



Pérdida y melancolía. Tres ejemplos de cómo no hablar de música

Santiago E. Espinosa

Estas lluvias, que el aire fecundo vierte en grandes flotas en el seno de nuestra madre común, ¿te parecen perdidas?

Lactancio, *Las instituciones divinas*.

«Hablar de música» es ya difícil; se trata de hablar de algo que dice todo lo que tiene que decir sin recurrir a un medio entre su supuesto «contenido» y la «forma» en que aquél es transmitido. En consecuencia, es hablar de algo que ya habla por sí mismo y que no requiere en ningún caso del auxilio de un intérprete *exterior*; es, pues, hablar *de más*. Sin embargo, se puede intentar hablar *con* ella, de forma paralela, quizás, a condición de algunas objeciones. Primera observación: *no hay* contenido alguno en la música y ésta *no* es un medio o una forma que comunica algo exterior a ella misma. La tesis contraria es ciertamente bien antigua y ha sido conservada preciosamente hasta nuestros días, a pesar de las tentativas antimetafísicas de un considerable número de pensadores y de músicos. Es la tesis *romántica* por excelencia: «la música es un medio de expresión», ya de ciertas ideas en particular (la eternidad, el infinito, Dios, la muerte, etc.), ya de algo más o menos «indefinido», o incluso, de la «Afección» en general. Es también la tesis de Ch. Buci-Glucksmann, que recientemente la llama «Afecto de afectos¹», y que ocupará nuestro primer ejemplo.

Si bien hablar de música es algo que está de más, es cuando menos deseable, en la medida de lo posible, que se le rinda justicia, es decir, por una parte, que se hable de ella y no de aquello que es capaz de hacer pensar o sentir (la tesis *expresionista* que acabamos de enunciar), pero igualmente, por otra parte, que le sea atribuido el mínimo requisito de aquello que nos permite si no hablar en su lugar, sí al menos escucharla: su *real y singular existencia*. Real: la música *no* es ausencia; la propia experiencia de plenitud, así como el otorgar al sonido una determinada materialidad deberían servir para contradecirlo. Singular: la música, ante todo, *se escucha*; no nos «hace ver lo pasado, lo perdido», y de hecho, ninguna otra imagen, sea ésta cual sea. La realidad de la música es otra que la realidad a secas, y sin embargo, es real. A este respecto, las tesis de M.-L. Mallet y de M. Schneider², que analizan la música desde una perspectiva ya deconstruccionista ya psicoanalítica y que ocuparán nuestro segundo y tercer ejemplo, se reúnen con la de Buci-Glucksmann bajo el supuesto que la música es antes que nada una *pérdida*. Por diversos caminos, cada uno de estos autores —pero ello siguiendo a un sinnúmero de otros pensadores, y los discursos, que no la música, de algunos compositores—, llegará relativamente al mismo punto: la música es melancolía.

Lo más importante aquí es lo siguiente: si se acepta el estatuto de «real» de la música, el mismo juicio que se emita sobre ésta podrá extenderse a cualquier otro tipo de real. Derrida es en esto ejemplar: por una parte dirá, es sabido, «nada existe fuera del texto» —es decir, aquello de lo que yo hablo está «diferido» y para siempre inaccesible, por lo tanto, no existe—, por la otra, «no he casi nunca soplado palabra alguna sobre la música»; aquello que simplemente es carece del interés de ser *pensado*. Y

¹ L'enjeu du beau. Musique et Passion, Galilée, 1995.

² *La musique en respect*, Galilée, 1992; *Musiques de nuit*, Odile Jacob, 2001, respectivamente.

parecería que es en ello que consiste el pensamiento en general: éste no sólo apuntando hacia aquello que no está aquí —y que en consecuencia necesita ser pensado—, sino ocupándose de todo aquello que nunca ha estado ni estará aquí —y que en consecuencia dará para siempre qué pensar.

1. La música en escena

Existe una larga serie de pensadores que se han esforzado por emitir sobre el mundo —haciendo empero pensar que es del mundo mismo que ello emana— una muy particular *afección*: el desencanto. Esto es, que lo real, al menos en su versión «moderna», ha perdido su capacidad de maravillar y de sorprender por el simple hecho de ser, y que «se ha vuelto» una fuente de desdicha, de desesperanza, de añoranza. Así, para Baudelaire el verdadero mundo está como «velado por las lágrimas de la nostalgia», según la expresión de W. Benjamin, para quien el poeta era sin duda «más que cualquier otro, quien tenía más consciencia del fenómeno del decaer del aura³». Tanto el uno como el otro aseguran como fundamento último el *taedium vitae*; el poeta lo llamará *spleen*, el filósofo *Trauer*, y, según Buci-Glucksmann, puesto que la música es una especie de arte *visual* no obstante *velado*, aquella se ocupa muy precisamente de expresar esa belleza que sólo deviene visible merced al velo melancólico que cubre un «mundo anterior», «originario» y seguramente *mejor*. Pero puesto que *imaginar* tal mundo resulta no sólo complicado sino en última instancia imposible, podrá naturalmente argumentarse que eso que el velo esconde no es ni siquiera el «Ser» —pues éste es algo que, en buena lógica, es y no algo que (ya) *fue*— sino el «no-ser», la Nada:

Yo veo allí el secreto de un origen que se vela a sí mismo por ser fenomenal, y guardar su carácter fluido, su misterio. Lo bello no desvela al Ser, vela un poco al no-ser⁴.

