

LA ESCUCHA DEL INFINITO. SOBRE EL SENTIDO ONTOLÓGICO DE LA MÚSICA A PARTIR DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS DE SCHELLING, SCHOPENHAUER Y LEVINAS

JAIME LLORENTE

I.E.S. «C. de Calatrava» (Ciudad Real)

RESUMEN: El presente estudio tiene como propósito abordar la cuestión del posible significado ontológico-metafísico implícitamente contenido en la reflexión estética relativa al fenómeno de la sonoridad musical. Partiendo de la consideración del modo de ser específico de la música como «acontecimiento» ontológico indeterminado separado de los objetos concretos, se examina el modo en el cual la tensión entre el límite marcado por el mundo de las cosas definidas y el poder «des-limitante» del sonido se expresa en el contexto de las propuestas estéticas acerca de la esencia de la música elaboradas por F. W. J. Schelling, Arthur Schopenhauer y Emmanuel Levinas. Estas tres meditaciones, cada una a su particular modo, coinciden en señalar una singular referencia de lo musical a lo ontológicamente indefinido, «ab-soluto» y carente de limitación, que convierte la experiencia de la captación musical en una peculiar variante de escucha de lo in-finito.

PALABRAS CLAVE: límite; indeterminación ontológica; ritmo; *aisthēsis* sonora; «hay».

The Harkening of the Infinite. On the Ontological Sense of Music in Reference to Schelling, Schopenhauer and Levinas' Aesthetic Theories

ABSTRACT: The aim of the present study is to broach the question of the possible ontological and metaphysical meaning contained implicitly in the aesthetic reflection concerning the phenomenon of musical sonority. Starting from the consideration of the specific way of being of music understood as indeterminate ontological «event» separate from concrete objects, we shall examine the way in which the tension between the limit drawn by the world of defined things and the «un-limiting» power of sound is expressed in the context of aesthetic proposals on the essence of music made by F.W.J. Schelling, Arthur Schopenhauer and Emmanuel Levinas. These three meditations, each of them in its own way, coincide in pointing out a singular reference of the musical to the ontologically indefinite, the ab-solute and the boundless, that turn the experience of musical perception into a peculiar variant of harkening of the infinite.

KEY WORDS: limit; ontological indetermination; rhythm; sonorous *aisthēsis*; «there is».

1. INTRODUCCIÓN: DEL ACONTECIMIENTO MUSICAL AL EVENTO DEL SER

En el marco de la reflexión estética en general, la consideración filosófica de la música no suele ocupar un lugar destacado (en caso de que llegue a ocupar alguno), y en mucha menor medida acostumbra a adoptar el estatuto de «objeto» de reflexión ontológica. Así como la llamada «ontología de la obra de arte» sí resulta aplicada con frecuencia y sin mayores escollos teóricos a las producciones estéticas de carácter pictórico, arquitectónico o literario (se habla, de este modo, con cierta naturalidad de «modo de ser de la pintura expresionista» o de «*status* ontológico del poema»), el modo de darse ontológicamente el acontecimiento musical resulta de ordinario preterido, cuando no abiertamente soslayado de

forma explícita¹. Y ello sucede a pesar del relativo *consensus* conforme al cual se reconoce sin ambages y con llamativamente fácil anuencia el hecho de que, de entre todas las artes, la música es aquella que con mayor volumen de intensidad y efectividad logra producir en la conciencia del receptor ese característico efecto emocional, esa «agitación espiritual», en la cual Arthur C. Danto ve la esencia más propia de todo arte².

Más allá de esta relativa falta de atención, lo cierto es que el fenómeno musical admite con toda legitimidad ser abordado desde un prisma de consideración estrictamente ontológico-filosófico. La clave de este hipotético enfoque radica, a nuestro juicio, en la proximidad que resulta posible postular entre el núcleo fundamental propio de la ontología heideggeriana (la *Zwiefalt* o «diferencia ontológica» que distingue los *Seienden* concretos del evento del Ser) y el «modo de ser» (*Seinsart*) que cabe adscribir al evento musical en cuanto puro acontecer esencialmente escindido de aquellos objetos o «entes» substanciales que le sirven de origen y a partir de cuya actividad se genera. La independencia del sonido en general y de la música en particular con respecto a los elementos ónticos que constituyen su raíz y su punto de anclaje en lo substancial (de la propia trama ontológica del mundo, en suma), los convierte en cualidades situadas en la vecindad de aquel evento originario del Ser en cuya donación (*Gabe*) Heidegger sitúa la condición de posibilidad efectiva de todo existente singular y determinado. El rasgo decisivo propio de la música lo constituye, pues, su carácter simultáneamente «eventual» e «indeterminado»: su peculiar «naturaleza» de acontecimiento «no substancial» que, sin embargo, se encuentra investido de la virtual capacidad de afectar a la subjetividad en mucha mayor medida que las aparentemente más directas y presentes «artes plásticas». De este modo, la consideración ontológica de la música supone, como ha señalado con acierto César Moreno en un reciente

¹ A este respecto, resulta característica la abierta y desdeñosa impugnación dirigida por Adorno a la posibilidad misma de una reflexión en clave ontológica acerca del fenómeno musical: «No han faltado intentos de “interrogar” al puro Ser de la música, es decir, intentos de fundamentación de una ontología musical [...]. Así, se ha querido extraer la esencia musical de la constatación de que el espacio y el tiempo musicales forman un continuo propio, absolutamente diferente del espacio y el tiempo empíricos, o también, lo que es parecido, que la música es una lengua *sui generis*. Es característico de todas estas tesis que permanezcan en la universalidad más exterior y vaga, sin obtener a través de la precaución contra todo lo que les parece contingente y pasajero, la verdad apriorística que pretenden». Es por ello que «la actitud de la filosofía hacia la objetividad musical, es decir, el intento de responder con el concepto a la pregunta del enigma, la que ella dirige al oyente, exige determinar tales constelaciones hasta lo más interior [...]. Sólo a través de todas esas mediaciones, y no en la inmediatez de la pura pregunta por el Ser, puede acercarse el pensamiento a lo que la música es» (T. W. ADORNO, «Sobre la relación actual entre filosofía y música», en *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 72 y 74-75).

² «Aquello que hace del arte una fuerza tan poderosa como para impregnar tanto una canción como una historia debe ser lo que a su vez lo convierte en arte. Realmente no hay nada igual cuando se trata de agitar el espíritu» (A. C. DANTO, *Qué es el arte*, Barcelona, Paidós, 2013, p. 18).

estudio al respecto, una genuina «propedéutica a lo indeterminado», esto es, a la asunción de una perspectiva hermenéutica que establece un paralelismo ontológico entre el fenómeno de la música como puro acontecer temporal y la radical indeterminación del Ser separado de los entes concretos a los cuales éste posibilita su epifanía como tales, atendiendo, pues, no al *was* del objeto (a su «qué» o naturaleza específica), sino al *dass* (a su simple darse como acontecimiento)³. En el caso de la música, ambos aspectos del pliegue ontológico tienden a converger e identificarse: de ahí deriva su singular estatus ontológico y también su interés desde el punto de vista filosófico.

Incardinando, pues, la cuestión en estas coordenadas, resulta posible postular la existencia de una tensión ontológica subyacente que alienta tras la práctica totalidad de las manifestaciones artísticas. Aun siendo cierto el hecho de que, por expresarlo nuevamente en palabras de Danto, «Si uno cree que el arte es de una sola pieza, debe demostrar que lo que lo hace arte se encuentra una y otra vez a lo largo de la historia»⁴, las «propiedades generales que de algún modo explican por qué el arte es universal» pueden legítimamente ser desligadas de los atributos «objetiva» o «adjetivamente» inherentes a los objetos artísticos mismos, para pasar a ubicarse en el modo en que éstos expresan la relación de polaridad entre lo puramente eventual y lo óntico-substancial: los nexos y reflujos recíprocos (o, en su caso, las discontinuidades y fracturas) dadas entre Ser y entes, entre lo indeterminado y las determinaciones concretas que configuran el mundo. Así, en el marco de las artes pictóricas, esta tensión ontológico-estética cristalizaría en tres posibles formas. Por un lado, el realismo figurativo a ultranza —desde el «mimetismo apariencial» albertiano hasta Courbet, Meissonier y el realismo americano plasmado en obras como *Urban Interior*, de Charles Sheeler (1935)— refleja en todas sus manifestaciones el «ente» de manera exclusiva, olvidando y dejando de lado al Ser. El modo en el que la *mímēsis* de la forma apariencial toma cuerpo en las imágenes pictóricas del realismo hasta colmar la percepción —al modo en que lo hace toda la «pintura retiniana» rechazada por Duchamp—, implica el acto de secundar el *Seinsvergessenheit* heideggeriano: el acto de atenerse exclusivamente a los entes en detrimento de la atención al puro acontecer «eventual» que los hace devenir posibles. Por su parte, la pintura no figurativa (la abstracción en todos sus grados, desde Kandinsky a Malévitch y Jackson Pollock) operaría de forma

³ «La filosofía del siglo XX nos ha mostrado, desde múltiples frentes, el punto de irreductibilidad, innovación y sorpresa que supone el *acontecimiento*. En este sentido, creo que una filosofía de la música debería asumir como una de sus interrogaciones primordiales justamente la pregunta por el *acontecimiento sonoro* y su fuerza deconstructiva y reconstructiva como genuina propedéutica a lo Imprevisible e Indeterminado, en tanto el acontecimiento se lanza contra las pretensiones de las respuestas obvias al *qué* sonoro, dejándolo indeciso [...], porque la música, siendo tiempo, penetra mucho más hondamente que cualquiera de las artes en nuestra subjetividad» (C. MORENO, «Los oídos prestados y el *apeiron* sonoro. Notas para una filosofía de la música», *Teorema. Revista internacional de filosofía*, Vol. XXXI, N° 3, 2012, pp. 200-201).

⁴ A. C. DANTO, *op. cit.*, p. 18.

inversa, tratando de retrotraerse a lo dado a la percepción con anterioridad a la captación empírica de los entes: sea esto el «caos sensorial» de las *Empfindungen* kantiano previo a la organización de la experiencia por parte de las formas *a priori* propias del sujeto (este podría ser el sentido onto-epistemológico del «expresionismo abstracto» de Pollock), o el propio evento del Ser, en cuanto carece esencialmente de perfiles, formas y determinaciones en general. En este último sentido, el célebre *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévitch (1913) habría ya —en cuanto imagen nítidamente geometrizada, es decir, dotada de perfil óptico— de ser excluido de esta categoría estética, mientras que la pintura de Mark Rothko representaría —en tanto que grado cero de la figuración previo a la abstracción absoluta— el último peldaño estético anterior a la captación de la simplicidad del Ser como acto puramente «eventual». Sería de esta forma cómo pinturas como *Untitled (Black on Grey)*, a pesar de la pervivencia de una sola determinación que parece escindir la imagen en dos planos rectangulares, logran transmitir la indeterminación «asubstancial» y la silente homogeneidad propias del acontecimiento del Ser.

