

de la música en la filosofía
y la poesía

Dr. Juan Carlos Orejudo

Tanto Nietzsche como Rousseau han reflexionado sobre la música no sólo desde el punto de vista de una técnica del arte sino también y sobre todo como un lenguaje capaz de revelarnos la verdadera esencia del hombre y de su destino. Ambos autores se plantean el problema de la educación humana a través de la ciencia y del arte y desarrollan una profunda crítica a la Ilustración, concretamente a la idea de una racionalidad sistemática cuyo modelo originario es Descartes y que culmina con Leibniz y Hegel quienes redujeron todo lo real a lo racional. Nietzsche y Rousseau ponen fin a la hegemonía de la razón "abstracta" y "reflexiva" que trasciende el mundo sensible y en ellos se percibe una reivindicación del arte que nos conecta con la naturaleza, el fondo de la vida que escapa a la disección de la racionalidad (instrumental) y el fin de acceder a los valores últimos del hombre como bien, la belleza y la verdad. En ellos se pone de manifiesto las insuficiencias de la razón y de las filosofías racionalistas que se originan a partir de Descartes para dar cuenta de lo bello-sensible:

"El objeto bello en tanto objeto sensible se inclina hacia el lado de lo no-racional. Declarada radicalmente no inteligible, se convierte *ipso facto* en irracional, y desde este punto de vista, la estética toma la forma de un verdadero desafío lanzada contra la lógica".¹

Rousseau no llegó a afirmar rotundamente las mismas ideas anti-racionalistas que constituirán un punto de arranque fundamental para algunas vanguardias artísticas del siglo XX cuyos antecedentes podemos encontrar en Nietzsche e incluso en Schopenhauer. La irracionalidad de lo bello, el fondo de la vida inconmensurable, que sólo la música nos permite el acceso será el tema privilegiado de un pensamiento trágico que abrirá nuevos horizontes para el hombre solitario que camina sin rumbo, sin una meta fija, sin un horizonte determinado, dando lugar a una visión trágica de la vida a través de la música, del misterio trágico de la vida: el fondo dionisiaco de la existencia humana (el instinto vital) que se opone a las formas apolíneas que están asociadas con las artes plásticas como la pintura, la escultura y la arquitectura. Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* distingue dos divinidades que desempeñan un papel primordial en la creación del arte trágico de los griegos: Apolo y Dionisos. Como afirma Jean Lacoste, *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche está dedicado a Richard Wagner, el autor de *Tristán e Isolda*. El "drama" wagneriano para Nietzsche es considerado como un renacimiento de la tragedia griega, de tal modo que la música de Wagner "interpretada provisionalmente como un despertar 'dionisiaco' lanza una nueva luz sobre el origen de la tragedia griega, es decir, sobre este espíritu dionisiaco que es el de la música misma".²

¹Ferry, Luc. 2002. *Le sens du Beau, Aux origines de la cultura contemporain*. Paris: Le livre de poche. P. 47.
Lacoste, Jean. 2006. *La Philosophie de l'Art*. Paris: PUF. P. 75: "Algunos años más tarde, en *Ecce Homo*, Nietzsche verá sobre todo en este libro el descubrimiento de lo dionisiaco en los griegos, y una comprensión nueva de lo trágico como pesimismo superado, que le permitirá refutar a Wagner".

Lo que destacamos en primer lugar es que para Nietzsche la música es el arte dionisiaco por excelencia, el que se opone más drásticamente a las demás artes apolíneas, a las bellas artes como la epopeya y la escultura. Nietzsche retoma uno de los más grandes descubrimientos de Schopenhauer: "La música no hace parte de las bellas artes y no busca dar ese placer que podemos extraer de las bellas formas. En el lenguaje platónico que es, a veces, el de Nietzsche, podemos afirmar que las bellas artes reproducen los fenómenos individuales dándoles una suerte de eternidad en el instante, mientras que la música es el espejo de la Idea misma, de la voluntad eterna".³ Si la tragedia nace del espíritu de la música, su muerte se produce a causa del espíritu de la forma, de la razón filosófica que inaugura Sócrates. Sócrates y Eurípides son para Nietzsche los dos máximos responsables de la muerte de la tragedia griega, los cuales defienden el optimismo de la razón que se complace en la dialéctica y en la fe excesiva en el conocimiento.⁴