En su tentativa de ataque contra el «desvelamiento» heideggeriano, Buci-Glucksmann contrapone lo que ella llama «belleza musical» como un agente revelador del «misterio»: lo que puede desearse y de lo que es legítimo gozar está, como lo dice Baudelaire, *anywhere out of the world*; —la música es pues una manifestación de la ausencia. El «misterio», parece, no consiste en que el ser sea, sino precisamente en que no-sea.

Ahora bien, como para la mayoría de los pensadores judíos, para Benjamin lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero ya tuvieron lugar en algún momento de la historia —cuando no están apenas por venir, aunque eternamente diferidos—, y de ello no quedan sino algunas «huellas», de modo que la tarea del pensador o del esteta consistirá ante todo en localizar sus imágenes:

Sólo la imagen es ese “destello”, ese “fulgor” que suscita la constelación de las ideas, esta visibilidad del pasado debe ser legible. En la belleza de las imágenes detenidas —la dialéctica en estado detenido—, Antaño es efectivamente el “Antaño de siempre”... La belleza de las imágenes está alojada detrás de las cosas, la de las ideas delante⁵.

³ Charles Baudelaire, Payot, 1979, p. 199-201.

⁴ L'enjeu du Beau. Musique et Passion, p. 23.

⁵ Ib., p. 27.

Si imagen hay es sin duda porque presencia ya no hay. Así como de lo real no se habla más que cuando ya no está —de aquí la paradoja del pensamiento⁶. Pero aunque aquí todo indica que la música requiere de una imagen para ser ella misma —lo que más o menos equivale a decir que yo requiero antes de una fotografía de mi cuerpo para ser yo mismo (o de un alma)—, la paradoja no se cierra, pues la pregunta sigue acometiendo: imagen *¿de qué?* Ante tal traba, imposible escapar a la tentación: se trata de una especie de imagen de la eternidad: «La Idea es una “fulguración”, *extrañamiento* de una dicha que inmoviliza el tiempo para mejor “gozar de la esencia de las cosas”». Tanto Benjamin como Buci-Glucksmann piensan aquí en Marcel Proust, que había «envuelto» en el «afecto» las ideas y las imágenes; pero parecería más bien que piensan en Lamartine: para gozar de algo éste debe permanecer estático; o incluso en Goethe, cuyo Fausto exclamaba «¡Instante, detente!» La belleza —esto es *el romanticismo*— está en la eternidad. Y la eternidad, piensa Buci-Glucksmann, es el ritmo musical —Wagner quizás no llegó a tanto— que se manifiesta en un *tempo*: «Imágenes/Afectos/Ideas». La música *consiste* —en todo caso la barroca, pues «guarda las apariencias y apunta al efecto»— no en «arrancar el velo», dirá entonces, pues ello conllevaría a desvelar el vacío, sino justamente a jugar con él⁷. El «misterio de lo bello» viene aquí a ser una «alegoría», de modo que el juego con las «imágenes musicales» recuerda llanamente las imágenes del no-ser, o del «apare-ser» («*Par-être*» dirá más adelante, refiriéndose a Lacan), de suerte que el contenido musical es casi el mismo que el contenido de la belleza en general: la melancolía como consecuencia de la falta de ser:

Como afecto que traduce una escisión de las palabras y el Ser, lo que he llamado una melancolía del Ser y del Arte es una condición trascendental de la génesis de las Formas, un Afecto de ideas, incluso el afecto de la Idea fija. Porque la melancolía crea Nada o Vacío⁸.

Ahora se comprende: la belleza es producto y representación de la tristeza; y siendo la música la más poderosa «representación», en tanto que no expresa un afecto sino la ley de éstos, el «Afecto de afectos», le corresponde «engendrar la belleza».

Lo importante aquí es sin duda «salvar lo visual en la música», «ver la voz», pues «la melancolía es de entrada una enfermedad del Ver», y Buci-Glucksmann, siguiendo a aquellos *filósofos* que más se separaban de todo placer, y en particular del placer musical, no escatimará en expresiones de tipo: «recreemos una mirada que sea ya una escucha»; «la puesta en escena funciona como verdadero equivalente visual de la música»; «el ojo escucha» —como ya decía P. Claudel, que afirmaba detestar la música—; «se trata de hacer visible lo invisible... pues lo visible-invisible es en efecto constitutivo de lo bello⁹». Pues el proyecto último del arte es «Velar»: «instaurar una

⁶ Una excepción será el discurso «tautológico» que no pretende ocupar el lugar de su objeto, sino insistir en esta imposibilidad. Cf. C. Rosset, *Le démon de la tautologie*, Minuit, 1997.

