

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

La música: analogías conceptuales entre la obra de “*El mundo como voluntad y representación*” de Arthur Schopenhauer y “*Musicofilia*” de Oliver Sacks

Juan Sebastian Cardenas Ortega

Trabajo de Grado para Optar al Título de Filósofo

Director

Andrés Botero Bernal

Doctor en derecho

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Filosofía

Escuela de Ciencias Humanas

Bucaramanga

2025

Tabla de contenido

Introducción:	6
1. La música y la Voluntad	7
1.1 Las artes y la Voluntad.	7
1.2 La música como arte mayor	9
1.3 Las cuatro voces, escalones de la Voluntad	11
1.4 La música y el genio	14
1.5 La música y los sentimientos	16
2. La música según Oliver Sacks	18
2.1. Objetivo biológico de la música	19
2.1.1 La prehistoria de la música	20
2.2 Música y lenguaje	24
2.3 La imaginaria musical	26
2.4 La ciega y la música	30
3. Analogía conceptual entre ambos autores	32
3.1 La representación individual y la música	32
3.2 Respecto a la música y la voz.	37
3.3 Respecto al Ritornelo	38
3.4 Remembranza sensible	42
3.5 Distancias evidentes entre la argumentación de ambos autores.	46
4. Conclusiones	47
Referencias bibliográficas	49

Agradecimientos

Dedico mis agradecimientos, principalmente a mi padre y a mi madre, quienes me han apoyado y acompañado en el transcurso de la carrera que he llevado a cabo en mi Alma mater.

También agradezco a las y los maestros que han influido en mi pensamiento, permitiéndome lograr perfilarme como alguien más crítico, en aras de lograr contribuir en la sociedad que compartimos.

Agradezco en especial la labor del **Prof. Dr. Dr. Andrés Botero Bernal**, quien desempeñó un excelente papel como director de tesis de mi trabajo de grado, brindándome las herramientas necesarias para culminar óptimamente mi investigación.

Resumen

Título: La música: analogías conceptuales entre la obra de “*El mundo como voluntad y representación*” de Arthur Schopenhauer y “*Musicofilia*” de Oliver Sacks¹

Autor: Juan Sebastian Cárdenas Ortega²

Palabras clave: Representación, música, arte, subjetividad, sentimientos, voluntad.

Descripción:

En esta investigación se pretende definir los límites conceptuales análogos presentes en el concepto de música que se encuentran en la obra *El mundo como voluntad y representación*, del filósofo moderno nacido en Prusia Arthur Schopenhauer y, *Musicofilia*, de el neurólogo y escritor británico contemporáneo Oliver Sacks. Para llevar a cabo este propósito, en primer lugar, se expone el grueso de la teoría del pensador Schopenhauer sobre el concepto de música y su relación con la Voluntad. En segundo lugar, se aborda lo ideado por Oliver Sacks a partir de un repaso por la conceptualización de música que este presenta en su obra de musicofilia, con énfasis en la descripción histórica que dicho concepto tiene y su implicación en tópicos relacionados al lenguaje y la cultura. Por último, se realiza una exposición de las analogías conceptuales sobre la conceptualización de la música de los dos autores, con el propósito de exponer los puntos en los cuales su argumentación demuestra afinidad y también las acepciones en las que se hallan diferencias en sus ideales. Sumado a esto, se analiza esta cercanía conceptual a partir de lo presentado por Félix Guattari y Gilles Deleuze en su obra “Mil mesetas”; específicamente en la meseta referente al Ritornelo para dar cuenta de la estrecha relación entre la música y la Voluntad.

¹ Trabajo de grado

² Facultad de ciencias humanas. Escuela de Filosofía. Pregrado en Filosofía. Director: Andrés Botero Bernal. Doctor en derecho.

Abstract

Title: Music: conceptual analogies between Arthur Schopenhauer's 'The World as Will and Representation' and Oliver Sacks' "Musicophilia"³

Author: Juan Sebastian Cárdenas Ortega⁴

Key words: Representation, music, art, subjectivity, feelings, will.

Description:

The objective of this study is to delineate the analogous conceptual limits inherent in the concept of music as articulated in the works *The World as Will and Representation* by the Prussian-born modern philosopher Arthur Schopenhauer and *Musicophilia* by the contemporary British neurologist and writer Oliver Sacks. To achieve this objective, the following methodology is employed: first, the bulk of Schopenhauer's theory on the concept of music and its relation to the Will is presented. Secondly, the concepts of Oliver Sacks are approached through a review of the conceptualization of music presented in his work on "musicophilia", with emphasis on the historical description of this concept and its implication in topics related to language and culture. Finally, an exposition of the conceptual analogies on the conceptualization of music of the two authors is made, with the purpose of exposing the points in which their argumentation shows affinity and also the meanings in which differences are found in their ideals. Furthermore, the conceptual affinity is analyzed through the lens of Félix Guattari and Gilles Deleuze's concept of the "Ritornelo" in their work "A Thousand Plateaus," which elucidates the intricate relationship between music and Will.

³ Degree Work.

⁴ Faculty of Human Sciences. School of philosophy. Program of Philosophy Director: Andrés Botero Bernal. Doctor in law.

Introducción:

La presente investigación busca lograr un puente relacional entre el concepto de música usado en la filosofía schopenhaueriana y el adoptado por Oliver Sacks; enfatizando las acepciones en las que dicho concepto demuestra afinidad en ambos autores.

Para dichos autores, la música trasciende ampliamente el alcance de todas las demás artes pues, como lo señala Schopenhauer, esta no se ve envuelta en el dilema de la repetición ni sufre de contradicciones frente a las magnitudes existentes; para él, la música es una forma pura de objetivación de la Voluntad primordial.

Por su parte, Sacks conforma su pensamiento frente al concepto de la música basándose, en cierta medida, en lo argumentado por Schopenhauer respecto a la relación entre la música y nuestra representación subjetiva. Para el autor contemporáneo, la música tiene que ver directamente con tópicos que nos diferencian como especie, entre ellos, el lenguaje y la conformación de una cultura; además, Sacks profundiza ampliamente, a partir de múltiples testimonios ofrecidos por sus pacientes, en la capacidad terapéutica que la música tiene respecto a nuestra estructura cerebral.

A continuación, se profundizará, primero en la conceptualización schopenhaueriana frente a la idea de la música como forma pura de objetivación de la Voluntad; después se analizará lo

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

argumentado por Sacks frente a la música y su importancia para la especie humana, además de sus alcances terapéuticos; y, por último, se señalarán las acepciones en las que ambas argumentaciones encuentran cercanías y distancias ideales.

1. La música y la Voluntad

1.1 Las artes y la Voluntad.

Según Schopenhauer, gracias al arte nos es posible objetivar la Voluntad misma a partir de la creación (en el caso del artista) o la apreciación (en el caso del espectador) estética que nos permite conocer a las ideas en cuanto a su forma intuitiva, como directa representación de la realidad; esto con el fin de lograr una línea de escape respecto a la Voluntad. Cada arte se distingue de otro a partir de los niveles de objetivación que se pueden lograr con su uso. Sin embargo, algunas expresiones artísticas tienen límites en su capacidad de objetivación, pero, aun así, todas se dirigen a la misma pregunta: ¿qué es la vida?

Cada tipo de expresión artística (la arquitectura, la escultura, la pintura, la poesía y otras formas de expresión artística) tiene una respuesta a dicha pregunta, pero estas respuestas son temporales, tal y como lo menciona Schopenhauer en el capítulo sobre la esencia interna del arte, en su obra *El mundo como voluntad y representación*. En la que expone lo siguiente:

Las demás artes (separando a la música de las otras expresiones artísticas), pues, presentan ante el que pregunta una imagen intuitiva y dicen: << ¡Mira aquí, esto es la vida! >> – Su

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

respuesta, por muy acertada que pueda ser, asegurará solo una satisfacción parcial, no completa ni definitiva. Pues nunca ofrecen más que un fragmento, un ejemplo en vez de la regla, no la totalidad que solamente puede ofrecerse en reflexión e *in abstracto*, una respuesta a aquella pregunta que sea permanente y que baste para siempre es tarea de la filosofía (Schopenhauer, 2003, p. 455).

Aun así, a partir de la contribución que las bellas artes nos brindan, nos es posible el acercamiento a la Voluntad en sus diferentes grados de objetivación; por ello reconocemos que el objetivo de las artes (propio del artista), el ascetismo (propio del santo) y la contemplación filosófica (propia del filósofo) es el mismo: responder al interrogante del sentido de la vida en sí. Sin embargo, sus métodos distan ampliamente, pues la contemplación filosófica, a diferencia de las artes, busca, a partir del razonamiento de conceptos, liberarnos del círculo de deseos insatisfechos en el que la Voluntad nos sumerge una y otra vez.

Ahora bien, para reconocer que una forma de expresión artística nos permite la objetivación de la propia Voluntad es necesario señalar que no toda forma de expresión puede llamarse *obra lograda*, ya que no toda forma expresiva se presenta como representación de una idea intuitiva; de hecho, la mayoría de las obras caen, sin darse cuenta, en el dilema de la repetición. Para lograr el medio de la objetivación de la Voluntad es necesario que la obra artística en cuestión trascienda los límites individuales, en aras de hacerse parte de algo mayor, propio de una Voluntad primordial.

Una obra que sea una repetición no tiene la misma relación con la Voluntad que una obra lograda, porque esta no es la Voluntad objetivándose, sino más bien es un mero reflejo de las ideas existentes en el plano fenoménico, por lo cual no ofrece una vía de objetivación respecto a la Voluntad; en vez de ello, ofrece un reflejo de lo existente. Dicha forma de expresión artística no

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

nos permite aquella objetivación y liberación de la Voluntad, solo nos hace unos replicadores de lo que figura en nuestra representación individual.

Para que una forma de expresión pueda ser tomada como obra lograda debe cumplir con ciertas características que revelan el grado en el cual está relacionada con la objetivación de la Voluntad; en primer lugar, debe dirigirse a una forma de expresión universal, cuyo fin sea captar la esencia universal de lo que se busca plasmar, mas no sus particularidades. Después, debe lograrse de una forma desinteresada cuya meta no sea el saciamiento de intereses individuales para así poder ser una forma o expresión que prescinda del sufrimiento inmanente a la vida misma. Por último, su presentación debe tener la capacidad de anonadar al espectador, de sumirlo en la pasionalidad que transmita desde la expresión de las ideas; su estética debe ser plena para lograr hacer que el espectador prescinda de su voluntad para conectarse con la Voluntad primordial que transversaliza la realidad.