Apolo y Dionisos encarnan las dos pulsiones artísticas de la naturaleza, siendo el "sueño" la manifestación de la pulsión apolínea y por otra parte la "embriaguez" la pulsión dionisiaca. ¿Cuál es la naturaleza de esta experiencia griega de lo dionisiaco? "En el trasfondo de la civilización apolínea de la medida (y del orden) encontramos, como una posibilidad siempre amenazante, la desmesura (la *hubris*), el caos 'titánico' de la naturaleza primitiva. La naturaleza en su fondo es contradicción y dolor, porque es poder de creación y de metamorfosis. El hombre dionisiaco, el cual pierde su identidad individual en el éxtasis, embargado por los cantos y las danzas de las fiestas en honor a Dionisos, descubre lo Uno originario, la 'voluntad' única y eterna tras el nacimiento y la muerte de los fenómenos individuales."⁵ A través del espíritu musical dionisiaco desaparece el principio de individuación, propio de la visión apolínea. La visión dionisiaca elimina la distancia entre el yo y el mundo, lo cual además de favorecer la unidad del yo con el todo (la naturaleza) implica, por otra parte, el riesgo de la destrucción o aniquilación de la conciencia individual del yo. La unidad del yo pierde su consistencia, se pierde en la infinitud de los tiempos y de los espacios y por tanto ningún discurso racional puede representar de manera fidedigna la experiencia dionisiaca de lo real, es decir, aquello precisamente, según Clément Rosset, que no admite ninguna duplicación por su irreductible singularidad, en este sentido la música es vida y la vida es música.

La filosofía de Nietzsche nos ayuda a desarrollar un oído para la música al mismo tiempo que un oído para la vida en la medida en que la vida es música y sin embargo la música de la vida se nos escapa, es decir, no es audible ni entendible para todos los hombres: es, como el canto de las sirenas, sólo audible para el héroe de la tragedia, el que ha roto algunos lazos con la civilización como Ulises. Nietzsche afirma en su obra *El crepúsculo de los ídolos*: "Sin la música, la vida sería un error".⁶ La alegría musical en Nietzsche es sinónimo de la aprobación incondicional de todo lo real y la música equivale en todos los sentidos

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ Walter Kaufman defiende a Eurípides frente a la acusación de Nietzsche en su obra *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, 1978, p. 366: "El mito de que la tragedia murió a manos de Eurípides es, por consiguiente, lo más opuesto y contrario a la verdad". Aristóteles ofrece en su *Poética* una visión totalmente diferente de la que sostiene Nietzsche respecto a Eurípides: es el más trágico de los poetas" (Aristóteles, *Poética*, 13, 53 a).

⁵ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p. 77.

⁶ Lugar citado, Rosset, Clément, 1983, *La force Majeure*, Paris: Éditions de Minuit, p. 46.

y de manera inequívoca a una afirmación del mundo tal como es en su totalidad: “Una frase de *Ecce Homo*, a propósito del “Caso Wagner”, resume aquí lo esencial: definiendo el efecto musical como “poder de decir sí al mundo”. Uno de los músicos preferidos de Nietzsche es Chopin. “Yo daría por Chopin todo el resto de la música” —escribe Nietzsche en *Ecce Homo*— porque Chopin, contrariamente a una opinión corriente de nuestros días, se sitúa en las antípodas del romanticismo para destacarse en la expresión de la *felicidad*. Chopin es feliz hasta en la desgracia (como el Dionisos de Nietzsche es afirmador hasta en lo trágico).”

Esta afirmación incondicional y jubilosa de todo lo real equivale a considerar que basta con que una cosa sea *real* para que sea al mismo tiempo considerada como *buena* y todo cuanto no existe (lo irreal) es algo malo desde el punto de vista de Nietzsche: el mundo platónico de las ideas, la conciencia moral cristiana, el mundo ideal romántico. Rousseau, romántico y cristiano, se sitúa en las antípodas del pensamiento trágico de Nietzsche y comparte con el filósofo alemán una visión musical de la vida y del pensamiento: una filosofía esencialmente musical. En su quinto paseo Rousseau emplea el adjetivo “romántico” en un sentido que será decisivo para el arte romántico y el cual rompe con la claridad de la racionalidad ilustrada y con el pensamiento geométrico de Descartes: “Las orillas del lago de Bienne son más *salvajes* y *románticas* que las del lago de Génova, porque las rocas y los bosques bordean las aguas de más cerca (...)”.⁸ El romanticismo adquiere a través de

