turaleza, centrada en las posibilidades humanas generales, nos conduzca a no considerar suficientemente el contexto cultural e histórico. A veces nos encontramos con la idea de que una tragedia o una obra musical expresan dolor o alegría de un modo intemporal o universal, de una guisa que no requiere que el intérprete esté educado en una tradición estética o cultural particular. En el capítulo 5 argumentaré contra este tipo de concepciones y defenderé que las características expresivas de una obra musical no pueden desentrañarse sin un conocimiento considerable de la tradición musical a la que pertenezca, así como de la obra del compositor. Evidentemente, esto mismo también es cierto respecto de las obras literarias, aunque a un nivel muy general; sus representaciones de los acontecimientos comunes de la vida humana hacen posible que susciten emociones a través de amplias coordenadas espacio-temporales.

Y si consideramos la obra como una indagación acerca de esas «cosas que pueden pasar», ¿no será que estamos sencillamente usando una obra como si fuera una herramienta para nuestra comprensión? No veo razón para que esto deba ser así. Cualquier obra que sea lo bastante rica en cuanto a su estructura y sus contenidos como para suscitar respuestas emocionales causará también admiración y asombro por la propia complejidad de su elaboración. Ya he dicho que el asombro y el placer son ingredientes fundamentales en el proceso de juego estético; como en cualquier momento de la vida, invisten estos procesos de un carácter no instrumental e incluso hasta cierto punto no eudaimonista. Y, puesto que la obra misma es un símbolo de los objetos queridos en nuestro mundo, hasta cierto punto será como cualquier otro objeto de transición también a la hora de provocar las emociones de amor y de gratitud que sentimos hacia esos objetos.

Algunas obras de arte sólo suscitarán admiración y placer, sin que rocen nuestras emociones propiamente eudaimonistas. Esto es evidentemente cierto en relación con algunas obras de arte visuales y musicales y, también, respecto a ciertas obras literarias que gustan en primer lugar por la sofisticación de su forma y que no pretenden indagar en las problemáticas humanas relativas al tiempo, el amor, la muerte y otras cuestiones eudaimonistas. Por el contrario, hay otros géneros literarios que en su totalidad no funcionarían en absoluto si no recurrieran a una rica variedad de vínculos eudaimonistas con su público: la tragedia, la novela de amor, el melodrama, la novela realista y algunos tipos de comedia. Esto nos ayuda a responder de una forma más general a la posible acusación de dejar de lado el valor estético de las obras: no podemos explicar cómo funcionan estos géneros sin mencionar los modos en que tienen que ver con los intereses del público relativos a la configuración de la posibilidad humana.

Capítulo 5 La música y la emoción

I. LA EXPRESIÓN Y EL OYENTE IMPLÍCITO

La música está profundamente relacionada con nuestra vida emocional. Así nos lo asegura la mayoría de los filósofos que se han ocupado de este asunto.1 Pero resulta complicado describir la naturaleza de esta conexión. Algunas de las dificultades con que nos encontramos tienen que ver con deficiencias en las concepciones de la emoción con las que algunos filósofos del pasado han abordado el problema. Aquí voy a argumentar que mi propia explicación conlleva cierto progreso. Me dejaré guiar por tres escritores (ampliamente de acuerdo entre sí) que en mi opinión nos conducen con mayor acierto hacia una visión adecuada de la cuestión: Marcel Proust, Paul Hindemith y Gustav Mahler.2

No abordaré este asunto ni como experta en teoría o historia de la música ni como intérprete consagrada, sino más bien como una aficionada o una amante de la música cuya vida emocional está hondamente influida por experiencias musicales. Dados los límites de mi capacidad y el contexto de este capítulo en el marco de mi plan más general, mi propósito no será, ni podría serlo, suministrar una teoría completa de un asunto tan arduo como la emoción musical. En lugar de eso, mi objetivo será indicar cómo una teoría de las emociones del tipo de la que vengo desarrollando podría abordar este tema y cómo podría contri-

2. Proust (1982), Hindemith (1961) y Mahler (1979).

^{1.} Entre los intentos contemporáneos más significativos e interesantes de relacionar un análisis general de las emociones con un estudio de la emoción musical se encuentran Budd (1985), Levinson (1990), Ridley (1995) y Scruton (1997). He aprendido muchísimo de estos escritos, y aquí no podré asumir el reto de repasar todos los aspectos de su teoría que merecería la pena comentar por extenso. Algunos de los análisis filosóficos de la emoción no dicen nada sobre la música, como es el caso de De Sousa (1987), Lyons (1980) y Gordon (1987).