1.2 La música como arte mayor

Entre las formas de expresión artística que Schopenhauer refiere en su obra magna *El mundo como voluntad y representación*, la música toma la mayor importancia, pues sus límites rozan los de la Voluntad misma. A diferencia de las otras formas artísticas (la arquitectura, la pintura, la poesía, etcétera) que terminan recayendo en el dilema de la repetición o sufren contradicciones en su método en relación con la objetivación de la Voluntad, la música no es una copia o repetición de las ideas expresadas en la representación, su relación con la Voluntad es tan directa que nuestra comprensión musical es de cierta forma infalible.

Como forma de explicación sobre nuestra capacidad de comprensión innata de la música Schopenhauer menciona una cita atribuida a Leibniz a partir del análisis y la interpretación de sus

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

múltiples obras, la cual dicta: "*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*"⁵ (Schopenhauer, 2004, p. 312). Dicha cita se encuentra en la colección de correspondencias de Leibniz pues, a través del grueso de su obra, las alusiones a la música y su relación con la aritmética ha sido más bien interpretada a partir de los argumentos que encontramos en forma de fragmentos. Según dicha interpretación, se decanta el argumento de que la forma lógica tras la construcción musical no es más que la representación expuesta en el mundo de los signos numéricos; sin embargo, Schopenhauer sostiene que si nuestra relación interpretativa con la música se pudiera reducir a esta idea sentiríamos un placer análogo al que sentimos en el momento en el que resolvemos un problema de cálculo cuando reproducimos una obra musical. Pero, no es así, la música va más allá; se dirige a la esencia íntima de cada ser y del mundo. Por ello Schopenhauer señala, respecto a la música y los números, lo siguiente:

(...) desde nuestro punto de vista en el que la atención está fijada en el efecto estético, hemos de atribuirle un significado mucho más serio y profundo, referente a la esencia íntima del mundo y de nuestro yo, y respecto de las cuales las relaciones numéricas en las que se puede resolver no suponen lo significado sino solo el signo (Schopenhauer, 2004, p. 312).

Por ende, inferimos que la música cuenta con cierta naturaleza que la hace, en esencia, diferente a las artes restantes, pues su lenguaje es totalmente comprensible por la mayoría de los humanos, por no decir todos, pero no por ello es traducible a la razón. Cabe resaltar que, aunque la música no sea una copia o repetición de ninguna idea presente en el mundo fenoménico, sí es

⁵ La música es "Un ejercicio oculto de la aritmética por parte de un espíritu que no sabe que está contando" (traducción propia).

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

una copia de la Voluntad misma, justo porque trasciendo la representación. Dicha sentencia es explicada brevemente en la siguiente cita:

en efecto, la música es una objetivación e imagen de la voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de las cosas individuales. Así pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino *la copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser (Schopenhauer, 2004, p. 313).

Además, “la música, al trascender las ideas, es también completamente independiente del mundo fenoménico, y lo ignora sin más; podría existir, incluso, aunque tal mundo no existiese en absoluto, algo que no cabría decir del resto de artes” (Schopenhauer, 2004, p. 289). En ella podemos señalar las formas de objetivación presentes en la naturaleza, yendo de la forma más simple a la forma más compleja de objetivación de la Voluntad.

1.3 Las cuatro voces, escalones de la Voluntad

A partir de lo expuesto podemos esquematizar las relaciones de cada grado de objetivación de la Voluntad con las cuatro voces presentes en la armonía musical; es sorprendente que, incluso, exprese su explicación guardando el respeto a los espacios que dividen las formas de objetivación de la Voluntad; es decir, que el reino de lo inerte, el cual está alejado de los otros tres reinos (a saber, el vegetal, el animal y el humano) demuestra dicho intervalo de lejanía y aun así los transversalice a todos por medio de las vibraciones y las magnitudes físicas, así como en la música, el bajo fundamental (nota análoga al reino mineral) se mantiene alejado de las tres voces restantes,

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

las cuales son: el tenor, el contralto y el soprano, o, expuesto en conceptos relacionados a los instrumentos, dado que para explicar la voz misma profundizaré más adelante, serían: tercera, quinta y octava. De aquí proviene la relación entre la objetivación más baja, más fundamental de la Voluntad, expresada por las tonalidades básicas, pues el reino mineral o inerte genera vibraciones, análogas a las vibraciones del bajo fundamental de una obra musical. De la misma forma podemos comprender cómo el bajo, al igual que en el sistema tonal, transversaliza todos los intervalos armónicos, lo que análogamente significa que los grados de objetivación más fundamentales de la Voluntad, a saber, las leyes naturales, transversalizan a los reinos restantes y, así mismo, a los grados mayores de la objetivación de la Voluntad.

Con base en lo dicho, Schopenhauer sostiene lo siguiente:

Porque la música, a diferencia de todas las demás artes, no representa las ideas o grados de objetivación de la voluntad sino inmediatamente la Voluntad misma, se explica que ejerza un influjo tan inmediato sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, exaltándolos rápidamente o transformándolos (Schopenhauer, 2003, p. 500).

A partir de dicha cita es posible reconocer que Schopenhauer no idealizaba a la obra musical como repetición de la representación de aquellos grados de objetividad, sino más bien como la expresión de la Voluntad misma. Gracias a esto es que podemos relacionar directamente a la música con sentimientos o con mociones tan antiguas como lo son la propia vida y la muerte.

Posteriormente, Schopenhauer argumenta cuál es la importancia de la *vox humana* en la obra expresada en la música. La voz, al hacer parte del esquema tonal, puede ser acompañante de la melodía, pero esto no hace que su naturaleza se vea más allá que la de un tono creado a partir de

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

un instrumento, pues: “la música como tal solo conoce los tonos y no las causas que los provocan” (Schopenhauer, 2003, p. 500). Mas claramente, podríamos señalar que la voz no es originaria ni esencial para la música, por ello, en una forma de organización jerárquica, la música con canto se encuentra en un escalón más bajo que la música sin el; sin embargo, al ser la articuladora de nuestro lenguaje, puede intentar ayudar a la música, brindándole conceptos, pero éste nunca debe ser su fin, ya que unos versos no son el sentido de lo que busca expresarse, sino más bien un añadido ajeno y superfluo, pues su trascendencia es incomparable a la de la tónica existente en la escala musical. En consecuencia, las palabras y la voz humana son subordinadas en relación con la expresión artística. De aquí proviene, ciertamente, el dilema de si las palabras deben adaptarse a la melodía o al revés; dilema que usualmente, reconoce Schopenhauer, se resolvía canalizando por medio de los conceptos en palabras las afecciones de la voluntad del artista en cuestión, transformándose en el medio de excitación de la fantasía musical en sí (Schopenhauer, 2003).

Otro punto en el que hay que enfatizar frente al hecho de que las palabras sean tan bien recibidas en la música es el hecho de que dicha amalgama sacia nuestra forma de conocimiento mediata e inmediata; la melodía suple nuestra búsqueda de conocimiento inmediata pues sus razones se dirigen directamente a las agitaciones de la Voluntad misma, expresas en sus formas de objetivación, mientras que las palabras suplen nuestra búsqueda mediata, dándole bases a la razón para bosquejar por medio de palabras el concepto al cual está dirigida la obra.

De esta forma, Schopenhauer asevera: “La música es capaz de expresar por sus propios medios cada movimiento de la voluntad, cada una de sus sensaciones; pero al añadir las palabras obtenemos además sus objetos, los motivos que las provocan” (Schopenhauer, 2003, p. 501).

En otras palabras, la melodía sigue cumpliendo una labor profunda, haciendo que nuestros sentimientos y pasiones se exalten por el alcance que tiene en relación con el reconocimiento de

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

la realidad; esto aunado a la estructura sintáctica de las palabras nos permiten no solo revelar los grados de objetivación que trae consigo cada intervalo perteneciente a la tónica, sino, además, prever el origen de las fuerzas que impulsan a un autor o autora a expresar lo que explícitamente quiere exponer.

1.4 La música y el genio

Tras lo expuesto surge un viso de luz que nos permite idear, tal y como lo ideaba Schopenhauer, cómo es que aquel artista que se haya entregado totalmente a la apertura contemplativa que la música permite tiene la capacidad de visualizar de distinta forma la realidad misma, a tal punto de permitirse escapes de la Voluntad que lo sume en la terrible realidad, llena de sufrimiento; pues el arte, más específicamente la música, puede ofrecerle cualidades embellecedoras a aquel dispuesto a naufragar directamente en su fuerza creadora, dando un consuelo y ayudando a sobrellevar la fatigante carrera que trae consigo la misma finitud de la existencia. Sumado a esto, para Schopenhauer, la música no solo le permite la liberación del sufrimiento por medio de la objetivación de la Voluntad al músico que la ha creado pues, a partir de la contemplación, el espectador también recibe, de manera intuitiva, la idea que pretende transmitir una obra musical. Por el simple hecho de que la música se demuestre como expresión directa de la Voluntad, su intelección se hace posible para todos los individuos, prescindiendo del tipo de relación que tengan con la obra, sean sus creadores o unos meros espectadores; aunado a esto, la música también genera distintas reacciones en el individuo que la especta en relación a las pulsiones que puede llegar a avivar, develando su carácter catárquico en relación a las emociones.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

Además de las características nombradas, la música y su relación con el espectador también cuenta con la posibilidad de generar un sentimiento de trascendencia respecto al individuo, pues, por medio de la armonía, es capaz de llevarnos más allá de preocupaciones individuales, haciéndonos sentir parte de un todo universal, de la Voluntad que transversaliza toda representación de realidad.