Rousseau una expresión que se hará escuchar y que resonará de manera constante en la literatura y la filosofía moderna en autores tan diversos como Chateaubriand, Georges Sand e incluso Kant y la poesía moderna que desde Baudelaire hasta nuestros días ha explorado las profundidades del sujeto moderno que tras el ropaje de la racionalidad abstracta revela el ámbito de la sensibilidad, una nueva sensibilidad que hará tambalear la imagen clásica del hombre, transparente y universal y exclusivamente racional.

Rousseau nos hace partícipes de sus ensueños como un paseante solitario, lejos de la vida mundana y de la sociedad que nos esclaviza y nos ata a las opiniones ajenas. El hombre como individuo, ya no tanto como ciudadano, descubre en su interior un goce incomparable que le devuelve en contacto con la naturaleza simple de las cosas con los sentimientos más puros e íntimos en contacto con la naturaleza más cercana y virginal: el sentimiento de auto-suficiencia del paseante solitario que sólo disfruta de sí mismo sin esperar nada ulterior ni sentir ninguna ausencia que le aflija o ningún dolor que enturbie la conciencia del hombre solitario:

“¿De qué disfrutamos en tales situaciones? De nada externo a uno mismo, de nada excepto de uno

mismo y de nuestra propia existencia, en tanto que este estado dure nos bastamos a nosotros mismos como Dios”.⁹

“Es verdad” —continúa afirmando Rousseau— “que estos resarcimientos no pueden ser experimentados por todas las almas ni en todas las situaciones. Es necesario que el corazón esté en paz y que ninguna pasión venga a enturbiar la calma”.¹⁰ No todas las pasiones son benéficas para el alma, algunas se revelan realmente

⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

⁸ Rousseau, J.J. 2001. *Rêverie du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française. P. 103-104.

⁹ Rousseau, J. J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, quinto paseo, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰ *Ibidem*.

peligrosas para la unidad del alma en la medida en que destruyen el fundamento de los fines morales y de la vida virtuosa. El hombre cree encontrar en la vida social el camino más seguro para encontrar la felicidad y se encuentra por el contrario con la artificiosidad humana que destruye la transparencia y la unidad espiritual entre los hombres.

Rousseau afirma que existe un conflicto interior entre la reflexión racional (universal) y el reino de la sensibilidad (individual), esto pone en cuestión la unidad ilustrada entre razón y naturaleza. En el siglo XVII ya se habían desarrollado estas dos visiones de la subjetividad que se oponen entre sí: la cartesiana y la pascaliana y que éstas inauguran la querrela moderna entre la razón y el corazón. Para Pascal existe junto a la estética clásica (la cual sostiene la analogía entre arte y ciencia) una estética de la "delicadeza" o del "sentimiento". Rousseau plantea en el siglo XVIII la cuestión del dualismo humano y pone en tela de juicio la definición del hombre como ser racional. El hombre no es únicamente razón sino también y sobre todo sensibilidad.

Rousseau realiza la síntesis entre cristianismo y romanticismo abriendo el camino a la literatura íntima con carácter autobiográfico donde la verdad objetiva y fría de la ciencia es sustituida por la expresión sincera de los sentimientos. Rousseau lega a sus discípulos: entre los cuales destaca Chateaubriand, el culto a la belleza sublime de los sentimientos íntimos a través del cristianismo. Aquí podemos señalar lo lejos que está Nietzsche de esta visión rousseauiana de la vida teñida de un romanticismo de origen cristiano e incluso, como lo describe Arnold Hauser, del romanticismo del siglo XIX de origen burgués.¹¹

Para Rousseau la ruptura de la unidad entre los hombres tiene lugar en el interior de la sociedad humana concebida según el modelo del *contrato social*. Los hombres, antes de formar parte de una sociedad regida por leyes e instituciones, estaban unidos por medio de los sentimientos puros de la naturaleza. En el seno de la naturaleza descubre el hombre el *amor a sí mismo*, el amor original por las cosas necesarias para la vida, el amor por la vida simple y sin duplicidad, sin mentiras ni máscaras que rompen la armonía entre los hombres. Lo que explica el paso del estado de naturaleza al estado de sociedad en el pensamiento político de Rousseau no es el amor hacia el otro sino el *amor a uno mismo* que termina corrompiéndose en *amor propio*.¹² Dentro de la naturaleza todo es puro y transparente, en la medida en que todo lo que sale de las manos del creador es bueno mientras que todo cuanto sale de las manos del hombre se corrompe. Únicamente el hombre es culpable del mal que le aflige y solamente cuando el hombre toma conciencia de que él mismo es el origen del mal puede el hombre progresar para curarse del mal que le ha convertido en un *lobo* para el hombre.