buir a esclarecer algunas cuestiones que se han mostrado difíciles de tratar. Como aficionada que soy, me parece que la mejor manera en la que puedo encarar estos temas es centrar mi atención en un único compositor que me cautiva y con cuyas obras he tenido experiencias emocionales muy intensas. Por consiguiente, he decidido centrar mi trabajo en Mahler (sobre el cual regresaré en el capítulo 14); uno de los mejores beneficios de esta elección será que podremos relacionar estrechamente un análisis de sus observaciones teóricas con un examen de su práctica musical. Así, al aplicar mi concepción me fijaré en especial en la primera y la última pieza de los Kindertotenlieder, lo cual me permitirá establecer un vínculo entre el análisis de la música y el discurso sobre la aflicción que ha constituido una parte fundamental de los capítulos precedentes.

Este capítulo lleva por título «La música y la emoción». Bajo esta rúbrica se recogen dos asuntos en apariencia diferentes: las emociones del oyente y las propiedades expresivas de la propia música. Me ocuparé de estos dos temas por separado y, al final, los uniré. Por una parte, nos preguntaremos cómo hemos de entender las emociones que experimentamos cuando escuchamos música: ¿son emociones «reales» o no? ¿Qué emociones son? ¿De quién son esas emociones? ¿Cuál es su objeto intencional y su contenido? Por otro lado, nos preguntaremos por nuestras atribuciones de propiedades emocionales a la música misma: ¿qué hacemos realmente cuando decimos que el último movimiento del Concierto para Violín de Beethoven es alegre? ¿Que la Obertura de las Hebrides de Mendelssohn contiene una expresión de esperanza?3 ¿Que el Scherzo de la Segunda Sinfonía de Mahler expresa una repulsión sarcástica de la vida cotidiana? Formulamos estos juicios seguros de que tales atribuciones nos dicen algo sobre la música. También podemos realizar distinciones más sutiles, confiriendo a las obras musicales diversas subespecies de una emoción particular. Por ejemplo, siento que quiero decir algo sobre la propia música -y no sencillamente sobre mis respuestas idiosincrásicas a ella— cuando al comparar los movimientos finales de dos Conciertos para Violín, el de Beethoven y del de Dvorak, digo que ambos expresan una alegría apasionada y exuberante, pero que la alegría que manifiesta el primero es un tipo de alegría más reflexiva, más estable y, en cierto sentido, más activa, mientras que la alegría expresada por el último es una especie de júbilo etéreo, vertiginoso y fugaz. De nuevo ocurre que, si comparamos el Liebestod de la ópera wagneriana Tristán e Isolda con el dueto

final «Pur ti miro pur ti godo» de L'incoronazione di Poppea de Monteverdi (y alegaré que podemos hacerlo haciendo abstracción del contenido semántico del texto, pero tal vez no del hecho de que los instrumentos que ejecutan la pieza son voces humanas), podemos decir que sendas piezas expresan una pasión sexual, así como que ambas expresan el triunfo de la pasión sobre las reglas morales. Sin embargo, lo hacen de modos muy diferentes. El Liebestod manifiesta un anhelo trágico incesante e irresuelto en el cual la satisfacción corporal siempre queda a cierta distancia; por otra parte, el dueto de Monteverdi expresa una absorción completa en el deleite sensual y es, en efecto, una pintura musical genial de un acto amoroso.4 La cuestión es: ¿adónde nos lleva todo esto? Y también, cuando decimos este tipo de cosas, ¿estamos efectivamente diciendo algo valioso sobre la música?

Estas dos cuestiones no pueden abordarse por separado. Cualquier concepción plausible de la atribución de propiedades emocionales a la música debe referirse a las experiencias de los oyentes, incluidos los modos en que se experimenta la música como algo que, en último término, tiene que ver con ellos y con su vida emocional. Pero no deberíamos fundir de forma irreflexiva y ya desde el principio estas dos cuestiones, pues los oyentes pueden tener muchas respuestas reales que no están relacionadas en ningún sentido interesante con las estructuras de la propia música: si estoy muy cansada, puede que cuando escuche a Beethoven sienta, en lugar de alegría, mi propio agotamiento; si esa música trae a mi memoria todo un conjunto de pensamientos que tienen que ver con una persona hacia la que siento unas emociones complicadas, puede que me encuentre sintiendo esas emociones en lugar de las emociones que están encarnadas en las elevadas y arrolladoras líneas melódicas. Así que no deberíamos tomar como punto de partida una postura simplista sobre la expresión artística como la defendida en el texto de Tolstoi Qué es el arte?, según la cual las propiedades expresivas de la obra no son sino las respuestas que evoca en cualquiera que la escuche, sin tener

5. Tosltoi (1962). Como señalo en la nota 11, la postura de Tolstoi, aunque suele interpretarse muchas veces como una descripción equivocada e ingenua, en realidad

supone un conjunto de prescripciones complejas.