⁷ Esto era precisamente lo que Nietzsche criticaba a Wagner; haber hecho de la música no sólo un medio de expresión, es decir, hacer que ella fuera *otra cosa* de lo que es por sí misma para transmitir un mensaje, determinado o no, sino además haber hecho de ella un *teatro*, en donde uno deja de ser individuo para volverse *público*, masa. Chamfort, bien querido por Nietzsche, ya había observado: «En el teatro se apunta al efecto», y no extrañará que el resto del presente análisis, partiendo de semejante propósito —«Lo que está en juego en lo bello es, como dice Mallarmé: “pintar no la cosa, sino el efecto que produce”»—, hable de drama, discurso y decoración, mas nunca de música.

⁸ L'enjeu du Beau, pp. 33-34.

⁹ Observemos de paso que esta idea se ha expandido a tal punto en ciertos medios, en ocasiones incluso musicales, que existe un adagio que testimonia de la necesidad de escuchar no

“visión fluida”... pues si el velo permite ser algo de lo “real”, lo hace sólo en estado de misterio.» ¿Es que la escucha es a tal punto incapaz de percatarse de la belleza? En efecto, «el melancólico no puede hacer otra cosa que *imaginar*», escribe más adelante para preparar el terreno del siguiente análisis: la música, «*es decir, las maneras*», se relaciona no con el ser, sino con lo Otro. Ese Otro que no es para Benjamin, digámoslo de una vez, otro que Dios, o lo que es casi lo mismo, para Lacan, la ausencia de Dios.

Para esta perspectiva, lo que está en juego es menos el estatuto ontológico de la música —que a lo largo del ensayo hace gala, ella sí, por su ausencia—, sino el estatuto de lo real: lo real que *falta*. Si hay aquí un recurso a Lacan es precisamente para argumentar tal ausencia que, se sabe, es el punto de partida de sus estudios, en particular de sus análisis del deseo: para él, el objeto de deseo está siempre *fuera* del dominio de lo real, y se vuelve así una suerte de «entredós» entre el «apare-ser» (*Par-Être*) y el «de-ser» (*Désêtre*); como una especie de «suplemento de lo real», escribe C. Rosset: para Lacan, «la experiencia del deseo, [puesto que éste no puede tener satisfacción por el hecho mismo de *no tener objeto*,] es la experiencia de la ausencia misma¹⁰». La música, de acuerdo con Buci-Glucksmann, será entonces esa especie de vestido de lo Otro: un juego infinito de significaciones que en realidad refieren a (la) nada, como lo pensará Derrida. Volveremos sobre ello más adelante. Contentémonos con observar que la belleza del arte reside aquí en la «revelación» de la fuente de toda melancolía, pues aquél «funciona como espejo ciego, que organiza una forma alrededor del vacío»:

Ya que, así como hay una imagen irreducible a la fascinación alienada del estado del espejo, hay un Real a-simbolizable y sin embargo aprehendido por una forma, que se origina en el vacío y en el mal.

Pues la estética de lo «bello» no es desvelamiento del ser, verdad, porque no es del Ser. Es siempre alrededor de un significante vacío y de un Pade-cer radical que ella compone su estructura artificiosa¹¹.

En otras palabras, «el Ser en su plenitud es ilusión», pero no en el sentido nietzscheano, por cuanto que un velo apolíneo cubre la monstruosidad de lo dionisiaco —que es muy particularmente la música misma, es decir, *devenir*: movimiento, cambio, duración (es decir, finitud)—, sino exactamente al contrario: «Esta Cosa, fuera del significado, extranjera, poder de ausencia, es en efecto lo Otro absoluto y como tal “inarticulable”»; habida cuenta que «esta Cosa», como acabamos de observar, «no está en ninguna parte», luego, se padece. Unir esto a un «no sé qué» es en lo que consiste lo bello según Lacan, que pese a nunca haber hablado de música —y *en consecuencia*, parece que sugiere Buci-Glucksmann, como habría dicho Mme. Anaïs en el *Confort intelectual* de M. Aymé—, comprendería mejor que nadie su *esencia*. Si la música es la «Voz del Otro» es sencillamente porque la voz, afirma Buci-Glucksmann, no es una materialidad sonora, sino una *imagen*; esto es, una portadora de un sentido que en último análisis no existe; una «mimesis de nada», como decía Adorno. De aquí la amargura ya no sólo de *no* escuchar una voz *real* y *presente*, puesto que en ella más bien se *observa* el vacío que comporta, sino de ver en el mundo *tout court* una especie de expresión hueca que no deja sino qué *desear*. Así, si la música es «expresión pura», lo es en efecto del Afecto en general, y éste, como lo ha

lo que en realidad se escucha, es decir aquí y ahora, sino siempre otra cosa y en otra part: «La verdadera música es lo que hay entre las notas.» (Isaac Stern.)

¹⁰ *L'objet singulier*, Minuit, 1979, p. 47.

