

La música es teología

Edgardo Moffatt

Sobre la farsa grotesca y las miserias sin fin de la vida humana planea el significado profundo y serio de nuestra existencia, del que la música no se aparta en ningún momento.

Arthur Schopenhauer

Decir que nuestra música es teología es diferente de decir que nuestras letras son teología. Pocos pondrían en duda que ese repertorio de canciones disponibles para orientar la liturgia que llamamos *cancionero* o *himnario* expresa los énfasis teológicos de la comunidad religiosa que lo usa. En cambio, no encontramos en la historia del cristianismo un reconocimiento de que la música en sí misma es portadora de una dimensión «teologal», lo cual rompería con esa visión que instrumentaliza la música y la reduce a la condición de recurso pedagógico y

nemotécnico al servicio de la enseñanza de la fe, sólo inte-resado en la interiorización de las letras por el recurso del canto. La afirmación «nuestra música es teología» se aparta de esta visión estereotipada de la música como mera «sierva de la teología» y puede ayudarnos a recu-perar el énfasis en el aspecto estético esencial del arte musical, que pone el acento en el plano del placer, del go-ce, de la gracia y de la trascendencia a que la música es capaz de trasladarnos.

El valor trascendente de la música por encima del contenido de las letras fue apreciado más por algunos filósofos que por teólogos. Presentaremos el caso del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860), en cuya metafísica la música adquiere el *status* de bálsamo casi redentor. Para él, la música

es un arte tan excelso y admirable, obra tan poderosamente sobre lo más íntimo del hombre y es tan completa y profundamente comprendida como una lengua universal, cuya claridad supera incluso a la misma intuición, que, por todas estas razones, tenemos que ver en ella, sin duda, algo más que «un ejercicio inconsciente de aritmética en el que la mente no sabe que está contando», que señaló Leibniz.¹

En tan alta estima tiene Schopenhauer la música, que más adelante parafrasea la citada sentencia de Leibniz diciendo que «la música es un ejercicio inconsciente de me-

¹ Arthur Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes» (tomado de *Die Welt als Wille und Vorstellung* [El mundo como voluntad y representación], vol. I, capítulo 52), en *Pensamiento, palabras y música*, Edaf, Madrid, 1998, p. 154.

tafísica en el que la mente no sabe que está filosofando».² Ahora bien, ¿cómo relaciona Schopenhauer la música con la metafísica? Para responder a esta pregunta, resumiremos su metafísica, para luego presentar su visión de la música. Al final, haremos una evaluación crítica y algunas observaciones que podrían ser útiles para comprender la música de manera diferente y reorientar su uso litúrgico.

La metafísica de Schopenhauer

1. A partir de la crítica del conocimiento de Kant, Schopenhauer asume que «el mundo es mi representación», es decir, que no tenemos acceso a las cosas mismas sino sólo a nuestras representaciones de las cosas. Conocemos «apariencias», «fenómenos», pero no las cosas «en sí».³
2. Como consecuencia, el ser humano queda remitido a sí mismo frente a su necesidad de sentido, de referencia a algo que sea esencia del todo.⁴
3. Remitido a sí mismo, el ser humano puede distinguir dos vivencias o percepciones de lo corporal: el cuerpo es vivido *externamente* como objeto de representación, e *internamente*, como expresión de la voluntad. El ser humano

² *Ibid.*, p. 169.

³ Ver Hans Küng, *¿Existe Dios?*, Cristiandad, Madrid, 1979, p. 489. El sector dedicado a este filósofo abarca las páginas 487-497.

⁴ *Ibid.*, p. 489.

siente su más íntima esencia como esa *voluntad de vivir* que configura y rige a todos y cada uno de los órganos, impulsos, instintos, deseos, aspiraciones, pasiones, y hasta el mismo conocimiento.⁵

Por la voluntad conocemos la «cosa en sí», el contenido interno y la esencia del mundo: «El mundo es mi voluntad». ¿Qué entiende Schopenhauer por voluntad? Así lo resume el teólogo Hans Küng:

Esta única y misma voluntad en la pluralidad de sus manifestaciones en el espacio y en el tiempo, sin embargo, es una proto-voluntad sin causa, sin descanso, sin meta. Aquí se impugna por vez primera de forma radical la convicción —vigente desde los antiguos griegos— de la racionalidad del fundamento del universo: la esencia no es «ratio», «logos», idea, razón, espíritu absoluto o sujeto trascendental, sino impulso, instinto, vida, voluntad. [...] En todas partes aparece únicamente el incesante empuje de una voluntad originaria, oscura, ciega, contradictoria, un constante nacer y desaparecer, un vivir, sufrir, morir y nuevo vivir de los individuos, sin consumación.⁶

4. En este marco, el ser humano aparece como un ser indigente, signado por el sufrimiento y el miedo a la muerte, que vive atrapado en una alternancia infinita, de distintos ritmos, entre el deseo y su correspondiente satisfacción. El existir del ser humano es un esfuerzo conti-

⁵ *Ibid.*, p. 490.