^{3.} Véase «Hope in the Hebrides», en Levinson (1990), un estudio excelente de la obra y del tema en general.

^{4.} En este campo resulta apropiado citar una observación que hizo Felix Mendelssohn: «una pieza musical que amo expresa para mí pensamientos que no son tan imprecisos como para poder formularse en palabras, sino demasiado precisos. De manera que encuentro que los intentos de expresar dichos pensamientos pueden tener cierto valor, pero no dejan de ser también insatisfactorios (citado en Ridley [1995], pág. 116). Ciertamente hay pocas —si es que hay alguna—pinturas verbales de un deleite sensual que tengan la especificidad de la pieza de Monteverdi, y muy pocas tienen la especificidad del trágico anhelo erótico de la pieza de Wagner.

en cuenta ni la atención de dicho oyente ni su educación musical o su familiaridad con la obra. Cualquier análisis de las propiedades expresivas de la música que merezca la pena debe basarse en las propiedades específicamente musicales de la obra; y un análisis que liquide de forma demasiado apresurada la expresión en términos de la reacción del público

promedio está destinado a fracasar en este cometido.

Me parece que se puede hacer un progreso preliminar si se considera un conjunto de distinciones que son ya bien conocidas en el análisis de la literatura. Al estudiar una obra literaria, Wayne Booth ha mostrado que tenemos que mantener separadas dos figuras del autor: el autor implícito, es decir, la voz, la presencia o el sentido de la vida que anima la obra tomada en su conjunto; y el autor en la vida real, esa persona que escribe, pero junto con toda su vida cotidiana, sus lapsos variables de atención y muchas cosas más que no figuran en la obra. Ambas figuras deben distinguirse, a su vez, del narrador de la obra y de los demás personajes que la habitan, todos los cuales pueden expresar concepciones del mundo reñidas con el sentido de la vida encarnado en la obra en su conjunto. Por parte del lector podemos establecer una distinción similar: entre el lector en la vida real, que puede estar atento o distraído, preocupado con emociones que tienen que ver con su propia vida más que con la obra, etc.; y el lector implícito, es decir, aquel que reacciona específicamente a la lectura y cuya respuesta está insinuada en la propia estructura de la obra.6 Booth sostiene que cuando nos preguntamos qué pautas de deseo y emoción se construyen en la obra literaria no han de importarnos de manera especial ni el autor ni el lector de la vida real. No tenemos que indagar en la atención o el deseo más bien serpenteantes del autor en la vida real, sino que nos detendremos en el sentido de la vida que anima el texto. Y no deberíamos centrar nuestro discurso en lo que se le ocurre pensar o sentir a una persona escogida al azar, sino en el tipo de pensamientos y sentimientos que se elaboran en el interior mismo de la forma. (El lector implícito está intimamente unido -si no es idéntico-7 al autor implícito y, muchas veces, los novelistas como Charles Dickens y Henry James llaman la atención sobre este hecho, hablando de sí mismos como re-lectores de sus propias obras.)8

6. Booth (1983, 1988).

8. Véase una observación similar hecha por Richard Wollheim con respecto al

En la música parece esencial hacer un conjunto similar de distinciones. Por el lado del compositor tenemos la diferencia entre las múltiples emociones del compositor en su vida cotidiana y el sentido de la vida que se plasma en su obra musical, con todas sus estructuras emocionales.9 En el interior de la propia obra también pueden darse las figuras análogas a las figuras literarias del narrador y los personajes: esto es, subconjuntos de la obra que pueden expresar un sentido de la vida disonante con la sensibilidad global de la obra. Esto ocurrirá de una forma más obvia en la ópera o en una obra que siga explícitamente un plan preconcebido, como ocurre cuando Richard Strauss representa a los enemigos de su héroe; o como cuando Prokofiev representa satíricamente la arrogancia pomposa o un amor estúpido. Pero también puede ocurrir en una obra más abstracta, como cuando Mahler representa la mansedumbre frívola de la sociedad convencional en un fragmento del Scherzo de la Segunda Sinfonía, un movimiento cuya postura global es (como se verá en el capítulo 14) la de una sátira distanciada.