¹¹ *L'enjeu du Beau*, pp. 121 y 125. Yo subrayo.

mostrado muy bien Proust, no es otro que el *chagrin*; la pena, la tristeza: «el afecto melancólico es más bien una condición “trascendental” de la génesis de formas»:

*El Afecto es aquí la tonalidad de la Idea... De este Afecto Ontológico, más silencio que ruido, más fisura que pliegue, más fijo que movimiento, hay que decir que es el fondo, el sin-fondo de la música*¹².

La música, cuyo sentido predilecto según Buci-Glucksmann es el *ojo*, tiene como trasfondo una ausencia —de ser, de real, de sentido. Es una «imitación» —de (la) nada: «Salido del vacío, el Sonido es el producto de un pensamiento que hace vibrar a la Nada». Una *representación*: «en los dos sentidos del término italiano, lo que está en escena y lo que expresa los afectos».

—*Mirar la música* es el primer gesto que hace de un arte sonoro su caricatura. «Figurar la música es desfigurarla», escribe con razón E. Dufour; sin embargo, aún ver la música podría conllevar algún mérito si se intentara ver en ella, cuando menos, lo que es: una realidad que ocupa un tiempo *hic et nunc* —pero, precisamente, ¿cómo ver el tiempo?—, y no lanzar esta mirada que quiere «ver en la escucha de una vacuidad el ritmo del Ser en el desvanecimiento de las nadas y de los vacíos intermedios.»

2. La amenaza del vacío

Bien al principio de *La musique en respeto*, Marie-Louise Mallet escribe ya: la música «no tiene existencia, por poca que sea, ella recibe su *poco de ser* de lo *otro*». Pero ese «otro», que sin duda está también aquí ausente, no es ese «suplemento de real» que según Lacan requiere el deseo para ser, sino el Otro en el que piensa Levinas, una especie de Prójimo (*Autrui*) en el que vemos la «huella» que ha dejado la «presencia» antes de partir para siempre (en una palabra, Dios). Así, la música no es un objeto, «un ob-jeto», reitera Mallet, pues necesita siempre de Otro que «tienda la oreja» para que ella sea. Para ella, como para toda la escuela fenomenológica —Heidegger y Derrida incluidos—, la escucha no consiste nada más en el acto de escuchar, sino en «*auscultare*» (*auris*: oír, *culto*: tensión¹³): buscar un sentido que no se da inmediatamente, «resolver un enigma» —muy precisamente en eso que consiste *pensar*: no contentarse con la respuesta que lo real ofrece de sí mismo, sino buscarla siempre *en otra parte*. En tal caso, habría una especie de manual que podríamos un día reescribir, merced al cual comprenderíamos el sentido de que el mundo sea tal cual se presenta: luego, las cosas no son la respuesta a la pregunta por las cosas, éstas son más bien la *consecuencia* de ese sentido que permanece, *hasta ahora*, «misterioso». Ahora bien, si nosotros hemos aceptado, en un gesto cercano a la teología negativa, que la respuesta a la pregunta por lo real es lo real mismo, tendremos que atenernos a que la respuesta por la música es, antes que cualquier otra cosa, la música misma —el juicio que emitamos *sobre* el real que ella es vendrá como añadidura. Así, la música son *sonidos*; ni melancolía, ni ausencia, ni Dios; ni sentimientos o emociones, mucho menos cosas o ideas, y si hay algo que «comprender» en ella, es decir, si hay un «sentido musical», sólo puede encontrarse al interior de ella. El gran misterio, como dice Pessoa, es que *no hay* misterio¹⁴.

¹² *Ib.*, p. 164. Yo subrayo.

¹³ Ver también, en este mismo tono, el ensayo de J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Galilée, 2002.

¹⁴ La fórmula es primero de Einstein: «Lo que es incomprendible es que el mundo sea comprensible.»

Heidegger afirma en *El principio de razón*: «nuestro escuchar y nuestro ver no son nunca una simple recepción por los sentidos... lo que escuchamos no se limita nunca a lo que recibe nuestra oreja... tenemos orejas *porque* escuchamos¹⁵». Esto es, lo real requiere de un sujeto que lo perciba para ser, lo que, observemos de paso, *nunca* tiene lugar: lo sensible sólo existe si yo lo siento, pero eso que siento no es sólo eso que siento; aquél es siempre *algo más*, que se escurre. Esto ocurre ya para la vista, que intenta fijar esa «impre-visible novedad», para decirlo en términos de Bergson, en una forma, en una imagen. Una parte de eso que «identifico» se me escapa para siempre. En eso consiste, me parece, la idea del Ser según Heidegger. Y si ello ocurre en el proceso de percepción del órgano capaz de figurar, la identidad de aquello que no ocupa el espacio, el sonido, será más incierta aún: para la fenomenología —cuya tarea es «hacer ver lo invisible»—, el sonido, como dirá M. Chion, «no existe todavía¹⁶». De hecho, según Heidegger, el oído es «aún más potente» cuando deja de oír, y un compositor como Beethoven proveerá la prueba de ello en cuanto que, «oyendo más», *sordo*, componía de hecho «cosas más grandes que antes».