En relación con esto, Schopenhauer sostiene:

El placer de todo lo bello, el consuelo que procura el arte, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las fatigas de la vida, ese privilegio que tiene el genio sobre los demás y que le compensa del sufrimiento – incrementando en él en proporción a la claridad de la conciencia – y de la soledad que sufre en medio de una especie heterogénea, todo esto se debe a que, como se nos mostrará más adelante, el en sí de la vida, la Voluntad, la existencia misma es un continuo sufrimiento tan lamentable como terrible; pero eso mismo, solo en cuanto representación, intuido de forma pura o reproducido por el arte, se halla libre de tormentos y ofrece un importante espectáculo (Schopenhauer, 2004, p. 323).

En otras palabras, el arte, pero más específicamente la música en sí, dota de facultades al genio y al espectador, con las cuales logra embellecer aquella representación que, vista de otra forma, solo contempla la naturaleza cruda de la realidad voluta; por ello el *genio* se fija en cada detalle, por nimio que parezca y, a partir de él logra el reconocimiento de la Voluntad objetivada, con el fin de liberarse del círculo de insatisfacción en el que sumerge una vida de deseos al grueso del vulgo. Pero a su vez, el genio se transforma en la representación de la Voluntad objetivada; pues, como menciona Schopenhauer (2004): “Aquel conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte para él en un fin en sí mismo, y en él se queda” (p. 324).

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

De esta forma es cómo el genio puede hacerse uno con la Voluntad primordial que transversaliza toda forma de representación de la realidad y, además, su genialidad va más allá, sentando las bases para que, por medio de su obra, los espectadores también logren una forma de catarsis respecto a la plenitud estética, en aras de lograr un escape respecto al sufrimiento inmanente a la existencia.

A partir de dicha argumentación se esclarece la organización en cuanto a jerarquía que tienen las vías para lograr la objetivación de la Voluntad primordial que Schopenhauer menciona; la vía del genio se demuestra, al igual que la vía del *santo*, buscan trascender el sufrimiento inherente a la existencia. El *genio* lo hace por medio de la objetivación de la Voluntad en su obra de arte, mientras que el *santo* lo hace por medio de la negación del deseo; por otra parte, la tercera vía, que es la del *filósofo*, no acude a la idea de liberarse de la Voluntad por medio de su objetivación o negación, en vez de ello, busca el análisis del mundo, de las circunstancias vitales de la condición humana y de las lógicas en las que se rige la Voluntad, sin embargo, este trabajo de comprensión y análisis termina por permitirle un entendimiento amplio acerca de la naturaleza de la Voluntad que transversaliza la realidad, lo que podría resultar generando facilidades para la liberación respecto a ella.

1.5 La música y los sentimientos

En relación con la naturaleza de la música y la posibilidad de objetivación frente a la Voluntad que esta forma de expresión artística ofrece, Schopenhauer demuestra lo que genera, en cuanto a lo sensible, la música y su representación. Por ello señala: “Así como el rápido tránsito del deseo a la satisfacción y de este al nuevo deseo constituye la felicidad y el bienestar, las melodías ágiles y sin grandes desviaciones son alegres” (Schopenhauer, 2004, p. 317). Reconociendo la intencionalidad y la semejanza que la expresión artística logra con un ámbito tan

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

humano como lo es el sentimiento, Schopenhauer (2004) menciona: “Las lentas (melodías) que caen en dolorosas disonancias y no vuelven a la tónica más que a través de muchos compases son tristes, en analogía con la satisfacción demorada y dificultada” (p. 317). De esta forma, sienta las bases para constituir la idea de que, al igual que en el tránsito de un sentimiento al otro es necesario que exista una fuerza impulsadora que acelere o frene, una circunstancia en específico que genere felicidad o tristeza, de dicha forma la música adopta esta naturaleza sensible, por lo cual es posible expresar a través de ella los motivos o las intenciones propiciadores de la inspiración artística en la que se viera sumido el autor en cuestión de dicha obra lograda. A partir de ello, Schopenhauer señala que la música no solo expresa los límites sensitivos; las obras musicales, incluso las que carecen de letra, no son solo alegres o tristes, también pueden transmitir tranquilidad o pena, puede conmover o generar apatía, puede envalentonarnos como lo hace un himno de guerra o pueden hacernos sentir temor como lo logran las trompetas juzgadoras; todo sentimiento que pueda ser ubicado y señalado en la amplia gama sensible para el ser humano puede ser representado en una forma de expresión musical y, por eso mismo, la relación de la música con los humanos es tan grande, pues, aunque no lo reconozcamos, aunque ideemos individualmente que somos seres “poco musicales”, nuestros sentidos son transversalizados por la sensibilidad expresa musicalmente. Esta idea puede ser relacionada con el concepto del *ritornelo* expuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, asunto que se analizará más adelante, pero, como un pequeño abrebocas, el ritornelo guarda relación con la idea de que la música nos permite habitar el mundo cotidiano pues, a partir de una canción que exalte cierta sensibilidad o que nos calme, se da la base para la formalización del orden en un universo mediado por el caos: la música normaliza y ordena la realidad que rodea al sujeto.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

Ahora bien, Schopenhauer advierte que aquella expresión que carga la obra musical no puede ser particularizada; una canción que sensitivamente se carga de tristeza no se está refiriendo a la representación de una tristeza específica, pues la relación de la música con los sentimientos es indirecta, porque ella no se dirige a ninguno en particular; en vez de eso, se dirige a la esencia misma de cada forma expresiva explícita en las emociones. Por ello, Schopenhauer (2004) menciona que:

Al demostrar todas las analogías presentadas nunca hemos de olvidar que la música no tiene con ellas una relación directa sino meramente indirecta; porque nunca expresa el fenómeno sino solo la esencia interior, el en sí de todo fenómeno, la Voluntad misma. De ahí que no exprese esta o aquella alegría particular y determinada, esta o aquella aflicción, el dolor, el espanto, júbilo, diversión o sosiego, sino la alegría, la aflicción, el dolor, el espanto, el júbilo, la diversión y el sosiego *mismos*, en cierto sentido, *in abstracto*; expresa su esencia sin accesorio alguno y, por tanto, sin sus motivos.

De ahí que la música no exprese la particularidad sensible propia del mundo como representación, que es lo que normalmente se idea, pues se señala que los compositores se esfuerzan en extraer los motivos inspiracionales de sus obras de cada particularidad que en su vida ha ocurrido, cuando en vez de ello se debería señalar la oda que hacen a la esencia del sentimiento que exponen, ya que la música siempre expresa exclusivamente la *quintaesencia* de sus acontecimientos, no estos mismos (Schopenhauer, 2003).

2.La música según Oliver Sacks

2.1. Objetivo biológico de la música

Oliver Sacks [1933-2015] fue un neurólogo muy reconocido en el ámbito científico y literario. Sus aportes conceptuales facilitaron el estudio y el entendimiento de tópicos de la medicina cuya profundización ha sido generalmente técnica, pues su manera de tratar cada testimonio proporcionado por sus pacientes demostró la importancia del factor humano para el análisis de distintas afecciones relacionadas con el cerebro. En su obra: “*Musicofilia*”, Sacks expone la idea de que la música es muy importante para la humanidad y su desarrollo, aunque generalmente no se piensa así. Sacks hace énfasis en el hecho de que, para la biología, aparentemente, la música no ha intervenido de forma alguna en la evolución activa de la humanidad como especie, en cambio, en muchas otras especies ha tenido una gran importancia para funciones reproductivas o territoriales, tal y como es el caso de las aves que, con su trino, cumplen funciones de apareamiento, territorio y comunicación con otros ejemplares de su misma especie; así mismo, los mamíferos marinos cuentan con un amplio espectro sonoro, cuyos cantos, únicos para cada especie y para cada individuo les permite la comunicación e, incluso, la estructuración jerárquica de su comunidad.

No obstante, para él, la música cumple con una función que es tanto individual como general a la humanidad, tal y como lo menciona a continuación:

Prácticamente para todos nosotros la música ejerce un enorme poder, lo pretendamos o no y nos consideremos o no personas especialmente <musicales>. Esta propensión a la música, esta <musicofilia>, surge en nuestra infancia, es manifiesta y fundamental en todas las culturas, y probablemente se remonta a nuestros comienzos como especie. Es posible que su desarrollo o forma vengan determinados por la cultura en la que vivimos o por las

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

circunstancias de la vida, o por nuestros talentos o debilidades individuales, pero está tan arraigada en la naturaleza humana que uno la considera algo innato (Sacks, 2007, p. 10).

Para Sacks, la música se instala en el ámbito individual a partir de lo que culturalmente nos es allegado. Es decir, gracias a la influencia sonora de nuestro exterior más cercano, hemos adquirido formas de intelección específicas ante determinados estímulos. Reconocer dicha influencia también resalta la importancia que la música tiene en el ámbito cultural de cada comunidad, pues, así como contribuye en la predeterminación de saberes compartidos, es responsable de las conductas adquiridas que tengan los individuos pertenecientes a cualquier comunidad.

Esta idea también puede relacionarse con el concepto deleuziano-guattariano del ritornelo, pues la forma en la que la música logra insertarse en el ámbito cultural responde a una lógica territorializadora, lo cual, análogamente, se relaciona con el concepto de *paisaje sonoro* que se expondrá a continuación. Esta relación será profundizada en el siguiente capítulo.

2.1.1 *La prehistoria de la música*

Para reconocer la significación que ha tenido la música en las antiguas civilizaciones es necesario dirigirnos hasta su génesis, llegando a los orígenes mismos de la humanidad, la prehistoria.

Gracias al trabajo de la arqueología musical y la arqueoacústica es posible escudriñar las formas que tuvieron los primeros instrumentos y los paisajes sonoros en los cuales empezaron a gestarse las primeras comunidades sedentarias. Por medio del trabajo conjunto de dichas ramas especializadas de la arqueología se han logrado encontrar e interpretar indicios de lo que, hasta ahora, es el primer vestigio de funcionalidad musical aplicada a un objeto en la historia:

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

El primer objeto organológico datado en las primeras etapas de la prehistoria apareció en 1871 en la cueva de Gourdan, en Haute-Garonne, y fue encontrado por el arqueólogo francés Édouard Piette, quien interpretó un hueso con tres perforaciones como una posible flauta neolítica (Piette, 1874a; Clodoré-Tissot et al., 2009: 38-39), y, pocos meses después, valoró la posibilidad de que algunos tubos de hueso provenientes de cuevas del Pirineo, hoy en día datados en el Auriñaciense o Magdalenense (Martí Oliver et al., 2001: 53; Dauvois, 2005: 225), fuesen utilizados a modo de flautas de pan (Piette, 1874b) (p. 18).