Por la parte del oyente, tenemos el punto de vista que la música le invita a ocupar: lo que Jerrold Levinson ha llamado con razón «el punto de vista de la música». También tenemos diversas posturas más locales que el oyente puede decidir ocupar respecto de la música al identificarse con uno de sus «personajes». Y por último, aunque nos interesa un poco menos, tenemos las emociones reales de cada uno de los oyentes, que pueden estar distraídos o atendiendo vagamente, que pueden ser ignorantes de la estructura de la obra, etc.

En lo que sigue, voy a relacionar la cuestión de las propiedades expresivas de la música con la noción del «oyente implícito», con las estructuras emocionales que se construyen en el seno de la propia música. Pero cuando escucha bien, cuando sigue los guiños de la forma con

modo en que los pintores ocupan la posición del observador durante el proceso de pintura; Wollheim (1987).

^{7.} Esta relación no es siempre de identidad, puesto que un autor implícito puede llamar la atención sobre el hecho de que el lector implícito vive en una época o una cultura diferente de la suya. Véase, por ejemplo, el final de la obra de Dickens Tiempos difíciles, donde la voz del autor, al dirigirse al lector, habla de «nuestras dos esferas de la vida» como dos escenarios para la acción política.

^{9.} Esta distinción ha sido bien captada en Ridley (1995), que elabora una forma muy interesante de referirse al «autor implícito»: el tipo de personalidad que se expresa en la obra musical. Aunque distingue de manera escrupulosa esta personalidad de la del compositor de la vida real, menciona que ciertas obras de crítica musical que atribuyen las propiedades expresivas de la música al compositor de la vida real no tienen por qué considerarse malogradas definitivamente: puede que sencillamente hayan tenido un ligero descuido o que se refieran de un modo un tanto elíptico al compositor implícito (en sus términos, a la personalidad expresada en la obra) (véanse especialmente las págs. 174-175, 188-191). Yo añadiría que el compositor implícito, al menos en general, es una parte o diversas partes del compositor de la vida real, de manera que no deberíamos sorprendernos de que tengan lugar estas formas abreviadas de referirse a él. Ridley ofrece una discusión muy detallada y compleja de esta relación en las págs. 188-191.

suficiente educación y finura, el oyente implícito es también el oyente real.¹⁰ Por esta razón la cuestión de las propiedades expresivas está intimamente ligada a la pregunta por el oyente, en la medida en que la misma se formule no en los términos de Tolstoi, sino de manera que dé pie a respuestas que estén encarnadas en la propia música.11

II. Un dilema y tres respuestas

El dilema elemental es el siguiente. Por una parte, la música parece estar profundamente ligada a nuestra vida emocional y, de hecho, quizá parece relacionarse con ésta con más apremio y hondura que cualquiera de las otras artes. Se sumerge en nuestras profundidades y expresa movimientos ocultos de amor, temor y alegría que yacen en nuestro interior. Nos habla a nosotros y de nosotros, de manera misteriosa y llegando, como dice Mahler, «al fondo de las cosas»,12 exponiendo las flaquezas más recónditas y, por así decir, abriendo nuestra alma para que podamos verla. «Cristaliza un dolor punzante», dice Mahler sobre su experiencia como director/oyente de su propia obra. 13 El narrador de Proust refiere que la música revela «qué riqueza, qué variedad, sin nosotros saberlo, oculta esa gran noche impenetrada y descorazonadora de nuestra alma [...]». 14 Parece natural hablar así de la música, y veremos cómo muchas veces han seguido este impulso teóricos que están de acuerdo en pocas cosas más. Además, estos ejemplos ya indican que puede haber una conexión especialmente estrecha entre la música y las emociones tal como han sido descritas en mi teoría, puesto que estas

10. Hay más de una manera de hacerlo: véase en especial la discusión que sigue aquí sobre una posible alternativa entre las perspectivas de la simpatía y de la empatía, así como sobre la flexibilidad que permiten las obras musicales en cuanto a niveles de especificidad y generalidad.

11. Hay que decir que en esto Tolstoi no es un autor sencillamente confundido o ingenuo. En realidad no se interesa por el oyente implícito, aquel que sigue las pistas que le brinda la propia forma, sino por lo que conmueve a los oyentes reales, sin tener en cuenta su clase social, educación, conocimientos musicales, etc.: quiere servirse de la música como un puente para lograr la simpatía universal. Así pues, para él no sería correcto sostener que el oyente implícito de una sinfonía de Beethoven es una persona bien educada para la música y el ocio, que no podemos investigar las propiedades expresivas de una sinfonía de Beethoven explorando las emociones que provoca en un campesino asalariado. Tolstoi también es muy consciente de esto y, para él, esto es precisamente una razón contra Beethoven.