Sin embargo, y como siempre, la «identidad» es problemática en el sentido en que este concepto, como lo ha mostrado bien Rosset, implica por una parte lo que es idéntico a sí mismo, en latín *is dem*, al mismo tiempo que lo que es idéntico a *otra* cosa, *idem*. Lo mismo y lo otro, si se quiere. El primero pertenece al dominio de lo real, el segundo al de lo irreal, escribe Rosset¹⁷. La identidad es en efecto diferencia, pero no en el segundo sentido, en cuanto que lo mismo es igual a lo otro —por ejemplo, el árbol a la idea de árbol, que hace posible que existan muchos «mismos» árboles—, sino en cuanto que lo mismo es precisamente distinto de todo otro. Así, el proceso de «identificación» tal como lo conciben Heidegger y Derrida, entre otros, consiste precisamente en hacer de lo no-identificable algo identificable, en otras palabras, a hacer de lo desconocido lo más conocido. Es lo que leemos en *La voz y el fenómeno* de Derrida:

Nunca ha habido percepción, y la “presentación” es una representación de la representación que se desea allí como su nacimiento o su muerte¹⁸.

Lo que se repite no es de ninguna manera lo «singular», lo «único», sino, merced al proceso que Derrida llama «*différance*¹⁹», su «ausencia», su «idealidad»: hay una continuidad del ahora y del no-ahora, de lo percibido y de lo no-percibido, de modo que «es esta alteridad misma la condición de la presencia»:

La idealidad es la salvación o la maestría de la presencia de la repetición. En su pureza, esta presencia no es presencia de nada que exista en el mundo, está en correlación con actos de repetición ellos mismos ideales²⁰.

No se repite cada mosca como única en su especie, sino la especie de la mosca que se repite como «misma», como ya habían mostrado los antiguos; esto es, «no hay nada nuevo bajo el sol». Así se explica que cuando Husserl incitaba a sus alum-

¹⁵ Cit. por Mallet, *op. cit.*, pp. 43-47. Yo subrayo.

¹⁶ *Le son*, Nathan, 1988.

¹⁷ *L'objet singulier*, p. 18-20.

¹⁸ P. U. F., 1967, p. 116.

¹⁹ El célebre término, que en francés vulgar se escribe «différence», refiere aquí más bien a lo «diferido» en el sentido en que, «hurtándose siempre la cosa misma», la referencia a ésta, es decir, a lo real, permanece para siempre como truncada. En adelante, no «existen» más que signos.

²⁰ *La voix et le phénomène*, p. 8.

nos de «ir a las cosas mismas» se refería no a mirar en el mundo, sino en la *conciencia*.

Estas son las aguas en las que se mueve Mallet para hablar de música, ésta última considerada por ella como la *différance* misma, un poco paradójicamente llamada aquí «plenitud de la presencia». Pero como puede leerse a lo largo de su ensayo, esta supuesta plenitud no es otra cosa que «pérdida original». En la antepenúltima página, al final de su estudio sobre la música según el *muy* joven Nietzsche —cuando éste no había siquiera comenzado a escribir su primera obra—, se preguntará si una música puede ser «verdaderamente alegre», pues ¿qué es la música en realidad, «si no la aceptación de la pérdida, la renuncia al sueño de una presencia plena, una alegría un poco ensombrecida?... ¿Una cierta melancolía no es inherente a la música?» Y es que, siguiendo esta idea «deconstruccionista» que considera que todo es signo y que en consecuencia «quiere decir» algo, a lo que volvemos es a la tesis romántico-expresionista: la escucha es la *différance*, es decir, la re-presentación: la presentación, una vez más, del vacío. Una amarga historia a escuchar.

Extraña sin embargo que la filosofía contemporánea se ocupe de prestigiar, de «poner en respeto» al oído. Ello es, a mi parecer, una muy interesante tentativa de dar lugar a lo efímero, a la fugacidad del sonido en relación con la tentativa *visual* que se relaciona con *logos* y que pretende a toda costa *fixar* el devenir. Pero tal escucha está sobre todo relacionada, como decíamos al principio, con el hecho mismo de la existencia: lo real es —de la misma manera y por las mismas «razones» que es la música. Querer ver en la música es más o menos querer atrapar la imprevisible novedad de lo real en una imagen; es querer que la música repita un objeto determinado —y en este análisis, ausente—, y no la repetición misma, siempre novedosa. Es *mirar* hacia adelante y hacia atrás, sin percatarse que todo ocurre aquí mismo:

La escucha no es nunca “presencia plena del presente”. Sólo podemos escuchar ya recordando, es decir, ya olvidando. La escucha implica la memoria y la memoria está “enlutada por esencia”, escribe Jacques Derrida —se trata aquí de un duelo “originario”, que requiere de la memoria que no esté solamente volteada hacia el pasado, sino hacia el a-venir, hacia la “venida de lo otro”²¹.

