

LA EXPERIENCIA MUSICAL COMO EXPERIENCIA TRASCENDENTE

JORGE MONTOYA VÉLIZ

Cuando reflexionamos en torno a la *interioridad* parece que fuera inevitable escapar de dos viejos dualismos: el que opone lo *fuera* a lo *dentro*, por ser categorías que el lenguaje revela como espaciales, como yuxtapuestas y simultáneas, y el que opone lo *contingente* a lo *necesario*, por constituir conceptos cuya extrapolación no permite el acceso a categorías más finas y sutiles, para comprender, por ejemplo, aquella experiencia única que tiene lugar tanto en el espíritu del artista frente a su creación, como por otra parte en ese llamamiento estético que es la música, ese encuentro inefable irreductible a una conjunción puramente fortuita que se produce entre el contemplador y la obra. ¿Será acaso porque la experiencia musical es una experiencia trascendente la razón por la que se presentan estas dificultades? Pero no nos engañemos; advirtamos de inmediato que esta expresión no resuelve el obstáculo si antes no la consideramos con atención. No resulta fácil al sentido común escapar a la designación espacial que parece denotar la palabra trascendencia. Sin embargo, una reflexión cuidadosa nos revelará que es posible encontrar en el término una ambigüedad connotativa. Por un lado se considera como sobrepasar, al modo de un *ir más allá de algo*, como un avanzar por una superficie que se extiende más allá de ciertos límites comúnmente aceptados. Este sería su sentido superficial. Pero por otro lado llegamos a descubrir que se convierte en una categoría profunda cuando la vemos en su dimensión puramente cualitativa. Será preciso para ello referirla a la vida tal como es vivida, y no tratar de definirla en términos de pensamiento puro, aunque no lleguemos a vencer los límites de las palabras y tengamos que hablar por ejemplo de *espacio vivido*. Lo que importa es cómo es vivida en el seno de la conciencia del artista y del contemplador.

La necesidad de escapar del dualismo de lo fuera y dentro se comprenderá mejor si despejamos la aparente paradoja que podría desprenderse de la comparación entre el sentido

superficial y el profundo de la palabra trascendencia. Pareciera que primeramente estimáramos procedente su denotación espacial, como un estallar hacia fuera, y que después consideráramos que su significado profundo implica más bien un dirigirse hacia dentro, hacia la *interioridad*. Pero de este modo ¿no estaremos transformando la trascendencia en inmanencia? La paradoja desaparece cuando llegamos a comprender que estas ideas no podemos pensarlas sin hacer referencia a la experiencia, la cual no es susceptible de considerarse como el reconocimiento de algo puramente objetivo, si por esto entendemos un ser que esté frente a la conciencia, puesto que de este modo podríamos llegar a hablar de algo que estuviera *más allá* de la experiencia o *fuera* de ella, afirmaciones insostenibles porque todos los más acá o más allá constituyen categorías empíricas. En consecuencia, todo intento de abstraerlas de la experiencia sólo puede tropezar con la nada.

Por estas razones la trascendencia no sólo no es sobrepasar la experiencia, sino que más bien debiéramos pensar en que es del todo procedente una experiencia *de lo* trascendente. Pero, ¿qué debemos entender por esto? Lo experimental excede el nivel de la pura exterioridad para anclar en la interioridad en la que llegamos a advertir modos empíricos desiguales. Por tanto podríamos preguntarnos ¿cuáles serían aquellas modalidades experienciales que harían posible precisamente la experiencia musical como trascendente? Pero la respuesta a esta interrogante sólo podremos abordarla considerando el examen del dualismo de lo contingente y necesario.

“Admirar es ya en cierto modo crear, puesto que es recibir activamente” (afirmó Gabriel Marcel). La admiración revela al dato circunstancial como lo *no-contingente*. Lo que sucede en el espíritu de quien admira, por ejemplo, el *Arte de la fuga*, de Bach¹, no se deja reducir a un encuentro puramente casual, porque la emoción auténticamente sentida ma-

¹ En 1941, después de haber dirigido una ejecución del *Arte de la fuga* en la catedral de Berna, Hermann Scherchen recibió la siguiente carta: “Querido señor. Soy una mujer de veinticinco años y me permito escribirle para decirle que asistí anoche al concierto en cuyo transcurso usted dirigió el *Arte de la fuga*, de Bach. Esta obra siempre me asustó ya que, pese a ser amante de la música, detesto la música sabia y, más que todo, las fugas, que siempre me hicieron huir. Así, cuando unos amigos me invitaron anoche a vuestro concierto para que conociera la Obra de Arte más importante de todos los tiempos, comencé por rehusar diciendo que no comprendería nada. Pero como habían adquirido un billete para mí,

nifiesta una presencia que sólo es accesible a la textura interior. Esto quiere decir que hay allí un *algo más inefable*, que no es la experiencia de lo meramente contingente, como tampoco la experiencia de lo necesario. Parece que cuando admiramos nos eleváramos por encima de lo contingente hacia la región del ser. El encuentro con la Obra de Arte no es gratuito. Llegamos a advertir que tiene un sentido, una *razón* de ser; razón acaso oscura para nuestra inteligencia, si bien no lo es para nuestro sentimiento, para nuestra intuición como conciencia revelante.