12. Mahler (1979), pág. 201, carta a Marschalk, del 4 de diciembre de 1896.

13. Mahler (1979), pág. 346, carta a Bruno Walter del 19 de diciembre de 1909.

14. Proust (1982), I.380.

concepciones de la música están relacionadas con la percepción de necesidades apremiantes y de vulnerabilidades que muy a menudo se ocultan de nuestra vista en la vida cotidiana.

Por otra parte, también parece muy obvio que normalmente la música no contiene esas estructuras expresamente representacionales o narrativas que son los objetos comunes de las emociones concretas de la vida real o, incluso, de la experiencia literaria.15 Así que está lejos de ser evidente cómo la música puede versar acerca de nuestras vidas o cómo las emociones que suscita pueden ser emociones reales con un contenido intencional definido.

Este problema ha sido formulado con suma claridad en una carta que Mahler dirigió a su receptivo corresponsal Max Marschalk. Mahler comienza y finaliza la carta ofreciéndole una de sus descripciones programáticas de la «trama» de la Segunda Sinfonía, según la cual cada movimiento tiene que ver con una fase particular de la vida y la muerte del héroe. Mahler le da una descripción detallada de las emociones del oyente implícito. Pero en medio de esta descripción, se manifiesta exasperado con la empresa:

Nos encontramos ante la importante cuestión de cómo y, en resumidas cuentas, por qué habría de interpretarse la música con palabras [...] En la medida en que mi experiencia pueda resumirse en palabras, nunca escribiré música sobre ella; mi necesidad de expresarme musicalmente -sinfónicamente— comienza en el mismo punto en que oscuros sentimientos prevalecen, en la puerta que conduce al «otro mundo», ese mundo en el que las cosas ya no están separadas por el espacio y el tiempo.16

Está claro que a Mahler no le resulta paradójico afirmar que la música se interesa por nuestro mundo interior y que no se puede traducir efectivamente a palabras. Creo que está en lo cierto. Pero para muchas personas la expresión verbal de la emoción parece clara y natural, mientras que les resulta artificial y sospechosa la expresión de las emociones mediante otras formas simbólicas. Tales personas pueden tener la sensación de que la postura de Mahler es paradójica, pues: ¿cómo puede seguir sosteniendo el «ser acerca de algo» de la música a la vez que niega resueltamente - aunque de forma intermitente, pues sigue produciendo los programas de sus sinfonías— que tenga un relato o un tema que podamos describir?

15. Véase un buen tratamiento de esta cuestión en Scruton (1997), capítulo 5, y véase también Walton (1988).

16. Carta a Marschalk del 26 de marzo de 1896, en Mahler (1979), págs. 178-179; este fragmento de la carta también aparece citado en Cooke (1988) y sigo aquí la traducción de Cooke en lugar de la que ofrecen Wilkins y Kaiser en el volumen Mahler/Martner.

Precisamente de este punto parte una controversia teórica ya muy antigua sobre la música y la emoción. Encontramos tres posiciones en litigio que podemos caracterizar esquemáticamente exponiendo los siguientes argumentos:

1. La música no encarna (o causa)¹⁷ actitudes cognitivas susceptibles de articularse lingüísticamente.

2. Las actitudes cognitivas que se pueden formular lingüísticamente son componentes necesarios de las emociones.

3. La música no puede encarnar (o causar) emociones.

Por explicar las cosas de una forma un tanto simple, pongamos que la postura A acepta las premisas 1 y 2 y, por lo tanto, acepta la conclusión. Las posiciones B y C parten de una negación de la conclusión, que toman como evidentemente falsa, y por lo tanto como una reducción del argumento. La posición B se aparta de la premisa 2 asumiendo una concepción no cognitiva de la emoción para explicar cómo la música sí puede contener emociones. La posición C rechaza la premisa 1, pues descubre en la música una estructura equivalente al lenguaje a partir de la cual se pueden formar proposiciones; así que puede mantener una visión proposicional-cognitiva de las emociones a la vez que rechaza la conclusión. La posición A es equivalente a la postura de los estoicos griegos;18 en los tiempos modernos es Eduard Hanslick su defensor más influyente y capaz. 19 La postura B fue elaborada, en el mundo antiguo, por el estoico disidente Posidonio;20 en la modernidad, aunque de muy diferentes formas, ha sido sostenida por personajes como Arthur Schopenhauer,21 Suzanne Langer22 y, más recientemente, por Jerrold Levinson.²³ La postura C, algo excéntrica, ha sido defendida por Deryck Cooke en su libro The Language of Music.24 Examinemos cada una de estas posiciones con más detalle, para de este modo dar cuenta del atolladero al que nos conducen sus respectivos defectos.25