Naturalmente, si lo «originario» es el duelo, la música es sólo su representación más inmediata. La no-duración del sonido es la prueba de la ausencia del mundo: lo que nosotros percibimos, aquí abajo, es sólo una huella «diferida» de eso que venía pero que se dirigía hacia *otra parte*. Ese efímero pasaje por el «aquí» no hace otra cosa que recordarnos el luto que guardamos por esa «primera venida de lo otro». La escucha no es, para la deconstrucción, la presencia de un sonido que puede suscitar emociones como la alegría, sino su exacto opuesto:

Es la pasante, la pasada. Ella pide un trabajo de duelo de cada instante: elaborar el duelo del presente, de las imágenes, de las palabras. Es la pérdida sin retorno, nos recuerda la muerte. La queja le es en cierta manera co-natural, como decía Wagner. La nostalgia, el dolor del retorno imposible es inherente a la escucha musical. La música es melancolía²².

Pero, en realidad, que la música «pase» quiere decir que se presenta, no que se ausenta, que es «pasada». La música existe durante un tiempo, ello es lo que la hace real, pese a que esa duración sea siempre efímera. «Elaborar el duelo» es en-

²¹ La musique en respect, p. 49.

²² *Ib.*, p. 56.

tonces un acto propio a ese momento en que *ya no hay* música; el duelo es propio al silencio, no a la escucha *de algo*. Y la melancolía, así como las «quejas» que ésta comporta, consecuencias de tal duelo, están en relación con ese deseo, casi un berrinche infantil, de permanencia, de eternidad. «El sabio», como bien decía Epicuro, o aquél que disfruta de la música, «no busca gozar de la duración más larga, sino de la más agradable». El *suave mari magno* de Lucrecio es en ello ejemplar:

¡Humanos desdichados!, ¡corazones ciegos!, ¿en qué tinieblas, en medio de qué peligros pasáis ese poco de instantes de vuestra vida! ¿No escucháis el grito de la naturaleza? Ella no pide más que un cuerpo sin dolor, un alma libre de terrores y de inquietudes²³.

¿No es esa precisamente la experiencia que otorga la escucha musical: que el tiempo pase, que las cosas sean, que gocemos sin embargo de ello?

3. La «cura» musical

Michel Schneider también considera la música como eso «que me falta» y en consecuencia como nostalgia. Mallet, puesto que la piensa en tanto que no «objeto», siente una pérdida indefinida; su melancolía proviene de una desdicha «originaria», ni mía ni de nadie, «más vieja que nosotros», escribe parafraseando a Derrida. Schneider en cambio siente tristeza por algo bien definido. La música es de hecho un objeto, pero un objeto perdido: la infancia. La música, así, lo cura y lo enferma a la vez: es, según él, una especie de «habla», necesaria para la práctica psicoanalítica, de la que él se reivindica, —pero un habla, a la vez, sin palabras:

La voz de antes de las palabras. O lo que es lo mismo, una engañifa, pues, para el ser hablante, no hay antes o afuera del lenguaje, y de ahí procede esa impresión de nostalgia que marca toda música. La música no existe²⁴.

Volvemos al principio: la música no es (sólo) música, sino un «espejo» en el que «se ve lo pasado, lo perdido», y de aquí el «análisis» de la infancia de Schumann, cuya música no es sino el *reflejo* de ese nacimiento de la locura: «el sufrimiento del loco se expresa en do mayor», dice Schneider. No es, según él, que la música sea un lenguaje que habla sin decir nada, o sea, precisamente, no un discurso sino un lenguaje desprovisto de significado, una «significación blanca», como dice Rosset, sino más bien, como dice Claudel, una «loca que no sabe lo que dice». Es decir, un *discurso psicótico* —«la música está más bien del lado de la psicosis que de la neurosis», escribe Schneider—, que «habla de lo que no habla. Del más allá, de otra parte, de lo que falta». La música no es, bajo esta lógica, una organización de sonidos que se escucha y se disfruta, sino una «mirada nostálgica y retrospectiva» hacia el «niño que fuimos», a la «escena primitiva». Schumann, aquél que «*me habla*», aquél que fabrica «imágenes», que hace «música para el pensamiento»... Imposible gozar de la música de Schumann, se diría, si no se leen sus cartas a su esposa Clara y su biografía, o sea, su infancia, su locura, o bien los textos que *acompañan* a su música; imposible, de hecho, gozar *aquí y ahora* de cualquier música sin *mirar* hacia atrás; imposible, como lo ha mostrado Freud, gozar de cualquier cosa si no se «comprende» por qué habría de gozarse de ello:

²³ De rerum natura, II, V.

²⁴ *Músicas nocturnas* (tr. J. Terré), Paidós, p. 20.

Una disposición racionalista, o acaso analítica, lucha en mí contra la emoción cuando no puedo saber por qué me conmuevo ni qué es lo que me impresiona²⁵.

Esta es una manifestación de eso que Schopenhauer llamaba «necesidad de metafísica del hombre»: si el placer no es racional, no es. Si no hay un sentido de ser de todas las cosas, éstas no existen. «Todo lo real es racional» era la consigna Hegel. De lo que aquí se trata es de hacer de aquello que es ahora sólo una realización de lo que ya había sido antes: hoy es un recuerdo del ayer, y todo recuerdo, afirmaba Freud, es «de carácter visual». De aquí la imposibilidad no sólo de vivir en lo real, es decir, lo que es ahora, o de escuchar la música que suena en este momento, sino además de pensar en general que lo que ahora es, es algo novedoso, puesto que se trata más bien de una constatación de la pérdida de eso que un día tuvo lugar. De aquí también la necesidad clínica de encontrar la escena primigenia. Tanto la neurosis como la psicosis son así consecuencia perfectamente lógicas.