A partir de estos descubrimientos se sentaron las bases para el estudio procesual de la implicación sonora en paisajes y comunidades pre-históricas, llegando a la conclusión de que, así como habían comunidades cuyo crecimiento en el aspecto musico-cultural era mínimo o nulo, también hubo otras cuyo avance interpretativo les llevó a relacionar las formas de expresión musical con fenómenos incomprensibles para ellos, tales como la vida y la muerte; de esta forma, la música comenzó a ser usada en rituales o como forma de expresión de mitos que, poco a poco, fueron pre configurando saberes que trascendieron hasta comienzos de las grandes civilizaciones antiguas. La evolución de aquella música prehistórica se dio en las primeras grandes civilizaciones, en las cuales empezó a ser usada e incluso relegada a ambientes de erudición o de rituales extáticos; por ejemplo, tenemos los rituales llevados a cabo en Delfos, en los cuales se especula que se usaban instrumentos de cuerda y viento para evocar ambientes que favorecieran la atmósfera mística y así propiciar el trance. En cuanto a ambientes de erudición, la música se usó como herramienta para la educación de la moral y la moderación, demostrando que su influencia permeó las determinaciones, tanto individuales como generales, de múltiples civilizaciones en aquella época y, hasta hoy, ha continuado con dicha labor.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

Ahora bien, es necesario señalar que, tal y como lo menciona Sacks (2007), el origen de la importancia de la música en la pre-historia de la humanidad resulta menos fácil de comprender, pues, al reconocer que no cumple, aparentemente, ninguna función biológica, incluso Charles Darwin se vio perplejo ante dicha falta de utilidad; sin embargo, el teórico de la evolución propuso una hipótesis acerca del porqué de su uso. En el compendio sobre la *Historia de la música*, Kurt Honolka et al (1968) exponen múltiples hipótesis del por qué existe la música, cuál es su función y cómo contribuyó al desarrollo de comunidades humanas prehistóricas. Entre dichas hipótesis estas tres llaman la atención por la funcionalidad que se le adjudica el acto musical.

La primera, como se mencionaba anteriormente, es expuesta por Charles Darwin, quien señala que: “Quizá un canto primitivo era un medio masculino de declarar el amor” (Honolka et al, 1968, p. 9). Sin embargo, esta hipótesis señalaría que, hoy en día, entre las canciones presentes en las culturas aborígenes cuyas raíces son primitivas, predominarían cantos de amor para posibilidad la procreación o para adular a lo desconocido. Esta hipótesis puede ser señalada como falta de fundamento, pues la profundidad y la diversidad de cantos estudiados de las comunidades aborígenes aun existentes es mucho más amplia que la que indicaba Darwin.

La segunda hipótesis es presentada por el economista alemán Karl Buecher. Según él: “los seres humanos tenían antes los gritos rítmicos para facilitar un trabajo en común” (1968, p. 9). Gracias a los avances arqueológicos, nos queda claro que en la pre-historia se dio amplio uso a instrumentos de percusión para marcar los ritmos de trabajo y propiciar ambientes extáticos, sin embargo, esto se relaciona directamente a la complejidad que tuviera la comunidad que en específico se estudia, lo que revela que su uso no fue generalizado.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

La tercera hipótesis parece ser la más cercana a la formulación de que la música se constituyó como un método comunicativo; quien la expuso fue Carl Stumpf (1968), psicólogo fundador de la etiología musical en Alemania quien sostenía que:

la música puede haber salido de gritos de comunicación. Se puede creer que la lengua al principio no era suficiente como medio de comunicación cuando pastores, pescadores, cazadores y otros querían comprenderse a distancias grandes. Entonces se levantó la voz hasta lo más alto de su volumen, y así llegaban más lejos, quizá en sonidos agudos y uniformes. Y a consecuencia de esto, en conexión con la lengua, podrían haberse creado poco a poco los motivos musicales (p. 9).

Dicha hipótesis es la más afín a lo que Sacks argumenta, pues, a su parecer, la música está en nosotros desde que somos concebidos o, incluso, desde antes, pues en el útero es que nuestro sentido del oído empieza a perfeccionarse con el fin de reconocer a quien nos gestó y a nuestros cercanos, tal y como lo señala el profesor Américo Gollo Chávez (2002) en la siguiente cita extraída del seminario *Sonidos y pensamiento, reflexiones filosóficas sobre la naturaleza de la música*:

Hoy ha sido demostrado que la primera relación con lo externo a sí mismo, empieza en el útero. Los sonidos, millones de veces repetidos del corazón materno van construyendo las primeras distinciones y las pruebas externas bien definidas con formas musicales muy bien codificadas, de armonías nítidas, permiten establecer estados de placidez, de goce, de placer. Y cuando ya se nace, razón tenían las viejas comadronas, la cuarentena no sólo era necesaria para la adaptación a este mundo, tan ajeno al inexpugnablemente bello del espacio uterino, sino que es una adecuación gradual en su relación con el sonido, y otra vez, el canto (por ahora no importan las palabras, mucho menos su significado) sino el canto -música, constituye un componente inevitable y presumo, de esto no dispongo pruebas, pero que las hagan otros, que el propio llanto del niño está en proporción

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

directa mucho más a reconocerse en el sonido- música que a delatar sus estados de ánimo, hambre, o dolor (p. 15).

A partir de esta idea la importancia de la música empieza a tomar gran significación en el ámbito de la conformación estructural del lenguaje mismo, pues, en un primer encuentro con ella, al nacer, nuestra capacidad de interpretación se basa en captar símbolos y traducirlos a sonidos o expresar respuestas sonoras ante estímulos determinados, demostrando que innatamente estamos preparados para la comprensión de formas sonoras, cuya función en la representación de la realidad es dar significado al sistema simbólico determinado de la cultura en la que hayamos sido concebidos.

2.2 Música y lenguaje

Asimismo, al sostener que las formas sonoras nos acompañan desde nuestro nacimiento, es necesario señalar que todos los métodos interpretativos que aprehendemos de nuestro exterior han sido creados para dar análisis a dicho ambiente, rico en sonidos, sentando las bases para la comprensión de la musicalidad y la tonalidad presentes en el uso del lenguaje; por medio del reconocimiento de los tonos en los que se expresa un intento de comunicación es posible discernir el sentido que este tenga respecto a la afinidad o la repulsión de cualquier estímulo. Así mismo, este argumento de Sacks no solo se dirige a la comprensión individual de los estímulos externos, sino también a la conformación de la estructura simbólica que rige la representación de la realidad, pues, a un estímulo doloroso se da una respuesta negativa y, dicha respuesta, es expresada en forma de queja o llanto, ya que este último tiene cierta forma de musicalidad reconocible, al igual que las carcajadas de una risa o la gallardía que transmite un grito de guerra. Todas estas formas se expresan y comprenden de una manera musical pues, al igual que la música, transmiten expresiones de las pulsiones más innatas del ser humano por medio del sonido. Ahora bien, a partir

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

de dicha idea, cabe reconocer que el uso de las palabras también cumple con cierta musicalidad, tal y como lo señala el profesor Gollo (2002) en la siguiente cita:

la producción (del lenguaje), luego, de las primeras articulaciones está estrictamente vinculada al sonido, en modo alguno, a sus significados. Y no me refiero al balbuceo, sino incluso a las articulaciones altamente formalizadas, mamá, papá, que <brotan> con tan solo la distinción sonora entre ellas, lo cual permanecerá a lo largo de toda la vida. Se alcanza el dominio de la lengua gracias a la sonoridad de la palabra. La sonoridad de la frase comporta su significación (p. 15).

Ahora bien, al decir que: “la sonoridad de la frase comporta su significación”, el profesor Gollo hace hincapié en la capacidad innata, que también señala Sacks, que tenemos para reconocer, tal y como se menciona anteriormente, la tonalidad presente en las formas sonoras comunicativas para, de esta forma, comprender a profundidad lo que se desea expresar y transmitir en una frase sabiendo que la interpretación del tono de la misma cuenta con gran importancia para hallar el sentido de lo que se quiere decir.

Así mismo, la sonoridad de las palabras también nos ofrece, de cierta forma, un mapa genealógico de las lenguas, pues al indagar en la lengua que usamos es posible señalar raíces heredadas de lenguajes antiguos; en nuestro caso, el latín es la lengua raíz de la cual las lenguas romances han heredado gran parte de formas sonoras y, a su vez, sus métodos de interpretación. Por otra parte, comparar las raíces de una lengua como el latín con lenguas cuya raíz proviene de culturas alejadas de las estepas indioeuropeas, tales como la lengua celta, resulta en distinciones notorias en la sonoridad y el tono de las mismas, demostrando que cada cultura ha de conformar su propia interpretación de la sonoridad de lo simbólico dependiendo de su relación con ciertos estímulos y de las formas en las que culturalmente se comprende la experiencia vital.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

De esta forma queda claro el argumento que Sacks usa para referirse a la importancia de la interpretación de las formas sonoras que cada civilización ha usado para referirse a los símbolos que crea, pues dependiendo de ello es posible tanto indagar en las raíces de culturas contemporáneas como comprender las formas en las que antiguamente se configuraba la experiencia vital de cada individuo.

2.3 La imagería musical

Ahora bien, a partir de los argumentos que Sacks sostiene sobre la transversalidad de la música, tanto en el ámbito individual como en el cultural de la especie humana, cabe resaltar un componente que señala a profundidad en su obra, el cual es el de la música interior. Sacks (2007) hace alusión no solo a la música externa, que interpretamos por medio de nuestros oídos, sino también a la música que hay en nuestra mente, con distinción de casos entre personas cuya capacidad de remembranza o imaginación musical se limitan a recordar algunos tonos o ritmos, mientras que en otros hay mentes capaces de aprenderse de memoria, con lujo de detalles, piezas completas, volviendo a recalcar que, aunque la musicalidad sea algo innato a nuestra especie, hay individuos en los que su desarrollo es mucho mayor que en otros.

