

EL LENGUAJE MUSICAL EN LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: Monografía

Presentado por
Angélica Patricia Gómez Rodríguez
Cód.: 2010132014

Director
Maximiliano Prada Dussán

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencia Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2015

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>1957-2012</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	El lenguaje musical en la filosofía de Schopenhauer
Autor(es)	Gómez Rodríguez, Angélica Patricia
Director	Prada Dussán, Maximiliano
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015, 68 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	MÚSICA, VOLUNTAD, METAFÍSICA, LENGUAJE MUSICAL, SENTIMIENTOS, ARTHUR SCHOPENHAUER.

1. Descripción
<p>Trabajo de grado que se propone demostrar que la música es un lenguaje en el sentido metafísico schopenhaueriano, pues dado que la música tiene como objeto los sentimientos (en un sentido general), ésta es el lenguaje de la Voluntad como cosa en sí. Para ello se tomarán rasgos epistemológicos, metafísicos y estéticos de dos obras magnas del filósofo de Danzig, Arthur Schopenhauer: <i>El mundo como voluntad y representación</i>, y <i>De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente</i>, con el fin de otorgarle contenido al lenguaje musical.</p>

2. Fuentes

- FUBINI, E. (2004). *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial.
- FUBINI, E. (2005). *Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, C. J. (18 de septiembre de 2015). *El vuelo de la lechuza (apuntes de Sociofilosofía y Literatura)*. "Metafísica de la música en Schopenhauer":
<https://apuntesdelechuza.wordpress.com/2015/09/18/metafisica-de-la-musica-en-schopenhauer/>
- MORRIS, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. (R. Grasa, Trad.) Barcelona, Paidós Ibérica.
- ROMERO, S. R. (1989). "El cuerpo en Schopenhauer". *Anales del Seminario de Metafísica*, pp. 135-147.
- ROSSET, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. (R. d. Oliva, Trad.) Valencia, PRE-TEXTOS.
- SCHOPENHAUER, A. (1981). *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid, Gredos.
- SCHOPENHAUER, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación* (2 vols.). (R. R. Aramayo, Trad.) Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- SCHOPENHAUER, A. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. (M. P. Cornejo, Trad.) Universitat de Valencia.
- SCHOPENHAUER, A. (2006). *Parerga y Paralipómena* (Vol. I). (P. L. de Santa María, Trad.) Madrid, Trotta.

3. Contenidos

A través de la historia, la música se ha considerado una de las artes más enigmáticas por el efecto que causa. La facilidad que tiene el arte de los sonidos para afectar a los oyentes, llevó a filósofos, melómanos y musicólogos a estudiar su forma y contenido. Tal estudio generó la cuestión sobre si la música podía considerarse un lenguaje, por lo cual algunos negaron un significado ajeno a los sonidos y otros le proporcionaron un significado metafísico, emocional, matemático (etc.). Uno de ellos fue Schopenhauer, quien le otorgó un significado metafísico a la música, considerándola como un lenguaje que no podía comprenderse racionalmente. Siendo así, la finalidad de la presente monografía es distinguir la parte semántica, sintáctica y pragmática de la música como elementos que justifican y constituyen el lenguaje musical metafísico en la filosofía de Schopenhauer. Para ello se mirará inicialmente dos expresiones del principio de razón suficiente, forma bajo la cual el sujeto conoce los fenómenos; se caracterizará la voluntad como cosa en sí en la metafísica de Schopenhauer, con el fin de entender el carácter de las artes figurativas como comunicadora de las Ideas, y la música como expresión de la voluntad misma.

Todo ello para ver la relación entre el fundamento metafísico en la filosofía de Schopenhauer, la distinción entre la música, el concepto y el objeto de las demás artes, que permitan afirmar su contenido no discursivo, independiente de los fenómenos y las ideas, dilucidando así el por qué es lenguaje metafísico.

4. Metodología

No aplica

5. Conclusiones

1. El lenguaje conceptual y discursivo es distinto de la música, pues su abstracción se realiza partiendo de lo intuitivo, por lo cual las palabras, que son su signo, son universales después de la cosa, conservan las formas intuitivas. Mientras tanto, la música realiza una especie de abstracción que toma lo más íntimo; su Voluntad. Es así como la música, cuando se escucha, trasciende el mundo y los sentimientos propios, mostrando su significado interno (anterior a las cosas), ya que permanece inmanente en ella su significado interno, que se objetiva en la armonía y melodía para hacer visible la Voluntad. Por tal razón la música no debe estar subordinada a las palabras, en el caso de las obras acompañadas de un texto (óperas, *Lieds*, canciones), sino que estas deben estar fundamentadas en el componente musical, sin olvidar que las piezas instrumentales son la forma ideal para presentar lo más íntimo del mundo, cosa que puede hacer por sí sola sin ornamentaciones de otro tipo.
2. La música, al ser expresión de la Voluntad, es distinta a las demás artes que presentan ideas. Siendo así, a pesar de que estas y la música sean universales anteriores a la cosa, las ideas son formas inmutables de los fenómenos, y la música lenguaje de los sentimientos. Sin embargo, dado que la esencia de las ideas y la música es la misma Voluntad, en la música se puede encontrar un paralelismo con los niveles de objetivación de la voluntad, por analogía con las demás artes. Pues si bien la profundidad de la música hace compleja la conceptualización de la misma, en tanto que ella supone un lenguaje universal que por trascender la realidad tangible la hace inefable, entonces, se puede hablar de la música por medio de analogías singulares, materializándola, dándole cuerpo.
3. El lenguaje musical es, en última instancia, metafísico, dado que por medio de las relaciones matemáticas de la gramática musical, que son su signo, presentan su significado interno, el querer, los sentimientos en su forma más pura. Un lenguaje que no puede ser comprendido racionalmente, y que por ende es inefable. Así, la semántica de la música se encontraría en la Voluntad que

representa, y que se otorga *a posteriori* por quien la escucha, sin que en ella se presente un convención de signos que la justifique: “La música solo conoce los tonos más no las causas que los produce” (Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación, Vol II, 2003, p.234). En suma, al ser la música expresión de lo más íntimo de la voluntad, una abstracción metafísica, ha de ser entendida como una suerte de lenguaje universal, ya que, como vimos anteriormente, la música es independiente de cualquier particularidad, tomando los sentimientos en su generalidad (la alegría, la tristeza). La música, como lenguaje, comunicaría no conceptos, sino sentimientos, es decir, algo que no puede definirse, que no puede explicarse conceptualmente y que es conocido (*a posteriori*) por un oyente que no solo es cognoscente, sino volitivo. Siendo así, el lenguaje musical es un contenido negativo, ya que se aleja del lenguaje conceptual, pero que, aun así, sí lleva consigo un mensaje metafísico.

Elaborado por:	Angélica Patricia Gómez Rodríguez
Revisado por:	Maximiliano Prada Dussán

Fecha de elaboración del Resumen:	30	11	2015
--	----	----	------

Tabla de contenido

Introducción	8
1. Representaciones intuitivas y abstractas	14
1.1 Representaciones intuitivas	16
1.2 Representaciones abstractas	20
2 La voluntad como esencia metafísica del mundo	23
2.1.1 Formas de actuar de la voluntad.....	25
2.2 El conocimiento de la voluntad.....	26
2.2.1 Maneras de conocer la voluntad.....	27
2.2.2 El cuerpo como objetivación de la voluntad	28
2.3 Voluntad de la naturaleza	29
2.4 Objetivación de la voluntad	30
2.4.1 Materialización de las ideas o niveles de la voluntad	32
3 Clasificación de la música dentro de la estética de Schopenhauer	33
3.1 Materia del arte	35
3.2 El arte como suscitador del conocimiento de las ideas	36
3.2.1 Intuición inteligible vs. Intuición estética.....	38
3.3 La música como objetivación directa de la voluntad	39
3.3.1 La música, independiente de los fenómenos.....	40
3.3.2 La música como analogía de las ideas.....	43
3.3.3 Palabras junto a la música.....	44
4 Lenguaje musical	48
4.1 Ideas vs. conceptos	49
4.2 Música vs. ideas.....	50
4.3 Conceptos vs. música	53
4.4 Dimensión semántica como fundamento de su lenguaje metafísico	54
4.4.1 Dimensión sintáctica: Mathesis musical	57
4.4.2 Dimensión pragmática: <i>recepción de la música con relación al oyente</i>	60
5 Algunas consideraciones finales.....	61
Conclusiones	63
Agradecimientos	65
Bibliografía	66

El lenguaje musical en la filosofía de Schopenhauer

Resumen:

A través de la historia, la música se ha considerado una de las artes más enigmáticas por el efecto que causa. La facilidad que tiene el arte de los sonidos para afectar a los oyentes, llevó a filósofos, melómanos y musicólogos a estudiar su forma y contenido. Tal estudio generó la cuestión sobre si la música podía considerarse un lenguaje, por lo cual algunos negaron un significado ajeno a los sonidos y otros le proporcionaron un significado metafísico, emocional, matemático (etc.). Uno de ellos fue Schopenhauer, quien le otorgó un significado metafísico a la música, considerándola como un lenguaje que no podía comprenderse racionalmente. Siendo así, la finalidad de la presente monografía es distinguir la parte semántica, sintáctica y pragmática de la música como elementos que justifican y constituyen el lenguaje musical metafísico en la filosofía de Schopenhauer. Para ello se mirará inicialmente dos expresiones del principio de razón suficiente, forma bajo la cual el sujeto conoce los fenómenos; se caracterizará la voluntad como cosa en sí en la metafísica de Schopenhauer, con el fin de entender el carácter de las artes figurativas como comunicadora de las Ideas, y la música como expresión de la voluntad misma.

Todo ello para ver la relación entre el fundamento metafísico en la filosofía de Schopenhauer, la distinción entre la música, el concepto y el objeto de las demás artes, que permitan afirmar su contenido no discursivo, independiente de los fenómenos y las ideas, dilucidando así el por qué es lenguaje metafísico.

Palabras clave: Música, voluntad, metafísica, lenguaje musical, sentimientos. Arthur Schopenhauer

Abstract: Through the ages, music has been considered one of the most enigmatic arts by the effect it causes. The ease the art of sounds for affect listeners brought philosophers, musicologists and music lovers to study their form and content. Such study generated the question whether music could be considered as a language. Therefore some refused an alien

meaning to the sounds and others gave it a metaphysical, emotional, mathematical meaning (etc.). One of them was Schopenhauer, who gave a metaphysical meaning to the music, seeing it as a language that could not be understood rationally. As such, the purpose of this monograph is to distinguish the semantic, syntactic and pragmatic part of the music, as elements that justify and constitute the metaphysical musical language in the Schopenhauer's philosophy. For that, initially we will look two expressions of the principle of sufficient reason, form in which the subject knows phenomena; the Will as thing in itself in the Schopenhauer's metaphysics, in order to understand the nature of the visual arts as a communicator of Ideas, and music as an expression of the Will itself. All to see the relationship between the metaphysical foundation in the Schopenhauer's philosophy, the distinction between music, the concept and the object of the other arts, enabling assert its non-discursive content, independent of phenomenal content and ideas, and elucidating why music is a metaphysical language.

Keywords: Music, Will, metaphysics, musical language, feelings, Arthur Schopenhauer

“¡Y yo aquí, condenado a la inacción! Me sucede a veces que no puedo por menos de suspirar y, penetrado de dolor, vierto en el piano mi desesperación” *Fryderyk F. Chopin*.¹

Introducción

En el Romanticismo europeo, hacia finales del siglo XVIII, las teorías estéticas musicales se crearon alrededor de la discusión sobre el acompañamiento de las palabras junto a la música, cuestionando si esta última era un tipo de lenguaje distinto al hablado. Según Enrico Fubini, “resulta difícil aislar, una tras otra, las causas que contribuyeron a que surgiera la concepción romántica de la música y a que se produjera ese trastorno completo en virtud del cual la música, última entre las artes, ascendió hasta alcanzar el lenguaje privilegiado y absoluto”². Pero, sin duda, una de las razones principales por las que esto ocurrió fue el cambio de perspectiva hacia la infabilidad de la música, pues tanto la imposibilidad de conceptualizarla como su incapacidad de imitación fenoménica, que eran características que la desfavorecían en la clasificación de las artes del S.XVII, fueron justificación de su primer puesto en el siguiente siglo. Así, la racionalidad proclamada antes del Romanticismo, que exigía una comprensión racional artística, se dejaba de lado para centrar su atención en estados psicológicos. Esto se veía reflejado en el paso del Clasicismo al Romanticismo, en el cual se generaron nuevas formas de composición que acentuaban la individualidad del artista, evidenciando una sensibilidad emocional en las melodías.

El debate sobre el lenguaje hablado y musical fue estudiado inicialmente por dos autores, Herder y Hamann, quienes se centraron propiamente en el lenguaje musical. El primero estudió el lenguaje del arte de los sonidos con relación al texto que acompañaba a la música, así como la música sin texto. Se trataba de un estudio sobre la comunicación del lenguaje musical como lenguaje del alma, en el que los poemas líricos, según Herder, no eran algo distinto de la melodía y la armonía instrumental (sin palabras), sino como parte de la música: “Herder reconoció con prontitud en el arte de los sonidos el vértice de las posibilidades estéticas del hombre; la poesía lírica -en su opinión- brota de la música y

¹ Joaquín Rubio T. “*Chopin, poeta del piano*”, *Los Grandes Compositores*. Salvat S.A, Navarra, 1981.

² Enrico Fubini. *Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 2007. p.268.

permanece vinculada a esta”³. El segundo, Hamann, tomó la música como el lenguaje más antiguo. Al igual que Herder, creía que tanto la poesía lírica como la música instrumental estaban vinculadas, pues, cuando estas iban juntas, formaban una integración ideal que trascendía la experiencia superficial, otorgándole una categoría divina a la música: “Hasta la poesía -en opinión de Hamann- contiene en sí misma, como elemento sensible, la musicalidad (...). La palabra originaria, con su intrínseca musicalidad, entendida bien como revelación divina (...)”⁴. Los estetas de este periodo tomaban la música como expresión de los sentimientos más profundos, ya que el lenguaje hablado no le era suficiente para que estos fueran descritos. Es aquí cuando la música empieza a tener otro sentido, pues se toma como forma de expresión que afecta al estado anímico. El protagonismo en la composición ya no lo tenía el intelecto, sino el sentimiento, el componente emocional. Tal concepción permitió que filósofos como Schopenhauer la concibieran como un modo de comunicación independiente de las particularidades; esto es, la música como metafísica cuya significación trata sobre la esencia del mundo (la voluntad en el caso del pensador de Danzig). Este será nuestro tema de estudio en la presente monografía.

El problema del lenguaje y la semánticidad de la música

El problema sobre la semánticidad⁵ de la música, aún hoy vigente, partía, como acabamos de ver, sobre las discusiones que se realizaban alrededor de la música como un arte cuya inefabilidad la hacía distinta de las demás artes; esto originó la clasificación de dos posiciones en la historia de la música con relación al contenido musical: los *contenidistas*, quienes le asignan algo extramusical a la música (las emociones, los sentimientos y demás estados psicológicos); y los *formalistas*, que no otorgan ninguna significación ajena a la propia música:

“Hoy día, la vieja polémica no ha visto modificados en demasía sus términos: Hanslick y Wagner, Stravinsky y Schönberg, de una parte los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos, De otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo,

³ *Ibid.*, p. 270.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ Se habla de semánticidad en tanto que los signos que componen la música tienen un significado que le otorga el oyente, lo cual permite hablar de lenguaje musical, como se explicará más adelante.

emociones, o dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos”⁶.

El intento por solucionar el problema que atañe al significado de la música se ha venido enriqueciendo desde entonces por musicólogos y filósofos, de los que han sobresalido algunos casos que manifiestan posiciones contenidistas radicales. Uno de ellos es el musicólogo Deryck Cooke⁷, quien propuso un vocabulario emocional concreto desde un análisis armónico de la música tonal: “Tónica: emocionalmente neutra—Segunda menor: tensión semitonal hacia la tónica—Segunda mayor: nota de paso emocionalmente neutra (...)”⁸. Por otro lado, Susanne Langer afirmó que la música no expresa ni suscita un sentimiento, sino que lo presenta, pues ya que la obra musical es la manifestación de la sensibilidad del músico, el oyente puede captar sentimientos que no son propiamente suyos, como ocurre en el lenguaje hablado: “tiene contenido emotivo, lo tiene en el mismo sentido en el que el lenguaje “tiene” contenido conceptual (...) la música no es causa ni remedio de los sentimientos, sino su expresión lógica”⁹. Tal relación lógica de la música se da gracias a que el significado, según Langer, es una función que se da a partir de un esquema que surge de su relación con otros elementos. Una relación matemática que presenta las notas que componen los acordes, las escalas, la estructura [lógica] melódica y armónica de una composición.

Lo que tienen en común estos dos casos contenidistas, relativamente recientes, es la emoción como elemento designado con relación a la estructura gramatical de la música. De esta forma se puede evidenciar que existe, en estos dos casos, un signo, correspondiente a las relaciones de las notas en una composición, con lo que el oyente designa su significado emocional. Schopenhauer, por su lado, también va a distinguir una relación dual de signo y significado, pero desde una perspectiva metafísica que se aleja de toda concepción discursiva y conceptual (racional), que estudiaremos en el transcurso del escrito.

Semántica no conceptual

⁶ Enrico Fubini. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial, Madrid, 2004. p. 53.

⁷ Se hace referencia al libro de Cooke: *El lenguaje de la música*, publicado en 1956

⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹ Susanne Langer. *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Editorial Sur, Buenos Aires, 1958, p. 250.

Ahora bien, uno de los inconvenientes a la hora de defender una posición contenidista de la música consiste en tomar la semántica musical como una semántica conceptual, si bien, como ha afirmado el autor en el cual nos centramos, la música es un caso especial por el material del cual está hecha, los sonidos, que la caracterizan como arte no-conceptual, pero no por ello asemántica: “(...) El lenguaje artístico, como ya se ha observado, establece una relación con la realidad mucho más elástica que el lenguaje ordinario y es por este motivo que su semanticidad es de orden distinto a la de este último, necesitando buscar un tipo de veracidad a causa de la polisemia que el lenguaje artístico presenta”¹⁰. Si bien la música es un lenguaje, tomado este como el conjunto de signos que tienen un significado para un oyente, esta tiene un significado que no es conceptual, sino de otra índole, como mostrará Schopenhauer.