⁶ *Ibid.*, p. 491.

nuo movido por la indigencia y el sufrimiento que caracteriza su condición de eterno deseante:

Está en la naturaleza del hombre el sentir deseos, realizarlos, tener enseguida nuevos deseos, y así sucesivamente; su felicidad y bienestar consisten tan sólo en esta transición del deseo a su cumplimiento y de éste a un nuevo deseo, siempre que dicha transición se realice rápidamente, pues el retardo trae consigo dolor y la vaciedad de deseos produce hastío y languidez.⁷

5. La liberación del dolor comienza con el arte, el cual

proporciona alivio a la existencia con todos sus males en cuanto que lleva más allá del conocimiento individual hasta la pura contemplación de la esencia de las cosas: esa otra contemplación del mundo sin objetivos ni intereses, que (junto con el conocimiento filosófico) se da en la visión tanto del artista (genio) como del que contempla la obra artística.⁸

6. La liberación sólo es plena cuando

la voluntad de vivir, fuente de todo sufrimiento, es captada teóricamente por el entendimiento y negada prácticamente por la voluntad,⁹

lo cual conduce a una ética de renuncia y compasión, a la vida ascética y a la represión de los instintos.

⁷ Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes», p. 161.

⁸ Küng, *¿Existe Dios?*, p. 493.

⁹ *Ibid.*, p. 494.

La música en la jerarquía de las artes

Schopenhauer coloca a la música en el lugar más alto imaginable en la jerarquía de las artes, lo cual resume en palabras que presentan fuertes alusiones platónicas:

La música es, en efecto, una objetivación *directa* y una imagen de la *voluntad* toda, como lo es el mismo mundo, como lo son las Ideas cuya manifestación múltiple constituye el mundo de los objetos singulares. Por eso, la música no es, en modo alguno, como las otras artes una representación de las Ideas, sino representación de la voluntad misma, de la cual las Ideas también son objetivaciones. Por esta razón, el efecto de la música es mucho más penetrante y más poderoso que el de las otras artes; éstas no expresan más que sombras, aquélla habla de la realidad. Pero como lo que se objetiva en las Ideas y en la música es una misma voluntad, aunque de un modo diferente, ha de existir entre las Ideas y la música, si no una semejanza, un paralelismo, una analogía cuya manifestación en la pluralidad e imperfección es el mundo visible.¹⁰

En efecto, como las otras artes, la música se relaciona con el mundo visible «como la representación con lo representado, como la copia con el modelo», pero, a diferencia de las otras artes, no es posible demostrar una conexión necesaria. De todos modos, Schopenhauer lo intenta de la siguiente manera:

¹⁰ Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes», p. 157.

1. Asocia los tonos graves a la materia inorgánica – grado inferior de manifestación de la voluntad –, asiento, sostén y origen de todas las demás formas de vida.
2. Asocia las notas intermedias, más rápidas y fugitivas, entendidas como productos de las vibraciones del bajo fundamental (armónicos), con la relación existente entre la base inorgánica y la vida orgánica, es decir, plantas y animales, los cuales son vistos como grados determinados de la voluntad, como especies fijas cuya conciencia carece de unidad significativa.
3. Asocia la melodía, la voz superior y principal, con el grado más elevado de la voluntad. Es el factor que tiene el canto, dirige el conjunto y avanza libremente en pos de la fantasía, el cual expresa el hilo conductor de un pensamiento único y significativo:

En la música, la melodía es lo único que presenta, desde el principio hasta el fin, una continuidad con sentido e intención. Por consiguiente, nos relata la historia de la voluntad iluminada por la razón, cuyas manifestaciones en la vida real constituyen la conducta humana. Más aún, nos cuenta su historia más secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo lo que la razón concibe bajo el concepto amplio y negativo de sentimiento, todo lo que no puede ser integrado dentro de las abstracciones de la razón. Por esta razón, siempre se ha dicho que la música es el lenguaje del sentimiento y de las pasiones, así como las palabras son el lenguaje de la razón.¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 160.

La música como exégesis de la experiencia interna

Con Platón, Schopenhauer sugiere que el movimiento de la melodía imita el movimiento del espíritu movido por las pasiones.¹² Y remite a la pregunta de Aristóteles:

¿Cómo es que el ritmo y las melodías, que no son más que sonido, parecen ser estados de ánimo?