Una tercera posibilidad intermedia entre las dos anteriores vendría constituida por la representación mediante medios pictóricos, no ya del ente mismo ni del presupuesto ontológico-eventual previo a éste (el puro acontecer del Ser), sino del Ser «en» o «con» el ente: ambos colocados en relación de juntura articulada —*Fuge*, diría Heidegger— y dados a la percepción con simultaneidad: en el fondo, tal como se dan realmente en la experiencia perceptiva común. Se trataría, por tanto, de localizar un punto equidistante situado entre el mero espejo de lo óptico que es el realismo y la pura indeterminación apuntada por el arte no figurativo. En este caso, la imagen pictórica trataría de reflejar, en la medida de sus posibilidades, la articulación entre evento y substancia: de coagular y encarnar, mediante el modo de presentar las formas, la *Zwiefalt* misma en cuanto tal. El llamado «arte de las vanguardias» del primer tercio del siglo XX suministra un nutrido contingente de obras susceptibles de ser incardinadas en esta tercera categoría ontológico-estética. Las producciones pictóricas de Giorgio de Chirico, así como la práctica totalidad de aquellas facturadas por los surrealistas figurativos (Magritte, Delvaux, Tanguy, Domínguez, Sage, etc.), pero también las propuestas por un artista tradicionalmente adscrito al realismo como Edward Hopper, mantienen acaso, al margen de otras concomitancias técnicas y estéticas, este común punto de tangencia que las emparenta entre sí desde el prisma de consideración ontológico⁵. En efecto, aquí aparece

⁵ Así, las plazas y espacios urbanos desérticos representados en los lienzos de De Chirico, al igual que las dislocaciones objetuales de ubicación y tamaño que establecen conexiones sorprendentes entre los elementos mundanos en los cuadros de Magritte, los desnudos ubicados en el marco de parajes desolados y arquitecturas siniestras en las obras de Paul Delvaux o los extraños objetos —incontestablemente «figurativos» osificados y aparentemente fosilizados que pueblan las playas y desiertos en las de Ives Tanguy, parecen remitir comúnmente a un trasfondo profundamente *unheimlich* (inquietante) e incluso *ungeheuer* (monstruoso), por emplear la conocida terminología freudiana, que nunca se

explícitamente la figuración, el reflejo de lo ente mundano, pero se halla tratada de un modo tal que permite traslucir, a través de los límites y perfiles determinados por las formas, el evento subyacente o que de forma constante «envuelve» y «rodea» a éstas. Cabría hablar al respecto con toda propiedad de un «arte de la transparencia ontológica», esto es, de un modo estético que logra intuir y hacer intuible el trasfondo eventual de lo real a través de la mostración de esa misma realidad que el realismo convierte en una mera cáscara vacía: en un signo que, traicionando su razón de ser, no apunta a nada sino a sí mismo.

Conforme a lo que viene de ser expuesto, ¿qué tipo de arte es, pues, propiamente hablando, la música? En consonancia con aquello que C. Moreno Márquez llama «el pensamiento acerca de la fuerza-de-deslimitación de la sonoridad», es decir, con el «*ápeiron* sonoro» que contribuye decisivamente a pensar la diferencia ontológica heideggeriana «en tanto invita a pensar el *aparecer/surgir* de la *alezeia* como un *des-limitar*, siendo que el límite pertenece a lo ente»⁶, parece palmario que el acontecer musical pertenecería a la misma categoría estética y ontológica que el arte pictórico no figurativo. En cuanto constituye la más desligada del objeto sustancial (el «ente») de todas las formas artísticas, y en la medida en que su soporte «material» (el sonido) no es, propiamente hablando, *substantia*, la música expresa, mediante su despliegue identificado con una secuencia temporal, lo puramente eventual, lo «uno», lo indeterminado, el puro acontecimiento⁷. La musicalidad del sonido equivaldría, pues, desde

muestra de modo explícito, pero que destila o es irradiado por las formas definidas que configuran la imagen. Un efecto diametralmente opuesto al ocasionado por pinturas realistas tales como las célebres *L'Atelier du peintre* (1855), de Courbet o *La Blanchisseuse* (1863), de Honoré Daumier. Tal vez esta ausencia de referencias ontológicas desazonantes, sustituidas además, por un *éthos* sedante, inofensivo y tranquilizador, constituye la auténtica razón por la cual, como apunta Levinas, «Aun desacreditado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio. De hecho, no se reniega de él más que en nombre de un realismo superior» (E. Levinas, «La réalité et son ombre», en *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 107. En lo sucesivo RO).

⁶ C. MORENO, *op. cit.*, p. 202. Esta es la clave que permite comprender propiamente en qué sentido y con qué hipotéticas consecuencias «la aventura sonoro musical del siglo XX acredita un poderosísimo *apeiron* en el corazón del aparecer o de la *irrupción de la presencia sonora*», y ello merced a la formulación de cuestiones tales como: «la *irrupción de la presencia* como tal, ¿es limitante o des-limitante? Y si es des-limitante, ¿no habría una íntima relación entre *a-lezeia* y *a-peiron*? Lo que aparece posee los rasgos que le otorga el *péras*: presencia, constancia, consistencia, estabilidad, persistencia, circunscripción, afianzamiento, consolidación, duración y aseguración. Pero, ¿son estos los rasgos del *surgir (physis)* o del ser, o del *irrumper de la presencia*?» (*Ibid.*, p. 202-203).

⁷ En cierta medida, pues, podría aplicársele a la sonoridad musical aquella «delimitación negativa» mediante la cual Jacques Derrida trata de lograr una adecuada aproximación «descriptivo-lingüística» a la noción platónica de *khôra*: «En lugar de la *khôra*, ¿nos conformaremos entonces con decir prudentemente: la palabra, el nombre común, el concepto, la significación, o el valor de *khôra*? Esas precauciones no bastarían; presuponen distinciones [...] que implican en sí mismas la posibilidad, al menos, de un ente *determinado*, distinto de otro y de los actos que apuntan a él o a su sentido, a través de los actos de habla, designaciones o señalizaciones. Todos estos actos apuntan a generalidades, a un *orden* de las

este punto de vista, al efecto ocasionado por las tenues formas cromáticas que constituyen la pintura de Rothko, la cual admitiría, contemplada desde tal prisma de observación, ser descrita en cierto modo como «música pictórica». La «in-finitud» derivada de la carencia de límite o *hóros* «de-finiente» que presentan tanto las imágenes pictóricas no figurativas como el acontecer de la *aísthēsis* musical, justifica que, en referencia a esta última y al *a-óriston* sónico que representa, pueda hablarse aquí con propiedad de «escucha del infinito» a la hora de designar el referente ontológico hacia el cual apunta la percepción de la música en general.

En lo sucesivo trataremos de mostrar el modo en el cual la sonoridad musical permite referir la esfera de la experiencia al ámbito de la radical indeterminación ontológica que late y alienta permanentemente tras ella, así como poner de relieve las aporías y paradojas que de esta singular conjunción referencial se derivan.⁸ En orden a ello, habremos de examinar la forma concreta en la que lo anterior se sustancia en el marco de la reflexión acerca del fenómeno musical llevada a término por tres pensadores (Schelling, Schopenhauer y Levinas) en cuyas propuestas al respecto, cada una de ellas a su particular modo, pueden avizorarse de forma privilegiada tanto la referencia de lo musical a lo ontológicamente indeterminado, inefable, e incluso absoluto, como las problemáticas contradicciones que tal remisión incluye en su seno.

2. SCHELLING O LA INAUDIBLE SONORIDAD DEL ABSOLUTO

En pleno período de la llamada «filosofía de la identidad» (1801-1808), Schelling desgrana sus reflexiones relativas al sentido metafísico de la música

multiplicidades: género, especie, individuo, tipo, esquema, etc. Ahora bien, lo que podemos leer, parece, de *khôra* en el *Timeo* es que “algo” [*quelque chose*] que no es una cosa pone en entredicho esas presuposiciones y distinciones: “algo” [*quelque chose*] no es una cosa y se sustrae a ese orden de las multiplicidades» (J. DERRIDA, *Khôra*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, pp. 28-29).

⁸ Una perspectiva, por lo demás, opuesta a aquella que Eugenio Trías considera tácitamente como la posición apropiada a la hora de elucidar la naturaleza de la relación entre música y ontología: «Tales de Mileto, en los orígenes de la filosofía, decía: “Todo está poblado de dioses” [...]. Todo está poblado, en efecto, de un entorno *ambiental* que constituye el ámbito de la *foné* en la radical y originaria indistinción de sonido y ruido, sobre la cual tendrá lugar la indistinción musical: la que promueve el trazado de un Límite que determina lo indeterminado, *ápeiron*, o que establece sobre el *continuum* una posible determinación (*péras*) [...]. Dimana de ese comienzo la inicial dialéctica de lo continuo y lo discreto. O de lo indeterminado (*vastedad insondable* apalabrada por Anaximandro con el nombre de *ápeiron*), y la primigenia Determinación (*péras*) [...]. La música siempre ha sido uno de los modos primeros, incipientes, de conversión de la naturaleza salvaje y animal en un *mundo* propiamente humano. La música remite al tránsito de lo matricial al *cosmos* —y al orden del sentido y de la significación que en esa transmisión se posibilita—, y es también una promesa eterna de felicidad en la que la definición de Stendhal respecto al arte parece encarnarse como utopía sensible y sensual» (E. TRÍAS, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2007, pp. 907-908 y 912)

en el contexto de sus lecciones sobre *Philosophie der Kunst* (1802-1803). Allí, al comienzo de la *Besonderer Theil* y de la cuarta sección de la obra («Construcción de las formas del arte en la oposición de la serie real e ideal»), el filósofo de Leonberg comienza estableciendo el sonido, el soporte material de la música, como sede privilegiada de la «indiferencia» en la que acontece de modo preeminente la «configuración de lo infinito en lo finito», es decir, la total identidad en la que consiste propiamente lo Absoluto: «La indiferencia de la configuración (*Einbildung*) de lo infinito en lo finito, tomada puramente como indiferencia, es sonido (*Klang*). O bien: en la configuración de lo infinito en lo finito, la indiferencia, en cuanto tal, solamente puede mostrarse (*hervortreten*) como *sonido*»⁹. Este injerto metafísico que supone la implantación de lo infinito en lo finito, solamente puede constituirse como identidad indiferenciada a condición de darse con independencia de su adhesión a un objeto corpóreo (en cuanto tal, necesariamente material), lo cual implica, a su vez, que ha de tener lugar al margen de toda referencia a la espacialidad. En cuanto «forma absoluta» situada al margen de toda categoría espacial, esto es, desligada en mayor medida del objeto que el resto de las posibles cualidades inherentes a éste, es el sonido el «atributo» que ejemplifica con más elevado volumen de corrección este requerido estatus de puro acontecimiento indeterminado, carente de límite óptico definido, «des-limitante»¹⁰.

Merced a ello, se erige como la dimensión ontológica investida de mayor capacidad para expresar la incardinación de la infinitud en lo finito, habida cuenta de que «Ella es sólo puramente en cuanto tal y como *indiferencia* en la medida en que está separada (*abgesondert*) del cuerpo, como forma que es para sí, como forma absoluta. Ésta existe solamente en el sonido, puesto que éste es,

⁹ F. W. J. SCHELLING, *Sämmtliche Werke (Band V)*, Stuttgart, Cotta, 1856-1861, p. 488 (en lo sucesivo SW). Una cualidad (el sonido) que, por lo demás, en la medida en que, según Schelling, se halla supeditada a la cohesión de los cuerpos (*Cohärenz der Körper*), reintroduce la identidad en el propio objeto que en principio no se encuentra integrado en ella: «Dado que la sonoridad de los cuerpos es puesta por la cohesión, así también el sonar mismo no es otra cosa sino el restablecimiento (*Wiederherstellung*) o la afirmación, es decir, la identidad en la cohesión merced a la cual el cuerpo —excluido de la identidad— se reconstruye en sí mismo para el reposo (*Ruhe*) y para el ser» (SW, p. 490).