Los estoicos griegos, al sostener la concepción proposicional de la emoción que he descrito y que (con algunas reservas) he defendido en el primer capítulo, también advertían que la música se considera una de las fuentes principales de experiencia emocional, así como que incluso se caracteriza frecuentemente empleando términos emocionales. Esto era igual de cierto el siglo III a. C. que ahora. Pero había una diferencia: la mayoría de la mousiké que ellos encontraban era textual. De los himnos, cantos fúnebres y marchas hasta los coros trágicos, la poesía y el acompañamiento musical, todos los géneros musicales estaban muy próximos entre sí. Esto les permitía aceptar mi argumento de tres fases, a la vez que reconocían el hecho evidente de que la mousiké contenía y suscitaba emociones. Como ellos decían, en realidad es el texto quien hace el trabajo, y dicho texto contiene bastantes estructuras cognitivas como para acoger (y provocar) las emociones tal como su concepción describía. Si alguien solloza cuando escucha al trágico Aquiles entonar un canto fúnebre por Patroclo no puede decirse que su emoción tenga que ver con el acompañamiento musical: se explicará porque recoge la historia, se identifica con los personajes y alberga ciertas creencias sobre lo que les está ocurriendo. El canto fúnebre en su conjunto expresa aflicción en virtud de estas mismas estructuras narrativas y sólo en virtud de ellas.

A los teóricos modernos de raigambre estoica no les ha resultado tan sencillo resolver el problema de la emoción musical, pues están obligados a reconocer que nos conmueve música puramente instrumental y que atribuimos propiedades emocionales a esa música. Pero Eduard Hanslick, en su influyente obra On the Musically Beautiful (1854), ha defendido una versión de la postura estoica que todavía resulta bastante sólida. Hanslick parte de una firme defensa de nuestra segunda premisa: las emociones están basadas en creencias y pueden individualizarse de acuerdo con creencias, las cuales tendrán una estructura conceptual compleja:

Así pues, ¿qué hace que un sentimiento sea, por ejemplo, específicamente de anhelo, de esperanza o de amor? ¿Tal vez sólo su fuerza o su de-

25. Esto lo ha formulado de forma elocuente y rigurosa Budd (1985), quien comienza defendiendo una concepción de las emociones basada en las creencias y al mismo tiempo arroja dudas sobre la conclusión del argumento negativo de Hanslick. Luego prosigue reflexionando sobre las críticas devastadoras de Schopenhauer, Langer, Cooke y otros autores, con el resultado de que ni él mismo puede ver cómo podría surgir una concepción positiva de los escombros.

^{17.} En las próximas páginas trataré de mantener mis dos preguntas originales como distintas teóricamente, puesto que los estudiosos que analizo aquí no las relacionan necesariamente tal como lo hago yo.

^{18.} Véase Nussbaum (1993a); en aquel escrito yo aceptaba la postura estoica y, en éste de ahora, la rechazo.

^{19.} Véanse Hanslick (1986) y también Kivy (1980, 1990).

^{20.} Véase Nussbaum (1993a).

^{21.} Schopenhauer (1969), vol. 1, sección 52.

^{22.} Langer (1951, 1953).

^{23.} Levinson (1990), muy especialmente el artículo «Negative Emotions in Music».

^{24.} Cooke (1959).

bilidad, las fluctuaciones de nuestra actividad interior? Por supuesto que no. La intensidad puede ser parecida con sentimientos diferentes y, con el mismo sentimiento, puede variar en función de la persona o del momento. Nuestro estado mental sólo puede condensarse como tal o cual sentimiento a partir de un conjunto de ideas y de juicios (y puede que, en los momentos de mayor intensidad del sentimiento, ocurra de manera inconsciente). El sentimiento de esperanza no puede separarse de la representación de un estado de felicidad futura que comparamos con el presente; en la melancolía se coteja el presente con la felicidad del pasado. Se trata de representaciones o conceptos muy específicos. Sin ellos, sin ese aparato cognitivo, no podríamos denominar al sentimiento de «esperanza» o «melancolía» propiamente dichas, que las produce con esa intención. Si dejamos esto a un lado, todo quedaría como un movimiento no específico, tal vez como una conciencia de un estado general de bienestar o de angustia. El amor no puede concebirse sin la representación de la persona querida, sin el deseo y la lucha por la felicidad, la glorificación y la posesión de un objeto concreto. Lo que especifica este sentimiento de amor no es sólo cierto tipo de agitación mental, sino su núcleo conceptual, su contenido real, histórico. Esta consideración bastaría por sí misma para mostrar que la música sólo puede expresar los diversos adjetivos que lo acompañan, pero de ningún modo el sustantivo, es decir, nunca el amor mismo. Un sentimiento específico (una pasión o, digamos, un afecto) no existe nunca como tal sin un contenido histórico real, el cual sólo puede establecerse de manera precisa mediante conceptos.²⁶