Luego, articula toda una percepción de la relación de la música con los sentimientos y las pasiones humanas.

En efecto, la música expresa el vaivén de la voluntad entre el deseo y su satisfacción a partir de la alternancia continua entre las desviaciones del tono fundamental y su resolución armónica correspondiente. Las melodías rápidas, sin grandes digresiones, expresan gozo; las melodías lentas, que pasan por disonancias dolorosas y demoran en llegar al tono fundamental, serán tristes y expresarán el retardo y las dificultades en la satisfacción de los deseos. Existe una unión entre el sentido metafísico de la música y su base acústica, fundamento del sistema tonal. Dicha unión se basa en que

lo que resiste a nuestra *aprehensión*, lo irracional o la disonancia, se convierte en imagen natural de las resistencias opuestas a nuestra *voluntad*; y, a la inversa, la consonancia o lo racional, que

¹² *Ibid.*

se adapta fácilmente a nuestra percepción, es la imagen de la satisfacción de la voluntad.¹³

Según Schopenhauer, la esencia de la melodía consiste en un juego de *desacuerdo* y *reconciliación* entre el elemento rítmico y el elemento armónico, lo cual expresa la alternancia característica de la voluntad entre inquietud del deseo y su contentamiento. La voluntad sólo tiene dos aspectos: insatisfacción y satisfacción, aunque éstas pueden revestir múltiples formas. Hay dos estados de ánimo fundamentales: alegría (o buena disposición) y aflicción (o mala disposición), lo cual corresponde a las tonalidades mayor y menor.¹⁴ La música no tiene, respecto a estas analogías,

una relación directa, sino solamente indirecta, pues ella no expresa el fenómeno sino la esencia íntima, el *en sí* de todo fenómeno, la voluntad misma. La música no expresa tal o cual placer determinado, tal o cual aflicción, dolor, esfuerzo, júbilo, alegría o tranquilidad de espíritu, sino *el* placer mismo, *la* aflicción, *el* dolor, *el* esfuerzo, *el* júbilo, *la* alegría, *la* tranquilidad de espíritu: esos sentimientos en *abstracto*, por decirlo así; nos da su esencia sin nada accesorio y, por consiguiente, sin sus motivos siquiera. Sin embargo, los comprendemos perfectamente en esta concentrada quintaesencia. De ahí que la música excite tan fácilmente nuestra fantasía, la

¹³ Schopenhauer, «Metafísica de la música» («Zur Metaphysik der Music», tomado de *Die Welt als Wille und Vorstellung* [El mundo como voluntad y representación], vol. II, capítulo 39), en *Pensamiento, palabras y música*, p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 190-191.

cual trata de dar formas a ese mundo de espíritus, invisible pero lleno de vida y que nos habla directamente, lo reviste de carne y hueso y lo encarna en un ejemplo análogo. Tal es el origen del canto con palabras...¹⁵

Sin embargo, las palabras y la poesía son inferiores a la música respecto a la capacidad de captar la esencia de la vivencia interna profunda, y a la fuerza de impacto:

Las palabras serán siempre para la música un añadido extraño de valor secundario, porque el efecto de los tonos es incomparablemente más potente, más infalible y más rápido que el de las palabras: incorporadas a la música deben ocupar tan sólo una posición del todo subordinada y plegarse a las exigencias de los tonos. [...] la música nos da la más profunda, íntima y secreta información del sentimiento expresado por las palabras... [...] Nuestro intelecto no quiere permanecer completamente inactivo, aun cuando se hable el lenguaje de los sentimientos. La música es capaz, indudablemente, de expresar, por sus propios medios, cada movimiento de la voluntad, cada emoción; pero la adición de palabras nos ofrece también los objetos, los motivos de esas emociones.¹⁶

La música es una exégesis profunda y matizada de los sentimientos y pasiones que arraigan en la voluntad humana de vivir, lo cual implica que la música tiene la capacidad de ser el comentario más exacto de los aconteci-

¹⁵ Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes», pp. 163-164.