No es raro que cuando Marcel reflexiona en torno a la "*exigencia de trascendencia*" piense que se la experimenta como *insatisfacción*, aunque no se cumpla la recíproca, es decir, que toda insatisfacción implique aspiración a la trascendencia. Quizás lo que caracterice a toda insatisfacción sea el hecho de que se relacione con un cierto poder que no depende de nosotros para su cumplimiento, aunque lo podamos asimilar. ¿Significa esto que toda experiencia musical es trascendente cuando procura satisfacción? Si es así, ¿cómo debemos entender esta satisfacción? Será preciso hacer un cuidadoso análisis de las situaciones que circunvalan toda creación musical. Posiblemente lleguemos a ver por este camino que el crear no es algo que dependa de un decreto del querer. Parece que la creación está supeditada a una multitud de condiciones sobre las que no tendríamos influencia directa, como es el caso de la admiración, que recién recogíamos, en la que podemos darnos perfectamente cuenta que acudimos al llamamiento requerido por la obra musical en el mismo acto por el cual nos dirigimos hacia nuestra interioridad, es decir, en el mismo acto por el que la obra existe en tanto que Obra de Arte, al formar un todo indisoluble como *conciencia musical*, infinitamente más allá de un encuentro puramente casual o prescindible, en el que descubrimos *lo trascendente* que es para nosotros esa obra, haciendo posible esta especie de segundo grado de creación.

me llevaron casi a la fuerza. Debo decirle, mi querido maestro, que esta experiencia se pareció a las precedentes: no comprendí nada; pero no obstante le agradezco, ya que, si bien no comprendí nada, sentí algo . . . que no podría definir. Sin duda he permanecido extraña a las formas sabias de ese Arte, pero la sensibilidad, la audacia y la grandeza humanas (las más elevadas virtudes del espíritu) contenidas en el *Arte de la fuga*, produjeron sobre mí una impresión irresistible. Quería expresarle mi reconocimiento. ¡Muchas gracias, señor!"

La experiencia del artista ofrece una textura semejante. Hay algo por lo cual no podemos decir del quehacer artístico que tenga tanta razón de ser cuanto para no ser, porque hay aquí un compromiso que el artista asume con su propia vida. De aquí que Jean-Paul Sartre diga que al referirnos a “una tela de Picasso, no digamos nunca que es gratuita; comprendemos perfectamente que se ha construido mientras pintaba, tal como él es, que el conjunto de su obra se incorpora a su vida”.

Por lejos que una forma artística sea llevada puede ser expresión de una exigencia trascendente. Hasta que “la mano cante” decía Matisse, había que dibujar si era preciso centenares de veces la misma hoja de roble. Picasso no lo hacía menos cuando dibujaba miles de veces el mismo buho o el mismo toro: lo planteaba; lo corregía; corregía lo corregido; no institía más; buscaba por otro lado y así sucesivamente, hasta lograr quizás no un resultado, sino más bien una resolución en la forma de cierta resonancia armónica con esas, quizás muchas veces, febriles búsquedas².

“No hay regla que no pueda ser violada por causa de *Schöner*”, escribió Beethoven, queriendo mostrar así que el espíritu artístico no puede ni debe estar sujeto a ningún principio *a priori* que actúe como rector de la actividad creadora. El carácter definitivo que tienen esas expresiones está respaldado por el gran esfuerzo que puso siempre en su trabajo, como lo demuestran sus borradores, señalando así el progreso persistente de un espíritu que constantemente se va desarrollando hacia un fin siempre perseguido y que siem-

² Etienne Gilson se refiere así acerca del famoso retrato de “Emile Bertin”, de Ingres: “Si los que conocen esta obra notable del Louvre tienen alguna objeción contra ella, será probablemente la de que se parece demasiado, para tratarse de un retrato pintado, a una fotografía. En cierto modo acabó convirtiéndose en esto, pero el retrato no era así al principio. Después de probar una y otra vez, a veces con tan poco éxito que Ingres llegaba a llorar de desesperación, decidió interrumpir sus esfuerzos. Sólo tiempo después, cuando ya no trabajaba en él, dijo un día a Bertin: “Venga a posar mañana, su retrato ya está hecho”. Y ciertamente, el retrato fue terminado en un mes. ¿Quién hubiera creído que Ingres iba a llorar de desesperación ante su modelo? Y, sin embargo, el propio Bertin nos dice que así ocurría: Lloraba —dice Bertin—, y yo gastaba el tiempo en consolarle (*“Pintura y Realidad”*: “*Vida y muerte de las formas*”). “Hablando del artista, Hersh (*L’Etre et la forme*, pág. 206) observa muy bien: “Algunas veces pierde este camino único, pierde contacto con el ser, no siente el impulso ejercido por la forma, e, inmediatamente, su libertad se vacía y se confunde con la nada. El artista ya no crea, sólo altera la realidad dada; modifica frágiles materiales” (Gilson, *loc. cit.*).

pre se eleva más, al no poner ninguna sujeción *a priori* a su trabajo, correspondiendo de este modo a esa exigencia de trascendencia que hemos tratado de diseñar, y que quizás comprenderemos mejor si la abordamos incluyendo otra expresión importante, aunque rara vez precisada, como es la *inspiración*.