¿Pero qué es la visión, se pregunta Schneider, que nunca escatima en cuestiones de oxímoron, sino «lo contrario de la imagen»? «La pura presencia de las cosas tal cual son», dice aún, y en cuanto tal, «melancólica», como escribía el «*Wanderer francés*», Nerval. Ya hemos tocado este tema: no puede echarse de menos lo que está frente a nosotros —a menos que se acepte que eso que *vemos* no es más que, precisamente, una «imagen», fabricada *a la medida*. Pero la música no da nada que ver, hay que repetirlo, ella se escucha, y si la escucha es posible es porque ella se presenta. Además, y ello es una de sus particularidades, es imposible hacer de ella otra cosa, como sí puede hacer la vista, que gracias al trabajo del cerebro, hace de dos imágenes «invertidas» de algo, *una* imagen «al derecho»; la visión ofrece de la *rugosidad* de lo real, decía en otra parte Rosset, un reflejo liso y plano. La escucha, al contrario, permanece escucha, —y lo más que puede hacerse es *aprender a escuchar*, gesto bien a menudo dejado de lado —es el caso de los tres ejemplos que presentamos—, en tanto que se apela en su auxilio a ese otro órgano incapaz de hacerlo, el ojo²⁶. Como dice Schneider: «nada aplacará nuestra sed de otro lugar ni nuestra apetencia de lo otro».

Así establece Schneider la relación entre psicoanálisis y música:

La música comienza ahí donde el psicoanálisis se detiene. El psicoanálisis es: *De lo que no se puede callar, hay que hablar*. La música es: *Eso de lo que no se podría hablar, hay que decirlo²⁷*.

Pero la música, afortunadamente, *no* es el subconsciente, que como una locura psicótica «no alcanza a hablar»; si la música «habla» sin decir nada, como afirmábamos más arriba, no es porque su contenido esté reprimido, o incluso forcluido, sino porque se trata de un real que no refiere otra cosa que sí mismo, que *no alude*. La música no es ni siquiera «el tiempo», ella sólo existe en y por él —como *todo* real—, mucho menos será, como escribe Schneider, «el dolor del tiempo» o «el sufrimiento sonoro», consecuencia de ese «solitario enfrentamiento con el Otro que está más allá de todos los otros». Schneider sacará de aquí dos afirmaciones determinantes sobre la música: en primer lugar, ella me muestra el vacío: «Hace ver lo invisible, la ausencia de las cosas» —ya se ha visto que para algunos pensadores la presencia de las cosas es, efectivamente, la constatación de su ausencia, e incluso podrá formularse la céle-

²⁵ S. Freud, *El Moisés de Miguel Ángel*, en *ib.*, p. 95.

²⁶ En algún momento Schneider afirmará asimismo «la música huele».

²⁷ *Músicas nocturnas*, p. 217.

bre *contradictio in terminis* «metafísica de la presencia». En segundo lugar, y ésta sería su mayor *gracia*: la música me cura en la medida en que es ella quien sufre por mí, pues es la expresión de un dolor inefable en el que el «yo» deja de ser; de allí su psicosis:

El dolor es el grado cero, el estado bruto del ser en el mundo.

*La depresión no es un accidente, un obstáculo, una ruptura, un desmoronamiento, sino el núcleo de la experiencia psíquica, la fuente del pensamiento*²⁸.

La música es menos una experiencia real que nos alcanza y que nos produce un inmenso gozo gracias a su existencia, que una nostalgia por el no-ser, una huída de lo inevitable —«la música huye del tiempo en el sonido»—, y en la misma medida, una «moral»: en ella nos acercamos «más allá de lo bello, a lo verdadero, a lo justo, al bien».

* * *

Observemos brevemente, a modo de recapitulación, que todos estos discursos, cada uno a su manera, están relacionados con un leitmotiv, a saber, que el mundo está vacío. Y es natural que la música, el único arte que no es espacial, otorgue muchos argumentos en favor de ello. De allí que hayamos acentuado la necesidad de formular un discurso a partir de la *realidad* de la música, discurso que, lo hemos repetido, puede extenderse hacia la «realidad de lo real». No podríamos, sin embargo, trazar aquí el itinerario que han seguido nuestros pensadores; si primero han ausentado al mundo para luego corroborar tal idea recurriendo a la música, o si han escuchado la música y después, por alguna extraña mezcla de (de)razonamientos, «desmaterializado» el mundo. En cualquier forma, resulta evidente que aquí se habla siempre desde el terreno muy humano de la necesidad o del deseo de fundamento de aquello que carece no sólo de fundamento, sino además de explicación alguna. La ausencia, o la Nada, son sencillamente *contrasentidos*. Así lo escribe Bergson:

“Nada” designa la ausencia de lo que buscamos, de lo que deseamos, de lo que esperamos... Pero en realidad no hay vacío. No percibimos, e incluso no concebimos más que plenitud (plein). Una cosa sólo desaparece cuando otra la reemplaza.