Esta explicación, admirablemente clara y, hasta donde llega, escrupulosa con relación al contenido cognitivo de las emociones, lleva a Hanslick a la conclusión de que las presuntas propiedades expresivas de la música en realidad sólo son metáforas para estructuras que son musicales en un sentido peculiar. Parece que da por hecho que el tipo preciso de estructura conceptual y de juicio que tiene en mente sólo puede tomar cuerpo en un medio que pueda representar particularidades históricas definidas, y probablemente lo que requerirá es un lenguaje a propósito, aunque no hace explícito este requisito. (Es probable que admita que un drama trágico puede representar y causar emociones reales.) Al estar tan convencido de que la música no es nada más que música, de que sus estructuras son distintas de las proposiciones lingüísticas, puede comprender el hábito de decir música «triste» y «alegre» sólo como una forma metafórica de calificar estas formas sui generis, sobre todo las formas dinámicas y rítmicas. Tiene poco que decir acerca de las bases de esta transposición metafórica, aunque parece admitir, como lo hace en el pasaje citado, que la música puede representar algunas de las atribuciones cinéticas comunes de las pasiones.

Como ocurre con las emociones del oyente, de hecho admite que tengan lugar como respuesta subjetiva a algunas de estas cualidades dinámicas; pero parece rechazar que estén conectadas de una forma profunda o intrínseca con el punto de vista de la propia música: esto representaría un antropomorfismo que sin duda rechazaría, pues estas emociones están basadas en factores psicológicos idiosincrásicos y personales y, por lo tanto, no pueden (le parece) ser parte del análisis de la obra musical propiamente dicha.27 La belleza de la música, concluye, «es como una clase específicamente musical de belleza [...] una belleza que está autocontenida y que no necesita ningún contenido externo, que consiste simple y llanamente en los tonos y en su combinación artística».28 En una memorable confirmación de esta autonomía, alega que si en una obra artística musical se expresara algo sobre el mundo interior de una persona, lo que se expresaría sería «un canto interno, no un sentimiento interno».29

El nítido argumento de Hanslick plantea un serio desafío a cualquiera que se proponga decir que, en última instancia, la música se refiere a nuestra vida y a nuestro mundo interior, puesto que Hanslick tiene su punto de partida en una concepción estrecha y (hasta cierto punto) correcta de la emoción y, además, en el importante reconocimiento de que las estructuras musicales no son traducibles a estructuras lingüísticas. Por otra parte, ha definido con demasiada precipitación algo sin lo cual es difícil explicar por qué la música tiene la importancia que tiene para nosotros. Lo que no puede explicar es una concepción más o menos extendida entre los compositores y los oyentes que consiste en considerar que esas adscripciones no son meramente metafóricas: en algún sentido, la música habla realmente de nuestro mundo interior. Tampoco puede explicar por qué algunas de las supuestas atribuciones metafóricas de la emoción son válidas mientras otras no lo son: por qué sería extraño decir que el último movimiento del Concierto para Violín de Beethoven es triste o que el primer movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler es una expresión de una alegría desenfadada. Estas atribuciones no son simple y llanamente arbitrarias ni están basadas únicamente en estados mentales idiosincrásicos; hunden sus raíces en la propia música.30

^{26.} Hanslick (1986), pág. 9. Véanse los interesantes comentarios de este pasaje que aparecen en Scruton (1997), págs. 165-168.

^{27.} Véase Hanslick (1986), pág. 45 y sigs. Kivy (1980) adopta una postura similar en la pág. 30. Véanse la buena crítica que le dirige Ridley (1995), págs. 123-126.

^{28.} Hanslick (1986), pág. 28.

^{29.} Ibid, (1986), pág. 47.