Rousseau distingue dos tipos de amor: un amor natural por uno mismo y un amor corrompido por la sociedad. El primero se denomina *amor a uno mismo* y el segundo *amor propio*. El *amor a uno mismo* surge

¹¹Hauser, Arnold. 1988. *Historia Social de la literatura y del arte*. Vol. 2. Madrid: Labor. P. 355: "Pues el Romanticismo era, en efecto, un movimiento burgués, e incluso, era el movimiento burgués por excelencia".

¹²Todorov, T. 1985. *Frêle bonheur, essais sur Rousseau*. 1985. Paris: Hachett. P. 14.

de forma natural en relación con las cosas que sirven para la conservación de nuestra existencia mientras que el *amor propio* surge en relación con los demás hombres. El contacto social es lo que destruye la vida solitaria del hombre autosuficiente. El amor a uno mismo consiste en la complacencia en la propia existencia sin tener en cuenta la existencia de los demás. El amor propio, por el contrario, surge de la necesidad de compararse con otros hombres. Y esta necesidad no es natural pues no puede ser satisfecha. Rousseau expresa a través de su obra el malestar social que le llevó a recluirse en la propia soledad. Dicha ruptura con la sociedad es ya por sí misma una experiencia dolorosa que deja un vacío que el individuo por sí mismo no puede restituir.

El sentimiento de una falta y de un vacío en el alma que nada en el mundo puede resarcir constituye uno de los *leitmotiv* que caracterizan al romanticismo: el alma humana siente que su meta o ideal es imposible de alcanzar y al mismo tiempo de manera aparentemente contradictoria el ideal no está fuera sino en el interior del alma y el ideal no depende de algo externo al hombre sino que se convierte en una experiencia sensorial que devuelve al hombre al centro de su naturaleza perdida y recobrada finalmente por medio de su

voluntad. De Petrarca a Rousseau, Hans Robert Jaus descubre la experiencia íntima que tiene el sujeto moderno en relación con la naturaleza: "Rousseau recuerda a Petrarca hasta por una cita que explica simbólicamente el ascenso a la cima de la montaña: como la elevación de lo corporal a lo no-corporal. La inversión del esquema de Petrarca se evidencia en que, a partir de él (Rousseau), la dinámica de la experiencia estética va desde dentro hacia fuera: *je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu*. Saint-Preux, al que Julie le ha impuesto una separación después de la primera prueba de amor, quiere abandonarse, en el sendero de la montaña, al melancólico estado de ánimo de su *coeur sensible*, pero la inesperada visión de la naturaleza se lo impide".¹³ Qué extraña visión: la naturaleza que nos promete la feliz unidad con la amada se convierte en un obstáculo insuperable, en una desviación de la verdadera virtud que sólo podemos encontrar en el interior del alma. La vida virtuosa que nos separa de la experiencia

sensible y engañosa nos aleja del amor terrenal por la mujer amada y nos convierte en eternos caminantes que no encuentran en este mundo el ideal soñado:

"Schiller, por su parte, llama a los románticos "desterrados que languidecen por su patria". Por eso hablan tanto del caminar, del caminar sin meta ni fin, y de la flor azul que es inasequible, y tiene que seguir siendo inasequible, de la soledad que se busca y se evita, y de la infinitud que lo es todo y no es nada. *Mon coeur désire tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre à la place de cet infini qu'exige ma pensée....?* Se dice en el *Obermann*, de Senancour. Pero es evidente que este *tout* no contiene nada y que este *infini* no se encuentra en ninguna parte. Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones".¹⁴

¹³Jaus, Hans Robert. 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus. P. 140-141.

¹⁴Hauser, Arnold, *op. cit.*, p. 352-353.