¹⁰ En referencia a la cuestión que nos ocupa, aunque centrando su atención sobre figuras pertenecientes al movimiento romántico alemán tales como Michaelis, Tieck y Wackenroder, Ricardo Pinilla constata asimismo, en la reflexión musical de estos autores, la presencia de la vocación o aspiración propia del romanticismo en general, a saber: «expresar lo indecible, lo inefable y lo maravilloso que supera toda palabra [...], el reto de narrar lo inenarrable, lo que supera toda significación concreta y sintetiza a la vez todas ellas; la misma expresión de lo absoluto, o la expresión absoluta. Esto es lo que la música y lo musical, de modo enigmático a la vez que patente, ofreció a los poetas-filósofos del primer romanticismo». Así pues, «Se puede decir que lo inefable encuentra en la música su lenguaje idóneo [...]. Por eso no es desacertado hablar, con Dahlhaus, de una *metafísica de la música* en la concepción romántica; en el sentido de que accedemos con ella a un más allá de lo concreto, o incluso de lo sensible determinado» (R. PINILLA BURGOS, «La metafísica de la música en el romanticismo», *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, Vol. 61, N° 231, 2005, pp. 430-431).

por un lado, viviente —para sí— y, por otro, una simple dimensión en el tiempo, pero no en el espacio» (SW, p. 489)¹¹. La música, en tanto que elemento ajeno a toda determinación de orden espacial (y substancial) y existente únicamente en el modo del *Geschehen*, del puro discurrir temporal, constituye un eminente ejemplo de esta simple dimensión ontológica de carácter «eventual» que apunta a la «configuración de la unidad en la pluralidad»: a la irrupción de lo uno e indiviso en el seno mismo de la multiplicidad objetual que constituye el mundo objetivo. De este modo, la música deviene «forma de arte en la cual la unidad real puramente como tal se convierte en potencia y símbolo». También Hegel incidirá, a su particular modo, sobre este rasgo fundamental propio de la música que la singulariza con respecto al resto de las formas artísticas, dado que «en cuanto arte, lleva ciertamente a comunicación lo interno, pero permanece ella misma subjetiva en su objetividad, es decir, no deja, como el arte figurativo, que la exteriorización que se resuelve devenga para sí libre y acceda a una existencia en sí apaciblemente subsistente, sino que supera a ésta como objetividad y no le permite a lo externo la apropiación, en cuanto externo, de un firme ser-ahí frente a nosotros»¹².

Más que como *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* o como *raptus numerare se nescientis animae* (al modo leibniziano), una concepción aún excesivamente vinculada a la actividad interna del sujeto finito, la música ha de ser ontológicamente considerada en términos de gozne objetivo tendente a propiciar la articulación metafísica entre lo uno y lo múltiple, entre lo indeterminado y lo finito. La instancia que modela esta efectiva conformación o constitución de la coyuntura entre lo infinito y lo finito no es otra que el elemento musicalmente más relevante y decisivo: el ritmo. En efecto, el ritmo es definido por Schelling como «distribución periódica de lo homogéneo (*periodische Eintheilung des Gleichartigen*) en virtud de la cual lo uniforme llega a estar conectado con la multiplicidad y, por tanto, la unidad con la pluralidad» (SW, p. 492), es decir, en términos de fusión entre lo indeterminado, unívoco e ilimitado y lo finito-determinado:

¹¹ Es por ello que «La forma necesaria de la música es la *sucesión*, puesto que el tiempo es la forma general de la configuración de lo infinito en lo finito intuida en cuanto forma abstraída de lo real [...]. A partir de esto es captada la estrecha vinculación (*Verwandtschaft*) entre el sentido auditivo (*Gehörsinn*) en general y la música y el discurso en particular, con la autoconciencia» (SW, p. 491).

¹² «Si lo interno [...] debe en efecto revelarse como interioridad *subjetiva*, el material verdaderamente correspondiente no puede ser de tal índole que tenga todavía para sí subsistencia. Obtenemos con ello un modo de exteriorización y una comunicación en cuyo elemento sensible la objetividad no entra como figura espacial para en él persistir, y precisamos de un material que en su ser-para-otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser-ahí. Esta eliminación no sólo de una dimensión espacial, sino de la espacialidad total en general, este completo retraimiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consuma el segundo arte romántico: la *música*» (G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 646).

entre *péras* y *ápeiron*, entre el Ser y los entes (en plural)¹³. En este sentido, la concepción schellingniana del ritmo entronca plenamente con la tercera de las posibilidades pictóricas que distinguimos anteriormente: aquella que trata de representar imaginativamente la diferencia ontológica entre *Sein* y *Seienden*, permaneciendo, por tanto, en un punto intermedio ajeno por igual al realismo y a la abstracción. En todo caso, el fenómeno del ritmo parece tocar una profunda y decisiva cuerda de nuestro espíritu; un resorte «natural» constitutivo de la naturaleza humana misma en su exposición perceptiva a lo real. Ello resulta fácilmente apreciable en la medida en que el interés y la atención se ven espontánea e incontinentemente interesados —y aun seducidos— por aquellas secuencias perceptivas en las cuales se da algún tipo de cadencia regular, algún —siquiera ínfimo— orden temporal acompasado y periódicamente uniforme, mientras que se desentienden de forma natural y casi voluntariamente de las sucesiones arrítmicas, irregulares y desacompasadas, es decir, inarmónicas y carentes de «musicalidad». Así pues, de un modo que recuerda la caracterización kantiana del esquema trascendental (ese «arte profundamente oculto en el alma humana» cuyo verdadero funcionamiento «difícilmente dejará la naturaleza que lo conozcamos y difícilmente lo pondremos al descubierto»)¹⁴, Schelling postula que «El ritmo pertenece a los misterios más dignos de admiración de la naturaleza y del arte, y ninguna invención parece haber sido inspirada a los hombres más inmediatamente por la naturaleza [...]. Golpes o tonos (los tonos aislados de una cuerda o el golpe de un tambor) que se suceden sin el más mínimo orden no producen ningún efecto en nosotros. Pero tan pronto como una regularidad (*Regelmässigkeit*) ingrese en los tonos ni siquiera aceptados en sí, incluso en aquellos que por su naturaleza o por la materia carecen de todo significado (*bedeutungslosesten*), en cuanto se repitan siempre al mismo tiempo y formen juntos un período, ya se da aquí algo de ritmo, aunque sea solamente un inicio muy distante, y seremos irresistiblemente arrastrados (*fortgezogen*) a la atención» (SW, pp. 492-493).

¹³ Este es, asimismo, el sentido (próximo a las tesis schellingnianas) de las observaciones que Trías vierte, en su segunda obra consagrada a la reflexión musical, en referencia a la relación *ápeiron-péras* como clave de la distinción entre música y mero *continuum* sonoro caótico, esto es, simple ruido (*noise, bruit*): «La música introduce una mutación formal en ese *continuum* sonoro. Al *ápeiron* del sonido lo determina a través de la elaboración de la forma. De este modo la música alcanza una suerte de articulación de tal *continuum*. Sólo que esa articulación es de muy diferente naturaleza de aquella que en la lengua detectamos [...]. En música, sin embargo, el *ápeiron* sonoro exige también una determinación formal. Pero ésta dimana de las propias características físicas del sonido [...]. Hay, ante todo, un *continuum* sonoro siempre en movimiento, circulando en el tiempo, en continua vibración según frecuencias y longitudes de onda, con sus armónicos regulares e irregulares. El arte musical consigue dar determinación y límite, *péras*, a ese *ápeiron* a través de la organización de las dimensiones que en ese medio material se advierten, dimensiones que pueden ser especificadas en parámetros» (E. TRÍAS, *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 574-575).

¹⁴ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, A 141, B 181.

¿Cuál es, pues, la razón última de esta constitutiva inclinación favorable de la subjetividad hacia el ritmo? Aunque Schelling no la explicita abiertamente, nos parece que ella reside en el hecho de que el ritmo constituye —en clave ontológica— el fundamento o *Grund* originario de todo fundamento, el primer y decisivo acto de conjura del caos, de cancelación de la preeminencia primigenia de lo indeterminado e ilimitado dado originalmente a la sensación. Así, el ritmo sería a la música (y al sonido en general), lo que la forma a la pintura: el elemento aportante de un asidero regular o perfilado que contribuye de forma esencial a vertebrar e introducir parcelación y determinación en el seno de lo puramente «in-finito»: lo no segmentado discretamente, lo definido por una homogénea continuidad carente de *hóros* y por tanto de forma limitante. El ritmo constituye, pues, en cierto modo, el más relevante soporte o «puntal óptico» presente en el corazón del evento sonoro-musical originalmente in-definido, del mismo modo que la forma actúa como tal (o se identifica ella misma con este cimiento de apoyo substancial y determinado) en el contexto de la obra de arte pictórica de carácter figurativo. De ahí que la percepción musical y la contemplación de una pintura no caracterizada por la preeminencia del *hóros* o la forma, admitan ser descritas respectivamente como «escucha» y «visión» parciales del infinito; como modos de captación de lo ontológicamente indeterminado tenuemente mediadas por la irrupción en su seno de la regularidad y la concreción formal necesariamente requeridas en orden a su posible expresión ante un hipotético sujeto percipiente. El modo en el cual el ritmo musical atempera y mitiga la vacua captación de lo ontológicamente uno e idéntico a sí mismo, resulta tan naturalmente atrayente porque convierte lo originalmente imprevisible e inasimilable *prós hêmás* («para nosotros») en un orden inteligible para la subjetividad. Extrae su poder de atracción y fascinación del hecho de ser capaz de transmutar la absoluta alteridad con la que se da lo indeterminado a la percepción, en secuencia dotada de sentido susceptible de ser reconocida e incorporada por el psiquismo humano, hurtándole así esa alteridad inicial y tornándola algo idéntico a nosotros: parangonando y equiparando lo interiormente subjetivo y la exterioridad objetiva¹⁵. En tácita consonancia con esta intuición, declara Schelling: «Contemplado ahora en general, el ritmo es la transformación de la sucesión en sí carente de significado en una sucesión significativa (*bedeutende*) [para nosotros]. La pura sucesión en cuanto tal tiene el carácter del azar

¹⁵ Levinas vinculará, asimismo, esta reconciliación entre interioridad y exterioridad con el fenómeno de la expresión artística: «En la sensibilidad concreta, la relación inicial entre el yo y lo “otro” del yo no sería de oposición o de distinción radical, sino de *expresión*, expresión del uno en el otro, acontecimiento cultural fuente de todo arte. Entre el pensamiento del “yo” [*je*] y la exterioridad de la materia estaría el *sentido* de la expresión que expresa la significación, diferente de la interiorización del saber y de la dominación de lo Otro por lo Mismo [...]: creación de formas expresivas sensibles en el *ser*, mediante una sabiduría no tematizante de la carne que llamamos arte o poesía» (E. LEVINAS, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-textos, 1993, p. 213).

(*Zufälligkeit*). La transformación de lo azaroso de la sucesión en necesidad = ritmo, a través del cual el Todo no está ya subordinado al tiempo sino que lo tiene *en sí mismo*» (SW, p. 493)¹⁶.

Así pues, la música «desustancializa» en cierto modo el mundo a la vez que, de modo paradójico, introduce (fundamentalmente a través del ritmo) un radical principio de vertebración, fundamentación y estructuración de lo real que redundará en un mayor volumen de seguridad, afianzamiento y firmeza para la subjetividad expuesta a lo ontológicamente indeterminado. La música, en cuanto fenómeno estético separado de lo espacial e incardinado exclusivamente en el fluir temporal sucesivo propio de la *aísthēsis* auditiva, cumple, por tanto, un papel análogo al desempeñado por la parcelación «subjetiva» del discurrir cronológico en general: se muestra como el acto de discreción originario que propicia la ulterior división del flujo unívoco, homogéneo y continuo de la temporalidad en segmentos determinados y finitos susceptibles de ser asimilados y abarcados por nosotros (minutos, horas, estaciones, años o siglos). La progresiva extensión de este principio rítmico arroja como resultado la característica división del tiempo acontecido en unidades epocales discretas (pero recíprocamente referentes) operada por la ciencia histórica y por la «historiografía clásica».

En este sentido, el arte más radicalmente «abstracto», más independiente del objeto mundano concreto, aparece paradójicamente como aquel que en mayor medida opera la encarnación de lo abstracto en lo concreto, la conversión del acontecimiento indeterminado en secuencia parcelada y fraccionada en lapsos temporales articulados entre sí listos ya para favorecer la solidez general de lo real.¹⁷ Esta ambigüedad propia de lo musical¹⁸ es la que se refleja en el hecho

¹⁶ C. Moreno incide, comentando a Derrida, sobre esta pregnante relación dada entre el acontecimiento (sónico-musical, en este caso) y la alteridad; derive ésta de la imprevisibilidad e indisponibilidad de aquello que acontece, o de su remisión al tiempo, como indica Schelling: «el acontecimiento se vincula con la experiencia de la *alteridad* y del *futuro radical*, de modo que sólo podríamos estar a su altura en un gesto de *hospitalidad* extrema, capaz de transgredir (o de trascender más allá de) horizontes de expectativa, previsión o programación» (C. MORENO, *op. cit.*, p. 201).