Uno de los capítulos en los que Sacks (2007) hace mayor énfasis es el que se refiere a *música en el cerebro* pues, para él “la música constituye una parte importante y, por lo general agradable de la vida de casi todos nosotros; y no solo la música externa, la que oímos con los oídos, sino la música interna, la que suena en nuestras cabezas” (p. 49). Esta cita sirve como introducción al concepto que acuña como *imagería musical*, el cual se refiere a todas aquellas tonadas que podemos reproducir en nuestra mente sin la necesidad de un estímulo externo; la descripción de este concepto también guarda una analogía directa con lo que más adelante se mencionara como el ritornelo, siendo una tonada o melodía cuya alusión es de fácil recuerdo. Según Sacks, hay

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

personas cuya imaginación musical es pobre y apenas pueden recordar los compases o el ritmo de cierta balada muy oída, en cambio, hay otras que pueden reproducir al pie de la nota cualquier melodía a la que hayan prestado especial atención.

A partir de dicho argumento, Sacks define dos formas de imaginación musical, una deliberada y otra no deliberada, señalando que, en el caso de los músicos profesionales o de personas cuya afinidad hacia la música es mayor que la media, se lleva a cabo la remembranza por medio de una imaginación musical impecable, que recuerda y reproduce en su mente las melodías que compone, interpreta o escucha casi a la perfección, incluso acompañando estos sonidos mentales de las formas en las que físicamente se usaría un instrumento en específico para generar el sonido en cuestión; el ejemplo que usa para referirse a la imaginación musical deliberada es el provisto por su propia experiencia como pianista, tal y como lo señala en la siguiente cita:

mi propia capacidad de imaginación musical y de percepción musical es mucho más limitada. Soy incapaz de oír toda una orquesta en mi cabeza, al menos en circunstancias normales. Lo que tengo, hasta cierto punto, es la imaginación de un pianista. Con la música que conozco mejor como las mazurkas de Chopin, que me aprendí de memoria hace sesenta años y he continuado amando desde entonces, sólo tengo que echar un vistazo a la partitura o pensar en una mazurka en concreto (el número de un opus ya me motiva) y la mazurka comienza a sonar en mi mente. No solo <<oigo>> la música, sino que <<veo>> mis manos en las teclas delante de mí y las <<siento>> mientras tocan la pieza, una interpretación virtual que, una vez comenzada, parece desarrollarse o proseguir por su cuenta (2007, p. 50).

Ahora bien, la imaginación musical no deliberada es aquella de la cual, posiblemente, ningún individuo se escapa; todos tenemos algún recuerdo que esté relacionado a una canción. El mismo Sacks señala que sus aficiones musicales son cambiantes y, a medida que van cambiando, a

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

menudo le sucede que se sorprende recordando, aparentemente de la nada, un segmento de alguna canción que haga parte del repertorio que disfruta por el momento. De la misma forma, muchas veces se presenta en la mente de cualquier individuo un recuerdo de la mano de una canción en específico o el tarareo, involuntario, de alguna canción que ha escuchado hace poco, demostrando que la imaginación musical no deliberada o involuntaria es mucho más común que la deliberada.

Entonces, según lo expuesto por Sacks, la imaginación musical tiene la capacidad incluso de generar representaciones mentales en un individuo cuya cercanía con la música es mayor a la media. El problema presente en ello radica en el hecho de que aquellos individuos propensos a afecciones neurológicas pueden ver incrementadas dichas experiencias, llevándolos incluso a padecer de “alucinaciones auditivas” que, en algunos casos, pueden ser premonitorias a estados epilépticos, tal y como Sacks (2007) lo menciona: “En la década de 1870, Hughlings Jackson comentó la sensación de familiaridad que a menudo es uno de los rasgos del aura que pueden preceder una crisis epiléptica del lóbulo temporal” (p. 38). Dicha familiaridad es un sentimiento común que muchos de los pacientes que trató Sacks mencionaban que padecían antes de un ataque relacionado a alguna afección cerebral. Este estado de reminiscencia llama la atención, pues la música, de la mano de la memoria, pueden llevarnos a recuerdos que resultan muy vívidos, generando en cada individuo un sentir familiar al que sufrió en los momentos en los que conoció por primera vez alguna pieza musical en específico.

Otro ejemplo del que Sacks (2007) hace uso para ayudarnos a entender lo que significa la imaginación musical son las melodías pegadizas, a las cuales nombra “gusanos auditivos” y describe de la siguiente manera:

Muchas personas de pronto comienzan a oír un tema musical de una película, un programa de televisión o un anuncio. Esto no es una casualidad, pues dicha música, en términos de la industria

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

musical, está pensada para <<engancharse>> al que la escucha, para ser pegadiza, para abrirse camino, como un cortapicos, hacia el oído o la mente; de ahí el término <<gusanos auditivos>>, aunque más bien deberíamos llamarles <<gusanos cerebrales>> (p. 61).

Dicho término no fue acuñado por él, de hecho, su primera mención fue en la década de los ochenta, siendo una traducción literal del alemán *ohrwurm*; sin embargo, Sacks lo menciona para referirse a las formas en las cuales la imaginación musical puede terminar por convertirse en contraproducente o, como lo señala, en algunos casos puede llegar a volverse “patológica” pues, en variadas circunstancias, la repetición incesante de los mismos compases, tonadas o letras de una canción en específico también puede llevar al cerebro a tal estado de fatiga que, en el caso de que haya una afección cerebral anteriormente descubierta, podrían contribuir a su empeoramiento; ahora bien, en la mayoría de los casos, dichos gusanos auditivos terminan por disolverse con el tiempo. Este ejemplo es usado por Sacks para demostrar que la imaginación musical es tan común en los humanos que, incluso, hemos llegado a trivializarla, dejando de lado la especulación y la indagación de los motivos por los cuales esta puede ser mayor o menor.

Entonces, ¿qué función cumple la imaginación mental? Para responder dicha cuestión Sacks (2007) acude a una explicación muy clara brindada por Anthony Storr, autor de la obra: *la música y la mente*, en la que señala lo siguiente:

el psiquiatra Anthony Storr escribe de manera elocuente en *la música y la mente* acerca de su propia imaginación musical y se pregunta << ¿de qué sirve la música que te resuena en la cabeza sin que la invites o quizá sin que la desees?>>. Opina que esa música generalmente tiene un efecto positivo: <<alivia el aburrimiento, crea (...) movimientos más rítmicos y reduce la fatiga.>> Levanta el ánimo y es intrínsecamente gratificante. La música extraída de la memoria, escribe, <<comparte muchos de los efectos de la música real que procede del mundo exterior>>. Cuenta con el añadido

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

de llamar la atención hacia pensamientos que de otro modo se pasan por alto o se reprimen, y de este modo puede tener una función similar a la de los sueños. Con todo, concluye Storr, la imaginaria musical espontánea es básicamente <<beneficiosa>> y <<biológicamente adaptativa>> (p. 59).

Esta definición del porqué de la imaginaria musical resulta muy positiva, pues, así como es posible que dicha maquinaria se ponga en marcha para resultarnos beneficiosa, no hay que olvidar la capacidad de la música para transmitir ciertos estados de ánimo, resultando que, así como la remembranza de una canción alegre o motivadora resulte favorable para nosotros, también es posible recordar canciones que estén relacionadas a sucesos trágicos en nuestra vida o que hayan generado algún sentimiento desanimador; sin embargo, en ambos casos, la música sigue cumpliendo su papel de transmitir y preconfigurar las formas en las que nos relacionamos con nuestras experiencias vitales.

2.4 La ceguera y la música

En el treceavo capítulo de su obra, Sacks hace alusión a un hecho que se ha tornado mítico en algunas comunidades y culturas: la relación de los individuos ciegos con la música. Según él, es necesario destacar el desarrollo de individuos cuyas capacidades visuales han sido reducidas o son nulas, pues, en los casos en los que dichos individuos cuentan con esas características desde su concepción, es posible que a medida que se desarrollen en su vida, dirijan su atención a fortalecer sentidos de los cuales disponen con <normalidad>. Por ello Sacks (2007) señala:

El encauzamiento de los ciegos hacia la interpretación musical es en parte un fenómeno social, puesto que se tiene la percepción de que a los ciegos les resulta imposible llevar a cabo muchas

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

otras ocupaciones. Pero, en este caso, las fuerzas sociales reman en el mismo sentido que las fuerzas internas. Los niños ciegos a menudo son precoces a la hora de hablar, y desarrollan singulares recuerdos verbales; muchos de ellos se ven atraídos por la música y se sienten motivados por convertirla en algo central en sus vidas. Los niños que carecen de un mundo visual descubren o crean de manera natural un mundo rico en tacto y sonido (p. 198).

Ahora bien, esto enfatiza el hecho de que a partir de los sentidos con los que los discapacitados visuales cuentan normalmente, dichos individuos configuran su representación de la realidad, pues al carecer de un sentido tan útil como la vista, muchos buscan la manera de ubicarse, expresarse y llevar a cabo una vida normal; además de ello, al perfeccionar su sentido del oído logran desarrollarlo de tal manera que, incluso, pueden escuchar sonidos que están en un intervalo de frecuencia menor al que normalmente oímos. Según Sacks, esto tiene una explicación biológica, pues el cerebro reconfigura su organización para lograr brindarle mayores recursos a los sentidos que aún se encuentran activos, tal y como lo señala a continuación:

Una tercera parte o más del córtex cerebral está dedicada a la visión, y si el input visual se pierde de repente, se da una amplísima reorganización y relocalización en el córtex cerebral, con la aparición, a veces, de sensaciones intermodales de todo tipo. Hay numerosas pruebas (...) que demuestran que en los ciegos de nacimiento o en aquellos que han quedado ciegos precozmente, el enorme córtex visual, lejos de permanecer no funcional, se reasigna a otros inputs sensoriales, sobre todo al oído y el tacto, y se especializa en el procesado de éstos. Aun cuando la ceguera comience en una fase posterior de la vida dicha reasignación puede ocurrir (2007, p. 200).

En definitiva, Sacks señala que, al ver menguado un sentido tan importante como la vista, cualquier individuo se ve obligado a dicha reorganización del córtex visual y, a su vez, esto genera que la forma en la que representa su realidad sea completamente distinta a la que se predetermina desde la subjetividad de un individuo cuyos sentidos se hayan desarrollado con normalidad.