La experiencia de la modernidad que describe Rousseau está relacionada con esta visión romántica de la naturaleza: el hombre ya no encuentra en el mundo ningún hogar o apaciguamiento para el alma. "La figura del caminante sin rumbo, del viajero sin destino, había atraído tanto a los románticos que Schubert puso incluso música a unos versos sobre el tema convirtiéndolos en un *lied* que luego desarrolló en una fantasía para piano."¹⁵ Incluso Nietzsche se hace eco de alguna manera aunque sea luego para refutarlo al caminante romántico que no arraiga en ninguna parte y que está destinado a viajar sin un fin último: "El que quiere llegar en cierta medida a la libertad de la razón no tiene derecho, durante cierto tiempo, a sentirse sobre la tierra otra cosa que un viajero hacia un paraje determinado, pues no tiene dirección".¹⁶

La experiencia de la modernidad que tanto Rousseau como Nietzsche tienen sobre todo a través de la música y siendo la modernidad una experiencia musical, una experiencia sin finalidad y sin objeto que deja abiertas al sujeto muchas posibilidades. En la ciudad el hombre sufre la experiencia de la pérdida de identidad y que lo conecta con la fragilidad y futilidad de todos los asuntos humanos y de todas las cosas de este mundo destinadas a pasar y a desaparecer como el mismo Rousseau lo describe de manera tan admirable en el quinto paseo de sus *Ensueños de un paseante solitario*: "De un momento a otro nacía alguna débil y corta reflexión sobre la inestabilidad de las cosas de este mundo de la cual la superficie de las aguas me ofrecía la imagen [...] Todo es flujo continuo sobre la tierra. Nada conserva una forma constante y detenida, y nuestras afecciones que se apegan a las cosas externas pasan y cambian necesariamente como ellas [...] No hay aquí nada de sólido a lo que el corazón pueda asirse".¹⁷

Esta inestabilidad de todas las cosas, incluso de los sentimientos más puros en contacto con la naturaleza, y la debilidad del hombre para cambiar el rumbo de las cosas nos remite al pesimismo de Blaise Pascal: lo había caracterizado al hombre como el junco más débil frente al poder destructivo de la naturaleza;¹⁷ no obstante, la grandeza del hombre se basa en su propia miseria: la conciencia dolorosa de su propia miseria. El Romanticismo no dejará de cantar la infelicidad y el mal infinito que aqueja al hombre, a través de la música, en la medida en que la música se convierte, según Arnold Hauser, en el arte primordial y esencial del romanticismo.¹⁸

El dolor de la existencia se acrecienta en contacto con la humanidad concentrada en las grandes ciudades. Dicho contacto o choque violento del hombre individual con la multitud de las grandes ciudades será descrito como "experiencia de la modernidad", la experiencia del hombre moderno que pierde su identidad al sumergirse de manera imprevista en el torbellino social. Rousseau narra en la novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse* la experiencia de un joven, Saint-Preux, que realiza el viaje tan extendido en la época del campo a la ciudad.¹⁹ En sus cartas a su amada Julie, Saint-Preux describe el asombro y el miedo que experimentó al descubrir el "torbellino social" que se produce en la gran ciudad.

¹⁵ Lugar citado, López Castellón, Enrique, "Soliloquios de un filósofo errante", en Nietzsche, F. 2004, *El caminante y su sombra*, Madrid: Edimat. P.7-8.

¹⁶ Rousseau, J.J., *Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p. 110-112.

¹⁷ Pascal, B. *Pensées*. 1972. Paris: Librairie Générale Française. P. 161: "Pensar hace la grandeza del hombre. El hombre es sólo una caña, el más débil de la naturaleza; pero es una caña pensante. No es necesario que la naturaleza se arme para aplastarlo: un vapor, una gota de agua, es suficiente para matarlo. Pero, en caso de que el universo le aplastara, el hombre sería aún más noble que aquello que lo mata, pues él sabe que muere, y la ventaja que el universo tiene sobre él; el universo ignora todo esto".

¹⁸ Hauser, Arnold, op. cit., p. 408: "La música es el arte romántico por excelencia, y Chopin, el más romántico entre los románticos. En la afectuosa relación que le une a Chopin aflora del modo más directo la íntima conexión de Delacroix con el Romanticismo".