Se cuenta en “*La Pequeña Crónica*”, de Ana Magdalena Bach, que el Cantor de Leipzig “permitía a sus alumnos realmente bien dotados tomarse ciertas libertades con las reglas. ‘Dos quintas o dos octavas consecutivas no deben escribirse’, les decía con una de esas sonrisas que le iluminaban el rostro. ‘No solamente es un *vitium*, sino que suena mal, y lo que suena mal no es música’, agregaba. Pero él mismo no vacilaba en violar una ley si lo creía necesario. Siempre he pensado que podría aplicársele esa sentencia de Martín Lutero, refiriéndose a uno de sus músicos favoritos: ‘Es señor de las notas, que con él hacen lo que él quiere, mientras con los demás hacen lo que ellas quieren’”. Se comprenderá así por qué llegó a sorprender e incluso alarmar a la mayoría de los organistas de su época, por su manera de manejar los registros en sus improvisaciones, respetando en contadas ocasiones las reglas de la armonía y permitiéndose pasar por todas las tonalidades posibles³.

Al igual que Beethoven, Bach consideraba que la búsqueda de la belleza no podía ser entorpecida por ninguna formulación reglamentaria, sobre todo cuando acudía a su espíritu la fuerza de la inspiración. Pero, ¿en qué consiste esta fuerza?

³ Juan Felipe Kimberger, destacado discípulo de Bach, se refiere así a un amigo suyo acerca de las improvisaciones de su maestro: “Cuando el señor Cantor, fuera del servicio divino, se sienta al órgano, a ruego de los aficionados, y elige un tema, lo ejecuta en todas las formas de la composición y su inspiración es tan poderosa que permanece allí dos horas y aún más. De ordinario utiliza primero ese tema en una introducción, luego en una fuga, y entonces lo varía con ayuda de los cambios de registro, y lo transforma en trío, cuarteto, Dios sabe en qué más, todavía. Sigue un coral, durante el cual reaparece el primer tema a tres o cuatro voces diferentes, con los desarrollos más variados e inextricables. La conclusión consiste en una fuga a pleno órgano, donde predomina una nueva modalidad del tema inicial, prolongado, a veces, por tres o cuatro motivos distintos, según su carácter” (*La Pequeña Crónica. Zig-Zag*. 1944. Santiago de Chile. Pág. 89. Obra apócrifa, pero de profunda vitalidad, por lo cual bien pudo suceder como allí se relata).

Cuando pienso en la inspiración no puedo dejar de recordar aquello que Sartre llama *situaciones privilegiadas*. Hay acontecimientos en nuestra vida que tienen algo de excepcional, que en nada se parecen a la mayoría de nuestras situaciones cotidianas, tan *intrascendentes* las más de las veces. Algo particular e imperioso debe ser salvado allí: una especie de grandeza, de la que no podemos llegar a prescindir porque se ha apoderado de nosotros y nos exige incluso un comportamiento no menos excepcional⁴.

De buen grado diría que la inspiración es una situación privilegiada que actúa como llamamiento en el espíritu artístico, invitándole a convertir esa situación en un *momento perfecto*, es decir, acceder a la realización de una obra imponiendo un orden, como un deber, según el sentido de cierta revelación acaso inevitable, y en la que si es preciso, habría que “realizar ciertos actos, adoptar ciertas actitudes, decir ciertas palabras [y al mismo tiempo] otras actitudes, otras palabras [estarían] estrictamente prohibidas”⁵.

La atmósfera que rodea a la creatividad es curiosamente paradójica. Tanto en la experiencia del espíritu artístico como en la conciencia contemplativa, es posible descubrir momentos excepcionales, únicos, intensos; reveladores acaso de algo vertiginoso, irrepetible y, por qué no decirlo, intrasferible e inefable (“La inspiración, a veces, sobrevénía inesperadamente y entonces cogía cualquier hoja suelta y arrojaba en ellas un torbellino de notas de las melodías inagotables que surgían de su corazón”, dice Ana Magdalena). Sin embargo, hay ocasiones en que el artista experimenta también, no sin cierta desesperanza, la ausencia total de imágenes, una especie de vacío de formas, sin que nada surja de la *interioridad* (“Raras veces la inspiración le abandonaba. No obstante, en algunas ocasiones, la música no quería surgir. Garabateaba signos y más signos y, de pronto, con un gruñido de mal

⁴ “. . . hay una historia que me llamó mucho la atención cuando iba a la escuela. Era un rey que había perdido una batalla y había caído prisionero. Estaba en un rincón, en el campo del vencedor. Ve pasar a su hijo y a su hija encadenados. No llora, no dice nada. Después ve pasar, encadenado también, a uno de sus servidores. Entonces empieza a gemir y arrancarse los cabellos. Tú mismo puedes inventar ejemplos. ¿Ves?, hay casos en que no se debe llorar, si no, uno es inmundo. Pero si dejas caer un leño en tu pie, puedes hacer lo que quieras: gimotear, llorar, saltar sobre el otro pie. Lo estúpido sería mantenerse todo el tiempo estoico; sería agotarse para nada” (Sartre, *La Náusea*. Losada. 1967. Pág. 167).