¹⁷ En este aspecto, el ritmo musical coincidiría con la función que Schiller atribuye a la *Einbildungskraft* estética en su ensayo *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* de 1795: «La imaginación siempre persigue, conforme a su naturaleza, concepciones generales, esto es, representaciones totales y universalmente definidas, y se esfuerza incesantemente por presentar lo general en la circunstancia particular, por delimitarlo en el espacio y en el tiempo, por hacer del concepto una individualidad, por hacer corpóreo lo abstracto. Aquella fuerza mantiene su inclinación por la *libertad* en sus composiciones y no reconoce en ello más ley que la eventualidad de la vinculación espacio-temporal, pues esta es la única relación que nos queda entre nuestras representaciones si hacemos abstracción de todo lo conceptual» (F. SCHILLER, *Escritos breves sobre estética*, Sevilla, Doble J, 2004, pp. 37-38).

¹⁸ Aquella por la cual, según Eugenio Trías, «Es música que emerge de los infiernos: del grito —salvaje y fiero— de dolor, de consternación, de angustia, de miedo, de terror; también de alegría, de júbilo, de goce. Y es música que desciende del aura astral, como *armonía de las esferas*» (E. Trías, *Música y Filosofía*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007, p. 25).

de que la música inocule una estructura regular fundante (la cual implica multiplicidad y diversidad) en el corazón mismo de la uniforme homogeneidad propia de lo idéntico valiéndose para ello del instrumento del ritmo —*órganon* caracterizado por Schelling como «la música en la música y, por tanto, lo dominante (*Herrschende*) en ella conforme a la naturaleza de este arte»—, a la vez que en general es definida esencialmente merced a un rasgo peculiar: «el hecho de ser la configuración de la unidad en la multiplicidad (*Einbildung der Einheit in die Vielheit*)» (SW, p. 494). Una multiplicidad que, por lo demás, en cuanto no es arbitrariamente puesta, sino que se halla —según Schelling— fundada en la supuesta «objetividad» aportada por la flexibilidad tonal, parece presuponer a su vez algo originalmente indeterminado: el infinito sónico representado por la ilimitación de una tonalidad general susceptible de resultar incondicionalmente determinada¹⁹.

De este modo, a efectos puramente inmanentes el ritmo configura (en el interior de la propia música) identidad en lo diverso, mientras que, cuando es aplicado a la exterioridad de la percepción empírica, suscita el efecto absolutamente opuesto, es decir, ocasiona esa irrupción de lo diverso en la esfera de lo indeterminado e idéntico que adopta como *télos* fundamental la posibilidad de parcelar y trazar surcos delimitantes en el indiviso seno del *ápeiron* ontológico. De ahí que «el hombre, impulsado por la naturaleza, busque asentar variedad (*Vielheit*) y multiplicidad (*Mannigfaltigkeit*) mediante el ritmo en todo aquello que es en sí una *pura identidad* del quehacer», y por tanto también el hecho de que al individuo inmerso en actividades de carácter mecánico «le desagradaría ver interrumpido el ritmo» (SW, p. 493)²⁰. La percepción proyecta, pues, consciente o inconscientemente, un patrón rítmico sobre la realidad externa, sustituyendo la absoluta igualdad de lo idéntico por la igualdad segmentada y previamente tamizada por el sujeto que deriva de la introducción de secuencias rítmicas regulares. La música factura, pues, un *kósmos* sónico que se superpone al *kháos* presente en el trasfondo indeterminado de lo real: una trama ontológica dotada de ritmo capaz de lenificar la difícilmente tolerable captación del puro Ser. El rasgo verdaderamente aporético derivado de esta concepción ambigua del

¹⁹ «La primera condición del ritmo es una unidad en la multiplicidad. Pero esta multiplicidad no sólo está ahora en la diversidad de los miembros en general, en la medida en que es arbitraria o inesencial (*unwesentlich*), es decir, que se encuentra simplemente en el tiempo en general, sino en la medida en que a la vez está fundada en algo real, esencial, cualitativo. Esto se encuentra únicamente en la determinabilidad (*Bestimmbarkeit*) musical de los tonos» (SW, pp. 494-495).

²⁰ El ejemplo aducido por Schelling relativo a la «ocupación mecánica» dotada de ritmo y al modo en que éste modera y templá los episodios penosos o que requieren particular esfuerzo (no lejano, por cierto, a la caracterización lebiniziana de lo musical como «cálculo inconsciente»), es el siguiente: «En todas las actividades insignificantes por sí mismas, por ejemplo, el contar, no mantenemos durante mucho tiempo la uniformidad (*Gleichförmigkeit*), hacemos períodos. La mayoría de los trabajadores mecánicos se aligeran de sus trabajos de ese modo; el placer interno ligado al contar no consciente sino inconsciente, les permite olvidar el trabajo» (SW, p. 493).

ritmo y de lo musical radica en postular que la música es en sí misma un puro evento sucesivo que únicamente habita en el decurso temporal, un acontecer o *Ereignis* que logra tornar perceptible a través del ritmo y la armonía «la forma pura, liberada del objeto o de la materia» (en cuanto se trata del «arte que más se despoja (*abstreift*) de lo corpóreo, en la medida en que representa el propio movimiento *puro* como tal, abstraído (*abgezogen*) del objeto y transportado por alas invisibles, casi espirituales») (SW, p. 502), a la vez que su efecto perceptivo es localizado por Schelling en posibilitar la eclosión de la multiplicidad y la regularidad rítmica en el regazo mismo de lo *prima facie* uno e idéntico. En efecto, las realidades «puramente eventuales», dadas como puro *ereignen*, suelen mostrar un carácter ontológicamente simple, unitario, definido por la pura identidad: se dan, al modo del Ser heideggeriano, como idénticas a sí mismas merced a su constitutiva indeterminación y simplicidad, a su *háplôsis* absoluta.

Así pues, definir de forma paradójica la esencia de lo musical justamente como ruptura y fraccionamiento de esa misma identidad se antoja profundamente contradictorio, máxime cuando el elemento que fractura de modo efectivo las instancias puramente idénticas a sí mismas es precisamente el ritmo: una parte nada baladí del Todo musical, en la medida en que el propio Schelling proclama explícitamente que «toda la música está subordinada (*untergeordnet*) a la primera unidad, al ritmo [...]: ritmo en este sentido, es decir, *en la medida en que ya comprende a la otra unidad*, es entonces toda la música» (SW, p. 495)²¹. Esto supone la distinción de tres unidades o dimensiones internas de lo musical que coincidirían, según nuestra interpretación, con otros tantos niveles de determinación progresiva de lo originalmente indeterminado, del caos ontológico y sónico primordial: «ritmo = primera dimensión, modulación = segunda, melodía = tercera. Mediante la primera, la música es determinada para la reflexión y la autoconciencia, a través de la segunda, para la sensibilidad (*Empfindung*) y el juicio, por la tercera, para la intuición y la imaginación» (SW, p. 496). El más esencial de estos tres niveles (y el primero que ha de darse) es nuevamente el ritmo, pero ahora nos hallamos en disposición de captar la verdadera y más profunda razón de esta preeminencia. Más allá de constituir la *herrschende Potenz* o «potencia musical predominante» con respecto a la cual las dos dimensiones restantes del Todo sonoro aparecen como subsidiarias y dependientes, el ritmo extrae su primacía del hecho de que gracias a él «la música se determina para la reflexión», es decir, resulta asible mediante conceptos. La cadencia rítmica modula y atenúa la característica inmediatez con la cual tiene lugar la captación auditiva del acontecer sonoro-musical, atemperando esta donación instantánea y arreflexiva de modo que pueda ser

²¹ Y más explícitamente aún: «*El ritmo pensado en su absolutidad es toda la música*, o a la inversa: toda la música es, etc., puesto que el ritmo comprende la otra unidad inmediatamente en sí y es por sí mismo melodía, es decir, el todo. El ritmo es, en general, la potencia predominante en la música. En la medida en que el todo de la música, es decir, ritmo, modulación y melodía, están subordinadas conjuntamente (*gemeinschaftlich*) al ritmo, existe música rítmica» (SW, p. 496).

mediada —en un segundo momento posterior— por la facultad reflexiva del sujeto oyente, es decir, vinculada a algún concepto²². Tiene lugar aquí, por tanto, la conversión de algo puramente inmediato y abstracto en una instancia permeable a la comprensión conceptual y la discursividad²³.

Además, como es sabido, la reflexión (y su instrumento propio: el concepto) únicamente posee poder jurisdiccional en el ámbito de lo finito, en el interior de la esfera de lo determinado e individualizado, más allá de la cual carece de potencia cognitiva o descriptiva, disolviéndose en el éter de lo inconceptualizable (*Un-begreiflich*: «inasible») e inefable por indeterminado. El ritmo schellingniano es precisamente la instancia que determina el *ápeiron* musical (cancelando su inmediatez) y lo presenta convenientemente lenificado y neutralizado ante la mirada de la reflexión²⁴. Contemplándola desde este prisma, no es de extrañar que Schelling mantenga que «la música rítmica se presenta (*stellt sich... dar*) en general como una expansión de lo infinito en lo finito, donde éste (lo finito) tiene algún valor (*etwas gilt*) por sí mismo, mientras que en la armónica la finitud o diferencia aparece (*erscheint*) solamente como una alegoría de lo infinito o de la unidad», a la vez que señala cómo «la música rítmica, que presenta lo infinito en lo finito, constituye en mayor medida la

²² A este respecto, Pinilla observa lo siguiente en referencia a la ambigua actitud adoptada por Kant ante la inmediatez no reflexiva propia del arte musical: «en la música no hay conceptos, ni reflexión, y se advierte un efecto más *directo* y más *interior*. Kant advierte ya esa inmediatez con la que la música llega a lo más íntimo, y que va a constituir una de las claves de la valoración romántica de la música [...]. Parece como si Kant comprendiera ya el valor expresivo de la música más allá de las palabras, pero desconfiase a un tiempo de su encanto sensible y de su falta de contenido. Será el romanticismo el que dará sin miedo el paso de entregarse al goce de la música con todos sus recursos» (R. PINILLA BURGOS, *op. cit.*, p. 426).

²³ A este respecto, en oposición a la supuesta inmediatez propia de la aprehensión musical, Eugenio Trías observa lo siguiente: «Es erróneo concebir una supuesta “inmediatez” de la música en su efecto en la recepción (en el sentido subjetivo-emotivo de las teorías románticas o idealistas: Schleiermacher, Mendelssohn, Hegel). Hay siempre una mediación cultural que introduce *determinación* en esa pretendida inmediatez de la conjunción entre sonido, parámetro musical, emoción y sentido. En todo arte musical existe la necesidad de un vínculo de estos componentes» (E. TRIÁS, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 20-21).