Según el autor de Danzig, la música es a los hechos del mundo lo que el género es a los particulares. Ella no representa ni reproduce los fenómenos, sino que los trasciende y los depone (si bien temporalmente, en el lapso que dura la apreciación musical), es decir, prescinde de las particularidades fenoménicas para tomar su esencia, su ser en sí, sin que haya de por medio ideas¹¹: “Pues la música es, como ya se ha dicho, distinta de todas las demás artes en el hecho de que no es un trasunto del fenómeno o, más correctamente, de la adecuada objetivación de la voluntad, sino un trasunto inmediato de la voluntad misma, y por lo tanto, representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno”¹². Es por ello que afirma que la música es la objetivación directa de la voluntad, pues es su auténtica expresión: la representación de lo más íntimo del ser, del núcleo más recóndito de las emociones: “Por ello no expresa esta o aquella alegría singular y concreta, esta o aquella aflicción, o dolor, o espanto, o júbilo, o regocijo, o serenidad, sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* espanto, *el* júbilo, *el* regocijo, *la* serenidad”¹³. Así, nuestro autor pone en evidencia que la música es un arte cuyo significado no es propiamente una copia fenoménica, ni tampoco discursiva, sino que parece ser de otra naturaleza.

¹⁰ Enrico Fubini. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ob. cit., p. 58.

¹¹ Las ideas a las cuales se hace referencia es a las platónicas, concebidas como inmutables y fijas de las cuales los fenómenos son copia, una vez la idea ingresa en el principio de razón. Estas ideas son el propósito de las demás artes, cuyas obras permiten su conocimiento, asunto que se tratará más adelante.

¹² Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, Vol. 1, p. 356.

¹³ *Ibid.*, p. 355.

Basándonos en la semiótica de Charles Morris¹⁴, se puede decir que el lenguaje es la sumatoria de las tres partes que tiene todo signo¹⁵: “lo que actúa como signo, aquello que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el vehículo sígnico, el designatum, y el interpretante”¹⁶. Así, afirma Morris que “(...) la presente caracterización del lenguaje es estrictamente semiótica, lo que supone aludir a la tres dimensiones anteriormente citadas. (...) La siguiente y simple formula, $L = L_{sin} + L_{sem} + L_p$, ayuda a clarificar la situación”¹⁷. Bajo estos componentes del lenguaje (dimensión semántica, pragmática y sintáctica), la pregunta que nos suscita, y a la cual intentaremos dar respuesta en la presente monografía, es la siguiente: ¿cuál es la correspondencia entre metafísica y música, con la que nos es permitido hablar de un lenguaje musical en la teoría filosófica de Schopenhauer en su obra principal *El mundo como voluntad y representación*? De esta forma, nuestro propósito principal será mostrar que la música, como objetivación directa de la voluntad (tomada como la esencia de cuanto existe), es un lenguaje que, por lo que designan sus signos para el intérprete, es metafísico: un lenguaje universal de los sentimientos, en el sentido schopenhaueriano.

Dado que la obra de Schopenhauer es un sistema cuyas partes están subordinadas unas a otras, pues todas ellas están correlacionadas, es necesario hacer un recorrido desde las apreciaciones epistemológicas –que corresponden al mundo como representación–, y a la voluntad, como su esencia metafísica, con miras a dar claridad conceptual sobre el carácter musical en la filosofía de Schopenhauer. Así, la presentación de los rasgos epistemológicos y metafísicos que han sido considerados en el presente escrito resultan imprescindibles para dar respuesta al problema que nos atañe, ya que son condición de posibilidad para la comprensión de todo lo expuesto. De esta forma, las obras en las que se centra el presente escrito son principalmente los dos volúmenes de *El mundo como voluntad y representación*, especialmente los párrafos que tienen relación con la caracterización de la estética y las artes. Y la tesis doctoral del mismo autor, *De la*

¹⁴ Se hace referencia al libro *Fundamentos de la teoría de los signos* del filósofo y semiótico Charles Morris.

¹⁵ “Los objetos no necesitan ser referidos por signos, pero no hay *designata* a menos que se produzca esa referencia. Algo es signo si, y sólo si, algún interprete lo considera como signo de algo: la consideración de algo es un interpretante sólo si, mediatamente, toma consideración de algo”. Charles Morris. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós Ibérica, Barcelona. 1985, p. 28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

cuádruple raíz de razón suficiente, de la cual se toman, fundamentalmente, el principio del devenir, el del conocer y el de la volición (sujeto volente).

Así, la presentación y organización de los capítulos es la siguiente: en el primer capítulo se presentará el principio del devenir, y una parte del principio del conocer, que forman parte de las cuatro raíces del principio de razón suficiente. El principio del devenir contiene las condiciones para entender las relaciones y premisas que posibilitan el conocimiento fenoménico, esto es, el mundo de la representación, con el fin de relacionarlo con las condiciones para conocer el objeto de las artes figurativas (las ideas y el objeto de la música), y las condiciones de posibilidad para conocer los sentimientos no particulares. De esta forma se podrá discernir el carácter de las artes figurativas y la música dentro de la filosofía de Schopenhauer. El segundo, el principio del conocer, se expondrá con el fin de relacionarlo posteriormente con las ideas y la música, encontrando sus diferencias y semejanzas, con las cuales se podrá esclarecer su caracterización respectiva.

En el segundo capítulo se presentarán *grosso modo* los aspectos de la voluntad como lo en sí del mundo, el conocimiento que tenemos de ella por medio de nuestro cuerpo, y la forma en que la voluntad se manifiesta en sus respectivos niveles de objetivación (ideas). Esto con el fin de conocer la piedra angular de la filosofía de Schopenhauer, que posibilitará la comprensión, en el presente escrito, de las ideas, objeto de las artes distintas a la música, y el punto análogo (si lo hubiere) entre estas y la música. De igual modo, la caracterización de la voluntad será fundamento del significado íntimo de la música.

En el tercer capítulo se hará mención de la caracterización de las ideas con relación al arte, la forma en que se puede llegar a tener conocimiento de ellas y la diferencia entre intuición intelectual, que forma parte del texto sobre el principio de razón, y la intuición estética, a la cual hace referencia la idea. Después, se ubicará la música dentro de la jerarquía de las artes propuesta por Schopenhauer, para examinar por qué se distingue de las artes figurativas. Por último se estudiará la relación que guardan las palabras, en tanto que estas son signo de los conceptos, con la música, para comprobar en última instancia cómo se ha llegado al problema del lenguaje musical.

En el cuarto capítulo introduciremos la respuesta al problema que atañe a la presente monografía, el lenguaje musical, con el que se dará pie para hablar de las distintas partes

que la componen (semántica, pragmática y sintáctica), no sin antes estudiar la distinción entre idea y concepto, con ánimo de distinguir la música de ambos, delimitando sus características respectivas. Enseguida se intentará caracterizar el lenguaje musical como un lenguaje distinto al discursivo (conceptual), fundamentado en su significado, la voluntad expresada en sentimientos (dimensión semántica), para luego exponer la función sintáctica y pragmática de la música. La primera, respecto a la relación matemática de la gramática musical [tonal], y la segunda, haciendo mención a la relación de la música con el oyente. En el último y quinto capítulo se encontrarán algunas apreciaciones finales, que vale tomarlas en cuenta para futuros estudios en filosofía de la música. Y se encontrarán, finalmente, las conclusiones de la monografía.

1. Representaciones intuitivas y abstractas

La obra principal de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, hace referencia al mundo en dos perspectivas: el mundo como representación, por un lado, y el mundo como voluntad, por el otro: dos formas de conocer e incluso sentir el mismo mundo. El primer libro lo inicia Schopenhauer asegurando que el “El mundo es mi representación”¹⁸, lo cual hace referencia a que el mundo se presenta como objeto a un sujeto, pues es representación en tanto que es objeto para un sujeto. En esos términos, existen dos partes que constituyen el mundo como representación y son dependientes una de la otra para el pensamiento: el sujeto, que no se halla inscrito en el tiempo y el espacio, pues es él quien conoce, por lo cual presupone estas formas de condición de posibilidad; y el objeto, que se da en un tiempo y espacio determinados, enmarcado en la ley de causalidad.

En la tesis de doctorado de Schopenhauer, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, trabajo en el cual se concentra su incipiente teoría epistemológica, base y piedra de toque para la construcción de la obra principal del autor, se afirma que el principio de razón suficiente busca la razón o el porqué de las cosas: “nada hay sin una razón por la que es”¹⁹. Según el autor, el problema sobre el principio de razón ha sido la reducción de su aplicación sobre una sola clase de objetos, dado que este ha sido tomado o

¹⁸ Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Ob. cit., Vol. 1, p. 85.

¹⁹ Arthur Schopenhauer. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Gredos, Madrid, 1981.

bien como la cadena de causas que lleven a entender por qué se genera un fenómeno, o a la construcción conceptual de juicios que verifiquen un evento. Es decir, solo se toman estos dos caminos para dar respuesta a la razón de tan solo una especie de objetos, dejando de lado otros a los que no les basta estas justificaciones causales o conceptuales para responder a su razón de ser. Siendo así, el principio de razón está constituido por las diversas formas que responden al porqué de las distintas clases de objetos. En otros términos, el objeto, que es representación del sujeto, es conocido gracias a un vínculo *a priori* en su relación con otros objetos, el principio de razón:

Ahora bien, sucede que todas nuestras representaciones están relacionadas unas con otras en un enlace regular y determinable *a priori* en lo que se refiere a la forma, en virtud del cual nada de existente por sí e independiente, y tampoco nada de singular ni de separado, puede hacerse objeto para nosotros.²⁰

En ese orden de ideas, el principio de razón es aquella relación de las expresiones de principio *a priori* que permiten tener acceso al conocimiento de los distintos objetos. En otras palabras, el principio de razón es el grupo de formas que posibilitan el conocimiento de los objetos, de las representaciones, bien sean estas intuitivas (visuales) o abstractas (conceptuales). A diferencia del idealismo Kantiano, en el cual el rol del sujeto protagoniza la relación dual (sujeto-objeto), Schopenhauer va otorgarle importancia tanto al objeto como al sujeto: “Nuestro proceder se diferencia por completo (...), al no partir del objeto ni del sujeto, sino de la representación (...)”²¹. Así, la relación sujeto-objeto es de correlación y dependencia para el conocimiento de los fenómenos; esto es, ser un objeto para un sujeto: la representación. Así mismo, debemos agregar que este sujeto no es una mente no corporal, sino un sujeto que gracias a su cuerpo puede ver, sentir los objetos²² que conoce; distanciándose de las posturas idealistas que olvidan el papel del cuerpo en cuestiones epistemológicas.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Ob. cit., Vol. 1, p. 118.

²² “(...) es un ojo lo que ve un sol, siempre es una mano la que siente una tierra (...)” *Ibid.*, p. 85.

Ahora bien, afirma el autor de Danzig, que estas formas no se conocen por separado, sino que, en conjunto, respecto a una determinada clase de objetos, permite el conocimiento de los mismos. Así, la búsqueda del por qué no pertenece a una misma especie de objetos, sino a distintas clases que se conocen en diferentes expresiones del principio de razón. Por tal motivo el título de la tesis doctoral de Schopenhauer hace mención a cuatro raíces del principio de razón suficiente: 1) *el principio del devenir*, relacionado con la ley causal bajo la cual están inscritas las representaciones intuitivas; 2) *el principio del conocer*, en el que se inscriben las representaciones abstractas, hace referencia al fundamento de los juicios para expresar un conocimiento; 3) *el principio de razón del ser*, correspondiente a las relaciones en las que se encuentran correlacionados el espacio y el tiempo en los fenómenos posición y sucesión respectivamente), que posibilita el conocimiento de los mismos (los fenómenos); y 4) *el sujeto de la volición*, que hace mención al conocimiento que tiene el sujeto de sus actos, en el cual se encuentra a sí mismo no como objeto, sino como un sujeto del querer, punto fundamental en lo que atañe al conocimiento de la voluntad.

Siendo así, en el presente capítulo nos centraremos en las representaciones intuitivas y abstractas, específicamente en el primer principio de razón, que corresponde al principio del devenir, y a una parte del segundo, el principio del conocer, por lo que respecta a la caracterización de los conceptos. El primero, con el que se dará cuenta de cómo se conocen los objetos, evidenciando la pluralidad en la que están inmersos, asunto que será de importancia para tenerlo en cuenta en el plano estético del presente escrito, como se afirmó en la introducción. Y el segundo, correspondiente a las representaciones abstractas, los conceptos, para distinguirlo de las ideas y la música. Todo esto, en última instancia, para entender por qué se debe abandonar la forma del principio de razón del sujeto cognoscente, para conocer el objeto de las artes.

1.1 Representaciones intuitivas

Kant había descubierto que a merced del conocimiento de las categorías *a priori* se podía conocer la realidad empírica, como la llama Schopenhauer. Esto es, que las categorías de tiempo y espacio, en su estado puro, permitían el conocimiento sensible de las cosas, de los

objetos (correspondiente al principio del ser en las cuatro raíces nombradas por el de Danzig). Lo que Schopenhauer agregó a tal descubrimiento fue haber reunido las distintas formas a priori que posibilitan el conocimiento de los fenómenos en el principio de razón suficiente expresado en cuatro raíces, las cuales fueron ya mencionadas.

El primer principio corresponde al devenir: “Llamo a esta forma de nuestro principio, principio de razón suficiente del *devenir*, porque su aplicación supone siempre una mutación, la aparición de un nuevo estado, y, por tanto, un devenir”²³. Este principio de razón del devenir hace referencia a la *ley de causalidad*, es decir, a los cambios de estado de los fenómenos que producen mutaciones en los mismos. Cambios que no son más que una sucesión de causas y efectos en un cuerpo: toda mutación es precedida por algo que la causa²⁴.

La respuesta al porqué de los cambios de los fenómenos, en este caso, hace necesaria la búsqueda de una sucesión de causas y efectos que no tiene fin, dadas las infinitas posibles causas que hayan provocado la mutación de un cuerpo: “se parece a la escoba animada por el aprendiz de brujo del que nos habla Goethe, que, una vez puesta en movimiento, no cesa de correr y sacar agua (...)”²⁵. Esto se debe a que los cambios de estado están sujetos a leyes y fuerzas naturales que no tienen explicación causal y menos de origen, por lo que hace imposible la finitud de la determinación de causas de un evento.

Ahora bien, dado que es la mutación la característica necesaria de la causalidad y que estos cambios se dan conforme a la forma de la materia (para Schopenhauer, el portador de los estados²⁶), que no tiene ni origen ni fin, se puede afirmar que no existe una causa primera que sea causa total. Esto corresponde a la *ley de permanencia*, en la cual se afirma que “la ley de la causalidad solo se refiere a los estados de los cuerpos, a su inmovilidad, a su movimiento, a su forma y a su cualidad, y por tanto preside su aparición y desaparición en el tiempo, pero en modo alguno se refiere a la existencia del portador de

²³ *Ibid.*, p. 78.

²⁴ “Cuando aparece un nuevo estado en uno o varios objetos reales, debe haber precedido otro estado anterior, al cual sigue el nuevo regularmente, esto es, siempre que el primero existe”. *Ibid.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁶ “Porque la ley de causalidad, que es la única forma bajo la que podemos en general pensar mutaciones, siempre se refiere solo a los estados de los cuerpos, y de ningún modo a la existencia del portador de todos los estados, la materia” *Ibid.*, p. 80.

estos estados”²⁷. Según Schopenhauer, esto se debe a que nuestro entendimiento le falta alguna forma para pensar el origen o la finalización de la materia, por lo cual se comprende solo los cambios que tiene esta. Por esta razón, solo se podrá hablar de causas²⁸ y efectos en los cambios de estado de los cuerpos y no de la materia que es su portadora. De esta forma, los objetos no son causa de otro objeto, por la misma razón que la materia no tiene nacimiento ni destrucción: por ejemplo, cuando el agua cambia de estado sólido a estado líquido, la causa no es el agua misma, sino un agente externo que la muta (el cambio de temperatura causada por la luz solar, por ejemplo, o el calor al que está sometida una olla que contiene cubos de hielo).

Tenemos entonces que los cambios de estado de un cuerpo están sujetos a una ley causal. Pero ¿cómo los conocemos? Gracias a que el tiempo y el espacio se hacen perceptibles en la materia, conforme al principio del devenir de los objetos, nos es posible conocer las mutaciones en la experiencia. Es decir, una espacio-temporalidad con la cual se posibilita tener la representación de un cuerpo (espacio) en movimiento (sucesión). Dado que las representaciones de este tipo son empíricas, es decir, se dan a conocer por lo sensible, sus formas espacio-temporales se hacen perceptibles por medio de la materia. Pues bien, lo que posibilita la unión del espacio y el tiempo, afirma el autor, es el principio de causalidad, que en la materia cobra sentido: “cuando uno o varios objetos se presentan en un nuevo estado, debe haber precedido otro estado anterior, al cual sigue regularmente, esto es, siempre, este otro nuevo estado en que ahora se presentan. Tal proceso se llama sucesión, y el primer estado se llama causa, y el segundo, efecto”²⁹.

Estas dos categorías no pueden conocerse por separado en las representaciones intuitivas, ya que, por un lado, si se tomara el tiempo independientemente de la idea de ubicación, generada por el espacio, no permitiría entender el cambio de los objetos que tienen una duración y una sucesión. Y si se tomara el espacio prescindiendo del tiempo, no

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸ Schopenhauer distingue tres tipos de causalidad. La primera forma parte del mundo inorgánico, en la cual la causa suscita un efecto en igual medida con ella. La segunda (perteneciente al mundo orgánico, como en el caso de las plantas) es la causa excitante, en la cual causa y efecto no son proporcionales. Por último, el motivo, el tercero, como el obrar de las acciones conscientes de los animales.