⁵ *Loc. cit.* Pág. 166.

humor, los borraba todos violentamente. Tomábase entre las manos la cabeza, se sumergía en una meditación inmóvil, largo tiempo, hasta que, al fin, incorporándose, me decía, sonriendo: —Ya sé, ya sé cómo... Y volvía al trabajo”). La ausencia de *momentos perfectos* lo conduce muchas veces a un penoso esfuerzo en el logro de un objeto imaginario (“Una vez entré a su pieza cuando, justamente, componía el solo de contralto *Ah Golgotha*, de la *Pasión según San Mateo*. ¡Qué impresión al divisar su rostro, de ordinario tranquilo y sonrosado, inundado en lágrimas y color ceniza! No me vio, por suerte. Me deslicé en silencio hacia la puerta, salí, me senté junto a ella, en lo alto de la escalera, y lloré. ¿Quién, al oír esa música, piensa en lo que ha costado? Habría querido ir hacia él y echarle los brazos al cuello; pero no me atreví; algo en su mirar me aterrorizó. Nunca supo que le había sorprendido en el dolor de la creación, y me alegro aún de haberle guardado el secreto, porque era un momento del que sólo Dios debía ser testigo”).

Arnold Schoenberg cree que para comprender la creatividad musical se hace necesario articular dos categorías correlativas: la inspiración y el trabajo. De un modo semejante a Bach, Schoenberg vive también la paradoja de la composición: *No es la complejidad de la obra la que dificulta su realización, ni su simplicidad la que facilita su desarrollo*. Tanto lo complejo como lo simple requiere de la inspiración; cuando ésta lo abandona parece que nada pudiera hacer. “El que necesite más o menos labor dependerá de circunstancias sobre las que no podemos ejercer ningún dominio”⁶. Estas circunstancias no son otras que las *situaciones privilegiadas* sartrianas: “Hay veces en que me encuentro incapaz de escribir ni un solo ejemplo de sencillo contrapunto a dos voces, como los que pido que hagan los principiantes en clases. Y para escribir un buen ejemplo de este tipo tengo que recibir la ayuda de la inspiración. A este respecto, soy mucho más débil que alguno de mis alumnos, que escriben contrapunto, bueno o malo, sin ninguna inspiración”⁷.

Schoenberg nos asegura que es frecuente que un músico escriba un fragmento importante de una obra de parte a parte, y con tal perfección que no requiera cambiar ni una sola

⁶ Schoenberg, Arnold. *El Estilo y la Idea*. Taurus. 1963. Pág. 218.

⁷ *Ibid.*

nota o frase, ni ofrezca ninguna posibilidad de mejorarla: “Hace unos cuarenta años me hallaba componiendo mi *Cuarteto de Cuerda núm. 1, Op. 7*. Por lo general, durante mis paseos matinales componía mentalmente de cuarenta a ochenta compases hasta el mínimo detalle. Necesitaba de dos a tres horas tan sólo para escribir luego estas largas secuencias al dictado de mi memoria (...). Aun el copista más rápido no invertiría menos tiempo para copiar que el que yo empleé para componerlos”⁸.

La inspiración así vivida revela al artista la experiencia de lo no-contingente, la vivencia de los momentos perfectos en su interioridad... La experiencia de lo trascendente.

Pero esta especie de habilidad prodigiosa no es algo que corresponda sólo a lo que podríamos llamar el *talento*. También obedece a un *trabajo* que muchas veces es arduo y de largos años (“No hay que olvidar, sin embargo, que tal riqueza, aunque don de Dios, la había conquistado mediante un trabajo penoso e incesante. Estudió durante toda su juventud hasta la edad de treinta años, mejor dicho, hasta el día de su muerte. Su espíritu jamás reposaba en el contentamiento de sí mismo. Nunca cesó de revisar su música; en ese trabajo estaba empeñado durante sus últimas horas”, nos dice Ana Magdalena). No obstante, ni aun el trabajo más sistemático, más ordenado y a conciencia, puede reemplazar esa maestría acaso innata, ni esa presencia reveladora en el espíritu del artista (“El sostenía que su virtuosismo resultaba de su aplicación y que cualquiera podía alcanzarlo trabajando sin reposo; pero hasta sus mejores alumnos lo dudaban, porque, mientras más sabían, mejor podían comprender que Sebastián había recibido dones imposibles de adquirir a ningún precio”). Así, aunque el aspecto final de la obra de arte no parezca reflejar ni por su complejidad ni por su simplicidad, si debe más al talento que al trabajo (“¿Quién, al oír esa música, piensa en lo que ha costado?”), lo cierto es que ambos factores fundan la creación: *El trabajo es vacío sin el talento y la inspiración, como el talento y la inspiración se vuelven ciegos sin el trabajo.*

Pero, sin embargo, “Schoenberg está cada vez más alejado de los obreros que, antaño, lo

⁸ *Op. cit.* Pág. 214.

estuvo Mozart de los campesinos” (dice Sartre). Su música inevitablemente se ha cobijado en círculos elitistas, en los que se desoculta. ¿Qué ha pasado aquí con esa experiencia trascendente?

