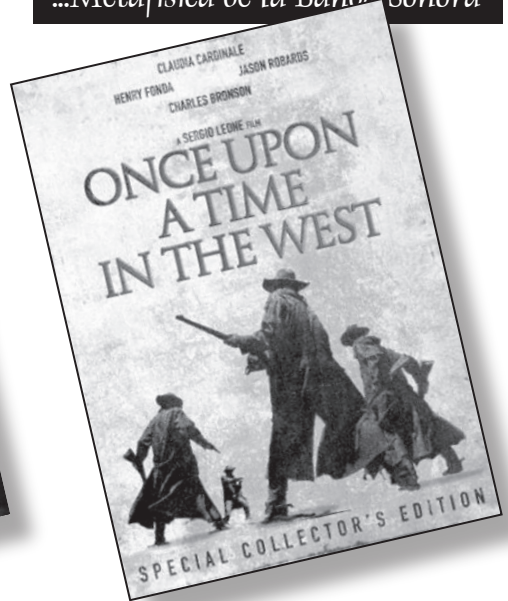




Si Schopenhauer fuera a cine... Metafísica de la banda sonora

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹.

Quisiera empezar con una provocación, quizá para algunos, una transgresión. Llevar a Arthur Schopenhauer, el filósofo de la voluntad, a una sala de cine. Claro la idea es ver un par de películas como quizá las vería él, haciendo uso de su filosofía. Es indiscutible la importancia que nuestro filósofo le dio al arte como

representación del mundo, como copia de las ideas que objetivan la realidad. En su época, quizá, el cine era un sueño postergado arrancado de la alegoría de la caverna de Platón, y por eso las fotografías, carentes de movimiento no aparecen dentro del dominio estético, sino como curiosidad técnica. Sin embargo, el cine hereda muchos elementos de artes como las letras, el teatro, la pintura. Esas herencias que terminan por darle forma ya aparecen tematizadas en varias obras de nuestro filósofo. Pero, sin embargo, uno de los elementos donde podríamos pensar que Schopenhauer se anticipa al cine es en su análisis sobre la

1 Comunicador Social y Periodista. Profesor de las áreas: Teorías de la Comunicación y Humanidades de la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

música. Pareciera, incluso, que con sus agudos pensamientos sobre lo musical fuera un teórico de las bandas sonoras en su más fuerte expresión.

Basta con recordar que nuestro autor tenía un especial aprecio por la música. En sus **Lecciones sobre metafísica de lo bello**, como en su obra capital **El mundo como voluntad y representación**, no sólo concluye con amplios análisis dedicados a este tema, sino que separa a esta expresión artística de otras formas hermanas, que aparecen con un menor calibre. Podría pensarse que la música en Schopenhauer goza de una mayor dignidad ontológica que otras artes. Si su metafísica supone la existencia de dos niveles: voluntad y representación, siendo la primera el mundo en su despliegue natural, y la segunda la capacidad de representar dicha voluntad por diferentes medios, la música se ofrece como la voluntad misma objetivada. No es una representación, sino el en sí del mundo desplegando otro pliegue de lo real. Un nivel tal vez más profundo, más esencial, más universal. Si las demás artes operan como copias del mundo de la representación, la música es un eco de la voluntad, un susurro del mundo en un lenguaje autónomo. “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 sólo hablan de la sombra, ella del ser” (Schopenhauer, 2003, p. 305).

Schopenhauer incluso lleva esta tesis sobre la metafísica de la música más lejos. No sólo es la voluntad del mundo la que adquiere melodía, una voz, sino que la música misma podría existir sin el mundo fenoménico, una especie **ante rem**, de

cosa antes de la materialización. La música podría ser otro soporte de lo real sin necesidad de cuerpos en que encarnarse, idea que se comprende a partir del interés de nuestro filósofo de concebir una metafísica cuando señala que: “...la música, al trascender las ideas, es también completamente independiente del mundo fenoménico y lo ignora; podría existir aunque tal mundo no existiese en absoluto, algo que no cabría decir del resto de la artes” (Schopenhauer, 2004, p. 289). Y esta provocativa idea, en el fondo, supone fortalecer una metafísica clásica, donde la materialización es un fenómeno secundario, incluso las ideas como forma de la materia, son derivadas. Supone un mundo de vibraciones, ritmos, y temporalidades. Y ello, quizá, sea una de las maneras más interesantes de definir al cine. Sin embargo, para no perder de vista que es Schopenhauer el que está sentado en una sala oscura, tendríamos que decir que el cine es impuro; que su relación icónica con lo que le sirve de referente lo hace depender inevitablemente de la representación. La imagen funciona en una película como copia, sustituto, la banda sonora como voluntad, liberación, creación.

