la experiencia musical se puede hacer notar esta dinámica, esta lógica vital, de lo que son las experiencias sagradas y sublimes. Creo que en la caída desde la música, hay un desgaste –para nada suicida eso sí, pues el anhelo mantiene vivo–, pero en cuanto mayor es el desgaste –el sentimiento de cansancio post-clímax–, es claro que mayor fue el éxtasis.

---

# CONCLUSIÓN

La música no tiene límites, pues el universo es un multiverso, infinitamente diverso, una poesía que jamás terminará de darse, de cambiar y cambiar, más allá de nuestros límites mortales, y de nuestras particularidades irrepetibles. Justamente H. Arendt hacía notar que es después de muerta cuando realmente se tiene noción de lo que es-fue una persona *en particular*. En este sentido propongo no limitarse a lamentar los términos-cambios, sino a afirmarlos como tal, no –sólo– como clausuras tajantes, sino –también– como gestos de una dinámica que supera nuestras individualidades... ¡la música es el cesar y no cesar de la vida! La vida no para de mutar –muta y cesa en la muerte–, y que en su dinámica no duda en dejar huellas atrás... bien dadas, cuando sirven de base firme para nuevos horizontes, enfermas cuando, en real soledad –no la del que ama a pocos, sino la del que no ama a nadie–, se pudren de tanto ensimismarse, al modo de una implosión mortal, y también asesina.

## Bibliografía

Emile M. Cioran “El Libro de las Quimeras”, Trad. Joaquín Garrigós, Ed. Tus Quets

Emile M. Cioran, “Adiós a la filosofía”, Trad. Fernando Savater, Ed. Altaya.

Friedrich Nietzsche. “El Nacimiento de la tragedia”, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza

Friedrich Nietzsche. “Nietzsche contra Wagner” Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza

Friedrich Nietzsche “Ecce Homo”, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza

Monica B. Cagnolini “Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones”, Estudio que se encuentra en la página web “Nietzsche en castellano” –[www.nietzscheana.com.ar](http://www.nietzscheana.com.ar)-, y que responde a unas llamadas “Jornadas Nietzsche” que datan de 1998

Platón, “La republica”, Trad. Fernández Galiano Ed. Alianza

Platón “Dialogo, vol III: Fedon, El Banquete y Fedro”, Trad. Carlos García Gual, Ed Gredos

Aristóteles, “La Política”, trad. Carlos García Gual & Aurelio Pérez, Ed. Alianza

Julián Marrades Millet, “Música y significado”, archivo pdf. que se puede encontrar en la página web de la Universidad de Valencia.

“Música y autoconciencia en Th. Adorno”, Sergio Rojas, artículo del. La “Revista de teoría del arte n° 9” de la facultad de artes de la universidad de Chile. Ed LOM

“Filosofía de la nueva música”, Th. Adorno, trad. Alberto Luis Bixio, Ed Sur  
Diccionario Vox Griego-Español

Montserrat Albet, “La música contemporánea”, Ed. Salvat