¹⁹ Véase Berman, Marshall. 1976. *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*. México, D.F.: Siglo XXI. P. 4.

López Castellón, Enrique. 1999. *Simbolismo y Bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal. P. 68.

Saint-Preux describe su experiencia como una sensación de *vértigo* y de *embriaguez* producida por la vida agitada y tumultuosa que tiene lugar en la ciudad. Esta sensación de desarraigo causado por la turbulencia de las ciudades determina la atmósfera en la que nace la sensibilidad moderna. El hombre que se sumerge en el torbellino de la gran ciudad no tiene nada *sólido* a lo que asirse y puede llegar a sentir que su identidad flota de una forma indeterminada en medio de otras identidades anónimas y desconocidas.

La ciudad moderna se convierte en un espacio abierto donde se diluyen las fronteras entre las clases sociales y asimismo el romanticismo que se desarrolla en el siglo XIX deriva no sólo a través del teatro y de la novela (inclusive a través de la música) hacia la destrucción de la distinción entre los géneros literarios: de una manera clara vista en Baudelaire, asimismo en una época de grandes cambios y revoluciones, durante la modernidad poética de finales del siglo XIX, el “vocablo *poema* no designa de una forma exclusiva a una obra en verso. El vocablo griego del que deriva hacía referencia, en general, a toda ‘creación del espíritu humano’ en la que se expresara la belleza, y, en especial, designaba las composiciones narrativas de largas dimensiones cuyo argumento versa sobre hechos o sobre héroes famosos. En este sentido, los poemas serían las distintas partes de la epopeya. Baudelaire va a mantener la idea de que el poema es una composición en la que se plasma la belleza -nota esencial del concepto-, pero corregirá el requisito de su longitud. Por ello, sus poemas serán ‘pequeños’, es decir breves”.²⁰

La música romántica –como señala Arnold Hauser– tiene la característica de oponerse al clasicismo y al prerromanticismo en la medida en que implica la disolución de las estructuras formales basadas en una culminación dramática: “la forma de sonata se desmorona y es sustituida cada vez más frecuentemente por formas menos severas y menos esquemáticamente realizadas, por pequeños géneros líricos y descriptivos, tales como la fantasía y la rapsodia, el arabesco y el estudio, el *intermezzo* y el *impromptu*, la improvisación y la variación.”²¹

El concepto de “poema” aplicado a la música dio lugar a un género musical que surge a partir de Liszt denominado “poema sinfónico” y el cual se hace eco de la definición de poema que se opone al sentido exclusivo de obra en verso y que hace referencia en el campo musical a “una composición para orquesta, que se basa en una idea ajena a la música (literaria, descriptiva, pictórica) por lo que pertenece a la categoría general de la música programática”. Por otra parte, la música romántica se hará eco del ideal de lo inacabado y de lo fragmentario que corresponde en el ámbito de la pintura a la valoración del boceto y de la caricatura, del color de Delacroix frente al dibujo de Ingres, de tal modo que la vaguedad de las formas en el terreno pictórico-musical corresponde a la vaguedad de las pasiones románticas, a la indecisión y desgarramiento del hombre romántico. Incluso –como señala Hauser– “la preferencia por el poema sinfónico, que en Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakof, Smetana y otros desplaza a la sinfonía, es ante todo un signo de la incapacidad o la indecisión para representar el mundo como un conjunto”.²²

El romanticismo en la música y en las demás artes trata sobre todo de superar las barreras impuestas por el clasicismo y el racionalismo con el fin de acceder a la sencillez y la transparencia de la naturaleza. Para Rousseau, el lenguaje que tiene un origen común a la música, de tal modo que su preocupación no es tanto la música en sí misma separada del lenguaje sino la música como una propiedad esencial del lenguaje. Tal es la tesis que sostiene Rousseau en su obra *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. A partir del Romanticismo y de Rousseau la música se convierte en el arte por excelencia que traduce perfectamente los sentimientos más profundos del alma. A

²⁰López Castellón, Enrique, “Lectura ética de los *Pequeños poemas en prosa*”, en Baudelaire, Ch., 2000, *Obra Selecta*, Madrid: Edimat. P. 210.

²¹Hauser, Arnold., *op. cit.*, p. 408.