Pero, siguiendo con esta hipótesis, nuestro filósofo de la voluntad, vería algo más allá de la copia fotográfica, vería la composición del movimiento, la duración haciéndose, el devenir de la voluntad que se escapa a la fijación de la representación. Posiblemente vería al cine como los ritmos del montaje interno del plano, y del montaje general de cada película. Ritmos que tendría que asociar con la música que una película es en su conjunto, música que despliega no un simple mundo fenoménico sino la voluntad del mundo rompiendo el azar. Ritmos que juegan con el tiempo, lo reconfiguran, extienden y distienden.

Ritmos que harían vibrar en la pantalla las músicas cinematográficas. Y es que más allá de pensar el cine como música, algo que quizá podríamos asociar a Schopenhauer, tendríamos que ver a nuestro autor fascinado con lo que la música, las bandas sonoras, hacen con el cine en su conjunto. La música como voluntad permitiría, seguramente diría nuestro autor, amplificar la intensidad de lo real. Al respecto señalaría: “Cuando suena una música adecuada a cualquier escena de la vida humana o a la naturaleza inanimada, a cualquier acción, proceso, circunstancia o imagen, ella abre el sentido más oculto de cada escena, siendo su comentario más claro y correcto” (Schopenhauer, 2004, p.297). Es difícil aquí diferenciar al filósofo, del teórico de la música en el cine.

Música cinematográficas o cómo virtualizar lo real

Schopenhauer se anticipa a teóricos de la música en el cine como Adorno y Eisler, incluso los trabajos dedicados a auscultar la música como mecanismo como los de Michel Chion. Todos ellos coinciden en que la música no es un elemento de tipo ornamental. No aparece como acompañamiento, ni como forma de compensación de la ausencia de acciones, mucho menos para eliminar silencios. La música, vista como elemento o medio en Chion, como contrapunto de la imagen en Adorno y Eisler, sería para nuestro filósofo voluntad, ser profundo desplegando el fondo general del mundo en la pantalla. Y es que en lo que coinciden estos enfoques es en renunciar a la idea de que la música puede conceptualizarse, ser expresión de un concepto, o explicarse a través

de redes de conceptos. Nuestro autor expone la música como una dimensión previa a cualquier idea, a cualquier explicación que intente encontrar la forma de un fenómeno. Se rehúsa a ser atrapada en la representación y en lugar de eso intensifica el sentido, lo renueva, lo crea, lo controvierte, mostrando su capacidad universal, en nuestro caso al interior del cine.

La música ya logra por otros medios lo que el concepto busca, una expresión universal de la voluntad del mundo. “De ahí que no exprese esta o aquella alegría particular y determinada, esta o aquella aflicción, dolor, 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” (Schopenhauer, 2003, p.309). En alguna medida, la música cinematográfica logra no sólo hacer vibrar la voluntad del mundo, sino poner la escena en contacto con el universo entero. Abre la puerta de la percepción de otro mundo que circula por la pantalla. Como lo recuerda Simmel en su trabajo sobre Schopenhauer la música “...ofrece el absoluto, en donde cada cual sólo puede sumergirse en la medida de la profundidad de su propio ser; ha podido decir con razón Schopenhauer que oyendo una gran música cada cual siente lo que vale y lo que pudiera valer” (Simmel, 1950, p.113).