No obstante todos los esfuerzos de una Educación por el Arte para procurar un desarrollo estético, fundando la apreciación en la familiaridad y en el conocimiento intelectual del Arte, algo se estará permanentemente sustrayendo en forma irreductible: cierta *sensibilidad discrepante*. La mayor de las dificultades que se tiene aquí es la de convertir al lenguaje los datos revelados en la experiencia estética y, en consecuencia, su comunicación. Son precisamente los momentos excepcionales y creadores que tienen lugar en la conciencia estética, como es la admiración, los que se vuelven paradójicamente más inefables. La apreciación y la intelección constituyen órdenes heterogéneos irreductibles. ¿Qué codificación podría usarse sin evadirse de esa dimensión de ser, que es la emocionalidad auténticamente sentida frente a una constelación de valores, dados inmediatamente en la experiencia, sin intermediarios, sin intérpretes? Nuestro interlocutor podrá acaso entender el lenguaje discursivo con el que tratamos de llegar, pero, sin embargo, no comprenderá lo intransferible de nuestra experiencia privada, precisamente en la misma medida en que ésta se torna más extraordinaria, más privilegiada, más perfecta.

En consecuencia, *parece que la música como experiencia trascendente no pudiera ser universal*. Son los propios artistas, precisamente, los que la sienten en forma restringida, procurando muchas veces realizar una obra que trata, para citar las palabras de Tomás Lefever, “de entrar en la mente del hombre por el camino del asalto y del pánico. Por el camino de asombrar los sentidos. Por el camino de la perturbación del alma, perdida en una soledad disimulada por el ruido”. Se trata así de un “Arte alimentado por la angustia del navegante despojado de su estrella”⁹. Pero *ni el asalto ni el pánico son agentes de trascendencia*. Quizás sería más exacto decir que toda manifestación artística verdadera sólo puede surgir de una aspiración a la trascendencia. Un Arte extraviado de su sentido no es Arte.

⁹ Lefever, Tomás. *Reflexión en torno a la estridencia*. Ponencia presentada al “Symposium Arte, Educación y Sociedad”. Octubre de 1972. Santiago de Chile.

Pero debemos preguntarnos si lo que tiene de discrepante esa sensibilidad se deba no sólo a un problema de transferencia semántica, sino a una *esencial desigualdad*, que fundaría tanto la experiencia del artista como la del contemplador. Observemos lo que nos dice Sartre: “El genio de Proust no es ni la obra considerada aisladamente ni el poder subjetivo de producirlas: es la obra considerada como el conjunto de las manifestaciones de la persona”. En otro lugar apunta que “el genio de Proust, aun reducido a las obras producidas, no por eso deja de equivaler a la infinitud de los puntos de vista posibles que pudieran adoptarse sobre esta obra, y eso se llamará la *inagotabilidad* de la obra proustiana”¹⁰. Por su parte, Marcel se pregunta análogamente: “¿Mi vida, en tanto puedo hablar de ella, no sería mi obra? ¿Puedo responder a la interrogante planteada diciendo: ‘yo soy mi obra?’”. Pero resulta que la obra hace presente a su autor porque se cree interpretar: “Van Gogh está aquí sólo porque sé ver. Balzac está allí únicamente porque sé leer”¹¹. No existe ningún núcleo en una obra de arte que no sea susceptible de interpretación. Es así que en la lectura, como en la admiración, existe creación, ya que la obra se prolonga como requerimiento esencial de su existencia, a la conciencia del apreciador; por eso hay que afirmar que “fuera de esto, no hay más que trazos sobre el papel” (dice Sartre), “un conjunto de papeles ennegrecidos” (ratifica Marcel). Consecuentemente, *la obra se escapa necesariamente a su autor*; su contemplación y el punto de vista que adoptamos es esencialmente variable. Depende mucho más de nosotros que de la vida del artista. Por eso se produce un alejamiento entre vida y obra. La *inagotabilidad* de la obra de arte sólo será posible porque exige de nosotros su mantención en la existencia, en el acto de revelación, a través de nuestra experiencia estética. Hay, por tanto, detrás de todo esto, una razón profunda: *el artista como el contemplador, son desigualmente lo que hacen y lo que aprecian*¹². Pero veamos más de cerca esta desigualdad. Las observaciones de Marcel sobre el sentir podrán ayudarnos una vez más. ¿Es posible asimilar la sensación a un

¹⁰ Véase la *Introducción* a su obra “El Ser y la Nada”.

¹¹ Véase la Octava Lección: *Mi Vida*, de su obra “El Misterio del Ser”.

¹² Sartre mismo ha mostrado, particularmente en *Les mains sales* (comenta Marcel), “la imposibilidad de reconocerse en mi acto una vez consumado; por el hecho de cumplirse, inevitablemente se torna desconocido para mí. ¿Puedo reconstruir mi estado de espíritu tal como era en el momento de actuar? Es muy probable que no, pues esta acción puede ser el resultado de un vértigo que por definición no puede reconstruirse” (*Mi Vida*).

“Una catástrofe que sumiera a la humanidad en la miseria y en la ignorancia transmutaría el valor de

mensaje? Los paralogismos de una reflexión superficial podrán hacerlo creer así, pero una reflexión profunda nos dirá lo contrario. Fenomenológicamente todo mensaje supone una sensación en su base. ¿Es lícito pensar que las vibraciones etéreas son sometidas a una codificación por parte del sujeto, en la forma de una traducción que supone en su base cierto número de datos objetivos? Pero estos datos previos como presensibles no son dados de ninguna manera¹³. No es un azar que en psicología se haya preferido hablar de *impresiones* y no de *estímulos*. Por eso dice el autor que “las conjeturas —en el fondo inverificables— sobre el origen son de carácter hiperfenomenológico”, de manera que, por ejemplo, “si existe una presencia de la flor en sí misma, quizás sólo pueda revelarse en una intuición de esencia poética”¹⁴. Es por eso que es inútil materializar el dato de conciencia; sería como reducir la impresión al estímulo.