*En otras palabras, esta pretendida representación del vacío absoluto es, en realidad, la de la plenitud universal en un espíritu que salta indefinidamente de parte en parte, con la resolución tomada de nunca considerar más que el vacío de su insatisfacción en lugar de la plenitud de las cosas*²⁹.

La enseñanza de Nietzsche, que incitaba a extender el júbilo musical a la existencia en general, queda aquí, para siempre, obstaculizada. De hecho, aquí hemos visto que en realidad la música ni siquiera existe, ¿por qué no exclamar, como Cioran, «Sin Dios, todo es Nada; ¿y Dios? Nada suprema³⁰...»?

²⁸ Ib., pp. 208 y 244. La idea de que la música es el sufrimiento universal y no el individual es, dicho sea de paso, la lectura ya tradicional y bastante *new age*, moralista y sin duda *errónea* del papel que ocupa la música en el sistema de Schopenhauer, que no podremos, aquí sí, por «falta de tiempo», exponer.

²⁹ «Le possible et le réel», en *La pensée et le mouvant*, Œuvres, P. U. F. p. 1337-38.

³⁰ Syllogismes de l'amertume, en Œuvres, Gallimard, p. 777.

Post scriptum. Orfeo y Eurídice.

Se recordará la célebre escena en la ópera de Gluck en la que Orfeo corre, en medio de los Campos Elíseos, tirando de la mano a su amada para salvarla de la muerte; concesión de los dioses al enamorado bajo la única condición de no mirar a su esposa antes de salir del Averno. Pero ésta, caprichosa como toda mujer, le pide no sólo que la devuelva con él a la vida, sino que la mire, «sólo una mirada»: «*Ma... un sguardo solo...*»³¹ Y es sabido que no parará hasta que su deseo de ser vista sea satisfecho —como si la *realidad* de su enamorado se fijara exclusivamente en su mirada, no en la mano que la lleva, ni en la voz de este Orfeo, imagen del músico por excelencia, que le repite sin cesar: «*Non, sposa! Ascolta!*» Es bien conocida la *suite*: Orfeo cede al deseo de Eurídice, que se regocija sólo un segundo antes de desplomarse, fulminada una vez más por la muerte —«*¡Ah, terrible visión !*» De donde se sigue que Orfeo se decide a poner fin a todo, esta vez «para siempre» —«*Ah finisca e per sempre / Colla vita il dolor*».

Un bello ejemplo, sin duda, que sirve para mostrar dos aspectos de la negligencia humana: por una parte, la credibilidad que el hombre ha puesto en los ojos, y sólo en ellos, con respecto a lo real —«si no lo veo, no es», con su variante teológica «Dios no existe, sin embargo lo veo»; ambas afirmaciones de San Tomás—, a pesar de las afecciones sentidas por el resto de los sentidos, acaso mentirosos, como el tacto de la mano del enamorado, su voz, su olor, que indican que se trata en efecto de él y nada más de él. Por la otra, la fastidiosa incapacidad del hombre de escuchar a secas —*Ascolta!*—, es decir, de dejarse encantar por una voz cualquiera que, incluso siendo ininteligible o bien insignificante, no pide otra cosa que ser escuchada y seguida, «*Ma vieni et taci!*»; ven y cállate, le dice Orfeo a Eurídice —así como le dice la música a todos esos filósofos que se alejan de ella, decepcionados, porque siempre han querido *entender* y no (sólo) *escuchar*. «¿A dónde me llevas?, ¿por qué?, ¿quién eres?», parecería que dicen, y, como Eurídice, que por lo demás quizás habría debido quedarse para siempre sin este nuevo acceso a la vida por su torpeza, ellos se quedan para siempre sin el acceso al júbilo, musical en este caso, pero en realidad a la alegría en general, por las simples razones de, por una parte, buscar en la experiencia musical siempre otra cosa y en otra parte; por la otra, de querer *ver* cuando se trata de escuchar, lo que lleva por consecuencia percibir no la *presencia real* de esta música que atraviesa mis orejas «*Guingi Euridice !*»; he aquí la música, he aquí lo real, sino su *ausencia* absolutamente *intelectual*, e incluso delirante —no veo aquí otra explicación para que sea posible afirmar que lo está ocurriendo *aquí y ahora* ya haya pasado o esté sólo por venir, como hemos visto que quieren los pensamientos de la «huella» y de la «différance»—: «*La perdo, e di nuovo e per sempre !*» Pero basta con que se vaya una escena más adelante y sabremos que Orfeo no ha perdido a su Eurídice, y que aquél no es ni un *spleen* ni un *Trauer*, sino un Orfeo «contento». Todo era un «drama». — La música, irritada, no tendrá más que decirle al filósofo lo que le decía Kierkegaard a su suegro putativo cuando éste se rehusaba a charlar con él: «Yo os hago responsable de no querer escucharme.»

³¹ Acto III, Escena I.