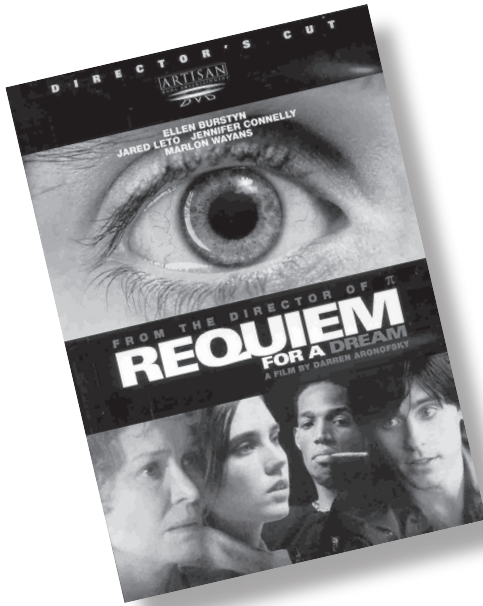
Adorno y Eisler ubican la música en el territorio de la subjetividad. Antes de desplegarse como contrapunto de la imagen, punteo que puede ser para apoyar el contenido o convertirse en su antítesis, es primero la interioridad propia del artista exteriorizándose, distinto a lo que paso con la escena del

pintor parasitaria al mundo: “... toda la música, incluso la más objetiva y la menos expresiva, corresponde por su sustancia misma en primer término al espacio interior de la subjetividad mientras que la pintura más espiritualizada ha de padecer la carga de un mundo objetivo que ha conseguido disipar” (Adorno y Eisler, 1981, p.93). Schopenhauer coincidiría en que la música no depende del mundo como representación, que sería el caso de la pintura que arrastra la duplicación de un modelo. Pero no es una forma de la subjetividad, que en el fondo es un mecanismo de representación. La música es voluntad pura, es la materia informe, la masa amorfa formándose hasta la abstracción pura donde el artista opera como simple mediador. El músico en nuestro filósofo no es el artista-genio del romanticismo. No es gratuito que el músico se acerque más en su filosofía al santo asceta que permite que Dios lo utilice para que a través de él la voluntad se revele. Por eso el trabajo del músico opera en relación con el mundo para revelar su profundidad a través de la metafísica de la música.

La música en el cine según Schopenhauer, si se nos permite este impropio, sería algo que va más allá de la idea de medio y/o elemento de Chion, o de contrapunto en Adorno y Eisler. Porque en cualquiera de sus formas, siempre sigue siendo expresión. No escapa en el fondo a la representación de un sentimiento singular, de un fenómeno, sea para apoyarlo o desvirtuarlo. Con nuestro filósofo, en butaca, tendríamos que decir que la música es la voluntad misma del mundo haciéndose arte, permitiendo la amplificación del sentido universal que vibra en la escena. Así, una melodía no acompaña simplemente una escena dolorosa, sino

que expone el dolor como voluntad, como forma que sale del caos. Chion, ofrece una singular idea para definir la música en el cine que pareciera actualizar parte de la filosofía de Schopenhauer; al intentar explicarla se pregunta respecto a la función que tiene al interior del cine sonoro. Su respuesta es sorprendentemente metafísica. Señala que el papel no es otro que el de restar realismo a la imagen, ofrecer otros índices de realidad en un sentido amplificado más allá de la representación. En alguna medida, la música virtualmente expande la imagen más allá de la fugacidad a la que la condena el movimiento. Escudriña Chion: “¿Para qué sirve la música en el cine sonoro? En principio para suavizar sus limitaciones realistas, permitiendo prolongar la emoción de una frase más allá del momento forzosamente breve en que se pronuncia, prolongar una mirada más allá del momento fugaz en que esta brilla, prolongar un gesto que ya no es más que un recuerdo” (Chion, 1997, p.197).

No es extraño que Chion comprenda la música como un elemento independiente de lo real, que en su propio universo afecte la imagen ofreciéndole el peso de sus leyes. Elemento o medio, voluntad objetivada, la música virtualmente abre otro universo. Quizá sirva precisamente para concretar el cine como voluntad y representación en el sentido Schopenhauer. Y es que la música aparece como una inscripción del tiempo, la duración como voluntad. No es una duración representada, porque la representación de una mirada se escurriría, desvanecería. Cinematográficamente es la voluntad de un nuevo universo donde esa mirada, gesto, palabra, perduran, sobreviven a la simple copia, gracias a su fijación en un tiempo virtual. “La música crea una



especie de burbuja donde los acontecimientos están desligados del tiempo fugaz” (Chion, 1997, p.216). Si se tratara de pensar el filme en su totalidad como voluntad, y no como mera representación, tendría que ser por la ruta de la música, el filme como música en el sentido Schopenhauer. Y allí Chion nos define a la música cinematográfica como co-irrigación. Una extraña voluntad que se vuelve agua, sistema hidráulico que inunda no sólo las imágenes, sino sus conexiones. Es la música un sistema de montaje que conecta todos los espacios del filme para permitir la perduración temporal, la que virtualmente amplifica lo real.