²⁴ Todo ello sin perder de vista el hecho de que en general (al margen de esta esencial función vinculada al ritmo), como indica Arturo Leyte: «El conocimiento o la reflexión nunca nos dirá nada de lo absoluto, porque ya lo entiende dividido y en consecuencia siempre ha hecho ya de él lo que no es, un objeto. Pero, ¿puede en general ser conocido lo absoluto? No, según lo dicho, porque conocimiento presupone siempre concepto, esto es, división. Sin embargo sí puede ser captado como lo que es, unidad de la que no hay conocimiento, mediante el arte», de modo que «Si la música puede seguir siendo considerada como lenguaje lo es en un sentido completamente originario, como aquel “lógos” que es puro producir y que no aparece nunca detenido bajo la forma del concepto. Ese lenguaje sin conceptos expresa en la más alta medida la naturaleza misma del lenguaje, pero en el fondo porque lo que expresa en mayor medida es la sucesión misma de la naturaleza. A este lenguaje nadie se puede aproximar con conceptos, porque es aconceptual, anterior a toda reflexión» (A. LEYTE, «Schelling y la música», *Anuario Filosófico*, Vol. 29, N° 54, 1996, pp. 109-111).

expresión de la satisfacción y del afecto vigoroso (*rüstigen Affekts*); la música armónica lo es más bien de la aspiración y del anhelo (*des Strebens und der Sehnsucht*)» (SW, pp. 499-500). El hecho de que la infinitud configurada por la música rítmica mantenga y respete lo finito concediéndole un «valor en sí», un *status* ontológico autónomo, obedece, pues, a la voluntad de preservar aquella determinación, finitud y estabilidad propias del *Grund* que el sujeto precisa necesariamente para afianzarse vitalmente con seguridad: *sine cura*. De ahí, sin duda, la vinculación postulada por Schelling entre la presentación sonora de lo infinito *en* y *con* lo finito (el Ser *en* los entes, podría decirse), y la presencia de afectos tales como la «satisfacción» (*Befriedigung*) y el vigor vital²⁵. La ausencia de ansia o nostalgia ocasionada por la musicalidad rítmica, la *tranquillitas animi* que ésta genera, deriva palmariamente del efecto balsámico que el ritmo, al suspender la inmediatez propia de lo auditivamente indeterminado, produce en la subjetividad expuesta a la escucha del infinito sonoro. Un sosiego subjetivo que depende del justo equilibrio entre el movimiento «real» de los cuerpos cósmicos sensiblemente perceptibles y su expresión inversamente hipostasiada en forma de instancias musicales: ritmo y armonía.

De este modo, la música parece gravitar ahora en torno a las formas materiales finitas, traicionando su naturaleza ajena a lo espacial y adquiriendo progresivamente una densidad ontológica que cristaliza en el trazado de una trama sonora capaz de hacer devenir auditivamente inteligible la totalidad de lo real²⁶. En consonancia con ello, Schelling describe «el significado supremo

²⁵ Una intuición análoga es la expresada por Nietzsche en un fragmento póstumo fechado en primavera-verano de 1885: «El hombre es una criatura que crea formas y ritmos; en nada está más ejercitado y en nada parece obtener *más* placer que en *inventar* figuras. Obsérvese sólo en qué se ocupa nuestro ojo tan pronto como no consigue ver nada: se crea algo que ver. Presumiblemente no otra cosa hace en igual caso nuestro oído: se *ejercita*. Sin la transformación del mundo en formas y ritmos no habría para nosotros nada “igual”, ni tampoco, por tanto, nada que retorna, así como tampoco, por tanto, ninguna posibilidad de experiencia ni de apropiación, de *nutrición*» (F. NIETZSCHE, *Fragmentos póstumos. Volumen III*, Madrid, Tecnos, 2010, p. 830).

²⁶ Al menos desde esta perspectiva, puede considerarse acertada la observación de Leyte según la cual «En última instancia, la filosofía del arte, por medio de una filosofía de la identidad, nos devuelve a la cosmología, esto es, a un cosmos que sólo suena y que sólo puede sonar musicalmente» (A. LEYTE, *op. cit.*, p. 116). Ernst Bloch expresa una intuición similar en referencia a las relaciones del ritmo como forma: «por su recorte y su fraseo, por la ordenación rítmica de sus tonos, el músico entraría en contacto con el mundo intuitivo de las formas plásticas (*anschaulichen plastischen Welt*). Y, de hecho, en la mágica esfera de las figuras sonoras (*Tongebilde*) que se limitan a iluminarse, oscurecerse y deslizarse, las líneas de medida aportan una cesura y aquella analogía merced a la cual el movimiento de los cuerpos visibles se revela inteligiblemente a nuestra intuición. Los gestos externos que en la danza se encuentran codificados en movimientos reglados y variados con expresión, parecen, pues, ser, para el músico, el equivalente de aquello que a su vez los cuerpos son para la luz, que no brillaría si no se reflejase sobre ellos; del mismo modo que sin el ritmo, sin la conjunción (*Zusammentreffen*) entre la plástica y la armonía, la música no sería perceptible» (E. BLOCH, *Geist der Utopie*, Munich-Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot, 1918, p. 196).

de ritmo, armonía y melodía» en los siguientes y significativos términos: «Son las formas primeras y más puras del movimiento en el universo y, realmente intuitivas, el modo de las cosas materiales de identificarse (*gleich zu seyn*) con las ideas. Los cuerpos físicos flotan sobre las alas de la armonía y del ritmo; aquello que se ha llamado fuerza centrípeta y centrífuga no es sino ritmo en referencia a la primera, y armonía en referencia a la segunda. Alzada por estas mismas alas flota la música en el espacio para tejer con el cuerpo transparente del sonido (*Laut*) y del tono un universo audible (*hörbares Universum*)» (SW, p. 503). En este sentido, la teoría schellingniana de la música se muestra fundamentalmente como una tentativa de racionalización perceptiva del caos. Ese mismo caos en el cual el propio Schelling postula que la música, a pesar de erigirse como «la más hermética de todas las artes», concibe todavía las formas determinadas y finitas absteniéndose de enfatizar el *péras* que aún podría definir las como tales, entre sí y con respecto al *ápeiron* ontológico sobre el cual se recortan y perfilan: «la música [...], que capta las figuras aún en el caos y como indistinguibles (*ununterscheidbar*) y que solamente expresa la forma pura de estos movimientos separada (*abgesondert*) de lo corpóreo, acoge el tipo absoluto sólo como ritmo, armonía y melodía» (SW, p. 504). De este modo, la escucha de lo infinito (del puro Ser expresado por la indeterminación sonora) hipotéticamente propiciada por la sonoridad musical aparece en Schelling empañada y aún excesivamente mediatizada por una referencia permanente a lo finito-determinado de la cual no es capaz en ningún momento de emanciparse totalmente.

A la vez que «la más hermética» (*verschlossenschte*), la música también es, al decir del pensador de Leonberg, «la más ilimitada (*genzenloseste*) de todas las artes», pero se presenta siempre, como hemos indicado, articulada con la limitación: *ápeiron* en el *péras*, *péras* con el *ápeiron*. En ningún momento, a pesar del indicado nexo entre música e in-finitud, Schelling postula que alguno de los dos extremos pueda concebirse en estado de abstracción con respecto al otro. En este sentido, en la medida en que muestra a su modo la simultánea juntura articulada entre el acontecimiento y lo finito (entre el Ser indicado por el evento sónico y los entes-forma denotados por el ritmo), la teoría musical schellingniana se incardinaría en aquella categoría estética que, en referencia a la representación pictórica, denominamos al comienzo mediante la fórmula «arte de la transparencia ontológica». Schelling no es capaz de ir más allá de esta «postura intermedia» en lo ontológicamente musical, dado que ello implicaría llevar anclas en la orilla de lo determinado y vertebrado por el ritmo, para encarar de forma directa el océano de la indeterminación sónica en cuyo seno ningún asidero ontológico brinda sostén y amparo, y ello compromete claramente —como bien sabía Nietzsche— los más profundos intereses vitales del sujeto. Un pensador como Schopenhauer, mucho menos implicado en la defensa de tales intereses, logra, probablemente por esa misma razón, una postura más profunda y radical al respecto.

3. SCHOPENHAUER O LA AUDIBILIDAD DE LO NOUMÉNICO

Ya Schelling había señalado que «Las formas de la música son formas de las cosas eternas en la medida en que son consideradas desde su lado real [...], y dado que las formas del arte en general son las formas de las cosas en sí, entonces las formas de la música son necesariamente formas de las cosas en sí o de las ideas totalmente consideradas desde su lado real» (SW, p. 501), o, dicho de otro modo, «la filosofía, como el arte, no va a las cosas mismas sino solamente a sus formas o esencialidades eternas (*ewigen Wesenheiten*) [...]. El arte busca la simple forma, lo ideal, de lo cual, sin embargo, la cosa misma es de nuevo solamente la otra cara (*die andere Ansicht*)» (SW, pp. 501-502). Estas «formas» ideales a las que alude tangencialmente Schelling no son sino las «ideas» (en sentido platónico) cuya intuición sitúa Schopenhauer como genuino objeto de todo verdadero arte. Inversamente, la «otra cara» de lo ideal la constituye la trama urdida por los objetos fenoménicos intuibles (en cuanto tales, determinados y singulares) que configuran el mundo de la representación. Este último supone, pues, una copia de las formas ideales y eternas tamizada a través del filtro representado por el espacio, el tiempo y la causalidad (es decir, para Schopenhauer, la materia). En este contexto onto-epistemológico, la percepción musical, a pesar de surgir a partir del soporte aportado por los «fenómenos-copia», no nos suministra conocimiento acerca de un duplicado, de una reproducción de un modelo, sino que, trascendiendo el ámbito de las determinaciones fenoménicas que configuran el mundo, logra tornar audible —expresar mediante un particular modo «reproductivo»— el acontecimiento mismo del nóumeno único y homogéneo, es decir, en cierto modo, idéntico e indeterminado: «La música difiere de las demás artes en que no es copia del fenómeno, o mejor dicho, de la adecuada objetividad de la voluntad, sino que es una copia inmediata de la voluntad misma y representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. Por lo tanto, podríamos llamar igualmente al mundo música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo»²⁷.

Así pues, aquella «aspiración» o «ansia» que Schelling vinculaba a la música armónica no es sino la carencia situada en el fundamento del deseo: la voluntad que constituye la esencia nouménica de lo real (la «cosa en sí en cuanto *Wille*») y que es expresada precisamente, según Schopenhauer, por la melodía musical. Aquí la desvinculación del evento musical con respecto a los entes determinados o elementos finitos y substanciales es ya mucho más radical que la admitida por Schelling. Mientras que éste aún consideraba que «la música no es sino el ritmo percibido (*vernommene Rhythmus*) y la armonía del universo visible mismo» (SW, p. 501), manteniendo así el nexo entre la trama de lo cósmico y la sonoridad del acontecer musical, para Schopenhauer «al demostrar todas las analogías presentadas nunca hemos de olvidar que la música no tiene con

²⁷ A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Trotta, 2004, p. 319. En lo sucesivo citaremos este volumen como MVRI.

ellas una relación directa sino meramente indirecta; porque nunca expresa el fenómeno, sino sólo la esencia interior, el en sí de todo fenómeno, la voluntad misma» (MVRI, p. 317)²⁸. Esta absoluta interioridad del fenómeno, una e indivisa, es privilegiadamente captada, como viene de indicarse, a través de la melodía. En este aspecto también va el pensador de Danzig más allá de las tesis «moderadas» asentadas por Schelling, dado que la armonía constituye ahora precisamente la instancia musical más absolutamente ajena al concepto: aquella desligada en mayor medida de la facultad reflexiva del sujeto para la cual Schelling consideraba determinada la música a través del ritmo. La factura de lo melódico constituye, al decir schopenhaueriano, un acto esencialmente independiente de la reflexión, es decir, justamente lo contrario de lo señalado por Schelling en relación al ritmo, y por tanto se trata de un acto absolutamente ajeno a la consciencia mediatizada por el lenguaje y el concepto²⁹. De este modo, donde éste, una vez encarnado en la cadencia rítmica, contribuía de forma determinante a mitigar la inmediatez del acontecimiento sonoro-musical, el fenómeno de lo melódico propicia el acceso al evento indeterminado, que constituye la verdadera raíz de todo lo existente de forma directa e inmediata, con independencia de la mediación siempre implicada por los conceptos abstractos: «bien podría decirse que la música en su conjunto es la melodía a la que el mundo le sirve de texto»³⁰.

El concepto y el ritmo captan y expresan solamente lo finito, lo mediado; la melodía y la pura *aísthēsis* sonora constituyen la privilegiada sede de lo ilimitado e inmediatamente dado a la percepción. De esta instantaneidad perceptiva

²⁸ Es por ello que «en ella [en la música] no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo» (MVRI, p. 311), sino que «siempre expresa exclusivamente la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos, no estos mismos, por lo que sus diferencias no siempre forman parte de ella [...]. Conforme a todo esto, podemos considerar el mundo fenoménico, o la naturaleza, y la música como dos expresiones diferentes de una misma cosa que es el único elemento mediador de la analogía entre ambas, siendo preciso su conocimiento para comprender dicha analogía» (*Ibid.*, p. 318).