3. Analogía conceptual entre ambos autores

3.1 La representación individual y la música

Para ambos autores la música es un concepto que toma gran relevancia pues cada uno, a su manera, argumenta las formas en las que transversaliza la vida y sus distintos tópicos.

El punto en el que el esquema argumentativo de ambos autores encuentra mayor relación, y que sirve de base para señalar las múltiples afinidades que es posible detectar entre estos, es que reconocen como fundamental el concepto de *representación de la realidad* pues, según ambos, dicha representación se ve afectada por las circunstancias que la moldean. Por su parte, Schopenhauer (2003) asegura lo siguiente respecto a la representación subjetiva:

De hecho, el significado del mundo que se presenta ante mí simplemente como mi representación, o el tránsito desde él, en cuanto mera representación del sujeto cognoscente, hasta lo que además pueda ser, no podría nunca encontrarse si el investigador mismo no fuera nada más que el puro sujeto cognoscente (cabeza de ángel alada sin cuerpo⁶). Pero él mismo tiene sus raíces en aquel mundo, se encuentra en él como *individuo*; es decir, su conocimiento, que es el soporte que condiciona todo el mundo como representación, está mediado por un cuerpo cuyas afecciones (...) constituyen para el cuerpo el entendimiento el punto de partida de la intuición de aquel mundo (p. 151).

⁶ Metáfora usada por Schopenhauer para referirse a la existencia del sujeto cognoscente como entidad intelectual, no física.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

Con esto, Schopenhauer enfatiza que la representación de realidad se moldea a partir de las afecciones y las circunstancias respectivas a cada individuo; argumento que guarda gran afinidad con la idea que Sacks sostiene sobre la importancia de las alteraciones neurológicas que cada individuo padece y cómo esto puede determinar radicalmente la interpretación del mundo que lo rodea, haciendo que la representación de la realidad que tenga se forje a partir de sus afecciones o fortalezas; entonces, ambos autores centran gran parte de su teorización y conceptualización en definir las formas en las que dicha predeterminación de representación de realidad se construye dependiendo de cada individuo en específico.

A partir del entendimiento de dicha relación se decanta la segunda característica que hace cercana la ideología de ambos autores, la cual es la comprensión del sufrimiento individual y la adaptación a la vida a partir de él. Para Schopenhauer (2011) es absurdo que el dolor sin fin, que nace de la miseria inherente de la vida y llena el mundo, no sea sino un accidente y no el fin mismo; sin embargo, señala que hay métodos para sortear el dolor y el sufrimiento que genera la existencia en sí, los cuales menciona como: la vía de las artes (propia del genio), la vía de la compasión y la renuncia total hacia los deseos (propia del santo), y la vía del reconocimiento y domesticación racional de la voluntad (propia del filósofo).

Desde esta perspectiva, la música y su naturaleza nos permite, al ser una objetivación más pura de la Voluntad, experimentar un alivio temporal del sufrimiento inmanente a la existencia. Por su parte, Sacks menciona que las afecciones médicas que puede sufrir un paciente y la influencia de estas en la preformación de una representación individual hacen que el individuo en cuestión que pase por ellas deba fortalecerse en sus capacidades y reconocer los límites en las que estas se vuelven contra sí mismo. En el apartado respecto a *la ceguera y la música*, se hace hincapié en el señalamiento de Sacks acerca de la reducción de sentidos y cómo esto genera un aumento

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

perceptivo en otros sentidos, por ejemplo: las personas no videntes. Para ellas, la representación en sí es diferente a la de una persona vidente, pues su sentido del oído se ve desarrollado a partir de la necesidad de navegación en un mundo en el que muchos estímulos precisan de la vista; sin embargo, dichas circunstancias también les hacen afines a actividades y vocaciones relacionadas con la música, pues la preformación de su vida misma se ha visto forjada con bases meramente auditivas y, por ello, su cerebro desarrolla mayormente las estructuras encargadas de interpretar los estímulos de dicha naturaleza.

Sumado a esto, Sacks centra sus argumentos en la capacidad terapéutica de la música, pues, a partir de ella, se puede dar evolución a casos en los que pacientes sufren afecciones que les impiden vivir con la normalidad con la que lo hacían, como es en el caso de los pacientes con síndromes de Tourette o Parkinson, los cuales, por medio de la musicoterapia han demostrado gran mejoría; de esta forma, la música, para Sacks, toma un papel liberador respecto al sufrimiento, ya que gracias a sus características es posible, para aquellos individuos que sufren múltiples afecciones, solventar maneras para lidiar con las mismas, permitiéndoles configurar una representación de realidad individual distinta, apartada del agobio de una enfermedad o disminución sensitiva.

Ahora bien, tras haber expuesto a detalle la conceptualización que construye Sacks y Schopenhauer en torno a la idealización y la funcionalidad de la música, es posible esbozar, a grandes rasgos, las similitudes que tienen las estructuras lógicas que nos presentan.

El mismo Sacks (2007) hace alusión a Schopenhauer en su obra, citándolo de la siguiente manera:

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

la inexpresable profundidad de la música, tan fácil de comprender y sin embargo tan inexplicable, se debe al hecho de que reproduce todas las emociones de nuestro ser más íntimo, pero de una manera totalmente falta de realidad y alejada de su dolor (...) La música expresa solo la quintaesencia de la vida y sus acontecimientos, nunca éstos en sí mismos (p. 12).

Dicha cita a un apartado del filósofo decimonónico nos demuestra el acercamiento ideal entre ambos autores, pues, a partir de esta, Sacks sienta las bases de lo que argumentará en su obra. Estas similitudes argumentales se hacen evidentes en el momento en el que ambos reconocen que la música transversaliza nuestra vida desde el momento en el que nacemos. Por un lado, Schopenhauer señala que es la Voluntad la que transversaliza todo lo existente; ahora bien, al ser la música la forma de objetivación de la Voluntad más pura, esta se hace presente como fuerza motora en todas las magnitudes existentes en la representación, desde las más nimias como la masa misma del planeta y la naturaleza inorgánica hasta las formas interpretativas complejas; mientras que Sacks, por otro, reconoce a la música como motor cultural, el cual nos impregna de la identidad respectiva a la comunidad en la que vayamos a vivir y, además, se nos demuestra como medio expresivo de pulsiones y sentimientos.

De ahí que ambos autores hagan uso del término <<Quintaesencia>> para referirse a la música, porque, tal y como lo señalan, el sentido de la música es tan puro que transversaliza todas las pasiones, todos los sentimientos y todas las formas de expresión; sin embargo, no toma una forma expresiva en específico, sino todas a la vez, de ahí su ambivalencia, permitiéndose ser expresión de valentía o gallardía y también de tristeza o desesperanza. Esta característica hace que le sea posible ser expresión de todos los sentimientos que se puedan experimentar, sin tomar la forma de uno en concreto. Ahora bien, como se indicó en el capítulo respectivo a Schopenhauer,

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

la música se expresa como forma de objetivación de la Voluntad, por lo mismo su existencia prescinde de la existencia humana; en este punto la relación entre autores se halla en la mención que ambos hacen sobre el hecho de que, aun siendo una forma de expresión que puede existir prescindiendo de lo humano, para nosotros es posible su interpretación desde el momento en el que nacemos, pues hacemos parte de una especie que es, en especial, musical. Schopenhauer argumenta que la música puede existir prescindiendo de la humanidad centrándose en el hecho de que esta es la forma objetivada más pura de la Voluntad dentro de las artes, pues esta no cae en el error de la repetición (como sucede con otras artes como la pintura y la escultura, que buscan muchas veces ser repetición de la naturaleza -realidad sensorial- misma, ni se ve menguada en su pureza por la interferencia de magnitudes contrarias, como ocurre en el caso de la arquitectura ya que debe trabajar con objetos físicos que limitan sus opciones estéticas), en vez de ello, la música se demuestra, según dice Schopenhauer (2004) como una objetivación e imagen de la Voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, por lo cual su existencia no es una representación repetida de lo que existe en el plano fenoménico, su existencia es objetivación de la Voluntad misma: “por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser” (Schopenhauer, 2003, p. 313).

Ahora bien, Sacks no señala explícitamente que la música pueda existir prescindiendo de lo humano, sin embargo, su argumento del uso que los animales tienen sobre la sonoridad nos permite entender que ésta no es meramente humana. Ahora bien, lo que hace que nuestra relación con ella sea distinta a la de los animales es nuestra capacidad perceptiva e interpretativa, pues, a partir de estas facultades, la música se transforma en herramienta comunicativa, permitiéndonos expresar y evocar no solo emociones, sino también nuestras pulsiones vitales.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

Recapitulando, tanto para Schopenhauer como para Sacks, nuestra relación con la música es resultado de que esta transversaliza nuestra representación de la realidad; desde lo argumentado por Schopenhauer lo reconocemos al señalar que la música es la objetivación de la Voluntad misma, cuyo flujo se demuestra en todas las magnitudes de la física hasta en nuestras formas expresivas y, desde lo argumentado por Sacks, al ser acompañados por ella desde nuestro momento de concepción, siendo la fuerza que preforma las interpretaciones culturales que se transmiten generación tras generación, dándole sentido al entramado social de una comunidad.

3.2 Respecto a la música y la voz.

En este apartado, es necesario resaltar que, tal y como se señaló en el capítulo correspondiente a la teoría ofrecida por Schopenhauer (2009), la música, como tal, solo conoce los tonos y no las causas que lo provocan; sin embargo, dirigirnos a la comprensión de la sonoridad de las palabras nos permite hacer un rastreo más amplio de la importancia que estas tienen para la música. En este aspecto, es necesario recalcar que la crítica que Schopenhauer hace frente a la aportación de las palabras en la obra musical es que, según el, es errado creer que las palabras deban explicitar el sentido que se quiere imprimir en la obra, pues esta es una redundancia innecesaria ya que la melodía cuenta con dicha capacidad expresiva por sí misma (de allí que la música sea superior a la letra de la canción); además, las palabras terminan por limitar la capacidad emancipadora que la obra musical trae consigo, por ello las palabras terminan teniendo un papel subordinado a la melodía, por otra parte, esta crítica no asume que la voz no pueda ser usada como instrumento, que es a lo que apunta la indagación y los estudios sobre los usos prehistóricos de la música en donde se señalan múltiples teorías en las que la voz se transforma en instrumento cuyo fin es comunicar o propiciar ambientes extáticos y de erudición. Desde esta perspectiva la voz

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

humana logra un papel equivalente al de instrumento y el problema del supuesto sentido que las palabras han de tener en la obra musical pasa a un segundo plano.