En alguna medida las músicas del cine, ya sea con este extraño espectador del siglo XIX convencido de una metafísica de la voluntad, con el trabajo de Adorno y Eisler resistiéndose a la naturalización de la música desarrollada por las industrias culturales, o con la idea de la música como co-irrigación del filme, como vaporización del realismo icónico de este teórico

francés del sonido, termina por ofrecer a cualquier película la capacidad de renunciar a ser mera representación de un orden previo, ya dado. El filme despliega su independencia en gran parte por la música, tanto que esta puede terminar por destruir el efecto de la imagen en un sentido de mera copia. Para ello, Chion atribuye a la música como posibilidad lo que denomina efecto anaempático. En alguna medida, podría entenderse como un contraste emocional, un contrasentido a la acción representada que pone en evidencia la voluntad del cine, su capacidad de producir sentido, amplificar el mundo a través de la música, de virtualizar lo que sin ella sería mera representación.

Vaqueros, drogas y soñadores. Las proyecciones musicales de Schopenhauer

La metafísica de la música de Schopenhauer se atreve a clasificar ritmos, armonías y melodías como si se tratase de elementos que hacen de correlatos de la naturaleza. Quizá, incluso, como si la composición musical fuera una extraña geografía del asenso. Así los ritmos están asociados con la materia informe, con las rocas, la tierra, lo duro del cosmos, mientras la armonía sugiere los cuerpos que se yerguen, despliegan su capacidad de separarse de un territorio, adquirir movilidad, y la melodía como el punto más alto que permite un sobrevuelo, una suerte de espacio aéreo, de levitación que da forma al cosmos: “...podríamos igualmente llamar al mundo, música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo: a partir de aquí resulta comprensible por qué la música resalta cualquier

pintura y hasta cualquier escena de la vida real y del mundo, incrementando su significación” (Schopenhauer, 2003, p.311). Para concluir esta transgresión con nuestro filósofo, llevémoslo a ver tres películas cuyas bandas sonoras se destacan por la capacidad de exponer la voluntad, de cortar el vínculo con los índices de realidad, de expresar el paso de lo informe al cosmos.

Primero llevémoslo a una de vaqueros. En *Erase una vez en el Oeste* de Sergio Leone (1968) se asiste a un Western crepuscular. Una historia donde las moralidades más tórridas hacen gala de un poder de seducción único para el espectador. Sin embargo, tendríamos que decir que nuestro filósofo quizá se hubiese interesado especialmente por un personaje, tal vez el protagonista, de quien jamás conocemos su nombre, salvo un alias con que otro de los personajes lo llama. Lo interesante es que este hombre está asociado a un elemento musical durante toda la película, un instrumento que finalmente tiene un valor simbólico como objeto, pues representa la venganza que mueve su periplo en el lejano oeste. Cada vez que aparece en escena suena una canción melancólica interpretada con un único instrumento: una armónica. Ya de por sí existe una asociación en los Westerns entre estos instrumentos y los relatos de conquista del salvaje oeste, pero en nuestra historia la profundidad es mayor. La melancolía de la canción anuncia la carga emocional que el personaje lleva a cuestas, y la paciencia con que ha esperado su venganza. El efecto anaemático es sorprendente. Por una parte, la imagen nos ofrece cierto halo de tranquilidad, la de un hombre controlado, y por otra, la música pone en evidencia la carga de dolor que lo embarga, que lo impulsa. El uso que hace el director de

esta melodía permite el reconocimiento de lo que Chion llama música de fondo y de pantalla. En ocasiones escuchamos la canción fuera del cuadro, mientras el personaje se encuentra ya sea en un duelo o en una situación de tensión. En otras, él mismo interpreta la armónica generando un golpe de entrada en escena único. Creeríamos que Schopenhauer vería en esta simbiosis entre la música y un personaje, la voluntad de la memoria dolorosa expresada en su instrumento, en la melodía cinematográfica de la rememoración tormentosa.