¹⁶ Schopenhauer, «Metafísica de la música», pp. 177, 178, 179.

mientos y circunstancias humanos en el mundo físico, aquello que desentraña su esencia y su sentido metafísico:

Todas las posibles aspiraciones, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todo cuanto se agita en el interior del hombre y cuanto la razón entiende por el vasto y negativo concepto de sentimiento, todo eso puede ser expresado por el infinito número de posibles melodías, pero siempre y únicamente con la generalidad de la forma pura sin el material, siempre en cuanto a la cosa en sí, no en cuanto al fenómeno, como si diese lo más íntimo del alma sin el cuerpo. Esta relación íntima entre la música y la verdadera esencia de todas las cosas puede explicar también el hecho de que si en una escena cualquiera, un acontecimiento, una circunstancia, percibimos los sonidos de una música apropiada, ésta parece descubrirnos su más secreto significado y darnos el comentario más claro y más exacto. [...] Y es que la música, como hemos dicho, se distingue de todas las demás artes en que no es una copia del fenómeno o, más exactamente, de la objetivación adecuada de la voluntad, sino que es directamente una copia de la voluntad misma y, por eso, expresa lo metafísico de todo lo físico del mundo.¹⁷

¹⁷ Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes», p. 165.

La música como liberación del dolor

Este valor metafísico de la música, que desentraña la esencia misma de la voluntad y sus vericuetos, tiene implicancias terapéuticas y capacidad de actuar como un bálsamo:

El indescriptible y profundo encanto de toda música que hace pasar ante nosotros un paraíso muy familiar y, sin embargo, eternamente remoto, tan fácil de captar y a la vez tan inexplicable, se debe al hecho de que reproduce todas las emociones de nuestro ser más íntimo pero sin la realidad y lejos de sus tormentos.¹⁸

Esta capacidad terapéutica se funda en el hecho de que la música remite en términos sublimados a nuestro entendimiento de la satisfacción o el dolor, sin excitar la satisfacción o el dolor reales que experimentamos cotidianamente:

Vemos así las emociones de la voluntad trasportadas al campo de la representación pura, que es el teatro exclusivo de todas las producciones de las bellas artes, pues éstas exigen que la *voluntad misma* no se signifique y que nos limitemos a ser sujetos puramente *conocedores*. Por consiguiente, la música no debe excitar los afectos mismos de la voluntad, es decir, dolor o bienestar efectivos, sino solamente sus sustitutos; lo que está en conformidad con el *entendimiento* como *imagen* de la satisfacción de la voluntad, y lo que se opone en mayor o menor

¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

grado al entendimiento será la imagen de un dolor más o menos intenso. Resultado de esto es que la música, sin jamás causarnos un sufrimiento real, siempre nos causa gozo, aun en sus acordes más dolorosos, y escuchamos con agrado hasta sus más tristes melodías que nos cuentan en su lenguaje la historia secreta de nuestra voluntad, de todas las agitaciones, de todas sus aspiraciones, con todas sus dilaciones, obstáculos y angustias. En cambio, en la vida real y sus horrores es nuestra *voluntad misma* la que es excitada y torturada; no se trata de tonos y relaciones numéricas, sino que entonces nosotros somos la cuerda tensa y punteada que vibra.¹⁹

El placer de lo bello, el consuelo que el arte nos aporta, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las penas de la vida, ese privilegio único del genio que le compensa de los dolores, que crecen para él en proporción a la claridad de su conciencia, prerrogativa que le compensa de su desoladora soledad entre una clase distinta de hombres; todo esto se debe a que, como después veremos, la vida en sí, la voluntad, la existencia misma es un perpetuo dolor, ya lamentable, ya aterrador.²⁰

El placer de lo bello es la contracara sublime del hecho que la existencia es un perpetuo dolor. Sin embargo, el arte no conduce a la *resignación* del deseo y a la *liberación* de esta vida, sino que proporciona un consuelo apenas ocasional.

¹⁹ Schopenhauer, «Metafísica de la música», pp. 182-183.

²⁰ Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes», p. 173.

La música, ¿un ejercicio inconsciente de teología?

La visión encumbrada que Schopenhauer tiene de la música contrasta con su antropología profundamente pesimista, sin horizonte de plenitud ni de reconciliación para el sujeto deseante. Da la impresión que el filósofo minimiza el significado antropológico del deseo como signo vital de una trascendencia posible. Señala la música como atenuante para el sufrimiento que resulta del deseo, aunque finalmente opta por eliminar éste último por medio de la ascesis, lo cual conduce a la parálisis de la vida. Lo paradójico es que, evidentemente, de una vida tal ya no podría surgir música alguna, excepto una nota monocorde. Así, la antropología negativa del filósofo, con su *desapego de la vida*, no parece compatible con la antropología positiva implícita en la música entendida como capacidad humana de sublimación de la experiencia, que denota *amor a la vida*.