La interpretación que Sacks nos regala sobre la importancia de la sonoridad para la conformación del lenguaje se basa en la idea de que la musicalidad puede ser comprendida desde las primeras instancias de la vida humana, pues hasta un bebé puede reconocer los tonos y los ritmos, relacionándolos con estados básicos de ánimos y su forma de expresión se basará en las mismas respuestas para exteriorizar sus pulsiones volitivas. A partir de dicha interpretación, la música se hace presente en el génesis mismo del lenguaje, pues desde momentos en los que no se había determinado ninguna forma específica de comunicación, la música ha estado ahí, en primera instancia desde su sonoridad, ya que incluso los individuos que no tuvieron la facilidad de comunicarse por medio de palabras y conceptos lo hicieron a partir de balbuceos, gruñidos, silbidos y chasquidos, los cuales, por medio de la tónica, podían expresar distintas emociones.

3.3 Respetto al Ritornelo

Un ritornelo (traducido del italiano como: “pequeño retorno”) es un intervalo encontrado en una canción cuya melodía se repite recurrentemente a forma de estribillos y da pie para el inicio de nuevas escalas tónicas en una obra.

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, la idea que ambos autores (Schopenhauer y Sacks) reflejan frente al concepto de música se puede relacionar directamente con la idea del ritornelo expuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El ritornelo es, sobre todo, una manera de conmensurar el tiempo; de ahí que no sea extraña la alusión de origen del ritornelo en la música. Pero el concepto resulta *sui generis* en Mil Mesetas,

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

en el que se denota una clara influencia de la filosofía de Nietzsche, pues el ritornelo es concebido como una suerte de eterno retorno que nos permite volver sobre nosotros mismos. En efecto, en la filosofía nietzscheana el concepto del eterno retorno se configura como una intuición de que toda su vida estaba cifrada sobre sí mismo. De manera similar, el ritornelo de Deleuze y Guattari está constituido por el hábito y la posibilidad de que el acontecimiento pueda retornar a nuestra experiencia (Corredor, 2015).

Aunque el término sea ampliamente usado en la obra de *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, quien aportó mayormente en su conceptualización fue Félix Guattari, quien lo usó para ligar los comportamientos repetitivos a una espacialidad (Aránguiz, 2024).

Según Guattari (2024):

El ritornelo funciona como un mecanismo para protegernos del caos, resguardándonos en un esbozo de orden, pero irá complejizando sus funciones una vez que se establecen territorios: se vuelve firma, estandarte, marca distintiva. Pero también guarda en sí mismo la posibilidad de romper con ese territorio, de trazar una línea de fuga hacia algo nuevo (p. 4).

A partir de dicho concepto, Gilles Deleuze y Félix Guattari consideraron a la música como fuerza motora de la realidad en su obra *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, en donde hacen alusión a la música como determinante de un territorio. Según Deleuze y Guattari, el ritornelo es una forma de creación en la que la música permite nuevas maneras de territorialización que formalizan un orden en medio del caos. Según lo explican, a partir de ejemplos, el ritornelo es esa cancioncilla a la que se acude con la intención de escapar del caos, después de ello, dicha canción toma forma y territorio, organizando la base en la cual pueden generarse territorios distintos a partir de una territorialización primaria.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

[U]n niño canturrea para acumular dentro de sí las fuerzas del trabajo escolar que debe presentar. Una ama de casa canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anticaos de su tarea. Los aparatos de radio y televisión son como una pared sonora para cada hogar, y marcan territorios (el vecino protesta cuando se pone muy alto) (Deleuze y Guattari, 2004, p. 318).

Es por ello que también cabe resaltar la relación entre el ritornelo musical y nuestra facultad de *ser en el mundo*, pues gracias a la melodía de nuestra voz es que demarcamos el territorio sonoro que nos expresa como ser individual que, a su vez, hace parte de un mundo sonoro en el cual cada ser autónomo expresa su vida en potencia a partir de la misma herramienta.

En la filosofía deleuzeana-guattariana el concepto de *territorio* hace alusión a mucho más que un lugar; su sentido se refiere más bien a un horizonte de significaciones que puede ser criticado y cambiado (desterritorializado) en aras de permitir el espacio a una configuración de significaciones distinta (reterritorializado). Estos mecanismos de significación son herramientas que el humano toma para formalizar un sistema de orden respecto al caos.

Análogamente, el ritornelo guarda directa relación con la Voluntad como concepto schopenhaueriano, pues este, al ser una formalización de orden en medio del caos, puede compararse a los caminos por los cuales puede ser objetivada la misma Voluntad; a saber, el camino del genio, el santo y el filósofo.

Esto se relaciona directamente con la capacidad que la música tiene, según Schopenhauer, de aliviarnos temporalmente del padecimiento y el sufrimiento, siendo capaz de cambiarnos el semblante y ánimo ante las desventuras circunstanciales que devienen de la existencia. Sumado a esto, el ritornelo, como concepto deleuzeano-guattariano, también se refiere a un territorio, por lo

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

que dicho concepto puede relacionarse con la conformación de un paisaje sonoro, tal y como se mencionó en el segundo capítulo frente a la importancia de la música en la prehistoria, pues dicho paisaje sonoro no se refería solamente a las formas sonoras presentes en un espacio determinado, sino a algo mucho más amplio, a la transversalidad de dichas formas frente a la construcción cultural de cada comunidad respecto a la importancia y sentido de las mismas, demostrando que la territorialización que la música crea a partir de la conformación de un orden en medio del caos genera puntos desde los cuales pueden construirse nuevas determinaciones y significados, permitiendo formas nuevas y continuas de reterritorialización y, por ende, de vivir.

Esto es señalado por Deleuze y Guattari (2004) de la siguiente forma:

A menudo se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial. El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio... los modos griegos, los ritmos hindúes, también son territoriales, provinciales, regionales (p. 319).

Otra relación que guarda el ritornelo con lo expuesto por ambos autores se presenta en cuanto a la mención de que los animales y su sonoridad son el primer territorio en el que se expresa el arte. Desde esta arista es posible hablar de música creada por la naturaleza, pues las melodías que un pájaro usa como método de comunicación de sus pulsiones son formas precisas y explícitas de sus necesidades. Entonces, la línea entre sonoridad y musicalidad pierde su distinción, pues la naturaleza se vuelve la primera expresión del arte y, de esta forma, la musicalidad que generan también territorializa, añade orden al sistema de caos y genera puntos desde los cuales pueden crearse nuevos territorios.

Conjuntamente, el ritornelo también expresa la forma de remembranza sensible que individualmente forjamos para situar un régimen ordenativo en relación de nuestra experiencia con

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

el caos pues, a partir de la memoria, se forjan remembranzas en conjunto con los sentidos y los sentimientos, que terminan por decantarse en aquella cancioncilla de cuna que recordamos para luchar contra el miedo, definir nuestro territorio y reterritorializar múltiples aspectos de la experiencia vital.

3.4 Remembranza sensible

Por último, una de las relaciones que se hace más notoria entre lo argumentado por Schopenhauer y Sacks se demuestra en el hecho de que ambos reconozcan la capacidad que la música tiene para evocar emociones. Desde la perspectiva de Schopenhauer, la capacidad evocadora de la música se da por el hecho de que esta sea la objetivación misma de la Voluntad, permitiéndole ser expresión de todo tipo de emoción; dichas emociones exaltadas que la música genera pueden acoplarse a recuerdos propios de la vida, haciendo que una obra en específico pueda trascender en el ánimo de un individuo, mientras que otro pase desapercibido. Por su parte, Sacks profundiza en dicha capacidad dándole más importancia al potencial evocador que la música llega a tener, pues gracias a dicho potencial se logran reconexiones y activaciones en sectores del cerebro que sirven como bases para la musicoterapia. Para Sacks (2007), relacionar la música con los recuerdos propios es una actividad común, tanto para individuos que se consideren afines a la música como para los que no, pues la capacidad evocativa de la música transversaliza la emotividad de todo individuo perteneciente a la humanidad. Al contar con dicho potencial evocativo, la música también se presenta como una forma de catarsis, pues a partir de evocar sensibilidades y emociones puede incluso ayudar a enfrentar un duelo de pérdida, por lo que Sacks (2004) asevera:

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

La música, única entre todas las artes, es a la vez completamente abstracta y profundamente emocional. No tiene la capacidad de representar nada en particular o externo, pero sí una capacidad única para expresar estados o sentimientos interiores. La música puede atravesar el corazón directamente; no precisa mediación. Uno no tiene que saber nada de Dido y Eneas para que te conmueva su lamento por ellos; cualquiera que haya perdido a alguien sabe lo que expresa Dido. Y hay aquí, en fin, una profunda y misteriosa paradoja, pues mientras que esa música te hace experimentar dolor y pesar más intensamente, al mismo tiempo trae solaz consuelo (p. 361).

Es por esta capacidad de generar una catarsis interior que la música también puede ser determinada como forma de terapia emocional, pues gracias a ella podemos navegar por el sufrimiento de un duelo, sin la necesidad de ocultarlo o negarlo; en cambio, enfocándonos en recorrerlo fervorosamente, con la esperanza de transitarlo y transformarlo en sentimientos apacibles. De aquí proviene el motivo de que, para sobrellevar la emotividad que trae consigo un duelo o cualquier circunstancia tomada como negativa, ciertos individuos se sumergen en la distracción que ofrecen canciones melancólicas, siendo, de cierta forma, una contradicción; sumergirse en melodías melancólicas para superar la melancolía. Sin embargo, ésta es la paradoja a la que Sacks se refiere y, gracias a dicha capacidad, la música se demuestra develada como una de las mejores formas de afrontar dilemas y conseguir consuelo. En relación a esto, el artículo “*el maravilloso impacto de la música en nuestro cerebro*”, redactado por Leonardo Palacios Sánchez (2023) menciona lo siguiente

“La música romántica, independientemente si se trata de música erudita o popular, ha sido fuente de inspiración para compositores de todos los tiempos. Música para enamorados interpretada frecuentemente en serenatas, melodías o canciones que frecuentemente las

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

parejas consideran como “su canción de amor” y que recordarán el resto de sus vidas. Y para la ruptura amorosa, música de despecho que de alguna forma ayuda a sobrellevar la dolorosa experiencia que en ocasiones llega a convertirse en un duelo muy difícil de superar.”