Esto se observará mejor si decimos con Sartre que “el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan”. Todo queda sumido en la oscuridad, en su letargo, si nuestra conciencia no está vigilante. El Arte no escapa a ello. Su existencia exige nuestra presencia como su correlato dialéctico. Es así que la obra es esencial como objeto intencional a

todas las obras de Arte, aniquilaría las riquezas de Leonardo, de los diálogos de Platón: nadie puede ver en una novela, en un cuadro, en un sistema de filosofía, más inteligencia, más matices de espíritu que los que él mismo tiene.

Pero aun sin catástrofes, la humanidad cambia constantemente y, con ella, las creaciones del pasado y los personajes históricos: *el presente engendra el pasado*; el Cervantes que escribió el Quijote no es el mismo que el Cervantes de hoy; aquél era aventurero, lleno de vida y despreocupado humor; el de hoy es académico, envejecido, escolar, antológico. Lo mismo pasa con Don Quijote, oscilando entre la ridiculez y la sublimidad, según la época, la edad de los lectores y su talento. No hay tal abismo entre la realidad y la ficción. Hoy es tan real —o tan ficticio— Cervantes como Don Quijote. Al fin de cuentas, nosotros no hemos conocido a ninguno de los dos y no nos consta su existencia o inexistencia efectiva, de carne y hueso; de ambos tenemos una noticia literaria, llena de creencias y suposiciones. En rigor, Don Quijote es menos ficticio, porque su historia está relatada en un libro, en forma coherente, lo que no sucede con la historia de Cervantes” (Sábato, Ernesto. *Uno y el Universo*. Véase: “Continuidad de la Creación”).

¹³ “Supongo que poseemos una respuesta parcial en el hecho de que la naturaleza física del sonido ha sido explorada a fondo; pero el fenómeno de la música como un medio expresivo, comunicativo, continúa siendo tan inexplicable como siempre lo fue” (“*Copland habla sobre música*”. Siglo Veinte. Buenos Aires. 1967. Pág. 18).

¹⁴ *Op. cit.* Sexta lección: *El sentir como modo de la participación*.

la conciencia, y la conciencia es esencial a la obra como su revelante-recreador. “Raskolnikov no sería más que una sombra sin la mezcla de repulsión y de amistad que siento por él y que *le hace vivir*. Pero, por una inversión que es propia del objeto imaginario, no es la conducta de Raskolnikov lo que provoca mi indignación o mi estima, sino que son éstas las que procuran consistencia y objetividad a esa conducta. Así, pues, los sentimientos del lector no están nunca dominados por el objeto y, como no hay realidad exterior que pueda condicionarlos, tienen su fuente permanente en la libertad, es decir, son completamente generosos, pues llamo generoso a un sentimiento que tiene por origen y fin la libertad”¹⁵.

¿Pero quiere decir esto que esa unidad dialéctica se sostiene en un sistema de signos o de síntomas significativos, de suerte que haga posible una comunicación a ese nivel? Aldous Huxley, estudioso del asunto, ha podido ver que inclusive en la literatura, donde se suele suponer que las posibilidades de comunicar significados es más favorable, no por eso hay menos obstáculos para revelar la esfera de la intuición inefable de la experiencia privada. Simone de Beauvoir, que no pertenece a “aquellos que creen que ni siquiera en la vida cotidiana existe una comunicación”, acepta un núcleo de “irreductibilidad en el hecho de la singularidad de nuestra situación (...)”. Existe un gusto único de la vida en cada uno que en cierto sentido ningún otro puede conocer”. Pero piensa que “la posibilidad de la literatura consiste en que podrá superar los otros modos de comunicación (conferencia, discusión, debate), y permitirnos comunicarnos en lo que nos separa”¹⁶. Así como Huxley preconiza que “sólo mediante una inusitada combinación de palabras purificadas pueden nuestras más privadas experiencias recrearse, en cierto modo, a nivel simbólico y, de esta manera, hacerse públicas y comunicables en toda su sutileza y su plurifacética riqueza”¹⁷, así también Simone de Beauvoir piensa que “es preciso un lenguaje que tenga la marca de alguien (...). Es necesario que el autor me imponga su presencia, y cuando me la impone, de la misma manera me impone su mundo”¹⁸. Hay aquí la exigencia de un lenguaje

¹⁵ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Losada. Buenos Aires. 1969. Pág. 74.

¹⁶ Del debate *¿Para qué sirve la literatura?* Proteo. Buenos Aires. 1966. Págs. 70-71.

¹⁷ Huxley, Aldous. *Literatura y Ciencia*. Sudamericana. Buenos Aires. 1964. Pág. 18.