²⁹ Es por esta razón que Bryan Magee, en su excelente monografía sobre el pensamiento schopenhaueriano, consigna lo siguiente: «El lenguaje es puramente una creación humana; pero la música está arraigada en la naturaleza de las cosas. Los intervalos armónicos fundamentales impregnan el entorno material dentro del cual el hombre ha llegado a la existencia, y del que está formado (y que, entre otras cosas, ha condicionado la evolución de los mecanismos biológicos de oído). Lo que todo esto indica, creo, es que algunos de nuestros mecanismos de respuesta ante la música están programados en nosotros en niveles mucho más primitivos e «inferiores» que aquellos que tienen que ver con el lenguaje, niveles que son muy anteriores a la condición del ser humano. Y parece evidente que este hecho guarda relación con nuestra sensación de que la música nos llega más adentro que las palabras» (B. MAGEE, *Schopenhauer*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 205).

³⁰ A. SCHOPENHAUER, *Escritos inéditos de juventud. Sentencias y aforismos II*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 135. En el mismo sentido: «La invención de la melodía constituye la obra del genio [...], cuya acción está aquí más claramente alejada de toda reflexión e intencionalidad consciente que en ningún otro caso, pudiendo denominarse inspiración. El concepto es aquí, como en todos los campos del arte, estéril: el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende» (MVRI, p. 316).

no filtrada aún por el *Begriff* (concepto) discursivo deriva precisamente la característica virtud musical consistente en poner en contacto de modo espontáneo la voluntad metafísica universal y la voluntad particular o subjetiva: «porque la música, a diferencia de todas las demás artes, no representa las *ideas* o grados de objetivación de la voluntad, sino inmediatamente la *voluntad misma*, se explica que ejerza un influjo tan inmediato sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, exaltándolos rápidamente o transformándolos»³¹. Siempre existe, por otra parte, la posibilidad de articular las facultades reflexivas propias de nuestro entendimiento con la receptividad estética puramente inmediata, favoreciendo así el hecho de que los respectivos contenidos propios de ambas capacidades se modulen entre sí de manera recíproca³². Cuando tal cosa ocurre de modo efectivo, la armonía entre facultades cognoscitivas resultante de esta articulación genera —como diría Schelling— «satisfacción» subjetiva, es decir, placer: el mismo placer y la misma *Befriedigung* ocasionados por la representación de lo infinito en lo finito reflejada por la «música rítmica» schellingniana. Esto es lo que sucede en el caso del canto, de la fusión entre lo musical y lo poético. La «música poética» o «poética musical» produce una impresión placentera en el ánimo del oyente porque expresa la reconciliación entre los dos polos opuestos que configuran la capacidad cognoscitiva del sujeto, es decir, entre la pura intuición (vinculada a lo inmediato) y el concepto (mediado por la discursividad lingüística)³³.

³¹ A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, Madrid, Trotta, p. 500. En lo sucesivo MVRC. En cierto modo, esta teoría schopenhaueriana viene a responder a la interrogación formulada por Rousseau en relación al nexo existente entre la percepción musical y las impresiones morales: «Aunque se calcularán durante mil años las relaciones de los sonidos y las leyes de la armonía, ¿cómo se podría hacer jamás de este arte un arte de la imitación? ¿Dónde está el principio de esta supuesta imitación? ¿La armonía es el signo de qué? ¿Qué hay de común entre los acordes y nuestras pasiones? (J. J. ROUSSEAU, «Ensayo sobre el origen de las lenguas donde se habla de la melodía y de la imitación musical», en *Escritos sobre música*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 296).

³² Una posibilidad ante la cual se precave el racionalismo moral platónico enfatizando el papel del lenguaje discursivo y sus reglas por contraposición a los elementos musicales puramente «sónicos»: «tengo entendido que las palabras de la letra en nada difieren de las no acompañadas con música (τοῦ μὴ ἄδομένου λόγου) en cuanto a la necesidad de que unas y otras se atengan a la misma manera y normas establecidas [...]. En lo que respecta a la armonía y el ritmo, éstos han de acomodarse a la letra (ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ)» (PLATÓN, *Politeía*, 398 d).

³³ «El que recibamos de buen grado la adición de la poesía a la música y el que un canto con palabras comprensibles nos complazca tan íntimamente, se debe a que ahí se estimulan al mismo tiempo y en unión nuestra forma de conocimiento más inmediata y la más mediata: la más inmediata es, en efecto, aquella para la cual la música expresa las agitaciones de la voluntad misma; la más mediata, la de los conceptos designados por las palabras. En el lenguaje de las sensaciones, a la razón no le gusta quedarse totalmente ociosa» (MVRC, p. 501).

En el polo opuesto de estas tesis, habría que situar la explícita apología de la mediación histórico-cultural formulada por Adorno en oposición a toda forma de inmediatez ontológico-perceptiva, tanto en referencia a la música como al fenómeno estético en general; una postura, por lo demás, ampliamente coincidente en lo esencial con la adoptada por Eugenio Trías. Dice Adorno: «Únicamente en virtud de sus rasgos históricos la música logra su relación

Este constituye el único caso en el cual Schopenhauer acepta, en lo referente a la esencia de la música, una hipotética conjunción armónica (al modo schellingniano) entre *ápeiron* y *péras*: entre el concepto aherrojado a lo finito y la intuición acústico-perceptiva del nóumeno ilimitado.

Llegados a este punto, parece evidente que no se trata aquí acerca de un «arte de la transparencia ontológica» (como indicamos en el caso de Schelling), sino que la estética musical schopenhaueriana entronca en mucha mayor medida con la indeterminación reflejada por el arte pictórico no figurativo (abstracto), precisamente a fuer de prescindir de los conceptos abstractos. En analogía con lo señalado al comienzo en referencia al expresionismo abstracto de Pollock, también aquí la estructura híbrida del canto musical apela al acontecimiento perceptivo que antecede a la ordenación y sistematización del material sensorial primigenio por parte de las formas *a priori* propias del entramado cognoscitivo del sujeto. Evento que, en el presente caso, antecedería a las objetivaciones de la voluntad (los entes finitos dotados de *péras*) ya efectivamente elaboradas por la experiencia consciente, y que refiere a aquello que subsistiría —siempre de modo hipotético— una vez suprimidas éstas: el carácter uno, indiviso e indeterminado de la voluntad metafísica ajena al espacio y al tiempo. En este sentido (y nuevamente en oposición a las tesis sostenidas por Schelling), la música, en vez de disolver la identidad, la revela. Esta es la razón por la que Schopenhauer considera que «la música ofrece el núcleo más íntimo que precede a toda configuración, o el corazón de las cosas», mientras que «los conceptos no contienen más que las formas abstraídas de la intuición, algo así como la cáscara externa quitada a las cosas» (MVRI, p. 319).

No obstante, Clément Rosset ha observado con acuidad que tal vez el problema de la anterioridad de la música con respecto al fenómeno y su vinculación con el nóumeno-voluntad que precedería a éste, es más complejo de lo que *prima facie* pudiese parecer. Y ello porque «resulta dudoso, en efecto, que música y voluntad estén realmente en pie de igualdad. Un examen cuidadoso permite presentir una *anterioridad* de la música, lejos de la prioridad que en general se concede a la voluntad [...]. Entre el mundo y la voluntad hay contemporaneidad y consubstancialidad absolutas. En otras palabras: la voluntad compete al *in re*; sólo por error la consideramos *ante rem*. El mundo no encarna la voluntad, ya lo es [...]. En consecuencia, la tesis de la música como reflejo de la voluntad

con lo inalcanzable. Sin mediaciones históricas, entendida como mero principio o fenómeno originario, sería completamente miserable, abstracta y, verdaderamente comprendida, carecería de esencia». Igualmente, en referencia a «la delimitación de lo estético frente a lo natural advirtiendo justamente que la especial esfera estética es una esfera libre del establecimiento de facticidad espacio-temporal», Adorno escribe: «Esta misma delimitación es de esencia histórica, herencia secularizada de lo mágicamente separado, del ámbito del culto, al mismo tiempo magia devenida impotente y con ello entrelazada en la dialéctica general de la ilustración» (T. W. ADORNO, *op. cit.*, pp. 71-72). Por todo ello, «La consideración de la relación actual entre filosofía y música permite comprender que la esencia atemporal de la música es una quimera. Sólo la misma historia, la historia real con toda su miseria y toda su contradicción, constituye la verdad de la música» (*Ibid.*, p. 78).

resulta inadmisibles por dos motivos: 1º) porque la intuición de la voluntad pasa necesariamente por la mediación de las “ideas”, que son extrañas a la música; y 2º) porque el pensamiento de una virtual “encarnación” del mundo a partir de la música postula una anterioridad trascendente de la música respecto de la propia voluntad»³⁴ ¿Cuál es, pues, el referente profundo al que alude la música y que antecede incluso a la propia voluntad considerada como «cosa en sí» de todo fenómeno, es decir, como coincidente, en última instancia, con el mundo mismo? Rosset habla al respecto de «una x desconocida que designa al mismo tiempo el origen trascendente de la voluntad y la razón de una posible mediación entre la música y el mundo»³⁵. Sobre la posibilidad de despejar parcialmente esta enigmática x habremos de volver en breve.

Recordemos por ahora que, desde la perspectiva de Schelling, la suspensión de lo puramente idéntico tiene lugar merced a la inserción en su seno de la variedad y multiplicidad aportadas por el ritmo. Tal acto supone realmente, habida cuenta del carácter sucesivo de un arte que se despliega en el tiempo, la segmentación de una secuencia temporal originariamente continua y homogénea. Más allá de lo expuesto por Schelling, la reinterpretación schopenhaueriana del desdoblamiento de lo real establecido por Kant en fenómenos (múltiples) y noúmeno (en singular), permite postular una inmediata continuidad entre el acontecer sonoro de la música en la esfera del fenómeno y el evento único de la voluntad como esencia nouménica de toda representación; un vínculo, pues, ya emancipado con respecto a la mediación reflexiva necesariamente ligada a los conceptos. Esta duplicidad permite mantener a salvo esa inmediatez perceptiva que se muestra como fundamento de nuestro acceso auditivo al trasfondo no fragmentado de lo real, a la vez que permite acomodar de forma coherente el fenómeno del ritmo (fuente inevitable de división) precisamente en el ámbito de las apariencias fenoménico-representativas: una esfera en la cual su constitutivo efecto de segmentación en partes resulta inocuo desde el punto de vista de la captación sonora inmediata de la indiferenciada «cosa en sí».

A este respecto, Schopenhauer traza una sugestiva analogía entre la simetría como modo de ordenación y estructuración propio del arte espacial (y por tanto «fenoménico) *par excellence*: la arquitectura, y la forma en que —paralelamente— el ritmo musical vertebrada, tornándolo discreto, el originariamente indeterminado flujo de la temporalidad. De este modo, las dos

³⁴ C. ROSSET, «La estética de Schopenhauer», en *Escritos sobre Schopenhauer*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 184.