Schopenhauer abandona la dimensión de esperanza característica de la teología bíblica, en cuyo horizonte el deseo aparece como signo de algo a ser realizado, y el dolor, como algo a ser reinterpretado. La antropología cristiana, escatológica como es, requiere ubicar la música en el ámbito del anhelo «pístico»²¹ de la redención del cuerpo, que provoca en el sujeto deseante una tensión interna entre su indigencia y sus posibilidades o expectativas. En este contexto, la música no aparece como un fenómeno «puro» —alma sin cuerpo—, desvinculado de los acontecimientos sociales y comunitarios de donde emerge —el

²¹ Relativo a la fe, en griego *pistis*.

baile, la fiesta, el luto, el recital o el culto—, sino como una expresión de la co-pertenencia de lo corporal y lo anímico en la trama compleja de la vida, bajo el signo de una esperanza de resurrección corporal.

No obstante, Schopenhauer nos desafía a recuperar para la música un lugar que no la reduzca a ser un adorno más o menos prescindible de un libreto cuya verdad se ubica siempre en un plano conceptual. Nos conduce a pensar en el valor teologal de la música como tal, en tanto organización estética intencional del sonido que descifra un plano profundo de nuestra vivencia humana. En este sentido, parafraseando a Schopenhauer, y con él a Leibniz, *la música es un ejercicio inconsciente de teología en el que la mente no sabe que está teologizando*. Así entendida, la música implica la realidad de Dios como presencia ignota que atraviesa todo lo bello. Cuando se presenta en el lenguaje de la música, el Dios trascendente al que remite conceptualmente la teología no encuentra oídos ateos.

Resta decir que Schopenhauer se limita a describir su visión metafísica de la música en función de una sola concepción estética: el sistema tonal. Quizás por su ubicación histórica, geográfica y social, y por no contar con los recursos tecnológicos actuales para la reproducción sonora, pierde de vista las diferencias estéticas que existen entre diversas culturas.²² Hoy, en cambio, estamos en condiciones de apreciar una diversidad de corrientes estéticas, expresión de una variedad de culturas y subcultu-

²² No obstante, remitimos a su ensayo titulado «La música, lenguaje universal» («Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik»), tomado de *Parerga und Paralipomena*, vol. II, cap. 19, apartado 218ss), en *Pensamiento, palabras y música*, pp. 193-202.

ras: el atonalismo, el dodecafonismo, la música concreta, la música microtonal (oriental) y otros tantos géneros populares y folclóricos, resultado de procesos autóctonos de socialización afectivo-auditiva que constituyen la identidad de los diversos grupos y pueblos.²³ Sin duda, la audición de música de diferentes épocas y lugares nos invita a ir más allá del provincialismo estético para aprender a apreciar diferentes tipos de organización sonora. En este sentido, la música tiene un enorme potencial para introducirnos a la práctica de una sensibilidad ecuménica, esa disposición para escuchar un lenguaje que *suenas diferente* hasta ser capaces de apreciar sus códigos. ¡Un buen ejercicio para teólogos!

Por último, ¿cómo sería la vida sin música? El presentimiento de aridez social inconmensurable a que nos conduce esta simple pregunta implica, por la vía de la imaginación, una pizca de comprensión del arraigo de la música en esa fuente de gratitud y placer que es Dios. Y

²³ La identificación entre sujeto colectivo y música autóctona es clara en las siguientes estrofas del poeta santiagueño Pablo Raúl Trullenque, oriundo de la provincia argentina de Santiago del Estero: «Mi pueblo es un cantor que canta la chacarera, no ha de cantar lo que muy dentro no sienta, cuando lo quiera escuchar, entre a mi pago sin golpear». El cantautor santiagueño Peteco Carabajal va más allá y establece una identificación plena entre sujeto colectivo y género musical: «Soy santiagueño, soy chacarera, como el cuyuyo cantor, nacido desde la tierra». Es notable la cantidad de compositores que, como Bèla Bartok, Héctor Villa-Lobos o Astor Piazzola, han hecho música estilizada y elaborada a partir de géneros folclóricos originarios. También llama la atención cómo la globalización, en tanto hecho «acústico», está dando lugar a una mezcla de géneros y a todo tipo de híbridos creativos. Da la impresión que la música, a contramano de la agenda bélica que imponen los intereses de los poderosos, persiste en el intento de que los pueblos «hagan el amor y no la guerra».

si la música nos remite de manera inequívoca a la fuente de la vida, necesitamos desarrollar una ecología y una ética «acústicas», es decir, una capacidad para cuidar nuestro *paisaje sonoro*²⁴ y alinear nuestra producción social de sonido según criterios de variedad, salud y vida plena. ¿Por qué no comenzar por nuestro propio espacio litúrgico?

²⁴ Concepto acuñado por el pedagogo y compositor canadiense Murray Schaffer, quien señala la necesidad de prevenir la polución so-nora a que nos somete la vida urbana contemporánea.