¹⁸ *Op. cit.* Pág. 72.

individual, original y originante, que permita manifestar el universo de la subjetividad. Pero para que esto sea posible es preciso que exista un amplio margen de imágenes cuyas articulaciones dependan de recursos, cuya razón de ser sea la de constituirse en medios de purificación del lenguaje, dando así “un sentido más puro a las palabras de la tribu” (dice Huxley). Sin embargo, estos recursos tienden a saturarse como medio, y así la técnica del “mot juste”, de la metáfora o de la audacia verbal, ceden paso a manifestaciones más libres y aún *trascendentes* respecto de toda forma convencional. Pero aquí el simbolismo del que habla Huxley ya no es posible y la apertura a una comunicación a través de signos se torna cuestionable. Me refiero al hermetismo poético. Quizás sea porque la poesía intenta recuperar lo mágico de las palabras, como quiere Marcel, o su estado salvaje, como prefiere Sartre; es decir, compartir la opacidad de las cosas y prescindir de la condición ambigua del signo, a la cual se las destina habitualmente. De aquí la idea sartriana de que el poeta toma el lenguaje al revés, sustrayéndose al lenguaje-instrumento. Por eso, “la poesía está del lado de la pintura, la escultura y la música”: “Y aún así, aún en el mejor de los casos, ¡cuán imposible es la tarea del escritor!”, llega a advertir Huxley. Hay sin duda aquí una *exigencia de trascendencia* que reclama una catarsis formal que lleva al artista a realizar obras acaso sin significación, pero no carentes de sentido.

¿Qué consecuencias son posibles sacar de este análisis? Si consideramos más de cerca esas afirmaciones, veremos que *lo que nos comunica la música es algo no-codificable*. Si es posible reconocer en ese “galope de caballos salvajes” la enumeración de los muertos, en *El sobreviviente de Varsovia*, de Schoenberg, es sin duda por las palabras y no por la música. Sartre ha mostrado muy bien que si se cambian las palabras, “un himno a los muertos rusos de Stalingrado se transformará en una oración fúnebre por los alemanes caídos delante de esa misma ciudad”¹⁹. La música es un arte no-significante, y por eso las expresiones *lenguaje musical* o *frase musical* no son indicativas de nada, salvo de sí mismas. Por eso obligar a la música a expresar significaciones preestablecidas es una ma-

¹⁹ Prólogo a *L'Artiste et sa conscience*, de René Leibowitz, aparecido en “Literatura y Arte”. Situations IV. Pág. 22.

niobra alienante. De aquí la imagen sartriana: "... *Me parecía que la música era una bella muda con los ojos llenos de sentido*"²⁰.

¿Pero qué diferencia hay entre signo y sentido? "Creo que un objeto es significativo cuando se apunta a través de él, a otro objeto. En este caso el espíritu no presta atención al signo en sí mismo; va más allá de él, hacia la cosa significada (...) El sentido, inversamente, no se distingue del objeto mismo y es tanto más evidente cuanto más atención prestemos a la cosa en que habita (...) De la sonrisa de la Gioconda afirmaré que no *quiere decir nada*, pero que tiene sentido: merced a ella se realiza la extraña mezcla de misticismo y naturalismo, de evidencia y misterio que caracteriza al Renacimiento"²¹.

La música como el Arte en general está llena de paradojas. No sin razón podríamos preguntarnos si acaso ¿no implicaría una perversión afirmar que la música aunque "con ojos llenos de sentido" no tenga una dimensión universal? Schoenberg parece que nunca se inquietó de que su Arte sólo tuviera un alcance elitista. Pero no por ello dejó de reparar que "los que componen porque desean complacer a los demás, y llevan al público en el pensamiento, no son auténticos artistas. No son de la madera de aquellos que se ven impul-

²⁰ *Op. cit.* Pág. 25.

"Cuando ejecutaban delante de mí una composición musical, no encontraba en la sucesión sonora significación de ninguna especie y me era indiferente que Beethoven hubiera compuesto tal de sus marchas fúnebres 'sobre la muerte de un héroe' o que Chopin hubiese querido sugerir, al final de su primera balada, la risa satánica de Wallenrod; por el contrario, me parecía que aquella sucesión tenía un *sentido* y ese sentido es el que gustaba" (Sartre. Prólogo a la obra de Leibowitz). En su *Journal Métaphisique*, anota Gabriel Marcel la siguiente idea fechada el 16 de diciembre de 1930: "Idea de una expresión no representativa, en música. Un orden en el que la cosa dicha no puede distinguirse de la manera de decirla. En este sentido, y sólo en él, la música no significa absolutamente nada, pero quizás por *ser* significación ella misma".

En sus reflexiones en torno a la *noción de herencia espiritual*, Marcel se interroga así respecto del Arte: "¿Es exacto decir que la sinfonía o el cuadro que nos fueron legados por un Beethoven o un Rembrandt son asimilables a sistemas materiales de signos? Me parece evidente que hay en ello una confusión. Un sistema de signos será, por ejemplo, un alfabeto o un código, y, si nos fue legado, debemos investigar a qué alfabeto o código pertenecen. Los modos de correspondencia son, por otra parte, infinitamente variados. La unidad en cuestión es arbitraria; y es arbitrariamente que a tal símbolo visual se le ha hecho corresponder determinado sonido. No hay nada semejante en lo que concierne a la Obra de Arte. La unidad, que no tiene en este caso nada de arbitrario, debe ser recobrada gracias a cierto progreso de simpatía viviente".