²⁹ *Ibid.*, p. 68.

se entendería la sucesión de los cambios de los objetos. Así, tanto la duración (conforme al tiempo) como la yuxtaposición (correspondiente al espacio), solo pueden darse en la simultaneidad espacio-tiempo, esto es, en la materia, en la cual se hacen perceptibles estas formas. Siendo así, el autor afirma en su obra magna que tal cambio, en el cual está inscrita la materia donde se encuentran espacio y tiempo, solo tiene sentido cuando existen mutaciones en un determinado tiempo y lugar.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que gracias a la materia comprendamos epistemológicamente las mutaciones de los fenómenos, dado que la materia es una representación abstracta del pensamiento, punto que ampliaremos más adelante, sino que es el entendimiento el que permite la unión del tiempo y el espacio bajo la ley de causalidad. Es el entendimiento el que hace posible el conocimiento de causas de los distintos eventos, y, por tanto, lo que permite que se dé la intuición empírica, o lo que es lo mismo, la intuición intelectual: “todo esto supone pruebas firmes e irrefutables de que toda intuición no es solo sensual, sino también intelectual, esto es, por puro conocimiento por parte del entendimiento de la causa a partir del efecto (...)”³⁰. Pues dado que el espacio, el tiempo y la causalidad son *a priori*, una vez tenemos datos sensibles, el intelecto permite corporizar el mundo objetivo, esto es, tomar tales datos y construirlos, mediado por las leyes a las cuales los fenómenos están sujetos: “(...) esto nos es posible porque en el intelecto se encuentran de antemano preformados el espacio, como forma de la intuición; el tiempo, como forma de la mutación, y la ley de la causalidad, como reguladora de la aparición de las mutaciones”³¹. El entendimiento es, entonces, aquella facultad que permite llevar la sensación a la intuición, pues gracias a él tomamos los datos sensibles para relacionarlos en una sucesión de causas y efectos, permitiendo construir representaciones intuitivas. Esto opera para el caso de este tipo de representaciones (las visuales). Ahora comprobaremos cómo sucede en el caso de las representaciones abstractas, que corresponden a los conceptos.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 97.

1.2 Representaciones abstractas

Como una categoría distinta a las representaciones de intuición (representaciones visuales), los conceptos, representaciones abstractas, solo pueden ser pensados, no se dejan intuir. “Solo los efectos que origina el hombre merced a ellos son objetos de la propia experiencia. Tales efectos son el lenguaje, el obrar deliberadamente conforme a un plan y la ciencia”³². El concepto antecede al lenguaje, es anterior; pero posterior a las cosas, ya que depende de la experiencia de los objetos que están en un marco de condiciones de posibilidad acompañadas de contenido, y no en su estado puro a priori. De esta forma, Schopenhauer asiente que los conceptos son una doble representación: la primera representación hace referencia a la intuitiva, sobre la cual, la segunda representación abstrae lo esencial para formar conceptos.

Ese proceso de abstracción de los conceptos consiste en que, por medio de la razón, las representaciones intuitivas son separadas para formar géneros, deponiendo las diferencias que estas constituyen, para así formar conceptos representados en signos, las palabras³³: “(...) la aprehensión del mundo intuible, y la transposición de toda la esencia de este mundo intuible en conceptos abstractos es la tarea fundamental de la razón, que sólo puede ejecutarla por medio del lenguaje”³⁴. De esta forma, el lenguaje es el resultado de la abstracción, que se da gracias a la razón³⁵.

El habla, como acción comunicativa, es un conjunto de signos arbitrarios; signos que son comprensibles instantáneamente, dado que “es la razón quien habla a la razón”³⁶. En esa medida se podría decir que, cuando alguien está hablando, el oyente lo que hace es traducir esos signos, que no son más que palabras que enlazan conceptualizaciones con contenidos

³² *El mundo como voluntad y representación*. ob. cit., Vol I. p. 151.

³³ “Puesto que, como hemos dicho, las representaciones, sublimadas y con ello descompuestas en conceptos abstractos, han perdido toda su intuibilidad, escaparían completamente a la conciencia y no servirían para las operaciones intelectuales a que están destinadas si no estuviesen fijadas y retenidas sensiblemente por signos arbitrarios: no otra cosa son las palabras”. Arthur Schopenhauer. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit., p.151.

³⁴ *Ibid.*, p.123.

³⁵ “El entendimiento se haya separado de la razón, en cuanto ésta es una capacidad cognoscitiva añadida únicamente al hombre y en todo caso al entendimiento es de suyo irracional en el hombre. La razón solo puede saber, mientras que el entendimiento libre de su influjo tan solo le queda la intuición”. *Ibid.*, p. 108.

³⁶ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 123.

intuitivos. Pero dado que los conceptos solo pueden ser pensados, estos no refieren a representaciones de otro tipo, por lo menos no en principio. Sin embargo, el autor afirma que sí existe una relación entre intuición y concepto, constituyendo la esencia y existencia de este último. Por lo cual asegura que tal relación es su esencia global: su relación con una representación que no es de su misma clase; es decir, con una representación del tipo de la intuición (visual): “El mundo de la reflexión descansa por entero sobre el mundo intuitivo, en cuanto éste es su principio de conocimiento”³⁷. Esto se debe a que los conceptos son abstractos en tanto son indeterminados y no hacen referencia a una peculiaridad, como sí es el caso de las representaciones intuitivas, que hacen mención a una cosa particular. La conexión de los dos tipos de representación se debe a que el concepto toma lo común entre las particularidades intuitivas, para hacer de ellas conceptos abstractos.

Tal relación entre las representaciones e intuitivas se da gracias a la mediación que realiza el juicio, que tiene como actividad el pensar. Este último permite formar relaciones y vínculos entre los conceptos y su fuente primera, la intuición. En este punto se afirma, como ya se ha dicho, que todo pensar necesitaría tanto de las imágenes como de las palabras, siendo un apoyo de la otra, sin que necesariamente se piensen al mismo tiempo.

Siendo así, existen dos tipos de conceptos: *los abstractos* y *los concretos* (en sentido figurado). Los primeros son aquellos que necesitan de otros conceptos para alcanzar, por decirlo de alguna forma, el conocimiento intuitivo cuyo referente es subjetivo y abstracto. Y los segundos, los concretos, son aquellos que hacen parte de los que pueden alcanzar tal conocimiento de forma directa, pues tienen un referente empírico. También existen conceptos, según Schopenhauer, mediante los cuales puede darse un conocimiento abstracto pese a que hagan referencia a algo intuitivo, como ocurre algunas veces con los personajes literarios. En ese caso, este tipo de conceptos llegan a una universalidad no por el camino que todos conocen, es decir, que se abstrae una cualidad de varias cosas, sino porque la indeterminación de lo particular, en cuanto concepto, es esencial de sí mismo (consustancial), por lo que es del orden de la razón³⁸. Así, tal indeterminación propia de los

³⁷ *Ibid.*, p. 125.

³⁸ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit.

conceptos permite que se cree una “esfera de acción” mostrada en el primer volumen de *El mundo como voluntad y representación*, en conjuntos sobre la relación que tienen los conceptos: a) dos conceptos que refieren a lo mismo, b) un concepto que encierra al otro en su esfera de acción, c) los conceptos forman parte de la misma categoría, por decirlo de alguna manera, aunque sean distintos unos de otros, d) los conceptos son distintos pero tienen cosas en común, y e) dos conceptos que se inscriben en uno a pesar de que sean distintos. La esfera de acción de los conceptos permite mostrar que con ellos se puede constituir formas discursivas a partir de las relaciones lógicas de los mismos, construyendo así silogismos. Esta relación de los conceptos es lo que va llamar Schopenhauer los juicios, en los cuales se expresa una verdad³⁹ que constituye el principio del conocer: “Como tal [el principio de razón del conocer] enuncia que, si un juicio tiene que expresar un conocimiento debe tener una razón suficiente; en virtud de esta propiedad recibe el predicado de verdadero”⁴⁰. Dado lo que nos interesa es el carácter del concepto y no propiamente del juicio, no miraremos las distintas razones⁴¹ en la que un juicio puede ser verdadero.

Tenemos, entonces, que las representaciones intuitivas conforme al principio del devenir, son aquellas que se inscriben en una espacio-temporalidad (perceptible) dentro de una ley de causalidad, que es captada gracias a la facultad del entendimiento. Y que los conceptos son representaciones abstractas, que se crean por medio del abandono de las diferencias de las particularidades que se encuentran en las representaciones visuales. Un proceso de abstracción que se da gracias a una característica facultad humana: la razón.

Sin embargo, como el autor concibe el fenómeno y la cosa en sí⁴²; el mundo como representación, que se enmarca, como fue visto al inicio, en el principio de razón, no es la

³⁹ “La verdad es, por tanto, la relación de un juicio con algo diferente de él, que se llama razón [*Grund*]” *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit p. 159.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁴¹ Schopenhauer distingue la verdad lógica, empírica, trascendental y metalógica que hacen parte de las razones de un juicio. *Ibid.*, pp. 161 y 162.

⁴² Uno de los méritos que le concede Schopenhauer a Kant fue haber hecho la distinción entre *fenómeno* y *noúmeno*, aunque haya sido un error para Arthur Schopenhauer que el filósofo de Königsberg afirmara la imposibilidad de conocer este último. De esta forma, Schopenhauer dista de Kant en el sentido que la cosa en sí, que es la voluntad, puede conocerse mediante la autoconciencia o por medio de nuestros actos: podemos acceder a la cosa en sí, como se verá en el siguiente capítulo:

entrada, ni la perspectiva para conocer la cosa en sí que para Schopenhauer tiene como nombre: *voluntad*. El mundo conocido desde la representación, tan aclamado en la Modernidad, es considerado por el autor como una ilusión que no resulta suficiente para conocer la esencia del mundo y de los fenómenos, pues, desde la perspectiva representacional, el mundo está lleno de mutaciones relativas que están en constante cambio manifestado en la futilidad que está expresada en todos los principios de razón: “De todo esto se sigue que por el camino del conocimiento objetivo, o sea, partiendo de la *representación*, nunca se sobrepasará la representación, es decir, el fenómeno, y se permanecerá en la cara externa de las cosas, sin poder penetrar en el interior, lo que pueden ser en sí mismas y para sí mismas”⁴³. Así, como ya fue visto, la física, por ejemplo, basa sus conocimientos en los cambios de estado de los cuerpos, cuando estos están inscritos en unas leyes y fuerzas naturales que son inexplicables desde su perspectiva representacional, por lo que se reducen a estudiar la parte externa de los fenómenos sin mirar su interior. Por lo tanto, no basta una mirada representacional del mundo; se hace necesaria una metafísica, entendiendo esta como aquel conocimiento que puede explicar la esencia de las cosas:

Por metafísica entiendo todo presunto conocimiento que sobrepasa la posibilidad de la experiencia y, por tanto, la naturaleza o el fenómeno dado de las cosas, para explicar aquello por lo que la naturaleza estaría condicionada en uno u otro sentido, o en términos más vulgares para explicar lo que se oculta tras la naturaleza y la hace posible⁴⁴.

De esta forma, se da inicio a una metafísica de la voluntad, con la cual se pueda dar explicación de aquello que parece estar *detrás* de lo que conocemos como sujetos cognoscentes, los fenómenos, y acercarnos a lo en sí desde nuestra autoconsciencia, como sujetos volentes, sobre lo cual hablaremos en el siguiente capítulo.

2 *La voluntad como esencia metafísica del mundo*

La voluntad, como se mencionó líneas atrás, es la esencia, lo en sí de toda la naturaleza, piedra angular de la metafísica schopenhaueriana. Según el autor, la voluntad [*Wille*] no debe ser confundida con la fuerza [*Kraft*], dado que esta se halla inscrita en la

⁴³ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 191.

⁴⁴ *Idem*.

intuición y en la representación, por lo cual está bajo el principio de razón y del principio de individuación. En esos términos la voluntad es la que acoge la fuerza y no al contrario: toda fuerza de la naturaleza es manifestación de la voluntad. Por lo que toda objetivación o representación, inmersos en un tiempo y espacio, no es la voluntad misma como cosa en sí, sino solo una materialización suya.

La razón por la cual Schopenhauer toma la voluntad como cosa en sí, y no otro término, es porque esta no se somete a las formas de conocimiento, tiempo, espacio y causalidad, sino que, por el contrario, está *fuera* de todas ellas: “el concepto de voluntad es el único, entre todos los posibles, que no tiene su origen en el fenómeno, ni en la mera representación intuitiva, sino que proviene del fuero interno”^{45, 46}. Pues si bien existe la cosa en sí, esta no precisa (para ser) de las condiciones *a priori* del conocimiento humano, y por tanto, tampoco cae en la futilidad, fragilidad, relatividad y constante devenir de la representación. La voluntad, en cuanto cosa en sí, es esencialmente inamovible⁴⁷ e irracional (*Grundlos*). He ahí la razón por la cual la pregunta por el cómo, a la que responden las ciencias, no permite ni hace posible ver lo esencial que está a la sombra de los fenómenos, pues toda solución para estas áreas se encuentra dentro las formas de la representación, tiempo, espacio y causalidad: “Y todo porque la apariencia queda en apariencia y no llega a la cosa en sí. La esencia interna es extraña al principio de razón suficiente”⁴⁸. Entonces, si solo se pensara en aquello sobre lo cual tenemos accesibilidad, esto es, en el mundo como representación, dejaríamos de lado lo esencial, la voluntad, algo que está más allá de la propia representación y que se encuentra, por tanto, más allá de los límites impuestos por el velo de Maya⁴⁹. Pues, por un lado, si desde un inicio solo creemos encontrar respuesta en las formas racionales, no daríamos cabida a la cosa en sí. Sin embargo, hay una categoría

⁴⁵ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 200.

⁴⁶ Schopenhauer diferencia el concepto de *voluntad* del concepto de *fuerza*, “pues bajo el concepto de fuerza, como bajo todos los demás, subyace como fundamento el conocimiento intuitivo de mundo objetivo, esto es, el fenómeno, la representación, y a partir de ahí se origina dicho concepto”. *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 200.

⁴⁷ En tanto que es cosa sí, pues una vez la voluntad se manifieste es dinámica.

⁴⁸ Manuel Suances. *Arthur Schopenhauer: Religión y metafísica de la voluntad*. Herder, S.A. Barcelona, 1989, p.48.

⁴⁹ “‘Maya’ designa el mundo fenoménico y siempre cambiante, ‘la ilusión’ o el ‘el engaño’ que una mente no iluminada ve como la única realidad”. *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 90.

que prevalece para tener un conocimiento, o una cercanía con nuestra voluntad, el tiempo⁵⁰. Afirma Schopenhauer:

(...) el conocimiento interno está exento de dos formas inherentes al conocimiento externo, a saber, de la forma del espacio y de la forma de causalidad que oficia como intermediaria en toda intuición sensible. En cambio, persiste la forma del tiempo, así como la del llegar a ser conocido y del conocer en general. Por consiguiente, en este conocimiento interno la cosa en sí se ha quitado gran parte de su velo, pero todavía no se presenta totalmente desnuda⁵¹.

Así, a pesar de que persista el tiempo para conocer la voluntad, aun así ella escapa de las relaciones causales que solo pueden ser conocidas en las representaciones donde existe un (determinado) espacio y un (determinado) tiempo, ambos reunidos en la materia, lo cual sugiere que el conocimiento de la voluntad es de un orden distinto, como se verá luego.

De esta forma, hay que agregar que si bien la voluntad no forma parte de una relación causal intuitiva (porque no está inscrita en una dimensión espacial), ni racional, no sugiere que la cosa en sí sea algo trascendente, que existe más allá de los fenómenos y del mundo, sino que, al estar precisamente en esencia en todo cuanto existe se encuentra en lo más interno de las mismas y, lo más importante, accesible. En otras palabras, la voluntad es immanente: “En este sentido, la metafísica va más allá del fenómeno, hacia lo que éste oculta, pero sin salirse del orden fenoménico y no independientemente de este”⁵².

2.1.1 Formas de actuar de la voluntad

Según el autor, la voluntad tiene dos formas de actuar, una ciega y otra consciente. La primera hace referencia a los estímulos por los cuales la naturaleza, los animales y algunos procesos del organismo humano funcionan causados por impulsos, como por ejemplo los catalizadores de las funciones químicas que, una vez se presentan, permiten que el proceso químico se lleve a cabo. O, un ejemplo más claro, se encuentra en aquellas acciones de los

⁵⁰ El problema que atañe a si lo que se conoce es propiamente la cosa en sí no se resolverá en este documento, pues eso implicaría todo un trabajo alrededor de ello.

⁵¹ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 193.

⁵² *Arthur Schopenhauer: Religión y metafísica de la voluntad*. Ob. cit., p. 62.

animales en las que, como dice el autor, no se guían por algún conocimiento; como lo es el baile de las abejas que no es ensayado previamente para ser presentado a otras de su misma especie, con el fin de indicar dónde se encuentra el alimento. Tales actos no parecen ser conscientes, sino ciegos. Mientras tanto, los actos causados por motivos, entran como otro acto de la voluntad que está ligado a la autoconsciencia del hombre y que, a diferencia de los anteriores, se caracterizan por ser más bien voluntarios (en un sentido laxo), como por ejemplo los actos suscitados por afecciones o sentimientos⁵³. En estas dos expresiones de la voluntad, por decirlo de alguna forma, se verán reflejados los grados de objetivación de la voluntad, y a los que aludiremos más adelante.

2.2 El conocimiento de la voluntad

En la obra doctoral de Schopenhauer se hace mención a una clase de objetos particular, la cuarta en su tesis, que lleva como nombre el *sujeto de la volición*. Según el autor, este objeto solo puede ser conocido por el sujeto cognoscente. Aquello que él conoce no es algo externo fenoménico que pueda inscribirse en una espacio-temporalidad determinada, sino que, al ser interno y subjetivo, solo se enmarca en el tiempo. Esto se debe, como se aclarará con más detalle, a que el sujeto está constituido por un cuerpo, por lo cual en él se encuentra, al igual que en toda la naturaleza, la cosa en sí: “nosotros no somos el mero *sujeto cognoscente*, sino que por otra parte también pertenecemos al ser que conoce: *nosotros mismos somos la cosa en sí*”⁵⁴.

Dado que el sujeto no se puede conocer a sí mismo conociendo, pues presupone la relación entre objeto y sujeto, él se conoce sintiendo: “si miramos dentro de nosotros mismos, nos vemos siempre queriendo”⁵⁵. Solo se conoce como volente y no como cognoscente. Es decir, él presupone tal relación, porque como correlato del objeto, como cognoscente de las representaciones, es quien conoce. De esta forma, el cognoscente no puede conocerse en tanto cognoscente, pues no habría objeto que conocer: él no es lo conocido, porque él es quien conoce: “El cognoscente mismo, en cuanto tal, no puede ser

⁵³ Al decir que son voluntarios no significa literalmente que la persona sepa por qué quiere tal cosa, sino que, a diferencia de los demás seres vivos, el hombre actúa por motivaciones conscientes.

⁵⁴ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 191.