En Colombia ocurre una peculiar ejemplificación de estas formas de uso de la música para sobrellevar o menguar los estados de ánimo propios de una ruptura, propios del género del **despecho**, tal y como se menciona a continuación.

Cantarle al desamor, a la mujer perdida, al amor no correspondido o a la ingratitud de los sentimientos es una de las características de este género musical, que en Colombia se ha denominado “del despecho”. En el argot popular de la realidad colombiana, estar despechado es tener “tusa”, es decir, experimentar esa sensación de impotencia acompañada de rabia y desengaño por la imposibilidad de recuperar lo perdido. El despecho no es “saudade” ni añoranza, no es nostalgia ni melancolía, es dolor, refugiado en la más vívida sensación de despojo, de carencia y de vacío. (Albán, 2009)

De esta forma, la música demuestra sus capacidades de permitirnos sobrellevar distintos estados de ánimo, demostrándose como el medio más innato para comprender y apaciguar distintos tipos de sentimiento.

Ahora bien, la capacidad terapéutica que la música posee, tal y como lo menciona Sacks (2007), parece resistir o sobrevivir a las distorsiones de los sueños o del parkinsonismo, o a las pérdidas de la amnesia o el Alzheimer, también puede resistir las distorsiones de la psicosis y ser capaz de penetrar en los estados más profundos de la melancolía o la locura, a veces cuando nada más es capaz de hacerlo, demostrando que su capacidad trasciende toda distorsión del espectro emocional, toda afección neurológica, develándose no solo como el arte más puro, sino también

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

como la forma terapéutica más idónea, por ser, a la vez, la más relacionada con la humanidad, cuya aplicabilidad parece no escaparse a ningún individuo.

Este potencial curativo repercute a niveles físicos, pues personas con padecimientos como el Alzheimer o Parkinson pueden lograr grandes avances, pues su cerebro logra reconectar partes que, por su afección, se ven atenuadas, dando como resultado que puedan recordar o controlar sus circunstancias físicas.

Además de esta naturaleza terapéutica, Sacks también señala el hecho de que nuestra relación con la música se siente tan natural que, incluso, la mayoría de las personas suelen tener recuerdos vívidos en los que saben, sonaba cierta melodía, haciendo que cuando la escuchen se activen remembranzas emocionales que pueden cambiar el estado anímico. Y es esta relación con la memoria la que hace que la música incentive formas de regresión, remembranzas emocionales resultantes de acoplar el sentido emocional de una melodía a una circunstancia vivida.

Por su parte, Schopenhauer no hace alusión directa a la relación que la música guarda con la memoria; no obstante, dicha relación se haya intrínseca en su argumentación respecto a la música como objetivación más pura de la Voluntad pues, al permitirse la amplitud de todos los matices emocionales, desde los más <<negativos>> hasta los más <<positivos>>, demuestra su aptitud para evocar la esencia misma de la emocionalidad de cada individuo. Esto guarda directa relación con la memoria, ya que, como ha sido mencionado anteriormente, las emociones juegan un papel determinante para consolidar los recuerdos, pues, a partir de las emociones presentes y de su acoplamiento a un suceso o circunstancia en específico, la música y su amplitud tonal y capacidad expresiva, toman el papel de representar dichos sentimientos; así, al momento de volver a la melodía a la que le acoplamos cierto sentido emocional, logramos la remembranza de circunstancias personales representadas en esas melodías.

3.5 Distancias evidentes entre la argumentación de ambos autores.

Como es evidente, el sentido que ambos autores le adhieren al concepto de música parece demostrarse afin; sin embargo, hay ciertos matices en los cuales podemos señalar diferencias entre sus planteamientos.

El primero, y más notorio, es respecto al papel de la música y su relación con el sufrimiento pues, aunque ambos autores señalan la naturaleza liberadora que la música puede llegar a tener respecto al sufrimiento inmanente a la existencia (por parte de Schopenhauer) y frente a ciertas enfermedades mentales y a algunas afecciones que repercuten en los sentidos, y como esto modifica drásticamente la representación subjetiva de la realidad, (por parte de Sacks), es necesario señalar que ambas ideas se dirigen a un fin diferente. Para Sacks la música toma un papel curativo, permitiendo que los individuos que sufren una afección en específico o una reducción en cierto sentido puedan vivir su vida con normalidad; en cambio, la acepción liberadora que Schopenhauer le adjudica a la música se dirige a una liberación respecto a la voluntad individual, porque es esta la que nos mantiene insatisfechos y deseantes continuamente. Según dicho argumento, la música, al ser la forma artística que se relaciona más puramente con la objetivación de la Voluntad primordial, se transforma en la vía por la cual podemos volver posible la comprensión y aceptación de la misma.

A partir de esta diferencia es posible señalar otra que surge a partir de las formas interpretativas a la que ambos autores se dirigen. Schopenhauer se encarga de la conceptualización metafísica de la música, la cual, a partir del análisis estético, le permite al artista-genio o al

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

espectador que entra en catarsis⁷, redimirse respecto a su voluntad individual, en aras de contemplar aquella Voluntad que transversaliza desde las más nimias magnitudes hasta las formas más complejas de intelección; por su parte, Sacks conceptualiza a la música a partir de un edificio argumental en el que la estética brinda las bases para la reparación y la reconexión de funciones neuronales que se han visto menguadas por la vejez o por múltiples afecciones circunstanciales.

Por último, cabe resaltar que, aunque Sacks haga alusión a el aspecto estético de la música, el peso de su argumentación no se centra solo en dicha capacidad. Para Sacks, la música y su facultad terapéutica demuestra sus capacidades al poder transmitir lo sentimientos lo que explícitamente puede expresar por sus medios estéticos.

Aun así, estas diferencias no hacen que lo argumentado por los autores sea contradictorio o demuestre un amplio trecho ideal pues, en general, ambos se basan en la estética para la conformación del concepto de música que exponen en sus obras.

4. Conclusiones

Como principal objetivo, esta investigación ha buscado establecer la relación presente en el concepto de música que ambos autores exponen; para ello, se han señalado, ampliamente, las acepciones en las que su argumentación demuestra afinidad. Principalmente, desde la idea de que, la música, como forma estética preponderante sobre otras formas de expresión artística, no solo tiene la capacidad sino, además, está en total facultad de configurar la representación, tanto

⁷ Existe un amplio debate entre los schopenhauerianos si la superación de la Voluntad, mediante el arte, es solo posible para el artista (preferiblemente el músico) o si también es una posibilidad para el espectador que entra en catarsis. No entraremos aquí en dicho debate.

LA MÚSICA DESDE ARTHUR SCHOPENHAUER Y OLIVER SACKS

individual cómo social, al punto tal de determinar el ámbito cultural de comunidades cuyo avance se centró en el desarrollo sensible.

Para demostrar la transversalización que la música logra frente a ámbitos culturales y de representación individual se partió desde la perspectiva schopenhaueriana en la cual la música es equivalente a la Voluntad primordial, que transversaliza desde las mínimas magnitudes hasta los seres de intelección más compleja; a partir de dicha conceptualización se reveló la relación con lo idealizado por Oliver Sacks, pues este, a su manera, también parte del concepto de que la música nos atraviesa desde el mismo instante de nuestra concepción, en aras a definir las formas en las que reconocemos y expresamos estímulos y pulsiones básicas, como lo son la alegría y su expresión, la tristeza y el dolor. Además, Sacks también centra su idealización y concepto de la música en las capacidades que esta tiene en relación con el componente social, el cual termina por configurarse a partir de los usos que a través de la historia se le ha dado a la expresión musical.

De esta forma se logra reconocer las cercanías conceptuales presentes en lo expuesto por ambos autores, que, en última instancia, se dirigen a una descripción estética de la música para definir la forma en la que nuestra existencia se ve envuelta continuamente por estímulos auditivos, los cuales recurren a la forma propia de la música, desglosándose en ritmo, armonía y melodía, lo que para nosotros, como seres especialmente afines a la música, resulta bastante naturalmente, fácil de interpretar.

Referencias bibliográficas

- Albán, A. (2009). La música del despecho: ¿El sentimentalismo de lo popular? *Calle 14 3* (3), 79-84.
- Aránguiz, F. (2024). Ritornelos del futuro: sobre las máquinas rítmicas en el capitalismo. *Revista de filosofía Aurora* 36. <https://doi.org/10.1590/2965-1557.036.e202430292>
- Chávez, A. (2002). La música y lo humano. En *Seminario Sonidos y Pensamiento: Reflexiones filosóficas sobre la naturaleza de la música* (pp.15-21). Comisión de estudios interdisciplinarios Publicaciones. Rectorado UCV.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). 1837 DEL RITORNELO. En L. Santángel. (Ed.), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (pp. 317-358). Editorial Pre-Textos
- Honolka, K., Richter, L., Nettle, P., Stablein, B., Reinhard, K. y Engels, H. (2005). *Historia de la música*. Editorial EDAF.
- Palacios, L., Olaya, M. (2023). El maravilloso impacto de la música en el cerebro. *Revista Nova et Vetera*, 9 (90). <https://urosario.edu.co/revista-nova-et-vetera/cultura/el-maravilloso-impacto-de-la-musica-en-el-cerebro>
- Roa Corredor, J. C. (2016). Deleuze, el pliegue, el ritornelo y la relación arte-territorio. *Cuestiones De Filosofía* 1 (17), pp. 258–274. <https://doi.org/10.19053/01235095.4300>
- Sacks, O. (2009). *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. Editorial Anagrama.
- Schopenhauer, A. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Publicacions de la Universitat de València.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación Volumen 1*. Clásicos de la cultura.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación Volumen 2*. Clásicos de la cultura.