²¹ Prólogo a la obra de Leibowitz.

sados a decir algo, exista o no una persona a la que le agrade, incluso aunque a ellos mismos les disguste”²². Sólo le interesó liberar la presión que en su interioridad ejerció el poder creativo, experimentando de ese modo la trascendencia, aunque su música pudiera provocar toda suerte de impresiones en aquellos que la escuchan: aceptación o rechazo; los que ven allí formas artificiosas, contrapuntos complicados, o los que descubren armonías interesantes o melodías bellas y sencillas.

De buen grado afirmaré que tal como un trabajo de reflexión superior no lo podría hacer cualquiera (puesto que ello implicaría no sólo aptitudes sino exigencias en absoluto comunes), la comprensión posible del llamamiento estético de la música tendría, de un modo semejante, todo el aspecto de lo que se diluye, a riesgo de desaparecer, cuando vemos que la exigencia de trascendencia vivida en el espíritu artístico no resuena armónicamente en la conciencia apreciadora, la que se vuelve incapaz de constituirse en conciencia revelante, precisamente como apreciadora.

Bastará con recordar que desde el 31 de julio de 1750, día de las exequias de Sebastián Bach, hasta el Viernes Santo de 1829, su nombre cayó en el olvido más rotundo (¡cuántos casos como éste!). Habría pasado todavía más tiempo si no hubiera sido por Mendelssohn quien lo sacara de la oscuridad ese Viernes Santo en que se cumplían cien años desde que se estrenara la *Pasión según San Mateo*, y cuya audición dirigida por el propio Mendelssohn, será una gran fecha en la historia de la música, porque marcará el comienzo del retorno a Bach.

También aquí descubrimos situaciones privilegiadas erigibles en momentos perfectos. Si llegamos a ser desigualmente lo que somos, se entenderá que si bien el espíritu apreciador puede experimentar lo no-contingente, de suerte que el encuentro con la Obra de Arte aparezca como irreductible a lo puramente fortuito, pueden pasar cien años antes de que vuelva a surgir una situación cuyas condiciones permitan una experiencia contemplativa, como recepción activa, como participación de un yo revelante en un acto de creación, como es en la admiración.

²² *Op. cit.* Pág. 202.

En definitiva, la experiencia trascendente en la interioridad del artista, como desenvolvimiento creador, no funda necesariamente su correlato en la interioridad del que escucha. Será preciso otro momento, tan único quizás como la misma creación original el que se requerirá para que sólo de allí surja una comprensión acaso plena. Pero será una instancia esencialmente distinta. No existen experiencias iguales. Quizás a lo más que lleguemos sea a pensar en experiencias *análogas*, que acaso permitan una acción y una vida comunes, pero de las que no podríamos decir nunca que son idénticas. El contemplador sólo logrará apreciar en medio de su inevitable desigualdad, la cual puede actuar en contra suya, cuando por una extraña circunstancia algo pasa en su ser que lo hace pasar de la satisfacción trascendente original a una especie de agotamiento, de suerte que resulta inevitable considerarla como una verdadera metamorfosis apreciativa. Será la misma Obra, pero la experiencia recreativa no podrá ser nunca la misma si comparamos la primera audición respecto de la última.

Pero el músico también está expuesto a elegirse a sí mismo como artista en medio de su total desigualdad. Beethoven no vacila en afirmar que la búsqueda de la belleza exige una disponibilidad incondicional, pero sabiendo que la creación muchas veces le costará gran trabajo. Bach no duda en pasar a llevar las reglas de la composición a riesgo de alarmar a sus contemporáneos, pero pensando también que hay momentos en que toda esa clarividencia lo abandona. Y Schoenberg, sintiendo una mañana que su imaginación vuela, compone en un verdadero raptó dionisíaco, de cuarenta a ochenta compases mentalmente sin cambiarles después ni una sola nota, comprende que es algo que no se repite siempre, llegando en otros momentos a sentirse inferior a más de alguno de sus alumnos, al sentirse incapaz de igualarlo en la escritura del más sencillo contrapunto.

Como quiera que sea ese mundo de creación musical, lo cierto es que no se trata de un universo gratuito, y aunque sea discontinua y desigual nuestra apreciación, no por ello deja de estar presente esa exigencia irrenunciable en el espíritu artístico, cuya negación comprometería precisamente el sentido mismo de vida que el músico ha hecho suyo. Stravinsky lo ha dicho muy claramente: "Cualquiera fuera la opinión que se tenga sobre la música de Arnold Schoenberg (para citar el ejemplo de un compositor que evoluciona sobre un plan esencialmente distinto, tanto por la estética como por la técnica), cuyas obras han

provocado a menudo violentas reacciones o sonrisas irónicas, es imposible que un espíritu honrado y provisto de una real cultura musical deje de notar que el autor de *Pierrot lunaire* es cabalmente consciente de lo que hace y que no engaña a nadie. Ha creado el sistema musical que le convenía, y en éste es perfectamente lógico consigo mismo y perfectamente coherente. No se puede llamar cacofonía a una música por el solo hecho de que no agrade”²³.

²³ Stravinsky, Igor. *Poética Musical*. EMECE. Buenos Aires. 1946. Pág. 30