⁵⁵ *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit., p. 206.

conocido: de lo contrario sería lo conocido de algún otro cognoscente”⁵⁶. Así como el ojo ve y no puede verse a sí mismo, el sujeto cognoscente no puede ser sujeto y objeto al mismo tiempo; por lo cual el ojo no puede separarse de la vista, ni tampoco el sujeto podrá hacerlo del conocer.

Siendo así, lo conocido por el sujeto es su querer, que es lo que conoce inmediatamente, y no su conocer. Tal conocimiento del querer es inmediato porque a diferencia de los fenómenos que se conocen objetivamente, la voluntad se conoce internamente, esto es, por medio de nuestra autoconsciencia (internamente): “La cosa en sí, en cuanto tal, sólo puede llegar a la consciencia de un modo enteramente inmediato, haciéndose consciente de sí misma: querer conocerla objetivamente significa pretender algo contradictorio”⁵⁷. Por ende, cuando Schopenhauer afirma que el mundo como representación es espejo de la voluntad, esto no significa que se pueda conocerla objetivamente, ya que, según Barrenechea, es un conocer imperfecto en el que el espejo es mediador: crea una imagen especulativa que se aproxima⁵⁸. La representación solo es la superficie, la envoltura de la voluntad, pero no la esencia misma.

2.2.1 Maneras de conocer la voluntad

Se ha afirmado, anteriormente, que la voluntad podía ser conocida inmediata e internamente por medio de la conciencia que tiene el sujeto de sus actos causados por una motivación⁵⁹. Lo cual quiere decir que este conocimiento de la voluntad es *a posteriori*, pues se deja conocer una vez que la voluntad se materializa en actos singulares: “dicha percepción es el punto donde la cosa en sí aparece del modo más inmediato en el fenómeno y queda iluminada en la mayor proximidad por el sujeto cognoscente (...)”⁶⁰. He ahí la afirmación del autor de Danzig cuando dice que es la motivación suscitada por la voluntad la que permite que se realice el conocer. Y yendo aún más lejos, y sobre lo cual Schopenhauer marca una gran distinción en la Modernidad, que es en la voluntad del sujeto en la que se encuentra la esencia, mas no en la razón ni en la consciencia. Aquí, la relación

⁵⁶ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 197.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁸ José María A. Barrenechea. “El discurso de Schopenhauer sobre la ‘cosa en sí’”. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, No. 23, 1989, p. 25.

⁵⁹ “La motivación es la causalidad vista por dentro” *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit., p. 208.

⁶⁰ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 193.

que tiene la consciencia con la voluntad es de dependencia: no es el querer que no *es* sin la consciencia, sino que es este el que permite el conocimiento de los fenómenos. La consciencia es el correlato subjetivo del sujeto de la volición, pues todo conocimiento parte de un querer: “La voluntad del individuo es la que pone en marcha todo este engranaje, impulsando al intelecto, en consonancia con el interés, esto es, con los fines individuales de la persona (...)”⁶¹.

2.2.2 El cuerpo como objetivación de la voluntad

Ahora bien, ese conocimiento de la cosa en sí no puede ser sin tener en cuenta que tal sujeto también es cuerpo, pues como Schopenhauer ha dicho, no es una *alada cabeza de ángel sin cuerpo*, sino que tiene un cuerpo que es una representación (un objeto entre objetos), y como cuerpo volitivo conocido por un sentir que no es racional, su dolor, su placer, su deseo⁶²: “aparece aquí dotado de un doble valor, por un lado es representación entre representaciones; por otro, es algo inmediatamente conocido y designado por el termino ‘voluntad’”⁶³. Siendo así, afirma Schopenhauer, que no sería posible objetivar la voluntad sin un cuerpo, por lo cual este es condición de su conocimiento, pues gracias a él la voluntad es representable.

Entonces, por un lado, tenemos el conocimiento de ese cuerpo ubicado en un tiempo y espacio, y por otro, tenemos aquello que solo se inscribe en el tiempo y que deja de ser objeto, la voluntad: “a través de este propio querer -que aparece constituyendo la esencia más íntima de cada uno y de sí- es como Schopenhauer reconoce que la voluntad es precisamente la cosa en sí”⁶⁴. Esa esencia íntima que sale a relucir es de tal naturaleza que se escapa de cualquier intento de conceptualización, de racionalización, esto es, la voluntad que se siente por medio del cuerpo. La única forma de justificar ese querer, según el autor,

⁶¹ *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit., p. 209.

⁶² “Al sujeto del conocimiento, que por su identidad con el cuerpo se presenta como individuo, le es dado este cuerpo de dos modos totalmente diferentes: en primer lugar, como representación en la intuición del intelecto, en cuanto objeto entre objetos, y sometido a las leyes de estos; pero también al mismo tiempo, de muy otra manera a saber, como aquello inmediatamente conocido que describe la palabra voluntad”. *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 188.

⁶³ José María A. Barrenechea. “El discurso de Schopenhauer sobre la ‘cosa en sí’”. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*. Ob.cit., p.95.

⁶⁴ Sandra Baquedano Jer. “¿Cómo logra Schopenhauer tomar consciencia de la voluntad en cuanto cosa en sí?” *Revista de filosofía*. Vol. 67, 2011, p. 10.

es mediante los motivos, cuando se hace referencia a tal afectación en un momento o situación determinados; de lo contrario, el querer general no tiene justificación conceptual alguna. Por lo tanto, si bien la manifestación de la voluntad está inscrita en el principio de razón y es la voluntad misma la que es sin razón, lo que podemos conocer entonces es la objetivación de esta, que en tanto cuerpo se identifica con la cosa en sí. O inmediatamente por medio de nuestra consciencia.

De esta manera, como afirma Julián Marrades, se pueden distinguir dos maneras para conocer la voluntad, una:

(...) introspectivamente por la percepción de sus actos, en cuyo caso tenemos un conocimiento de nosotros mismos como sujetos de la voluntad, esto es, una conciencia de nuestra esencia o realidad en sí, y de una manera externa por la percepción de los movimientos de nuestro cuerpo, en tanto que en ellos se proyectan los actos de nuestra voluntad. Lo que internamente conocemos de forma inmediata como un acto de nuestra voluntad, lo conocemos externamente como representación⁶⁵.

Así, afirma Marrades que estas dos formas de conocer se diferencian porque una es interior, por medio de nuestra autoconsciencia, y la otra es exterior, por medio del conocimiento de nuestros actos.

2.3 Voluntad de la naturaleza

Ahora bien, como se puede tener conocimiento del cuerpo como representación o voluntad, Schopenhauer afirma que por analogía se puede afirmar que los demás objetos también están constituidos por algo externo, objeto materializado, y algo interno, voluntad. Como bien dice Baquedano: “El filósofo aplica eso a la naturaleza entera. Al mostrárenos nuestro cuerpo como un conjunto de impulsos cuya esencia es voluntad, deduce por analogía que esto sucede en toda la naturaleza, es decir, en las fuerzas de atracción, repulsión, renovación, etc”⁶⁶. Así, tanto el cuerpo humano como todo lo corpóreo tienen una esencia,

⁶⁵ Julián Marrades. (Sección de libro) “Autoconocimiento y cuerpo en Schopenhauer”. *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*. Anthropos, Barcelona, p. 202.

⁶⁶ “¿Cómo logra Schopenhauer tomar conciencia de la voluntad en cuanto cosa en sí?”. Ob. cit., p. 11.

la cosa en sí que es la voluntad, por lo cual no es gracias al cambio de esta -pues la voluntad es única para todos los fenómenos- por lo que sus manifestaciones son distintas, sino que sus particularidades se deben a las condiciones sobre las cuales se exteriorizan. Y no solo se hace mención a los actos volitivos con relación al cuerpo humano, sino también a las funciones de la naturaleza, por lo cual tanto los animales como los vegetales, y tanto lo orgánico como lo inorgánico, entran a formar parte de la voluntad. Siendo así, como hemos visto, la voluntad se objetiva, se hace representable y visible en los fenómenos, por lo que miraremos en seguida cómo es que la cosa en sí llega a manifestarse en los fenómenos para ver cuál es la relación entre voluntad y representación.

2.4 *Objetivación de la voluntad*

Una vez la voluntad se objetiva, se manifiesta en grados de objetivación (ideas), los cuales se ubican respecto al resultado de la lucha que hay entre los fenómenos, jerarquizándolos desde el grado inferior hasta el superior. “(...) pues esa voluntad única que se objetiva en todas las ideas, al tender a la más alta objetivación de su fenómeno, tras un conflicto entre los mismos, para manifestarse tanto más poderosa en un nivel superior”⁶⁷. Esta lucha no solo los clasifica en niveles, sino que también produce su materialización: “(...) varios entran en conflicto mutuo, al pretender cada uno de ellos adueñarse de la materia”⁶⁸.

Siendo esto así, en el grado inferior se encuentran las objetivaciones más débiles como lo son las fuerzas más universales de la naturaleza, tales como la gravedad y las propiedades físicas de las cosas. Estas fuerzas universales no se inscriben en las formas del principio de razón, por lo cual están al margen de cualquier intento de explicación causal. Siendo así, la fuerza que no tiene origen físico alguno, es la expresión inmediata de la voluntad en su nivel más bajo. De esta forma, las fuerzas naturales y la naturaleza inorgánica forman parte de este nivel, ya que la manifestación en estos fenómenos es tan homogénea que las hace indiscernibles, haciendo difícil la consideración de un carácter que las constituya.

⁶⁷ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 236.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 235.

En un nivel más alto le siguen las plantas que, a diferencia del nivel anterior, reaccionan a los estímulos. Es decir, que esperan ciertos factores exteriores para poder alimentarse y reproducirse, como por ejemplo la luz solar y el agua para las plantas. Si bien ellas no pueden desplazarse de un lugar a otro para buscar su alimento, pueden esperar a que la naturaleza les otorgue lo necesario para conservarse y reproducirse.

El nivel que sigue pertenece a un reino que gracias al conocimiento intuitivo tiene la posibilidad, a diferencia del nivel anterior, de buscar su propio alimento y la conservación de su especie, por lo cual ya no se habla solo de estímulos sino de motivos, aunque sin reflexión alguna. Es por este último aspecto del que carece el reino animal por lo cual Schopenhauer ubica al ser humano en el nivel superior de las objetivaciones de la voluntad. Pues no solo actúa de acuerdo a un conocimiento intuitivo, sino según su conocimiento racional y abstracto, cuyas categorías epistemológicas le permiten insertarse en el mundo como representación de una forma activa: reflexionando sobre él. Así mismo, se destaca la individualidad representada en su carácter, que, a diferencia de las demás especies, es singular entre los miembros de su misma especie. Es decir, no se habla sobre un carácter de especie, sino un carácter complejo, lo cual lo hace merecedor de tal posición.

Pero eso no es todo. Al haber grados de objetivación, asiente el autor que para comprender su esencia y significado deben tomarse como totalidad, en relación con los demás niveles de objetivación; es decir, que el hombre como uno de los puntos más altos de manifestación debe dar por hecho el mundo animal, vegetal e inorgánico, haciendo posible la comprensión y sentido del mundo. Por lo tanto, la idea del ser humano depende de las anteriores (inferiores con respecto a su grado). Solo en relación con ellas es posible encontrar su significación (la significación de la idea de hombre). Por ende, las ideas se subordinan unas a otras en la pirámide de las ideas, por lo cual Schopenhauer afirma: “Todas las partes de la naturaleza se ajustan entre sí, porque es una voluntad lo que se manifiesta en todas ellas”⁶⁹. Eso es lo que permite que el autor hable de armonía para hacer referencia a la relación necesaria entre la naturaleza inorgánica y orgánica, que a pesar de estar constituida por diversos fenómenos (bacterias, plantas, animales, hombres, etc.), todos forman parte de la misma y única voluntad inmanente.

⁶⁹ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p.251.

2.4.1 Materialización de las ideas o niveles de la voluntad

Ahora bien, una vez se constituyen las copias de estas ideas, es decir, los fenómenos, estos se materializan gracias al resultado de su conflicto: “Cada nivel de objetivación de la voluntad le disputa a otros la materia, el espacio y el tiempo”⁷⁰. Como ya fue visto, la materia es el punto de encuentro del espacio y el tiempo, cuyo actuar, su devenir, es su ley de causalidad. Eso con respecto al mundo como representación, pero desde el punto de vista metafísico esta es objeto del pensar, haciendo referencia a su obrar en general, en abstracto, que a diferencia del intuitivo hace referencia a un actuar determinado, con cualidad y forma. La materia en cuanto tal es entonces abstracta y *a priori*, por lo cual es el soporte de las formas de nuestro conocimiento. Es por ende que Schopenhauer va a tomar la materia como el punto de encuentro entre la representación y la voluntad: “La materia es de hecho el punto de contacto de la parte empírica de nuestro conocimiento con la parte pura y apriorística, o sea, la verdadera piedra angular del mundo de la experiencia”⁷¹. La materia solo es objetivada, tangible cuando sus propiedades se manifiestan en ella y gracias a ella. Pues ya que esta es en la cual se encuentran las expresiones del principio de razón, la voluntad deviene visible y objetivada por medio de ella, esto es, se hace representación para un sujeto. Entonces, cuando las ideas se insertan en un tiempo y espacio, bajo la ley de causalidad, se muestran como objetos. Esto es, cuando los cambios de estado se presentan en la materia, actuado en un tiempo y espacio específicos, es cuando la voluntad se hace visible (para un sujeto).

Ahora bien, se debe tener en cuenta que solo cuando las condiciones externas se lo permiten, la voluntad se materializa: es ahí cuando los niveles inferiores de la voluntad se exteriorizan. Uno de los bellos ejemplos a los que hace referencia Schopenhauer para evidenciarlo son las semillas que fueron encontradas en una tumba de Tebas junto a una momia de hace tres milenios, que fueron sembradas y germinaron, a pesar del tiempo que había pasado. Al respecto Schopenhauer afirma que la fuerza de la planta que se encontraba en la semilla (*a priori*), pudo manifestarse una vez que las condiciones externas le fueron

⁷⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁷¹ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 299.

propicias para su crecimiento. En esos términos, uno podría decir que la voluntad sale a relucir, a ser objetivada, cuando las condiciones externas lo permitan.

Tenemos entonces que la voluntad, que es la esencia interna del mundo, es una perspectiva distinta a la representación porque está por fuera y al margen de las categorías del principio de razón. Por lo cual hace imposible que se pueda conocer la voluntad como cosa en sí y solo podamos conocerla internamente por medio de nuestra consciencia y externamente por medio de nuestros actos. Es ahí cuando gracias a la conciencia sobresalen de inmediato las afecciones de la voluntad, nuestro querer, nuestro dolor. Y así como nuestro cuerpo también tiene profundamente esta esencia, los demás seres también, solo que se manifiesta de forma distinta. Pues, como ya vimos, tal representación u objetivación depende del grado de voluntad o idea en la cual pertenece, según el resultado de, podríamos decir, su conflicto fenoménico.

Tal sistema metafísico es lo que le va a otorgar a la música ese aspecto especial que la hace merecedora del primer puesto en la jerarquía de las artes según la estética de Schopenhauer, y sobre lo cual nos apoyaremos para justificar su semántica en un sentido metafísico, que se abstrae, tal como la voluntad, del principio de razón. Para ello será necesario estudiar cómo el autor posiciona la música como particular a las demás expresiones artísticas sin que medie entre la voluntad y la música las ideas, a lo cual nos dedicaremos en los próximos capítulos.

3 *Clasificación de la música dentro de la estética de Schopenhauer*

Las artes tales como la arquitectura, la escultura, la pintura, el teatro, la poesía y la música han sido jerarquizadas desde las teorías estéticas filosóficas modernas. Al respecto, Schopenhauer basó su jerarquización de las artes con relación a los grados de la cosa en sí, por lo cual posiciona a la arquitectura en la parte más baja de las artes por representar los niveles inferiores de la voluntad, como las fuerzas de la naturaleza (la gravedad o la solidez, entre otras), y a la literatura en el punto más alto, debido a su representación de las afecciones del hombre. Tal clasificación dilucida que “el valor de cada arte se mide con el grado de objetivación de la voluntad que consiga expresar”⁷². Es decir, si anteriormente se

⁷² Clément Rosset. *Escritos sobre Schopenhauer*. Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 140.

veía que el rango de los niveles de objetivación (ideas) dependía de una lucha entre las manifestaciones de la voluntad, y el grado de generalidad de su carácter, si era el caso, la ubicación de las artes, como representación de las ideas, estaría ligada entonces a tales grados. Siendo así, el autor va a afirmar que las artes figurativas, anteriormente mencionadas, tienen como finalidad expresar las *ideas del mundo*⁷³ (*ideas platónicas*), ideas inmateriales e inmutables, que no están inmersas en el principio de razón al que todo fenómeno se halla sujeto. A modo de ejemplo, diremos que la idea de árbol es la fuente y condición de todos los tipos de árboles en el mundo, de todos y ninguno. De todos, en cuanto es necesaria esta idea para que al entrar ésta en el principio de razón pueda crear copias suyas con sus respectivas diferencias; y de ninguno, en tanto que devienen plurales y dejan de ser ideas.

Pues aquí la voluntad se objetiva por medio de la representación del arte, en la cual sale a relucir el carácter de lo que esté expresado en la obra artística. Cuando el arte deviene idea para un sujeto, se da a conocer la forma pura de los fenómenos; en la cual no se encuentra la apariencia y el constante cambio de los mismos. Así, el arte es, como afirma el autor, comunicación de las ideas, pues como vimos en el capítulo anterior, las ideas, que no son más que los niveles de objetivación de la voluntad (idea de lo inorgánico, las plantas, los animales y el hombre), se ven representadas en la naturaleza y en las obras de arte, por lo cual, el conocimiento de estas se da gracias a una presentación singular, es decir, de un fenómeno particular, que presenta la obra artística, que pueda suscitar una contemplación estética que no puede ser conceptualizada y con la cual pueda despojarme de mi propia voluntad y de mi espacio-temporalidad para captar la idea.

Sin embargo, esto sigue siendo algo oscuro, pues la idea parece acercarse a la representación y a la voluntad. Por un lado, es representación, porque parte de una particularidad, y por otro, es objetivación de la voluntad, dado que en la contemplación se sale del principio de razón. La idea parece escaparse de alguna definición clara que permita comprender por qué el arte es representación de las ideas. Rosset se da cuenta de tal ambigüedad, planteando una definición que ayuda a esclarecer el problema de la siguiente forma: “la idea es la captación intuitiva de generalidades, percibidas sin el auxilio de la

⁷³ “Así, yo entiendo por *idea* cada *nivel de objetivación de la voluntad* determinado y fijo, en la medida en que es cosa en sí y por ello algo ajeno a la pluralidad” *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 219.

generalizaciones inherente a los conceptos: generalidades desprovistas de todo valor racional, y por consiguiente, de todo valor utilitario para la voluntad”⁷⁴. En otras palabras, estas ideas con las que trabaja el artista se toman de forma intuitiva para representar, por medio de sus obras, a la voluntad. “La ‘intuición’ es contemplación que puede aprehender el objeto sin verlo primero en términos de conceptos analíticos”⁷⁵. Esto es, tomar las ideas antes de abstraerlas conceptualmente y por fuera de la pluralidad de las representaciones.