²²López Castellón, Enrique, *op. cit.*, p. 211.

diferencia de la pintura y de la arquitectura que expresan el dominio del espacio, la música no imita los objetos de la realidad objetiva ni se hace visible a través de líneas y de colores sino que expresa el orden de los sonidos en el tiempo. La música no se reduce al placer que nos producen las sensaciones sonoras sino que además trata de corresponder con los diferentes estados del alma, es decir, adquiere a través de la melodía el poder espiritual de modificar los espíritus y los corazones.

La tesis de Rousseau defiende concretamente la idea romántica de que la música no sólo es un tipo de lenguaje sino que la música constituye el origen del lenguaje: es el grito de la naturaleza que precede a la fría razón aritmética y algebraica que representa el lenguaje empobrecido del hombre civilizado. En este sentido el espíritu dionisiaco de Nietzsche no está tan alejado del espíritu romántico de Rousseau aunque les separa sin lugar a dudas la confianza que siente el filósofo francés por las ideas ilustradas que terminarán por resolver y superar el problema del mal y todas las contradicciones del alma: "Rousseau sabía todavía por qué era infeliz; sufría a causa de la cultura moderna y de la incapacidad de las formas sociales convencionales para satisfacer sus propias necesidades espirituales. Él se imaginaba una situación totalmente concreta, aunque irrealizable, en la que se hubiera curado de su mal. La melancolía de 'René', por el contrario, es indefinible e incurable".²³ A través de la música, concretamente de la melodía, Rousseau encuentra una salvación o curación para los males que afligen al hombre civilizado, excesivamente reflexivo y racional para escuchar la voz pura y verdadera de la naturaleza.

La música tiene la propiedad según Rousseau de evocar los sentimientos más personales e íntimos y a la vez más universales del hombre. Rousseau se separa del ideal de la ciencia objetivista del Siglo de las Luces con el fin de recuperar el lenguaje de la intimidad y de los sentimientos. En Rousseau se produce ya una ruptura entre el arte como técnica y razón por una parte y por otra parte el arte como sentimiento y pasión. El primero sería un lenguaje de especialistas mientras que el segundo remite a la naturaleza de todos los hombres, independientemente de su origen social y político. La música desde Rousseau y los Románticos por ser el lenguaje íntimo del alma, también simboliza el retorno del hombre a la naturaleza. Desde este punto de vista la música tiene el poder de unir lo que estaba separado creando una armoniosa unidad entre los hombres.

Los enciclopedistas, más concretamente Rousseau, critican el énfasis de J.P. Rameau en la *razón* que es representada por la armonía en el campo musical.²⁴ En el plano de lo musical los enciclopedistas tratan de unir la melodía a la armonía con el fin de conjugar pasión y razón. Según Rousseau, en su obra *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, la música no puede seguir el mismo camino que la razón, que llevaría al mismo destino corrompido de la civilización, sino que puede salvarse de la fría exactitud de la razón a través de la melodía que se opone a la armonía convencional. La armonía no puede expresar las pasiones mientras que la melodía es la voz de la naturaleza y el espejo de las pasiones humanas. Jean Starobinski, en un capítulo muy sugerente y revelador "La sociabilidad de la música", destaca uno de los aspectos esenciales de la música, según Rousseau, que contrasta con la soledad irredimible de Nietzsche, el individualismo existencial que podemos percibir en la obra de Rousseau *Los ensueños de un paseante solitario*: la experiencia colectiva y la comunión entre las almas que siente Rousseau a través de la música y de la melodía capaz de unificar a los corazones y a los espíritus: "Esta distinción entre colores, sonidos y voces, en el capítulo XVI del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, muestra bien que Rousseau hace de la música un arte de la expresión y de la comunicación vivas".²⁵

²³Hauser, Arnold, *op. cit.*, p. 369.

²⁴Derrida, J. 2000. *De la Gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI. P. 265: "Es difícil comprender cabalmente la apuesta de los capítulos XIII "De la melodía" y XIV "De la armonía" si no se percibe su contexto inmediato: la polémica con Rameau. (...) La diferencia entre la forma melódica y la forma armónica tiene, a ojos de Rousseau, una decisiva importancia. Por todos los caracteres que las distinguen mutuamente, se oponen como la vida y la muerte del canto."

²⁵Starobinski, Jean. 1989. *Le Remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard. P. 208.