³⁵ *Ibid.*, p. 185. A modo de signos indicadores, Rosset señala que, al contrario del modo en que las otras artes refieren generalmente a potencias presentes en el hombre y en el mundo, «la música revela, por su parte, otro lugar absoluto [...]. Es una ruptura radical, pues nada, ni siquiera el paralelismo entre los sentimientos humanos y la emoción musical, que Schopenhauer introducirá en forma de una lejana analogía que hay que explicar, llegará a colmar este hiato fundamental [...]. Si hay algo que sea común al mundo y a la música, es algo que originariamente procede de otro lugar, algo ausente del mundo como tal y de la música como tal. Quizá un origen común, que luego se habría alejado para siempre, engendrando, por un lado, el mundo (como representación y voluntad) y, por otro, la música» (*Ibid.*, p. 182).

artes más radicalmente opuestas, tanto en lo referente a su esencia como al soporte fenoménico en el cual se hallan encarnadas, coinciden en la posesión de un elemento generador de estructuración y solidez. Pero mientras que en el caso de la arquitectura la disposición simétrica agota la totalidad de su significado circunscribiéndose exclusivamente al espacio del fenómeno (a los entes finitos), el ritmo hace lo propio en referencia al tiempo, a la vez que permite un intersticio de significación, un punto de fuga perceptivo vinculado a la melodía, que trasciende ya lo fenoménico para adentrarse de forma inmediata en el territorio del verdadero Ser del mundo y propiciar el acceso perceptivo a un infinito audible: «Vemos, pues, que en virtud de las divisiones simétricas y repetidas hasta llegar a los compases y sus fracciones, y en medio de una permanente subordinación y coordinación de sus miembros, la pieza musical se combina y se cierra formando una totalidad, igual que el edificio a través de su simetría; si bien en ésta se da exclusivamente en el espacio lo que en aquella sólo en el tiempo [...]. La analogía de la música y de la arquitectura que yo he reducido aquí a su única razón, a la analogía del ritmo y la simetría, se extiende únicamente a su forma externa y en modo alguno a la esencia misma de ambas artes, que es abismalmente distinta: hasta sería ridículo pretender equiparar en esencia la más limitada y débil de todas las artes con la más extensa y efectiva» (MVRC, p. 506).

El ritmo ejerce así su función propia, sin por ello operar esa introducción de la multiplicidad en lo puramente idéntico que el prurito schellingiano tendente a preservar el «valor en sí» de lo finito *en* lo infinito trataba aún de mantener. No se trata, pues, aquí ya de conjugar lo finito con lo infinito, de contemplar la finitud *en* o *con* la infinitud, sino de situar a esta última *más allá* o *tras* la diversidad de lo finito, evitando cuidadosamente la efectiva mezcla o yuxtaposición perceptiva de ambas esferas. Así, como señala Schopenhauer en sus lecciones de Berlín, «la música, al trascender las ideas, es también completamente independiente del mundo fenoménico, y lo ignora sin más; podría existir, incluso, aunque tal mundo no existiese en absoluto, algo que no cabría decir del resto de las artes»³⁶. Esta escisión ontológica discurre en

³⁶ A. SCHOPENHAUER, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia, Universitat de València, 2004, p. 289. Captar correctamente esta distinción o duplicidad esencial resulta decisivo a la hora de desentrañar el genuino significado ontológico contenido en la teoría schopenhaueriana de la música, y de captar con nitidez su contraposición al sentido apuntado por la reflexión de Schelling al respecto. En este sentido, pueden resultar ilustrativas las observaciones de Alexis Philonenko conforme a las cuales las explicaciones de Schopenhauer «nos conducen a la idea de que el mundo representa la música, más que la música representa al mundo», dado que Schopenhauer «no quiere en absoluto afirmar que la sinfonía sea una copia del mundo fenomenal; su verdadero pensamiento es que la obra es la imagen en la cual el mundo fenomenal puede comprenderse. No hay que comprender la música según el mundo sino que hay que comprender el mundo según la música. No habiendo comprendido bien esto, los intérpretes de Schopenhauer no han sabido siempre justificar el extraordinario privilegio que concedía a este arte» (A. PHILONENKO, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 216-218).

paralelo a la distinción de orden epistemológico entre la inmediatez de la intuición («auditiva», en el presente caso) y el carácter siempre inevitablemente mediado propio de la reflexión y la discursividad conceptual. Ambos órdenes resultan naturalmente inconciliables, pero en el hipotético supuesto de que pudiesen ser conjugados, la inoculación de la potencia descriptiva del concepto en el acontecimiento de la sonoridad musical ocasionaría, en la medida en que éste coincide esencialmente con el corazón ontológico de la realidad, una total transparencia de la esencia del mundo ante la mirada reflexiva del sujeto, es decir, constituiría una paradójica metafísica inmediata de lo indeterminado mediada por conceptos³⁷. A la imposible posibilidad de este híbrido teratológico alude Schopenhauer en un conocido pasaje: «Supuesto que se consiguiera ofrecer una explicación de la música plenamente correcta, completa y que llegase hasta el detalle, es decir, una pormenorizada reproducción en conceptos de lo que ella expresa, ésta sería al mismo tiempo una suficiente reproducción y explicación del mundo en conceptos o algo de ese tenor, es decir, sería la verdadera filosofía» (MVRI, p. 321)³⁸.

Sin embargo, este supuesto claramente irrealizable e inverosímil nos sitúa sobre la pista de una posible interpretación que toma como punto de partida una aporía situada en el seno mismo de la vinculación postulada por el filósofo de Danzig entre el fenómeno musical y su privilegiado referente ontológico último. En efecto, la remisión de la música —arte de lo carente de *peírata* e ilimitado— a la voluntad nouménica supone aún una problemática relación entre algo absolutamente eventual y una instancia ontológica que sigue conservando, a pesar de su carácter indistinto y unívoco, un marcado carácter «óntico». La voluntad transfenoménica no es, propiamente hablando, un puro acontecer ontológico, sino, a su peculiar modo, una «substancia», un singular tipo de ente, un existente metafísico (no un simple existir, un *quod*): un «algo» (*aliquid*), en suma. La radicalización que la propuesta schopenhaueriana supone en relación a la formulada por Schelling, no llega a desustancializar totalmente el trasfondo profundo de lo real hasta identificarlo con un puro acontecimiento (caso en el que sí entroncaría perfectamente con la eventualidad de lo musical), sino que retiene aún en un excesivo volumen de medida la sustancialidad propia del modo kantiano de concebir las realidades metafenoménicas. El

³⁷ «La metafísica no es un fuera del mundo sino un acontecimiento del mundo. De ahí que la música, como la poesía, pueda expresar lo metafísico, que puede ser entendido como lo insondable, lo inefable, lo que se encuentra más allá del concepto pero no más allá de la intuición» (A. LEYTE, *op. cit.*, p. 121).

³⁸ Lo cual implicaría que es posible reformular la sentencia leibniziana acerca de la música, para pasar ahora a definirla como *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*: «ejercicio oculto de la metafísica por parte de un espíritu que no sabe que está filosofando» (MVRI, p. 321). Este es el sentido de la fórmula de Philonenko según la cual «la música posee una significación cósmica, no conoce ningún límite y podemos decir que todas las demás artes constituyen una *física* [...], mientras que la música, en relación con ellas, es una metafísica. No sería quizá exagerado afirmar que la música es la metafísica de lo bello» (A. PHILONENKO, *op. cit.*, p. 215).

propio hecho de fantasear —aún de modo hipotético— con la posibilidad de que la supuesta explicación exhaustiva de lo musical supusiese una inmediata decodificación del código cifrado de lo nouménico que lo hiciese devenir transparente e inteligible para la razón, delata inequívocamente ese carácter conceptualmente «descifrable» en general que sólo un elemento determinado y substancial puede poseer.

Falta, pues, en Schopenhauer el salto o tránsito radical desde la concepción del noúmeno expresado por la música como *Wille* o *Kraft* (realidades que aún resultan susceptibles de ser designadas mediante sustantivos), a una perspectiva capaz de contemplar el reverso de lo real en términos de simple acontecer indeterminado: como una suerte de oscura ausencia tenuemente vinculada, si acaso, con las expresiones puramente verbales³⁹. Este es el paso que, conforme a nuestra interpretación, tiene lugar acaso en el contexto del pensamiento ontológico-musical desplegado por la temprana reflexión filosófica de Emmanuel Levinas.

4. LEVINAS O LA SONORA SOMBRA DEL CAOS

Rosset se refería al posible saber acerca de esa misteriosa instancia que precede a la voluntad schopenhaueriana vinculándolo a la paralela prioridad del conocimiento aportado por la música en los siguientes términos: «la anterioridad del saber que entrega la música no es inmemorial sino trascendental; no designa el primer momento del mundo, sino una anterioridad referida al tiempo, así como una exterioridad referida al mundo —*otro lugar*—. No la voluntad general como origen, sino un antecedente desconocido que ha precedido a la voluntad:

³⁹ Así, tratando de elucidar el referente ontológico apuntado por esa *x* anterior a la propia voluntad, Rosset alude a la necesidad de «considerar la música como *la copia de un modelo que en sí mismo jamás podrá ser directamente representado*», de modo que «Lo que reproduce la música se refiere, en cualquier caso, a una anterioridad inmemorial. Es la revelación fulgurante de un saber anterior del que el hombre no tenía más que una representación confusa, o mejor aún, un presentimiento inconsciente [...]. Sin embargo, la música se mostrará con su radical originalidad si se compara esta impresión de un *saber anterior* con el hecho de que la música *carezca de relación con el mundo*. Resulta que esta anterioridad, en el caso de la música, se refiere a un saber sin consecuencias sobre la voluntad y el mundo, súbita mirada retrospectiva sobre algo que no es el antecedente de nada en el mundo [...], pero a cambio enseña la existencia de un dominio independiente del mundo existente (que, por tanto, no se concreta en nada)» (C. ROSSET, *op. cit.*, pp. 188-189). Conforme a nuestra interpretación, tal referente lo constituye el acontecimiento puramente inmediato («fulgurante») del Ser separado de los existentes concretos («carente de relación con el mundo») cuya captación igualmente inmediata («súbita mirada») es necesariamente «anterior» («retrospectiva») a la percepción empírica de entes concretos, constituyendo, por tanto, una dimensión situada al margen de la trama óptica que configura el horizonte del mundo («un dominio independiente del mundo existente») y dándose como un puro evento indeterminado («que no se concreta en nada»). Nuestras posteriores reflexiones se apoyarán en este prisma hermenéutico de consideración.

un sombrío precursor»⁴⁰. En su obra de 1947 *De l'existence à l'existant*, el joven Levinas identifica acaso, de manera inconsciente y ajena a este problema, a tal «sombrío precursor» designándolo, de forma particularmente apropiada, mediante un nombre puramente verbal: el «hay», el *il y a*. Este término se refiere al puro evento del Ser sin existentes en su seno, a la existencia impersonal y anónima que precede a la aparición de entes concretos y singularizados (emergencia a la que Levinas se refiere mediante el término «hipóstasis»)⁴¹. Para la subjetividad inmersa en este evento neutro, «sombrío» y «nocturno», la forma privilegiada de *aísthēsis* parece ser la percepción auditiva. Más que verse, el «hay» se oye y escucha; su modo de acontecer constituye un evento sonoro antes que óptico. Se da, ciertamente, una difusa captación visual de «puntos no localizados» espacialmente (un «hormiguelo de puntos»), así como una peculiar negación de la perspectiva espacial, pero no son las categorías ligadas a la espacialidad ni a la visión las que dan verdaderamente cuenta de su esencia. La inquietante presencia-ausencia del *il y a* se da merced a fenómenos de orden acústico. Esa es la razón por la que Levinas lo describe de ordinario mediante el recurso a expresiones tales como «nada plena de murmullo (*plein de murmure*), pero murmullo no nombrado»⁴², «susurro anónimo del *hay*»⁴³, «consumación impersonal, anónima, pero inextinguible del ser que murmura en el fondo de la nada misma» (EE, pp. 93-94), «sorda amenaza indeterminada» (EE, p. 96), «anónimo rumor de la existencia (*anonyme bruissement de l'existence*)» (EE, p. 109), y otras similares.

El «hay» constituye, pues, un acontecimiento eminentemente sonoro, pero con una sonoridad unívoca y homogénea, carente de ritmo. A pesar del problemático estatus asumido por la corporalidad en la descripción levinasiana de la exposición al «hay» por parte del sujeto, lo cierto es que en el evento nocturno del *il y a* puede no haber aún *Körper* (cuerpos cósmicos singularizados), pero sí ha de darse *Leib* (entidad corporal propia), dado que algún tipo de órganos sensoriales deben captar tanto el «sordo rumor» como el

⁴⁰ C. ROSSET, *op. cit.*, p. 189.