3.1 *Materia del arte*

El objeto del arte figurativo es la idea platónica, conocida no por cualquier sujeto, sino por quien alcance la contemplación que lo lleve a ser un sujeto puro del conocimiento, ajeno al principio de razón, aun cuando la materia, de la que está compuesto el arte, es la que posibilita llegar a tal estado. Pues bien, la materia, en tanto está vinculada con la causalidad, está asociada al tiempo y el espacio; es la que media entre el fenómeno y la idea, lo cual la inscribe en el principio de razón. Para el caso de la pintura son los colores (en tanto materia); en el de la arquitectura es su materia de construcción, de edificación. Y en el caso de la escultura el mármol y demás materiales. ¿Cuál es la importancia de la materia en este caso? La materia es la condición de posibilidad, podríamos decir, de la obra misma, ya que en esta se encuentra la forma que posibilita que el espectador pueda alcanzar la contemplación estética. Como el conocimiento de las ideas parte en principio de una particularidad fenoménica, la materia sobre la cual descansan los fenómenos se hace necesaria para luego poder deponerla en el momento de contemplación estética, pues en última instancia las ideas son el modelo original de los fenómenos, insertos en el principio de razón. Pero no solo de la materia depende que se alcance un estado contemplativo, sino también la composición que forma el artista, el tipo de arte, y el rol del espectador, permiten intensificar el dominio objetivo a tal punto que el espectador pueda abandonar el principio de razón e individuación.

Siendo esto así, el arte debe suscitar el desprendimiento de la particularidad que se ve en la materia para llegar a la esencia que representa. Como sucede en el caso de las pinturas

⁷⁴ *Escritos sobre Schopenhauer*. Ob. cit., p. 142.

⁷⁵ Andrew Bowie. *Estética y Subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor Dis, Madrid, 1999, p. 224.

de los animales, se debe representar el carácter de una especie que es vista para todos de una forma generalizada: la imagen del león universalizada. En este punto habría que distinguirlo de la imagen de los humanos, ya que desde el inicio se hacen notorias las diferencias de cada uno, mostrando la singularidad respectiva. El artista, en este caso, si quiere plasmar el carácter de la humanidad, representa no la especie como en el caso de los animales, sino que, desde la singularidad, muestra una universalidad que manifiesta el carácter humano. En esos términos, el carácter permite universalizar la belleza de la humanidad, que es producto del querer y el conocer de la voluntad del hombre. Aquella belleza de la cual se está hablando no es un síntoma de la obra realizada, es decir, no es una construcción o efecto *a posteriori*, sino que es *a priori* en cuanto al contenido del fenómeno. Por lo cual podría decirse que el artista, quien ve el *a priori* de lo bello, puede hacerlo explícito en la obra de arte: la idea de lo bello deviene práctica, como decía Schopenhauer⁷⁶. De esta manera, para alcanzar la contemplación es necesario que la obra represente la idea por medio de una singularidad.

3.2 *El arte como suscitador del conocimiento de las ideas*

En el capítulo anterior se vio cómo el sujeto llega a conocerse como volente por medio de la autoconsciencia inmediata de su querer. En el caso del arte esa consciencia es olvidada, así como nuestra individualidad, con lo cual se llega a ser un sujeto puro del conocimiento que toma al objeto sin interés y sin tergiversación alguna sobre lo observado, es decir, sin que las afecciones de la voluntad puedan influir en la forma en que vemos los objetos⁷⁷. Entonces, una vez inmerso en el estado contemplativo, donde el objeto brilla por su pureza, el sujeto olvida su querer. El conocimiento intuitivo se vuelve tan significativo que predomina en el momento, permitiendo que el sujeto se alivie por ese instante de todas las afecciones de la voluntad y pueda permanecer al margen de la pluralidad de los fenómenos individuales, hasta que, *de regreso*, vuelva a tener consciencia de sí mismo. Un ejemplo de ello es la insaciable labor de Cézanne al capturar algo que no es evidente a la vista, pintando durante años la misma montaña hasta conseguir ver el objeto desnudo,

⁷⁶ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit.

⁷⁷ Un estado de alegría o tristeza nos podría hacer ver los objetos más coloridos u opacos respectivamente.

intuitivamente, al margen de su relación con otros objetos (fuera del principio de razón, de la ley de causalidad):

La montaña de San Victoire la pintó a la acuarela, al óleo, la pintó por lo menos seiscientas veces, digo al azar seiscientas veces (...) y al cabo de tres horas hay lo que él mismo llamaba “una pequeña sensación”. ¿Por qué tanta espera? Para liberarse de la vista⁷⁸.

No obstante, parece haber una contradicción en la forma en que se alcanza el estado estético contemplativo, pues si el propósito del arte es el conocimiento de las ideas que son objetivaciones de la voluntad, ¿por qué debe dejarse de lado la voluntad?: “¿Cómo es posible gozar de un objeto sin que ésta tenga relación alguna con nuestra voluntad?”⁷⁹. Algunos comentaristas de Schopenhauer seguramente dirán que su teoría estética metafísica no está bien planteada. Pero como algunos plantean, “es fácil criticar, lo difícil es defender”, para lo cual Clément Rosset es bastante cuidadoso. Según este autor el problema no es del todo contradictorio, pues parece ser que la condición para conocer intuitivamente el objeto es el despojarse de la voluntad. Dado que el cuerpo del sujeto también es volitivo, al estar inmersos y dominados por la voluntad, como se afirmó hace un momento, los objetos parecen verse distintos a causa de su querer: está tan cerca de la voluntad (pues él es volitivo) que no puede verla. “El hecho de que los conocimientos revelados por la contemplación estética supongan un placer demuestra que es útil mantenerse apartado de la voluntad, pero que también es útil, en este caso, aprender que la vida está hecha de (mala) voluntad”⁸⁰. Por eso el arte debe hacer objeto esa voluntad, para mostrarnos esa carencia, ese deseo, ese dolor sin estar inscritos en él: pues una cosa es estar en el estado gerundio de sufrir, y otra cosa distinta es conocer el sufrimiento como si estuviera fuera de nosotros. Sin embargo, ese estado contemplativo no es duradero, pues una vez la voluntad vuelva a dominar el conocimiento de las cosas, la idea se topa con una espacio-temporalidad que la desposee de su carácter inmutable y fijo para hacerse plural y cambiante. Entonces, una vez el individuo vuelva a tener consciencia de su voluntad, deja de ser un sujeto puro del conocimiento, para ingresar de nuevo en las relaciones del principio de razón.

⁷⁸Jean-François Lyotard. (Conferencia) “La ceguera necesaria”. *V Cátedra Internacional de Arte*. Colección de textos de humanidades, Universidad del Rosario, Bogotá, 1995.

⁷⁹ *Escritos sobre Schopenhauer*. Ob. cit., p. 149.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 148.

Así, solo aquel cuyo intelecto se sitúa por encima de su consciencia de voluntad individual puede tener acceso a las ideas: los *genios*⁸¹. Ellos son los sujetos puros cognoscentes por excelencia, pues comprenden la más perfecta objetividad de las cosas en el mundo: las ideas, olvidándose del tiempo, de la multiplicidad, de las relaciones que están al servicio de la voluntad, y de sus afecciones. Por ende “el rasgo fundamental del genio es justamente ver lo universal en lo singular (...)”⁸². Esto es, tomar las formas inmutables y fijas, las ideas, el carácter de las cosas, para que el genio-artista las plasme en una obra de arte. Por ende, todo aquel que quiera captar las ideas debe tener una actitud de genialidad que le permite ser un sujeto puro del conocimiento, para de esta formar conocer la idea que representa la obra artística.

3.2.1 Intuición inteligible vs. Intuición estética

En la primera parte de la presente monografía hemos caracterizado las representaciones intuitivas como aquellos objetos que se conocían a partir del entendimiento bajo las categorías del tiempo, espacio y causalidad, que reunidas en una materia, se podían hacer cognoscibles gracias al entendimiento de los cambios de un estado a otro que se presentan en ella. La intuición entonces hacía referencia al conocimiento de la causalidad. Es decir, esta intuición intelectual, como es llamada por Schopenhauer, estaba inscrita en el principio de razón del devenir. Así mismo, se vio en la segunda parte que la inmediatez de la conciencia del cuerpo permitía conocer su voluntad, lo cual era piedra de toque para el conocimiento representativo. Es decir, el conocimiento de la realidad empírica estaba bajo el dominio de la voluntad sobre la cual parte: “En este plano fenoménico la subjetividad fenoménica está enraizada en la corporalidad”⁸³. Por lo cual, el punto de partida para el conocimiento de las representaciones era la voluntad. Lo anterior quiere decir que la

⁸¹ Una de las definiciones sobre el genio, que realiza Kant en la *Critica del juicio* es: “Genio es el talento (dote natural) (...), es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” Immanuel Kant. *Critica del Juicio*. Espasa Calpe, Madrid, 1995, p 262. Tal relación del genio con el talento es rechazada por Schopenhauer afirmando que “El talento puede lograr lo que sobrepasa la capacidad productora de los demás (...). Por el contrario, la obra del genio no sobrepasa la capacidad productora, sino la capacidad comprensiva de los otros y por eso no se percatan de su obra inmediatamente” *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 379. Sin embargo, estos dos autores se encuentran afirmando que lo que llevan los genios a la obra de arte es universalmente comunicable: lo que es *el talento del espíritu* para Kant, y ver lo universal (idea platónica) en lo singular, para Schopenhauer.

⁸² *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 368.

⁸³ Sergio Rábade Romero. “El cuerpo en Schopenhauer”. *Anales del Seminario de Metafísica*. Madrid, 1989, p. 137.

intuición intelectual, como acto del entendimiento, está dominada por la voluntad y está inmersa en la pluralidad fenoménica. Siendo así, uno podría decir que la intuición, que está relacionada con las ideas, sobre la cual hace mención Schopenhauer en el libro tercero de su obra principal, es la que acabamos de nombrar. Pero aceptar esto nos generaría una contradicción, pues si se tomara la intuición intelectual, no se tendría acceso al conocimiento de la idea, ya que, según lo visto, para captar la idea, el sujeto tendría que estar por fuera de la pluralidad, al margen del principio de razón. Por ende, si bien se habla de una intuición, está será en otro sentido.

La intuición estética, la cual está estrechamente ligada a la idea, “no es ya el paso del efecto a la causa llevando a cabo por el entendimiento, sino la pérdida de la individualidad y la distancia respecto de los intereses particulares: la inmersión en la contemplación pura de la Idea”⁸⁴. Por lo cual, la intuición intelectual no es igual que la intuición estética. Mientras que el origen del conocimiento de lo empírico parte de la voluntad individual, la intuición estética parte del abandono de las afecciones de la voluntad para conocer el objeto fuera de las relaciones espacio-temporales (fuera de la ley de causalidad) y conocerlo en su forma más pura, aunque sea solo por un instante⁸⁵.

Se puede afirmar, entonces, que las artes figurativas muestran singularidades con el propósito de expresar ideas intuitivas [estéticas] o niveles de objetivación de la voluntad, que solo llegan a ser conocidas por un sujeto que pueda despojarse de su propia voluntad e individualidad (al margen del principio de razón). Ahora bien, resulta extraño que entre las artes que nombra Schopenhauer no se encuentre la música, por lo cual se hace necesario mostrar por qué la estudia aparte de las demás artes, asunto del que nos ocuparemos enseguida.

3.3 *La música como objetivación directa de la voluntad*

Al ser las artes figurativas (la pintura, la arquitectura y la escultura, etc.) la objetivación indirecta de la voluntad, ya que entre esta y aquellas median las ideas, como ya fue explicado, deja fuera de esta clasificación a la música. No porque no sea considerada

⁸⁴ Remedios Ávila Crespo. “Metafísica y arte: el problema de la intuición en Schopenhauer”. *Anales del seminario de metafísica*, No. 19, 1984, pp. 162-163.

⁸⁵ “[E]s una idea en sentido platónico, y ninguna otra cosa; no es la cosa singular, el objeto de la intuición corriente; tampoco el concepto, el objeto del pensar racional y de la ciencia”. *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 326.

arte, sino que al ser distinta su materia, y por lo tanto lo que representa en comparación con las demás, el autor la toma por separado. Por lo tanto, Schopenhauer ubica la música en el más alto punto de la jerarquización de las artes, porque ella es la objetivación directa de la voluntad: *no* es la reproducción o copia de los hechos del mundo, sino la *expresión de la voluntad*:

La música es una objetivación y un trasunto tan inmediato de la íntegra voluntad como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuya polifacética manifestación constituye el mundo de las cosas singulares. Por lo tanto, la música no es en modo alguno, como las otras artes, el trasunto de las ideas, sino el trasunto de la voluntad misma (...)⁸⁶

Así, la música es la manifestación de la voluntad que no necesita de las ideas para representarla, pues la música no tiene como objeto representar formas puras, ni modelos originales de los fenómenos, sino los sentimientos; entonces el arte de los sonidos poseerá ciertas características que permiten prescindir de ellas para objetivarla (a la voluntad), lo cual veremos a continuación.

3.3.1 La música, independiente de los fenómenos

Al trabajar la música con el sonido, hace que sea un arte especial en comparación con las demás artes. Como se acaba de ver, el fin de estas artes es comunicar las formas originales de los fenómenos, capturadas por el artista para ser plasmarlas en la obra de arte: las repite, las hace visibles para que el espectador, quien tiene un grado de genialidad inferior al artista, pueda contemplarlas a través de su obra. Así, esta clase de artes necesitan el vehículo de las ideas para poder representar la esencia de las cosas, que es fija e inmutable. Mientras tanto la música no llega a comunicar indirectamente la esencia de los fenómenos, sino directamente, por una vía distinta a como lo hacen las ideas. No obstante, la música puede referir ideas, solo que de forma análoga y no directamente. Escribe Schopenhauer:

Las ideas (platónicas) son la adecuada objetivación de la voluntad; suscitar el conocimiento de éstas (lo que sólo es posible bajo una modificación en el sujeto cognoscente) mediante la

⁸⁶ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 351.

representación de una cosa singular (pues en eso consiste siempre la propia obra de arte) es el fin de todas las artes. Así pues, todas ellas objetivan la voluntad sólo indirectamente a saber, por medio de las ideas; y como nuestro mundo no es más que la manifestación de las ideas en la pluralidad por medio del ingreso en el principio de individuación (la forma del conocimiento posible para el individuo en cuanto tal), entonces la música al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independientemente del mundo fenoménico al que ignora sin más (...)⁸⁷.

Como se vio al finalizar el segundo capítulo de la presente monografía, las ideas platónicas eran grados o niveles de las objetivaciones de la voluntad, los cuales iban desde las fuerzas universales, pasando por las plantas, los animales y las afecciones del hombre. Estas ideas, no eran más que intuiciones estéticas que estaban al margen del principio de individuación y por lo tanto fuera del tiempo y el espacio, siendo la objetivación más pura de las cosas (más allá del constante devenir de los fenómenos).

Al ser el genio quien captura la idea para poder representarla en una obra de arte, muestra al espectador, quien debe tener algún grado de sensibilidad artística, por medio de una escena visual o conceptual la idea intuitiva estética capturada (valga la redundancia). Ahora bien, como estos niveles (ideas) son prototipos que se encuentran en la naturaleza⁸⁸ que al toparse con el tiempo, el espacio y la causalidad son materializados empíricamente en fenómenos individuales, y es el artista quien toma estas ideas llevándolas a la obra de arte, él parte del *mundo* para luego deshacerse de su voluntad y del principio de razón, encontrándose con la idea; todo ello gracias a su sensibilidad, que le permite revertir la dominación que tenía la voluntad con el conocimiento objetivo, convirtiéndose en un sujeto puro del conocer. Tras captar la idea en la naturaleza, el artista la lleva a su obra de arte, por el camino que él la tomó: lo particular, pero por un material distinto (palabras, escultura, edificaciones, pintura, poesía, etc), con el fin de suscitar y compartir el conocimiento de esa idea. Es decir, toma una imagen del *mundo*, la cosa singular que nombra el autor, para que los espectadores puedan alcanzar la contemplación estética (conocer la idea).

Por otro lado, en el caso de la música, uno podría decir, en principio, que lo que toma el compositor no serían las ideas sino lo en sí del mundo para dejarlo en la obra musical; por

⁸⁷ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 351.

⁸⁸ «Platón enseña que las ideas están en la naturaleza como prototipos, mientras que las demás cosas solo se asemejan a ellas y son copias suyas». *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 219.

lo cual la música no representa cosas singulares. Sin embargo, parece no ser así del todo. Según afirma el autor de Danzig en el §36, “El arte reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo y, según el material con que los reproduzca, será arte plástico, poesía o música”⁸⁹, por lo que podemos inferir que el buen músico, al igual que el artista de las demás artes, lleva la idea a la pieza musical para reproducirla; pero es en el material sonoro en el cual la idea parece ser trascendida⁹⁰ y deviene independiente de los fenómenos, para ser objetivación inmediata de la voluntad.

3.3.1.1 El sonido en la música

El sonido, dice Schopenhauer, no puede concebirse, como los demás materiales espaciales, como algo sobre lo cual pueda entenderse alguna relación causal, por lo cual no se puede construir una intuición objetiva: “(...) el sonido nunca alude a relaciones espaciales, ni conduce, por tanto, a la naturaleza de su causa, sino que nos quedamos parados en él mismo; por lo que no es un dato para que el entendimiento construya el mundo objetivo”⁹¹. De esta forma, el material del cual está compuesta la música no proporciona los datos suficientes para construir el mundo objetivo. Por ende el autor toma el oído como un sentido subjetivo y no objetivo, como lo son el tacto y la vista, que permiten contribuir a la construcción intuitiva objetiva del mundo en la cual espacio y tiempo se encuentran bajo la ley de causalidad: “Los tres sentidos restantes son en lo esencial subjetivos: pues sus sensaciones indican sin duda una causa exterior, pero no contienen dato alguno para la determinación de las relaciones *espaciales*”⁹². Así, la música, por no ser espacial, deja de lado las singularidades fenoménicas, para ir a las profundidades internas. A causa de ello, la música concibe lo más íntimo del hombre, lo cual no hace referencia a sus estados de ánimo o a sus sentimientos frente a situaciones particulares, sino al sentimiento más recóndito, más íntimo. Por ende, las afirmaciones que hacen algunos filósofos sobre la

⁸⁹ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 275.