Segunda función para nuestro filósofo, una película íntima personal sobre la descomposición por patógenos. Por eso ahora asiste a cine para encontrarse con una de las bandas sonoras que hacen gala de la idea de co-irrigación de Chion: **Requiem por un sueño** de Darren Aronofsky (2000). La historia de diferentes formas de adicción tanto a drogas ilícitas como medicadas utiliza una narrativa neo barroca única. El montaje es totalmente frenético utilizando la repetición de imágenes a altas velocidades. La música funciona gracias a que permite la cohesión de toda la historia. Los fragmentos funcionan gracias a los flujos melódicos, a las relaciones que la música coloca entre ellos. Las imágenes inconexas adquieren precisamente una conexión casi acuosa por la música como co-irrigación. De toda esta historia quisiéramos destacar una de las melodías principales que posiblemente cautivaría a Schopenhauer, construida para ofrecer la destrucción física y emocional de los personajes, a partir de un trabajo de cuerdas sorprendente. A partir de un cuarteto de violines pareciera poner en evidencia la voluntad destructiva, su agudeza que desgarrar todo cuerpo, que vibra con tal fuerza que parecieran anunciar un abismo, una ruptura, la últi-

ma escala musical casi destrozada. En el fondo, la música llevada hasta el límite a punto de descomponerse como ampliación de la historia de los personajes en medio de la adicción. Pudiera, incluso, el relato no ofrece ninguna novedad en relación con otras películas sobre drogas, pero en el trabajo de Aronofsky nos encontramos con la capacidad de reconocer la destrucción a partir del trabajo de virtualización de la música que expone una duración simbólica. Permite, diríamos con nuestro filósofo, no representar el dolor, la destrucción singular, sino el dolor universal, la destrucción fuera del tiempo de cualquier cuerpo.

Por último llevemos a nuestro amigo a ver cine francés: **Amelie** de Jean-Pierre Jeunet (2002). Esta historia sobre las casualidades, las colecciones y la capacidad de crear las más inusitadas relaciones en el mundo cotidiano, es posible una bella oda a la imaginación creadora, a la figura romántica del soñador. Nuestra protagonista es una joven mujer que decide arreglar los problemas de sus semejantes jugando con pequeños objetos, con detalles de la vida diaria. En medio de este ejercicio, casi un trabajo de actualización de la figura del hada, nos acompaña una banda sonora donde se destacan dos instrumentos: un bandoneón y un piano. Las piezas centrales de exaltación de la imaginación son un trabajo fundamentalmente melódico que permite otorgar al mundo natural una sobredimensión simbólica. La música permite la levitación que interesa a Schopenhauer, es el hombre en el puro acto del pensamiento el que apa-

rece ante nuestros ojos. Asistimos a la capacidad creadora de la mente mágica de una joven mujer, como si se tratase de reconocer en la música la exaltación del espíritu humano capaz de dar forma al caos, de construir una metafísica del cosmos, de lo informe. Tendríamos que creer que nuestro filósofo, enamorado de las operas, se divertiría con esta película como si fuera una opereta, o quizá una obra de teatro menor. Pero, saldría reafirmando su metafísica, la de la música como voluntad, como el puro mundo revelándose en su intimidad al ver vibrar a esta joven soñadora, arquetipo del humano creador, cuando la música la arranca de cualquier representación y la eleva al nivel de la voluntad. “La música es el ejercicio oculto de la metafísica por parte de un espíritu que no sabe que está filosofando” (Schopenhauer, 2003, p.314).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor y Eisler, Hans, (1981), *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos.
- Chion, Michel, (1997), *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Schopenhauer, Arthur, (2003), *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta.
- Schopenhauer, Arthur, (2004), *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Simmel, George, (1950), *Schopenhauer y Nietzsche*, Buenos Aires, Anaconda.