⁴¹ «Imaginemos el retorno a la nada de todos los seres: cosas y personas. Es imposible situar ese retorno a la nada fuera de todo acontecimiento. Pero, ¿y esa nada misma? Algo acontece, aunque no sea más que la noche y el silencio de la nada. La indeterminación de ese “algo sucede” no es la indeterminación del sujeto, no se refiere a un sustantivo [...]. Esta “consumación” impersonal, anónima, pero inextinguible del ser, aquella que murmura en el fondo de la nada misma, la fijamos mediante el término *hay*. El *hay*, en su rechazo a tomar una forma personal, es el “ser en general”» (E. LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, pp. 93-94. En lo sucesivo EE). Por su parte, «la conciencia es una ruptura de la vigilia anónima del hay que constituye ya una hipóstasis, que remite a una situación en la que un existente entra en relación con su existir [...]; por una parte, es aún un puro acontecimiento que debe expresarse en un verbo; y, sin embargo, por otra parte, hay una especie de mutación en ese existir, hay ya algo existente» (E. LEVINAS, *El Tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 88-90).

⁴² E. LEVINAS, *Alterité et transcendence*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 109.

⁴³ E. LEVINAS, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 177.

grouillement de points ilocalizados que pueblan la neutralidad pre-cósmica del «hay». Este grado ínfimo de *Leiblichkeit* permitiría, como único posible ritmo «musical» originario susceptible de sonar en la noche acósmica del puro existir (si acaso junto con la cadencia regular de la respiración), el acompasado batir del latido cardiaco⁴⁴. En este contexto, la particular forma de sonoridad que es la música trasciende el carácter de mero estímulo sónico; su peculiaridad reside en el modo en que absolutiza la autonomía de la *aísthēsis*, permitiendo dislocar el orden de las percepciones de una forma totalmente ajena a las conexiones «normales» establecidas entre los elementos ónticos que conforman el mundo de la percepción habitual⁴⁵. Es por ello que Levinas prescribe la necesidad de «desligar los términos de ritmo y de musical de las artes sonoras en las cuales se los considera exclusivamente, y traerlos a una categoría estética general» (RO, p. 112). En el interior de ésta, lo fundamental reside en que, tanto en el caso de aquello que Levinas llama «musicalidad de la imagen», como en el caso particular de la propia sonoridad musical, el célebre «desinterés estético» es identificado con «una ceguera ante los conceptos», así como en el hecho de que tal ceguera revierta en una receptividad subjetiva ante lo estético en la cual la mismidad particular se difumina hasta identificarse con una pura pasividad.

El eclipse del sí-mismo propiciado por la pura recepción estética apunta, pues, a un correlato «objetivo» indeterminado y ontológicamente ilimitado. También aquí, como en Schopenhauer, la percepción estético-musical discurre más allá del ámbito acotado por los conceptos abstractos, y ocasiona, asimismo, un marasmo de la subjetividad reflexiva a favor de la simple «contemplación»

⁴⁴ De manera curiosamente próxima, Nietzsche escribe: «Sólo en la noche y en la penumbra de bosques umbríos y de cavernas, pudo desarrollarse tan extraordinariamente ese órgano del miedo que es el oído. Un desarrollo posible gracias al modo de vida de los miedosos, esto es, la época más larga de la historia de la humanidad. En la claridad, el oído es mucho menos necesario. De ahí el carácter de la música: arte de la noche y de la penumbra» (F. NIETZSCHE, *Aurora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 205).

⁴⁵ «El sonido musical ya no es un ruido. Es susceptible de enlaces (*liasons*) y síntesis que no tienen ya nada en común con el orden de los objetos» (EE, p. 86). Un efecto que, aplicado a la percepción temporal, permitiría interpretar un enigmático fragmento de las *Notes philosophiques diverses*: «La música como eternizando los instantes, permitiéndoles ser por ellos-mismos, suspendiendo el tiempo, marcando las épocas, solemnizando» (E. LEVINAS, *Carnets de captivité et autres inédits. Oeuvres 1*, Paris, Grasset/IMEC, 2009, p. 414). Compárese esta «suspensión del tiempo» con la apuntada por Levi-Strauss en referencia a las analogías apreciables entre la mitología y la música. Ambos «discursos» representarían «cada uno a su manera lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse. Pero esta relación con el tiempo es de una naturaleza bastante particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para darle un mentís. En efecto, una y otra son máquinas de suprimir el tiempo [...]. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de ésta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado. Hasta el punto de que escuchando la música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad» (C. LEVI-STRAUSS, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México, F.C.E., 2002, p. 25).

igualmente emancipada del acoso de las pulsiones volitivas y de las leyes de la discursividad racional. Pero en esta ocasión el referente ontológico al que apunta tal pasividad perceptiva se retrotrae a una anterioridad previa a la representada por toda instancia «óptica», dado que todo ente determinado y concreto surge solamente a partir de la «hipóstasis» de los existentes singulares y merced a ella. En efecto, el «hay» precede —tanto lógica como epistemológica y ontológicamente— incluso a la propia «voluntad metafísica schopenhaueriana, dado que, antes de distinguir cualquier «atributo» que pudiese convenirle, es necesario constatar que la voluntad «es»: el hecho de que «hay» voluntad. La originariedad radical del *il* y *a* entronca fácilmente, por tanto, con la interpretación que Levinas ofrece acerca del fenómeno del ritmo musical: «El ritmo representa la situación única en la que no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad —porque el sujeto es asido (*saisi*) y arrastrado (*emporté*) [por el ritmo]. Forma parte de su propia representación. Ni siquiera *a pesar suyo*, pues en el ritmo no hay ya *sí-mismo*, sino como un tránsito de sí al anonimato» (RO, p. 111). ¿No es acaso el anonimato el rasgo ontológico fundamental que Levinas distingue como constitutivo del modo de darse la neutralidad impersonal del «hay» previo a la eclosión de la hipóstasis?

El ritmo, subjetivamente percibido, desemboca, de modo paradójico, en exposición a aquello que «objetivamente» carece en mayor medida de él: el zumbido sordo e indiferenciado del *il* y *a* en el cual la subjetividad se extravía y diluye. Tras la autoafirmación tética de la subjetividad que acontece merced a la hipóstasis, el sí-mismo se «pone» y afirma sólo para poder hallarse en disposición de «dejarse llevar» soteriológicamente por el ritmo que esa misma hipóstasis torna efectivamente posible. Así pues, de forma paradójica, el sujeto se autoafirma para poder posteriormente «perderse» en la pasividad del ritmo⁴⁶. De este modo, el arrobamiento o «sueño diurno» al que la escucha musical transporta al sujeto, se halla causado por una cualidad (la resonancia sonora) que ejemplifica de modo eminente la independencia con respecto a todo elemento determinado y substancial, es decir, la donación al margen de la inherencia en un objeto definido, más allá de la encarnación en una instancia ontológica finita. La música es «ab-soluta», no merced a la expresión de un Absoluto concebido como pura identidad entre lo finito y lo infinito que ella favorece —como quería Schelling—, sino en virtud de su radical separación (*soluta ab alio*, en sentido etimológico) de todo ente finito. Autonomía ontológica que la convierte en la representación estética misma de lo ontológicamente ilimitado y *ab-solutum* (el Ser impersonal del puro «hay» refractario al concepto).

⁴⁶ Esta pérdida de la autoconciencia racional es la que Platón teme en referencia al efecto ocasionado por la multiplicidad sónica asociada a ese instrumento «dionisíaco» que es la flauta, y es por ello que, aunque en general «nada hay más apto que el ritmo y la armonía para introducirse en lo más recóndito del alma» (*Politeía*, 401 d), «no haremos, amigo mío, nada extraordinario al preferir a Apolo y los instrumentos apolíneos antes que a Marsias y a los suyos (*Ibid.*, 399 e).

Así, del mantenimiento schellingniano del «valor en sí» de lo finito *en* lo infinito, el ritmo pasa ahora a desempeñar el rol de indicar «el modo en que el orden poético nos afecta, más bien que una ley interna de ese orden» (RO, p. 111). En referencia a ello, escribe Levinas: «El lugar privilegiado del ritmo se encuentra, ciertamente, en la música, pues el elemento del músico realiza, en toda su pureza, la desconceptualización de la realidad. El sonido es la cualidad más desvinculada (*détachée*) del objeto. Su relación con la substancia de la que emana no se inscribe en su cualidad. Resuena impersonalmente. Incluso su timbre, vestigio de su pertenencia al objeto, se ahoga en su cualidad y no conserva su estructura de relación» (RO, p. 112-113)⁴⁷. La intuición sonoro-musical, por tanto, no capta un *etwas*, un *quid*, un ente determinado, finito y singular, sino que horada la trama ontológica conformada por los elementos configuradores de mundo, para abrirse a la infinitud sombría y neutra del puro existir sin existentes: ese «oscuro precursor» de lo limitado. Es de este modo como acontece propiamente la «escucha» del verdadero infinito⁴⁸.

5. CONCLUSIÓN

Las tres posturas consideradas en referencia a la vinculación entre música y ontología, suponen una triple gradación que permite distinguir otros tantos niveles en el itinerario marcado por la progresión desde el *péras* al *ápeiron* sonoro y ontológico (considerando que ambas dimensiones discurren de forma paralela). Una trayectoria dispuesta en forma de espiral «descendente», que comienza con la expresión sónica de la positividad «real» de lo finito en el seno de la infinitud (Schelling), prosigue con la transmutación de tal identidad en intuición auditiva del fondo transfenoménico de lo real; un trasfondo

⁴⁷ En *Parole et Silence*, conferencia inédita de 1948, Levinas aclara el significado último de esta «desencarnación» del sonido con respecto a los objetos substanciales: «El sonido no es una cualidad de la cosa como el color o como la forma, como el olor, el sabor o el contacto. Es como una cualidad superflua, como una cualidad de lujo. Es necesario perturbar la cosa para que emita un sonido. El sonido dobla todas las manifestaciones de la cosa. El cañón dispara, el cepillo raspa, el viento sopla, el hombre camina, y todas estas acciones se duplican con ruidos que, en relación al acto, no son más que epifenómenos, pero que anuncian precisamente aquello que hay de acontecimiento en todas las manifestaciones del Ser. Resonar es imponernos aquello que hay de verbo en todos los sustantivos» (E. LEVINAS, *Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique. Oeuvres 2*, Paris, Grasset/IMEC, 2011, p. 91).

⁴⁸ «Así, escuchando, no captamos un “algo”, sino que estamos sin conceptos: la musicalidad pertenece naturalmente al sonido [...]. Insistir sobre la musicalidad de toda imagen es ver en la imagen su desprendimiento (*détachement*) con respecto al objeto, su independencia con respecto a la categoría de substancia que el análisis de nuestros manuales presta a la sensación pura, aún no convertida en percepción [...]. El conjunto de nuestro mundo, con sus datos, bien elementales, bien intelectualmente elaborados, puede tocarnos musicalmente, devenir imagen» (RO, p. 113).

único e indiviso, puramente volitivo y refractario al discurso conceptual (Schopenhauer), para finalmente desembocar en la exposición a la pura negatividad de lo ilimitado: el puro existir anónimo, arrítmico e impersonal, frente al cual la mismidad subjetiva se impone en principio para resultar después anulada por la percepción estético-musical (Levinas).

Así pues, la particular odisea vivida por el acontecimiento sonoro-musical en manos de la reflexión filosófica de la modernidad, muestra acaso el periplo conjuntamente recorrido por la antigua noción de Ser, de *óntos ón* (llámese éste «Absoluto», «voluntad» o, en cierto modo, «hay»), y por la proteica subjetividad destinada a acogerlo y nombrarlo. Tal intento de conducir a la palabra, al *légein* racional, aquello que por su propia esencia se hurta a la reflexión en virtud de su carácter eventual, ilimitado e inconceptualizable, ilustra simultáneamente —según hemos tratado de exponer— el discurso acerca del sentido ontológico de la música y las tentativas llevadas a cabo en orden a nombrar lo inefable por parte de la subjetividad moderna postkantiana.

I.E.S. «C. de Calatrava» (Ciudad Real)
Departamento de Filosofía
jakobweinendes@gmail.com

JAIME LLORENTE

[Artículo aprobado para publicación en noviembre de 2014]