⁹⁰ En una de las citas anteriores Schopenhauer afirma: “entonces la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico”. *Ibid.*, 351.

⁹¹ *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit., p. 94.

⁹² *Ibid.*, p. 93

música⁹³, considerándola tan solo como un conjunto de relaciones aritméticas, se quedan cortas para explicar el efecto que ella causa y lo que es la música en sí misma. La matematización de la música se debe tomar como un signo y no como su auténtico significado, pues este es más profundo que las *proporciones numéricas* que tiene la música debido a su forma, punto del cual nos ocuparemos más adelante.

3.3.2 La música como analogía de las ideas

Ahora bien, como la música es la expresión de lo más íntimo del ser, ¿cuál es su relación con el mundo y sus fenómenos? La relación no es más que una buena analogía; tal vez, la más precisa, pero no por ello su significación exacta. El paralelismo que se encuentra entre la música y las ideas se debe a que objetivan lo mismo. En otras palabras, su punto análogo es la voluntad, que es la misma⁹⁴. Un ejemplo de ello se encuentra:

(...) en las tonalidades más bajas de la armonía, en el bajo continuo, los niveles inferiores de la objetivación de la voluntad, a saber, la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas⁹⁵.

Los sonidos más graves son analogía de la materia inorgánica, y los agudos de las plantas y el mundo animal. *La melodía*, considerada por el autor como lo más importante, representa las aspiraciones del hombre. Así como este último le otorga un sentido a su vida por medio del recuerdo, formando una secuencia entre el pasado y el presente, la melodía realiza una narración similar, por decirlo de alguna forma, la cual tiene coherencia entre el inicio y el final. La melodía podrá tener cambios de ritmo o de matices, siempre y cuando mantenga una relación con las notas anteriores y las que se tocarán luego, *con sentido e intención*. De igual forma ocurre con los deseos, ya que existen momentos de transición en los cuales estos se llevan a cabo hasta que se suscita uno nuevo (como la melodía que se desprende del tono fundamental para jugar con sus intervalos y retornar de nuevo). En esos

⁹³ Afirmación realizada por Leibniz sobre la música: “oculto ejercicio de aritmética en donde el ánimo no sabe que numera”. *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 349.

⁹⁴ “Ahora bien, como es la misma voluntad la que se objetiva tanto en las ideas como en la música, sólo que de un modo diferente en cada ámbito, aunque no se dé ninguna semejanza inmediata, sí ha de haber un paralelismo, una analogía entre la música y las ideas (...)”. *Ibid.*, p. 351.

⁹⁵ *Idem.*

términos, la melodía se asemeja al comportamiento humano en sus variaciones y se asemeja a la armonía de los niveles de objetivación, porque en una pieza musical se encuentran una diversidad de tonalidades que pueden hacer referencia a todos los niveles, en el cual ninguno puede comprenderse sin el otro: el hombre no puede concebirse sin tener en cuenta los demás reinos y las fuerzas naturales, así como la melodía no podría concebirse sin sus tonalidades y su bajo continuo que la acompaña. Pero si bien los matices dinámicos de una obra musical se basan en intensidades sonoras, de entrada hacen referencia a las “emociones” que están sujetas al intérprete y con las cuales la obra cobra sentido: *allegro*, *piano*, *mezzoforte*, etc. No obstante, estas son solo anotaciones que en medio de la obra trascienden a un plano metafísico, como evidenciaremos en el siguiente capítulo.

En suma, si la profundidad de la música hace compleja la conceptualización de la misma, pues ella es inefable, esto es, algo que no se puede racionalizar ni conceptualizar, entonces se puede hablar de ella por medio de las analogías; es posible materializarla a partir de su paralelismo con el mundo, de forma indirecta. En otros términos: la relación que guardan el mundo como representación y la música es una analogía, que se realiza cuando el oyente quiere darle cuerpo con singularidades.

3.3.3 Palabras junto a la música

En el siglo anterior al Romanticismo, las artes que no se podían conceptualizar se ubicaban en la parte inferior de la jerarquización de las artes. A causa de ello, y dada la inefabilidad de la música, esta no parecía decir nada a la razón, por lo cual la letra que la acompañaba, en el caso de las óperas, era la que se apoyaba en su acompañamiento instrumental, es decir, era lo principal: “Conforme al espíritu racionalista-cartesiano que impone sus dominios a lo largo y ancho de la cultura del siglo XVII, el arte y el sentimiento no disfrutaban de autonomía per se ni cumplen ninguna función esencial en la vida humana; simbolizan sólo formas inferiores de cognición”⁹⁶. Esta imposibilidad de conceptualización de la música la hacía merecer los últimos puestos, dado que no decía literalmente nada, a diferencia de la poesía lírica que poseía un contenido conceptual (racional), que protagonizaba en el escenario musical de la época. Sin embargo, va a ser este mismo

⁹⁶ Enrico Fubini. *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Ob. cit., p. 185.

argumento contra la música lo que le va a proporcionar, un siglo después, un estatus contrario al que poseía antes.

A juicio de los musicólogos Carl Dahlhaus y Hans Eggebrecht, “en los escritos sobre música posteriores a 1800, la música vocal era considerada música heterónoma o impura, por oposición a lo específico de la música, el sonido que es para sí, sin lenguaje (sin letra), como elemento de una sonoridad compuesta de puros sonidos. Surgió la idea de lo ‘musical puro’, equivalente a lo puramente instrumental”⁹⁷. Esto se dio en parte porque la mayoría de obras del Clasicismo, estilo que se tiene lugar a mediados del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, estaban escritas en tonalidades mayores, dado que estaban compuestas para personas que podían pagar por aquellas composiciones, los mecenas, por lo que la mayoría de obras encargadas se empleaban para ambientar las fiestas y reuniones. La música en esta época tenía tal ambición de perfección que las obras de principio a fin mantenían una simetría entre la melodía y la armonía cuidando y manteniendo la pulsación, reflejo de un formalismo musical.

Por el contrario, las composiciones del Romanticismo, saliéndose de ese racionalismo musical y mecenazgo, empezaron a tener una variación del tempo y de forma compositiva, explorando un sentimentalismo con el que sobresalieron obras nacionalistas, folclóricas, impresionistas, programáticas, así como otras obras que, apoyándose en una composición irregular, se salían de las reglas del clasicismo, como las fantasías y los caprichos. Es aquí cuando la música empezó a cobrar otro sentido, pues se tomó como forma de expresión que afectaba el estado anímico. El protagonismo ahora lo ocupaba el sentimiento y no el intelecto; lo subjetivo y no la razón. Como la emocionalidad era lo esencial, las palabras no alcanzaban a describir el sentimiento que los compositores querían transmitir, por lo cual la música orquestal y las piezas solistas, en las cuales se hacía evidente el virtuosismo, salieron a relucir.

Schopenhauer era de aquellos que aplaudían la inefabilidad de la música, por lo cual la música instrumental ocupó un puesto especial, distinguiéndose de la poesía. El acercamiento que tiene la música con el mundo fenoménico hacía posible que las palabras fueran acompañamiento de esta, como los *Lieder* y las óperas, pero no por ello tales géneros constituían la mejor e ideal presentación musical. ¿Las palabras cantadas son

⁹⁷ Carl Dahlhaus y Hans H. Eggebrecht. *¿Qué es la música?* Acantilado, Barcelona, 2012, p. 9.

consideradas música? No, las palabras, al ser signos que tratan sobre los hechos, tanto de la naturaleza como los que conciernen al hombre, son copia y, por tanto, reproducción del mundo: su lenguaje es distinto al que trata la música. A la poesía, según el autor, le corresponde mostrar por medio de palabras afecciones del hombre, de forma generalizada, partiendo de escenas concretas, por lo cual es, al igual que las demás artes, una reproducción de las ideas, a diferencia de la música que es imagen de la voluntad misma: “en ella no reconocemos la copia, cierta reproducción de una idea de la esencia del mundo”⁹⁸.

Ahora bien, es posible que se crea que en las obras musicales acompañadas de palabras entonadas, la música sea solo un medio para llevar un mensaje, pero no es así, pues son estas las que están subordinadas a la combinación de sonidos que conforman una melodía y armonía: es la música la que otorga fuerza a la poesía⁹⁹. Y bien, pueda que algunos conceptos logren hacer referencia a universalidades de la realidad, pero distan de la música porque son abstractos de la percepción, del mundo, de la naturaleza, de los hechos. Mientras que la música toma una universalidad metafísica, la voluntad misma de todas las cosas.

3.3.3.1 Música descriptiva

En caso tal, que un compositor componga para representar, por medio de las palabras, los eventos naturales o sociales, se aleja realmente del propósito final de la música, el cual es expresar la intimidad del hombre, la voluntad. Uno de los ejemplos que se podrían presentar, que corresponde a este caso, es el intento de algunos compositores barrocos por representar la naturaleza, piezas en las cuales los instrumentos intentan capturar el sonido de la lluvia, el viento, el movimiento de los árboles, el sonido del mar. La referencia familiar sobre ello son *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, que como su nombre indica representa la primavera, el verano, el otoño y el invierno por medio de una sonorización instrumental: los *pizzicatos* como sonido de la lluvia, el sonido de los pájaros representado por los instrumentos de viento, etc., acompañados y apoyados en unos poemas

⁹⁸ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 349.

⁹⁹ “Tal es el origen del canto del canto con palabras y finalmente de la ópera, cuyo texto justamente por eso nunca debería abandonar este lugar subordinado para convertirse en lo principal y hacer de la música un mero medio de su expresión, lo cual es un enorme desacierto y un grave absurdo”. *Ibid.*, p. 355.

descriptivos que corresponden a una estación particular, mostrando una correlación del texto con lo sonoro:

Llegó la primavera y de contento
las aves la saludan con su canto,
y las fuentes al son del blanco viento
con dulce murmurar fluyen en tanto.¹⁰⁰

Sin embargo, este intento por “presentar” de forma sonora los distintos fenómenos no se encuentra solo en el Barroco, sino también en el Clasicismo y aún más en el Romanticismo con la música programática, en las cuales se narra, por medio de melodías y armonías, historias y escenificaciones concretas. Y también se puede encontrar en la música naturalista, en la cual compositores como Debussy muestran el movimiento sonoro de los diversos sucesos naturales. En los casos anteriores, la música sería objetivación indirecta de la voluntad y no directa, en las cuales las ideas son intermediarias de la misma. Así, que esta sea tomada como buena música, eso lo podría en duda Schopenhauer. En esos términos, la inefabilidad de la música, como una de sus principales características, se justifica por su independencia con los acontecimientos particulares, ya que gracias a ello puede distanciarse de las tormentosas vivencias reales, acercándose con ella a la esencia de la Voluntad metafísica.

3.3.3.2 El problema sobre considerar algunas piezas como “música descriptiva”

En esta posición del pensador se encuentra un problema que se haya en todos aquellos que hacen crítica de la música descriptiva, programática y demás estilos que intentaban copiar algo, de lo cual cayó en la cuenta el musicólogo Eggebrecht: “tomando literalmente el término ‘música descriptiva’ implica que lo descrito ha de estar presente también al escuchar la música, siendo leído o pensado al mismo tiempo”¹⁰¹, y también daría por hecho el conocimiento, en el caso de la música instrumental figurativa¹⁰², de que cierta obra musical sea la representación intuitiva de algún fenómeno o acontecimiento histórico si es el caso. A menos que el autor hable de la obra prescindiendo del oyente, por lo cual

¹⁰⁰ Fragmento tomado de los poemas que componen *Las cuatro estaciones* de Vivaldi (Primavera).

¹⁰¹ Carl Dahlhaus; Hans H. Eggebrecht. *¿Qué es la música?* Ob. cit., p. 66.

¹⁰² Como la música programática.

tampoco tendría justificación, ya que para hacer tal juicio tendría que saber de antemano qué obra es representativa y cuál no. Lo anterior para evidenciar que la distinción entre obras instrumentales figurativas y no figurativas es bastante borrosa, por no decir que indiscernible. Un ejemplo de lo anterior es la marcha eslava de Tchaikovsky, en la cual se cuenta la historia sobre la guerra entre los rusos y los eslavos, cosa que no es fácil distinguir hasta conocer la historia de la obra. El punto que se quiere mostrar es que no se sabe de qué trata la pieza por sí misma, sino que solo buscando la conceptualización de la obra, en la historia de la música, se puede tener conocimiento de esta, lo cual hace difícil determinar qué piezas musicales pueden alcanzar el significado íntimo de la música y cuáles no, debido a su propósito imitativo.

Siendo todo esto así, se puede decir entonces, por ahora, que la música no representa las ideas directamente, sino por analogía, porque lo que verdaderamente representa es la voluntad como cosa en sí. Tomando en cuenta que no es cualquier tipo de música la que puede manifestarla, sino aquella que sobrepasa cualquier copia del fenómeno y no le es necesaria conceptualización alguna. Con todo lo anterior se puede dar cuenta de que este tipo de discusiones musicales que se dieron en estos dos siglos evidenciaban un problema de fondo con relación a la poesía y a la música: los dos eran considerados como lenguajes distintos, por su material de composición, su contenido y su expresividad, lo cual hizo necesario el estudio de estos dos tipos de arte. Esto permitió que melómanos, filósofos y músicos justificaran el encuentro de las palabras junto a la música, o por el contrario, defendieran la independencia y autonomía de cada una de ellas. Como consecuencia de ello, también se cuestionó sobre el lenguaje musical, o algo similar a él, que se distinguía del hablado por no ser conceptual, problema central del presente escrito, el cual intentaremos resolver en el próximo capítulo.

4 *Lenguaje musical*

Para encontrar la posición de la música en el sistema schopenhaueriano es necesario estudiar detalladamente la diferencia que se encuentra entre las ideas y los conceptos, para poder relacionarlos con la música. De esta forma podremos ver qué cualidades tiene este arte, que permita dilucidar el carácter musical, para así luego mirar las distintas

dimensiones que componen un lenguaje semiótico: semántica, sintáctica y pragmática desde la teoría musical de Schopenhauer.

4.1 Ideas vs. conceptos

Como se ha comprobado, por un lado, en el primer capítulo del presente escrito, el concepto forma parte de las representaciones abstractas del principio de razón, que a diferencia de las representaciones intuitivas, estas eran pensadas y no visualizadas, por lo cual el concepto era una doble representación, en la que se obtenía una generalización que tomaba lo común de las intuiciones. Así, los conceptos se caracterizaban principalmente por una abstracción que se realizaba posterior a la pluralidad del mundo como representación. Y por el otro, en el capítulo anterior, se pudo estudiar la cualidad propia de la idea, que al ser intuitiva estéticamente, era fija e inmutable, como el modelo original del cual parten los fenómenos individuales, y sobre la cual solo tenían acceso los individuos geniales. Se pudo ver que tal actitud del genio, que lo convierte en un sujeto puro del conocer, era caracterizada por dejar de lado su dependencia volitiva, con la cual el objeto visto cobraba protagonismo y dominio en el estado contemplativo, pero por fuera de las formas epistemológicas: fuera de una espacio-temporalidad y, por ende, al margen de la ley causal, dejando de lado las relaciones que todo objeto tiene en el mundo como representación. Se afirmaba, entonces, que la Idea era anterior a las cosas y devenía plural una vez se exteriorizara por medio de las formas del principio de razón.

Esta característica es la que permite distinguirla claramente del concepto, afirma Schopenhauer: “En este sentido (aunque en ningún otro) cabe designar a las ideas, utilizando la terminología escolástica, como *universales anteriores a la cosa* y a los conceptos como *universales posteriores a la cosa*”¹⁰³. Así, el concepto parte de la pluralidad del mundo para abstraer de ahí conceptos, mientras que la idea, una vez se manifiesta, se hace plural.

Sin embargo, si la idea es tomada por el sujeto puro del conocer, partiendo del mundo, ¿no sería al igual que el concepto una forma de abstracción que es posterior a las cosas? No, pues la contemplación del sujeto es la que parte del mundo, permitiendo ver las ideas anteriores a su objetivación en fenómenos individuales. En palabras más claras: “La

¹⁰³ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 356.

naturaleza de la idea schopenhaueriana permite afirmar que la contemplación estética es una mirada al revés vuelta hacia un pasado anterior al tiempo del mundo: la búsqueda de una suerte de reminiscencia de un pasado, extramundo, que el mundo siempre habría tratado de repetir su propio tiempo”¹⁰⁴. Entonces, la idea que es objeto de contemplación es anterior a la cosa, pues está por fuera de las relaciones del principio de razón, mientras que la contemplación de lo singular que permite captar la idea se da desde la cosa, en el mundo, igual que el concepto que es objeto de representación abstracta. Ahora bien, mientras la contemplación deja de lado la voluntad y las formas de espacio, tiempo y causalidad, la abstracción conceptual sigue siendo dominada por la voluntad, de la cual parte todo conocimiento representativo. Entonces, tanto la idea como el concepto son universalidades, solo que uno es anterior y el otro posterior a la pluralidad de la realidad empírica, una está dominada por la voluntad y la otra no.

4.2 *Música vs. ideas*

Teniendo en cuenta la relación entre concepto e idea, y la relación entre idea y música del capítulo anterior, se podrá ver una relación más clara entre estos tres.

Comenzando por la distinción entre las ideas y la música, debemos partir de la relación entre el arte musical con las demás artes por las cuales las ideas se dan a conocer. Como se vio en el capítulo anterior, la música, según Schopenhauer, puede existir independientemente de los fenómenos, aunque el músico parta de estos para componer, pues, al pasar por encima de las ideas, consecuencia de su sonoridad (no espacial), no necesita, como las demás artes, representar lo singular (repetición de la idea), pues por sí misma es imagen de la voluntad. Siendo así, el arte de los sonidos es una objetivación *directa* de la voluntad, mientras que las artes figurativas son objetivación *indirecta* de la voluntad, por lo que entre el arte y esta se encuentran las ideas: “Como la música no presenta, al igual que todas las artes, las ideas o niveles de objetivación de la voluntad, sino que presenta inmediatamente a la voluntad misma (...)”¹⁰⁵. Se puede evidenciar que mientras las primeras (las figurativas) comunican ideas, el arte musical presenta la voluntad, es decir, sobrepasa a las demás artes en tanto no representa los prototipos de los

¹⁰⁴ *Escritos sobre Schopenhauer*. Ob. cit., p. 143.

¹⁰⁵ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 432.

fenómenos, los cuales no son más que ideas o niveles de objetivación de la voluntad. Así, lo que está en juego desde esta perspectiva de comparación es la forma en que se tiene conocimiento del objeto que representan tanto las artes figurativas como la musical; en otras palabras, las condiciones de conocimiento de las ideas en el caso de las artes distintas a la música, por un lado, y la expresión de la voluntad para la música, por el otro.

A diferencia de la música, las ideas solo pueden llegar a ser conocidas mediante las particularidades fenoménicas, para de ahí trascender y poner la objetivación por encima de lo volitivo. Por lo cual, en esos términos, partiendo de esa relación con las cosas, la idea no es la cosa en sí, sino solo objeto: “Desde luego, una idea así captada no es la esencia de la cosa en sí misma, al provenir del conocimiento de meras relaciones”¹⁰⁶. Y, afirma en las lecciones metafísicas: “La idea es la voluntad en tanto llega a ser objeto, aunque no se ha introducido aún en el espacio, el tiempo y la causalidad. Espacio, tiempo y causalidad son tan escasamente afines a la idea como a la voluntad. Pero a aquélla ya le corresponde ser objeto, mientras que a esta no”¹⁰⁷. El conocimiento que se tiene de la idea es la captación de lo universal de los fenómenos en el mundo, formas puras de las cosas. Siguiendo el ejemplo del árbol, lo que llegamos a conocer es la forma universal de todos los árboles, deponiendo sus diferencias, por fuera del principio de razón (por fuera de relaciones causales y espaciotemporales) dejando de lado mi voluntad individual: las ideas son “formas persistentes, inmutables e independientes del tiempo, las especies de las cosas que constituyen lo puramente objetivo de los fenómenos”¹⁰⁸. Así, lo que manifiesta la idea es el carácter de las cosas, de los fenómenos, pero no la esencia en sí de los mismos: “Así pues, como ya se ha dicho las ideas no revelan la esencia en sí, sino solo el carácter objetivo de las cosas (...)”¹⁰⁹

Entretanto, el conocimiento del objeto de la música, la voluntad, se manifiesta gracias a la expresión de sentimientos, revelando la esencia en sí: “No solo el querer y el decidir en sentido estricto, sino también todo anhelar, desear, rehuir, esperar, temer, amar, odiar, en suma, todo lo que constituye inmediatamente el provecho y el malestar propios, el placer y

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰⁷ Arthur Schopenhauer. *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Universitat de Valencia. 2004, p. 91

¹⁰⁸ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 354.

¹⁰⁹ *Idem.*

el displacer (...)”¹¹⁰. Como se había mencionado antes, la música expresa la universalidad de los sentimientos (*la tristeza, la alegría*): afecciones de la voluntad que son y forman parte de la voluntad misma. En síntesis, la música no presenta meras formas o el carácter de los fenómenos, sino la esencia íntima, la voluntad, diferencia que se deja entrever claramente en palabras de Carlos Javier González Serrano:

La música no designa un mero género de conocimiento como sucede con el resto de las artes (conocimiento puro, alejado de nuestra condición de individuos), sino que también hace visible *sentimentalmente* a su objeto, la voluntad, o lo que es lo mismo, no se contemplan ya formas inalterables e inmutables (ideas), sino el *querer* mismo, el carácter trémulo de nuestro deseo, que trasciende por entero y se hace independiente del mundo fenoménico y de la esfera de las ideas¹¹¹.

Así, la música, al no representar ideas como las demás artes, no depende de la singularidad figurativa para ser captada. Pero parece que para conocer la voluntad, ese *querer* mismo, como dice González Serrano, se debe partir en principio de un sentimiento particular (voluntad individual del oyente) que debe ser sobrepasado con la música:

Como la música no presenta, al igual que todas las otras artes, las ideas o niveles de objetivación de la voluntad, sino que presenta inmediatamente a la voluntad misma, esto explica que incida inmediatamente sobre la voluntad, esto es, sobre los sentimientos y pasiones y afectos de quien la escucha, de suerte que los intensifica o transforma súbitamente¹¹².

Entonces, así como los fenómenos son condición, en principio, para tener acceso y conocimiento de las ideas, la voluntad individual, o sea, los sentimientos del oyente, es punto de partida para conocer el objeto de la música, la voluntad como cosa en sí. Y afirmo que “*en principio* son condición”, porque tanto los fenómenos para las ideas, como los sentimientos particulares del oyente para la música, deben ser abandonados, o más bien,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 197.

¹¹¹ Carlos Javier González Serrano. “Metafísica de la música en Schopenhauer”. *El vuelo de la lechuza (apuntes de Socio filosofía y Literatura)*. 18 de septiembre de 2015: <https://apuntesdelechuza.wordpress.com/2015/09/18/metafisica-de-la-musica-en-schopenhauer/>

¹¹² *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 432.

intensificados, amplificados o transformados, como dice Schopenhauer, al punto que dejen su condición singular y devengan universales: por ejemplo, si dejo de ver un eucalipto para contemplar la idea de árbol, dejo mi tristeza por la pérdida de un ser querido para sentir *la* tristeza o *la* alegría que la obra musical me presenta. La idea es lo universal de los fenómenos, y la música lo universal de los sentimientos. Lo que tienen en común estas dos universalidades, y aquí ya no hablamos del conocimiento que tenemos de ellas, es su anterioridad con respecto al mundo representativo. Es decir, la idea como adecuada objetivación de la voluntad, y prototipo de los fenómenos, es anterior al mundo¹¹³ (son los fenómenos los que son copia de las ideas). Y la música, en tanto objetivación directa de la voluntad que no presenta ideas, sino la voluntad misma, es el corazón de todas las cosas, del mundo, por lo cual es anterior a él: “En esto la música se parece a las figuras geométricas y a los números que, como formas universales de todos los objetos posibles de la experiencia y aplicables a priori a todos ellos, no son sin embargo abstractos, sino intuitivos, y están absolutamente determinados”¹¹⁴. Luego la música, en tanto expresión de la voluntad, es anterior a él, porque su universalidad está constituida por lo en sí de los fenómenos: la voluntad.

4.3 *Conceptos vs. música*

Este sentido, en el cual las ideas y la música son anteriores al mundo, permitiría afirmar la diferencia que se nombró del concepto con relación a la idea: que el concepto, a diferencia de estas, es una universalidad posterior al mundo. Sin embargo hay una parte de la música que, según el autor, también hace abstracción de la realidad, al igual que los conceptos: la melodía, solo que no en el mismo sentido:

Pues en cierta medida las melodías son, al igual que los conceptos universales, un abstracto de la realidad (...) pero ambas universalidades se contraponen entre sí en cierto sentido; en tanto que los conceptos sólo abstraen formas a partir de la intuición, albergan por decirlo así

¹¹³ “(...) el mundo no es más que la manifestación de las ideas en la pluralidad por medio del ingreso en el principio de individuación (la forma del conocimiento posible para el individuo en cuanto tal)”. *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 351.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 356.

la envoltura exterior de las cosas y, por lo tanto, son propiamente abstractos; en cambio, la música ofrece el núcleo más íntimo de todas las formas, o el corazón de las cosas.¹¹⁵

Aquí hay que tener en cuenta que el autor hace énfasis en que la melodía es “*en cierta medida*” abstracción, pues como se pudo evidenciar en el apartado de las representaciones abstractas, haciendo referencia a los conceptos, estas eran de tal naturaleza porque tomaban lo común de las intuiciones, dejando de lado las diferencias. Es decir, manteniendo lo idéntico¹¹⁶ de las intuiciones empíricas; lo que llama Schopenhauer la *envoltura exterior de las cosas*: el concepto abstrae formas comunes de las intuiciones. Contrario a la melodía que no abstrae formas, ya que va más allá, ella es la esencia de todas estas, y por lo cual, anterior a ellas, deja de lado las cosas, para tomar de ellas su esencia. He ahí la razón por la cual la música no se puede ni se deja conceptualizar, porque no revela abstracciones intuitivas que pueden ser pensadas y racionalizadas, sino que como expresión de sentimientos, palabra en la que nos detendremos un poco en el siguiente apartado, solo puede ser sentida, valga la redundancia.

4.4 Dimensión semántica como fundamento de su lenguaje metafísico

En varias ocasiones Schopenhauer afirma que la música es un *lenguaje universal*, por lo cual es menester ver en qué sentido lo es. El autor afirma que la música: “ (...) es un arte tan sumamente grande y magnífico e incide tan poderosamente sobre lo más íntimo del hombre, donde éste le comprende tan íntegra y hondamente como un lenguaje enteramente universal, cuya claridad supera el propio mundo intuitivo”¹¹⁷. En los apartados anteriores se hizo referencia a la anterioridad de la música con respecto al mundo por ser un arte que expresa la voluntad directamente, sin intermediarios singulares fenoménicos. Esta *anterioridad* es importante mencionarla, dado que es la que otorga a la música esa característica de *universal*. Al ser el arte sonoro la esencia de mundo, pero anterior a él, quiere decir que al igual que la voluntad misma, no es materializada aún, pues al ser el núcleo de todas las formas es inmaterial, no física, sino metafísica: “Pues la música es,

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 357.

¹¹⁶ “La formación de un concepto se realiza generalmente omitiendo mucho de lo intuitivamente dado, para de este modo poder pensar por sí, aisladamente, lo restante”. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. ob. cit., p. 150.

¹¹⁷ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 349.

como ya se ha dicho (...) un trasunto inmediato de la voluntad misma, y por lo tanto, representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno”¹¹⁸. Esto se debe a que el parangón que se encuentra entre la voluntad y la música es el *sentimiento*. Pues si la Voluntad es querer, dolor, deseo, que el individuo, constituido con un cuerpo, conoce por medio de la autoconciencia; y la música es expresión de lo esencial de los sentimientos (no particulares), los dos se llegan a conocer por medio del sentimiento: “el conocimiento íntegro de la cosa en sí sólo puede venir dado por medio del sentimiento, nunca por medio de la abstracción (...) La música (...)“expresa “ todos los movimientos de la voluntad tal y como se presentan en la autoconciencia humana”^{119 120}.

Pues bien, en tanto que somos oyentes constituidos por un cuerpo que nos permite conocer la voluntad, y al ser la música objetivación directa de esta, nos presenta su significado real y propio, que para nosotros se relaciona con aquello que nos es internamente familiar, nuestro querer: “Desde nuestro punto de vista, donde atendemos al efecto estético, hemos de reconocerle un significado mucho más profundo e importante que se refiere a la esencia más íntima del mundo y de nuestro propio yo (...)”¹²¹. Por ende la música en su estructura armónica y melódica comunica las afecciones sin hablar de escenas concretas que la representen, sino abstractamente, como una sinfonía de Beethoven, afirma el autor, en la cual se presentan todos los sentimientos humanos.¹²² Por eso, cuando nos encontramos en un concierto de alguna obra musical no figurativa, o lo suficientemente poderosa para que la letra sea olvidada, experimentamos inmediatamente cierta (la) Alegría, (la) Tristeza, sin contenido visual, sin estar dominados por nuestra propia voluntad. O si bien estamos dominados por un sentimiento, sea por la razón que fuera, la música lo que hace es amplificarlo de tal forma que lo trasciende dejándolo sin contenido, es decir, sin pensar, ni visualizar lo que nos causó ese estado de ánimo, como si pasara mi alegría a ser *la alegría*, es decir, el sentimiento se hace objeto.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 356.

¹¹⁹ Carlos Javier González Serrano. “Metafísica de la música en Schopenhauer”. *El vuelo de la lechuza (apuntes de Sociofilosofía y Literatura)*. Ob. cit.

¹²⁰ El autor toma la cita de: Arthur Schopenhauer. *Parerga y Paralipómena*. Trotta, Madrid, 2006, Vol. I, p. 73.

¹²¹ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 350.

¹²² “Pero al mismo tiempo en esta sinfonía nos hablan todas las pasiones y todos los afectos humanos”. *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p.434.

Siendo este el significado de la música, que corresponde a un sentimiento no materializado, es necesario acudir a la definición que realiza Schopenhauer de este término para acercarnos más a lo designado. Afirma Schopenhauer sobre el sentimiento que “sólo tiene un contenido negativo, cual es el de que algo que está presente en la consciencia no es un concepto o conocimiento abstracto de la razón”¹²³. El sentimiento es algo que no puede ser conceptualizado, que no puede ser una representación abstracta, en cuanto esta toma algo de la intuición para hacerlo palabra. Así, el sentimiento solo puede tomarse negativamente, dada la imposibilidad de la razón para poder abstraerlo, conceptualizarlo, por lo cual le pertenece una inefabilidad que lo caracteriza. De ahí que la música suscite sentimientos (no discursivos) que solo podemos sentir, valga la redundancia, y no propiamente racionalizar: “narra su historia secreta, pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón compendia bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento y no puedo asumir en sus abstracciones”¹²⁴.

De acuerdo a todo lo dicho, la música por sí sola no depende del mundo para existir, dado que es lo en sí de este y por lo tanto anterior a él. Eso explica por qué siempre se escapa de cualquier explicación cabal, porque hay algo en ella que no es posible conceptualizar. Pero cuando se encuentra con un sujeto que no es solo cognoscente sino volente con un cuerpo, la música se revela como un sentimiento no particular: significado otorgado por el oyente. Esa falta de contenido fenoménico hace que los oyentes tiendan a materializarla por analogía con las singularidades fenoménicas y de la vida¹²⁵, lo cual se relaciona con los niveles de objetivación de la voluntad¹²⁶.

En suma, respecto a la categoría de *lenguaje musical*, se debe afirmar, con relación a lo anterior, que Schopenhauer lo toma de forma negativa al igual que el sentimiento, pues si bien afirma que la música es *el lenguaje del sentimiento*, este no puede ser comprendido racionalmente¹²⁷. Aunque Schopenhauer no explica por qué este sea un lenguaje, sí

¹²³ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 137.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 353.

¹²⁵ “(...) se me hacía patente su esencia íntima y su tipo de relación con el mundo en cuanto copia, conforme a la analogía necesariamente presupuesta”. *Ibid.*, p. 350. La analogía a la cual se hace referencia es a la música con las demás artes, la cual fue mencionada en el capítulo anterior.

¹²⁶ “A ello se debe que nuestra fantasía se vea tan fácilmente suscitada por la música y trate de dar forma a ese mundo sobrenatural e invisible, pero sin embargo tan vivo que nos interpela directamente, para revestirlo en carne y hueso, materializándolo en un ejemplo análogo”. *Ibid.*, p. 355.

¹²⁷ “(...) el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que no comprende la razón”. *Ibid.*, p. 354.

proporciona elementos suficientes para constituirlo bajo las dimensiones: semántica, sintáctica y pragmática.

Siendo fieles a lo que dice el autor, en el primer libro de *El mundo como voluntad y representación* afirma: “así el lenguaje, como cualquier otro fenómeno que atribuimos a la razón y como todo lo que diferencia al hombre del animal, ha de ser explicado mediante eso que es su única y sencilla fuente: los conceptos, las representaciones abstractas, contraintuitivas y universales, no individualizadas dentro del tiempo y el espacio”¹²⁸. Sin embargo, si el autor asegura la existencia del lenguaje musical, no quiere decir que lo sea en términos discursivos, sino que es de otra índole, un lenguaje que no se basa en representaciones abstractas, sino en un *lenguaje metafísico* cuyo fundamento se encuentra en la voluntad, del querer.

Así, la melodía que toma abstracciones del querer individual para presentar el núcleo de las emociones, haciéndolas sonoras (con un tiempo) en las que, una vez audibles podrán trascender y sentir su pureza no de forma particular, sino escuchar y sentir la voluntad como cosa en sí, *el dolor, la alegría*, he ahí la metafísica del lenguaje musical que se encuentra en su *significado*: la voluntad, la esencia de los fenómenos, lo más profundo del ser humano; *su sintaxis*, la gramática musical que la compone y *su intérprete*, aquel que trasciende la melodía. A diferencia del lenguaje hablado, el lenguaje musical se le atribuye entonces no a la razón sino a la voluntad, en el cual la fuente son los sentimientos. Por lo cual el lenguaje musical es el lenguaje directo de la voluntad.

4.4.1 Dimensión sintáctica: *Mathesis musical*

Cómo el significado interno de la música se presenta en unas relaciones sonoras físicas, podemos preguntar: ¿cuál es la relación de esta parte metafísica con la física? Habiendo visto que la música es el lenguaje de los sentimientos, en última instancia el lenguaje de la voluntad, se verá cómo es que este deviene melodía, armonía, y ritmo, fundamentada en relaciones matemáticas, que van ser signo de su metafísica. Afirma Schopenhauer que “(...) las relaciones numéricas a las cuales cabe reducirla no se comportan como lo designado, sino como signos”¹²⁹, ya que de acuerdo a las relaciones

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 123 y 124.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 350.

tonales se podrá presentar el matiz del sentimiento. Una muestra de ello son las relaciones racionales e irracionales que comprenden lo que se opone o lo que satisface a la voluntad respectivamente. Para ejemplificarlo miraremos los grados de las notas con relación a la escala de do mayor:



Figura.1¹³⁰

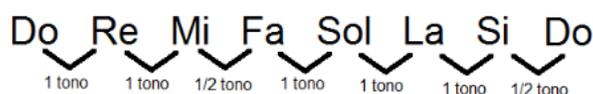


Figura 2.¹³¹

Como se puede evidenciar en las imágenes, la relación matemática se encuentra en las distancia entre cada nota, que se compone entre tonos y semitonos, dependiendo de su frecuencia física (Hz). Teniendo esto en cuenta, en la armonía básica los acordes consonantes son aquellos que no suscitan una tensión al ser escuchados, como por ejemplo la homogenización de un *do* tocado con su homólogo a una octava. O bien esta nota (*do*, I grado) tocada junto a su dominante que corresponde a su V grado *sol*. Al contrario, los acordes disonantes evidencian una tensión sonora, como lo es por ejemplo la nota *do* junto a su VII que corresponde a la nota *Si*. Al ser escuchadas estas tensiones se podrá corroborar lo dicho por Schopenhauer con relación a la voluntad:

Además, como esa racionalidad e irracionalidad en las relaciones numéricas de las vibraciones admite innumerables grados, matices, corolarios, y variaciones, por mediación suya la música deviene el material donde se reflejan y reproducen fielmente, con sus más finos matices y modificaciones todos los movimientos del corazón humano, esto es, de la voluntad cuya sustancia desemboca siempre en satisfacción o insatisfacción, aunque en grados incalculables, lo cual ocurre mediante la invención de la melodía¹³².

¹³⁰ Imagen tomada de “Armonía musical”. *Aprende gratis*. 2015. <http://www.aprende-gratis.com/armonia-musical/curso.php?lec=grados-escala>

¹³¹ Imagen tomada de “Distancias de las notas musicales”. *Temas básicos 17*. 2015: <http://temasbasicos17.blogspot.com.co/2012/08/tema-2-distancias-de-las-notas-musicales.html>

¹³² *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 435.

Ahí, entonces, se encuentra la conexión del signo con su significado, en las relaciones físico-matemáticas de la música que comprenden las alturas tonales, los matices *piano* (suave) o *forte* (fuerte), el tiempo o tempo, y las distancias que se encuentran en las escalas, acordes, intervalos, que en su conjunto nos muestran el significado íntimo de la música. Esto no es más que su relación sintáctica con la semántica. En otros términos, la satisfacción de la voluntad puede relacionarse, por ejemplo, con la consonancia de las notas, que no son más que la racionalidad numérica de la vibración: una nota tocada con su homóloga, o tocada junto a su dominante (*do-do* una octava más aguda o grave; *do-sol* respectivamente). Y la insatisfacción por la relación irracional entre las notas, como lo son los acordes disonantes, una nota tocada junto a su séptimo grado (*do-si*). De esta forma las distancias tonales influyen en la expresión del sentimiento presentado por una obra, en la cual es más complejo.

La melodía, como el elemento más importante para el autor, está compuesto por ritmo y armonía, lo cuantitativo y cualitativo respectivamente; el primero hace referencia a la duración de las notas, la división simétrica de las obras, y el segundo, a las tonalidades¹³³. En otras palabras, el ritmo hace referencia a la división temporal entre los compases, como el ritmo del vals que generalmente está compuesto en $\frac{3}{4}$, dividiendo simétricamente la melodía en ese tiempo: “Así vemos que mediante la división simétrica y la repetida partición de sus miembros, hasta llegar a los compases y sus fragmentos, en medio de una constante subordinación, supraordenación y coordinación de los mismos, la pieza musical se combina y concluye en una totalidad (...)”¹³⁴. Estos elementos muestran unas relaciones de diálogo de *desavenencia*, *reconciliación* y *suspensión* que, según el autor de Danzig, es la esencia de la melodía. La primera ocurre cuando el ritmo y las tonalidades no se encuentran, debido a una falta de consonancia tonal que no evidencia la finalización de la frase musical en una buena repartición de tiempo de las notas, o al contrario, una consonancia que no tiene el tiempo apropiado para poder cerrar la melodía. La segunda, ocurre cuando el ritmo y la armonía concuerdan para encontrarse, con la cual

¹³³ “La melodía consiste en dos elementos, uno rítmico y otro armónico; también se puede designar el primero como lo cuantitativo y al segundo como lo cualitativo, ya que el rítmico atañe a la duración, mientras que el armónico atañe a la elevación y profundidad de los tonos”. *Ibid.*, p. 437.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 438.

se cierran las frases musicales, o bien, toda una obra musical. Y la tercera, una sensación de demora, de espera, para terminar en un encuentro de los elementos rítmicos y armónicos, como se da notoriamente en las obras románticas de Chopin. Estas dinámicas melódicas corresponden análogamente con los movimientos de la voluntad: deseos no alcanzados, satisfechos; o la intensidad del querer a causa de la espera: un anhelo *in crescendo* con ansias para salir de una incertidumbre. Así, entonces, se presenta el vínculo entre lo metafísico y lo físico que posibilita que el hombre encuentre en la música su profundidad, mediante las relaciones numéricas que la conforman.

4.4.2 **Dimensión pragmática:** *recepción de la música con relación al oyente*

Afirma Fubini que “la música se diferencia del simbolismo del lenguaje común exactamente porque no posee un significado que le haya sido asignado de antemano”¹³⁵, frase relacionada con lo que afirma Schopenhauer cuando escribe sobre las tonalidades menores: “Pero hay algo sumamente asombroso y es que el tono menor sea un signo inequívoco del dolor, sin ser ni física ni convencionalmente algo doloroso. En esto cabe apreciar cuán hondamente está fundamentada la música en la esencia de las cosas y del hombre”¹³⁶. Esto nos hace pensar que el *conocimiento* que tiene el oyente del significado musical es *a posteriori*, pues aún se tiende a determinar que las tonalidades menores sean signo de dolor y las mayores de alegría, la diversidad de factores en la música como lo son las matices, el tempo, el ritmo, la forma de interpretación, etc., dilucidan una variedad de sentimientos, hasta colores distintos, por decirlo así, de los mismos, como lo podemos evidenciar en el ejemplo que escribe el autor de Danzig continuando con la referencia de las tonalidades menores: “el *allegro* en tono menor es muy frecuente en la música francesa y la caracteriza: ella es como bailar mientras le aprieta a uno el zapato”¹³⁷. Así, el carácter oculto del lenguaje musical que comunica sentimientos no hace posible la creación de un vocabulario preciso acorde a cualquier pieza musical, sino que cada obra puede presentar distintos sentimientos (como se hacía referencia a las sinfonías de Beethoven), y más aún, cada interpretación de la misma obra puede presentar variaciones distintas, pero predominando en ellas el mismo significado: la Voluntad.

¹³⁵ Enrico Fubini. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ob. cit., p. 56.

¹³⁶ *El mundo como voluntad y representación I*, ob. cit., p. 441.

¹³⁷ *Idem*.

Ahora bien, las condiciones para que el oyente pueda comprender el verdadero significado de la música es su abolición con respecto a sus propias emociones, como ya fue mencionado anteriormente: “(...) el lenguaje universal mediante el que se comunica la música sólo se entiende en el *silencio* de la voluntad individual, y así, éste constituirá el principio constitutivo de cualquier pieza musical auténtica”¹³⁸. Es decir, debe ser un sujeto puro del conocimiento con respecto a sus propias afecciones (individuales), para dejar de lado el dominio de su propia voluntad, su propio querer, y captar los sentimientos es su forma más pura: sin contenido fenoménico (ajeno a las relaciones del principio de razón) ni vivencial (que no esté relacionado con sus actos).

Así, dejamos de lado nuestro querer individual para poder captar el querer mismo, nos despojamos de esa forma de nuestro sufrimiento, esto es, dejar de lado la propia voluntad. De aquí la afirmación de Schopenhauer al respecto: “A ello se debe que la música nunca nos causa un sufrimiento real, sino siempre permanece alegre a sus acordes dolorosos, por lo que en su lenguaje percibimos con agrado la historia secreta de nuestra voluntad, de todas sus emociones y todos sus afanes, con sus múltiples demoras, obstáculos y tormentos, incluso en las melodías más melancólicas”¹³⁹. De esta forma, el oyente accede al significado sin estar dominado por su propio querer, lo cual ocurre una vez se deje llevar por la música.

5 Algunas consideraciones finales

- a) Se ha podido ver que la música de la cual siempre tiene referencia Schopenhauer es la música occidental, sobretodo la que pertenece al periodo del clasicismo, siendo sus compositores predilectos Mozart y Rossini, quienes se caracterizan por haber compuesto obras simétricas con relación al tiempo y al ritmo, que están muy bien realizadas dentro de las reglas técnicas de composición tonal. Eso nos da una idea del contexto musical en el cual estaba inmerso Schopenhauer, pues se encontraba en esa transición del Clasicismo al Romanticismo iniciado por Beethoven; un auge musical importante en Europa en el cual salió a relucir el individualismo musical. Siendo esto así, uno podría decir en principio que el único tipo de música que

¹³⁸ Carlos Javier González Serrano. “Metafísica de la música en Schopenhauer”. *El vuelo de la lechuza (apuntes de Sociofilosofía y Literatura)*. Ob.cit.

¹³⁹ *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 436.

alcanzaría el significado metafísico sería este tipo de música, a la cual no muchos tienen acceso por diversas razones, sociales y culturales, por lo cual se hace necesaria la pregunta sobre si otros estilos musicales basados en la música occidental y otros fundamentados en otra estructura, como lo es la música llamada tradicional o folclórica, permitiría capturar la esencia de la música. Pues bien, la música en tanto objetivación directa de la cosa en sí, esto es, de la Voluntad, es perenne, así haya cambios en su parte estructural y técnica, pues dado que no hay un convencionalismo previo sobre lo designado, la música no depende de una estructura gramatical musical específica para poder llegar a comprender la Voluntad. Siendo así, la única condición posible de la cual se puede hacer mención es el desprendimiento de la voluntad individual para poder captar los sentimientos en su forma más pura. Por lo cual, se podrá afirmar que la sintaxis occidental podría modificarse, pero no su significado: “Lo único que permanece es la idea de hombre, de manera que en el mundo de los fenómenos no es posible alcanzar una verdadera pérdida ni ganancia, pues sólo la voluntad es la cosa en sí, lo siempre presente: sólo su afirmación o negación es importante, lo que el hombre *lleva por dentro*”¹⁴⁰. Así, se podría afirmar osadamente que resulta posible comprender el significado metafísico por medio de una melodía de Mozart, así como también puedo comprenderlo en una obra de los *Gaiteros de San Jacinto*, a pesar de que la dinámica estructural de una y otra sean distintas¹⁴¹. Pues, finalmente, es algo físico lo que es contingente, mientras que la esencia del mundo y del hombre es inmutable. Con ello no se quiere decir que cualquier tipo de música lograría alcanzar su verdadero significado, sino que, pese a que la relación sintáctica puede cambiar, lo designado no cambia en una buena pieza musical. El problema sería determinar qué piezas serían buenas, respecto a su estructura y gramática musical, distinta a la estructura de la música sinfónica, con las que fuera posible alcanzar tal significado, lo cual sería otro tema de estudio.

¹⁴⁰ Carlos Javier González Serrano. “Metafísica de la música en Schopenhauer”. *El vuelo de la lechuza (apuntes de Socio filosofía y Literatura. Ob. cit.*

¹⁴¹ De alguna forma en la percusión también encontramos una melodía: “El elemento rítmico es el más esencial, pues es capaz de presentar un por sí solo y sin el otro algún tipo de melodía, como ocurre, v.g., con el tambor (...)”. *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 437.

- b) La música contemporánea académica, como lo son las composiciones de Boulez o la música experimental de John Cage, por ejemplo, son difíciles de escuchar debido a su forma de composición, generándonos alguna reacción que no es propiamente racional, pero que tampoco es la expresión de la voluntad. En estos casos la pieza pareciera que nos suscita un rechazo, como si nuestra voluntad individual, con la cual el oyente parte para escuchar la música, no se sintiera identificada con la obra musical. Con esto se quiere dar cuenta de que es posible que exista, en principio, una condición de identificación con la obra para que esta misma pueda conducir al oyente a una transformación o intensificación de su voluntad, y poder captar el íntimo significado de la música. Esta sería una identificación oculta, que no tiene explicación alguna, pero que seguramente alberga su fundamento en nuestro carácter, punto que valdría la pena estudiar con más detalle.

Conclusiones

- a) El lenguaje conceptual y discursivo es distinto de la música, pues su abstracción se realiza partiendo de lo intuitivo, por lo cual las palabras, que son su signo, son universales después de la cosa, conservan las formas intuitivas. Mientras tanto, la música realiza una especie de abstracción que toma lo más íntimo; su Voluntad. Es así como la música, cuando se escucha, trasciende el mundo y los sentimientos propios, mostrando su significado interno (anterior a las cosas), ya que permanece inmanente en ella su significado interno, que se objetiva en la armonía y melodía para hacer visible la Voluntad. Por tal razón la música no debe estar subordinada a las palabras, en el caso de las obras acompañadas de un texto (óperas, *Lieds*, canciones), sino que estas deben estar fundamentadas en el componente musical, sin olvidar que las piezas instrumentales son la forma ideal para presentar lo más íntimo del mundo, cosa que puede hacer por sí sola sin ornamentaciones de otro tipo.
- b) La música, al ser expresión de la Voluntad, es distinta a las demás artes que presentan ideas. Siendo así, a pesar de que estas y la música sean universales anteriores a la cosa, las ideas son formas inmutables de los fenómenos, y la música lenguaje de los sentimientos. Sin embargo, dado que la esencia de las ideas y la música es la misma Voluntad, en la música se puede encontrar un paralelismo con

los niveles de objetivación de la voluntad, por analogía con las demás artes. Pues si bien la profundidad de la música hace compleja la conceptualización de la misma, en tanto que ella supone un lenguaje universal que por trascender la realidad tangible la hace inefable, entonces, se puede hablar de la música por medio de analogías singulares, materializándola, dándole cuerpo.

- c) El lenguaje musical es, en última instancia, metafísico, dado que por medio de las relaciones matemáticas de la gramática musical, que son su signo, presentan su significado interno, el querer, los sentimientos en su forma más pura. Un lenguaje que no puede ser comprendido racionalmente, y que por ende es inefable. Así, la semántica de la música se encontraría en la Voluntad que representa, y que se otorga *a posteriori* por quien la escucha, sin que en ella se presente un convención de signos que la justifique: “La música solo conoce los tonos más no las causas que los produce”¹⁴². En suma, al ser la música expresión de lo más íntimo de la voluntad, una abstracción metafísica, ha de ser entendida como una suerte de lenguaje universal, ya que, como vimos anteriormente, la música es independiente de cualquier particularidad, tomando los sentimientos en su generalidad (la alegría, la tristeza). La música, como lenguaje, comunicaría no conceptos, sino sentimientos, es decir, algo que no puede definirse, que no puede explicarse conceptualmente y que es conocido (*a posteriori*) por un oyente que no solo es cognoscente, sino volitivo. Siendo así, el lenguaje musical es un contenido negativo, ya que se aleja del lenguaje conceptual, pero que, aun así, sí lleva consigo un mensaje metafísico.

¹⁴² *El mundo como voluntad y representación II*, ob. cit., p. 234.

Agradecimientos

Principalmente le doy gracias a mis padres quienes me han otorgado su apoyo incondicional no solo para culminar este trabajo, sino mis estudios. Agradezco las influencias y enseñanzas tanto de ellos como de mis hermanos, ya que estas me inspiraron en la realización del presente escrito. Gracias a los amigos que creyeron en estas ideas y compartieron sus comentarios y puntos de vista, los cuales enriquecieron el contenido de este trabajo monográfico. Agradezco los aportes del profesor Maximiliano Prada, y su apoyo desde la creación del semillero de filosofía de la música, en el cual pude ampliar y profundizar más en lo correspondiente a las reflexiones filosóficas y musicológicas. Así mismo, le doy gracias a todos quienes participaron en el semillero por contribuir al estudio filosófico de la música. Agradezco bastante a Carlos Javier González Serrano, quien, desde la distancia compartió su conocimiento en asuntos schopenhauerianos, y fue una compañía académica relevante e imprescindible en la realización de este trabajo. Por último, agradezco a todos aquellos que de forma directa o indirecta han suscitado el amor a la filosofía y la música.

Bibliografía

- Armonía musical*. (Septiembre de 2015). Obtenido de <http://www.aprende-gratis.com/armonia-musical/curso.php?lec=grados-escala>
- BARRENECHEA, J. M. (1989). El discurso de Schopenhauer sobre la <<cosa en sí>>. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*(No. 23), pgs.83-118.
- BOWIE, A. (1999). *Estética y Subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. (E. Leonetti, Trad.) Madrid: Visor Dis S.A.
- CRESPO, R. Á. (1984). Metafísica y arte: el problema de la intuición en Schopenhauer. *Anales del Seminario de Metafísica*(19), 149-167.
- DAHLHAUS, C., & EGGBRECHT, H. H. (2012). *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado.
- Distancias de las notas musicales*. (Septiembre de 2015). Obtenido de <http://temasbasicos17.blogspot.com.co/2012/08/tema-2-distancias-de-las-notas-musicales.html>
- FUBINI, E. (2004). *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUBINI, E. (2005). *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, C. J. (18 de Septiembre de 2015). *El vuelo de la lechuza (apuntes de Sociofilosofía y Literatura)*. Obtenido de Metafísica de la música en Schopenhauer: <https://apuntesdelechuza.wordpress.com/2015/09/18/metafisica-de-la-musica-en-schopenhauer/>
- JER, S. B. (2011). ¿Cómo logra Schopenhauer tomar conciencia de la voluntad en cuanto cosa en sí? *Revista de filosofía*, Vol.67, pgs. 109-121.
- KANT, I. (1995). *Crítica del Juicio*. (M. G. Morente, Trad.) Madrid: Espasa Calpe.
- LANGER, S. K. (1958). *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. (J. Rest, & V. M. Erhart, Trads.) Buenos Aires: Editorial Sur.
- LYOTARD, J.-F. (1995). V cátedra internacional de arte. *La cieguera necesaria*. Bogotá: Colección de textos de humanidades, Universidad del Rosario.
- MARRADES, J. (1990). Autoconocimiento y cuerpo en Schopenhauer. En C. J. Urdanibia, *Los antiheleianos: Kierkegaard y Schopenhauer*. Barcelona: Anthropos.
- MORRIS, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. (R. Grasa, Trad.) Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

- ROMERO, S. R. (1989). El cuerpo en Schopenhauer. *Anales del Seminario de Metafísica*, 135-147.
- ROSSET, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. (R. d. Oliva, Trad.) Valencia: PRE-TEXTOS.
- RUBIO TOVAR, J. (1981). *Chopin, poeta del piano», Los Grandes Compositores*. Navarra: Salvat, S. A.
- SCHOPENHAUER, A. (1981). *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Gredos S.A.
- SCHOPENHAUER, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. (Vol. I). (R. R. Aramayo, Trad.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- SCHOPENHAUER, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. (Vol. II). (R. R. Aramayo, Trad.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- SCHOPENHAUER, A. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. (M. P. Cornejo, Trad.) Universitat de Valencia.
- SCHOPENHAUER, A. (2006). *Parerga y Paralipómena* (Vol. I). Madrid: Trotta.
- SUANCES, M. (1989). *Arthur Schopenhauer Religion y metafísica de la voluntad*. Barcelona: Herder, S.A.