^{30.} No debería considerarse que esto implica que son «naturales» o preculturales,

Quienes sostienen la postura B parten del hecho obvio de la expresividad emocional de la música y proceden a desenmarañar el conflicto asumiendo una concepción de la emoción que les permite ver cómo ésta podría estar presente de forma completamente literal en la música. El defensor más antiguo de esta idea fue un estoico disidente, el griego Posidonio, el cual, al criticar a los estoicos más antiguos por su rechazo del elemento puramente musical en la mousiké, situó el problema en su concepción cognitiva de la emoción, lo cual no les permitía ver que (o cómo) la música podía tanto expresar como inspirar emociones. Como ya vimos en el capítulo 2, alegaba que las emociones en realidad no son en absoluto juicios ni reconocimientos, sino «movimientos no susceptibles de razonamiento» que constituyen una parte de la personalidad que es común a todos los animales y completamente distinta de la parte cognitiva. Estos movimientos pueden variar en ritmo y en velocidad y, así, pueden encontrarse ejemplos de muchas cualidades diferentes. La música tiene estas mismas posibilidades y, por eso, puede contener emociones en un sentido plenamente literal.

Los defensores modernos de este tipo de concepción han añadido poco al argumento de Posidonio en sus líneas generales. Para Arthur Schopenhauer la música está relacionada, en una medida mucho mayor que cualquier otro arte, a la «Voluntad», esto es, a la fuerza del impulso erótico que nos sumerge en la vida y que se manifiesta en diversas emociones, sobre todo en aquellas relacionadas con el amor y la sexualidad. La música representa los apremios de esta fuerza interna, «las múltiples formas diferentes que adoptan los conatos de la voluntad pero también su satisfacción por encontrar finalmente un intervalo armonioso».31 Por esta razón, su efecto es más inmediato y profundo que el correspondiente a las otras artes, pues «estas otras sólo hablan de la sombra, pero la música de la esencia».32

Schopenhauer trata de abordar la evidente falta de creencias de situación en la música argumentando que ésta representa las emociones de una forma general y abstracta, sin que tengan que encarnarse en circunstancias particulares:

La música no expresa este o aquel placer particular y definido, esta o aquella aflicción, dolor, congoja, horror, felicidad, júbilo o paz de espíritu, sino la alegría, el dolor, la congoja, el horror, la felicidad, el júbilo o la paz de espíritu en sí mismos, en cierto modo en abstracto, su naturaleza esencial sin aditamentos y, así, también sin lo que los motiva. No obstante, los comprendemos perfectamente en este extracto de su quintaesencia.³³

Sin embargo, la dificultad reside en que en realidad aquí no se ofrece una respuesta al argumento de Hanslick (o a un argumento de ese tipo, puesto que la obra de Schopenhauer es anterior). Hanslick defiende persuasivamente que no podemos identificar ni la forma general de estas emociones ni sus manifestaciones particulares sin apelar a creencias y conceptos. En este momento Schopenhauer replica de forma plausible que puede que la música carezca de objetos situacionales altamente específicos, pero que aun así contiene objetos generales. Pero Hanslick le respondería, y con razón, que incluso una emoción general tiene que estar intencionalmente dirigida a un objeto y requiere, por tanto, algún contenido con cierta forma de creencia, aunque sea de un tipo muy general. La concepción schopenhaueriana de la Voluntad no permite ofrecer una explicación adecuada de este contenido. La Vo-Îuntad es una fuerza de impulso erótico completamente desprovista de criterio, intencionalidad y conciencia. Así pues, la música, en la medida en que representa a la Voluntad, parece que no puede representar ninguna forma en absoluto de intencionalidad.34

Hay algo en lo que la postura de Schopenhauer es correcta. Lo que tiene sentido es que reconoce que la música está estrechamente unida a nuestros más hondos afanes y a nuestras emociones más intensas. Schopenhauer percibe con claridad este aspecto de la música y, en este sentido, su respuesta frente a la música es más completa que la de Hanslick. Además, también lleva razón al pensar que la música toma como su objeto algo más general y menos determinado que los objetos propios de las emociones de situación propias de la vida cotidiana. 35 Su teoría es uno de los antecedentes principales de las concepciones que expondré en la siguiente sección y que entienden la música como si fuera un sueño. Se podría incluso alegar que la visión de Schopenhauer de que la Voluntad es completamente no cognitiva no invalida del todo su postura, pues en resumidas cuentas dice que la música representa la Voluntad en la forma de una idea y, al menos eso sí es cierto, todas las ideas tienen contenido cognitivo. Lo que está equivocado en su teoría

al igual que no decimos que el hecho de que las atribuciones de emoción a un poema estén imbricadas con la poesía misma implique que la capacidad de la poesía para suscitar emociones sea precultural.

^{31.} Schopenhauer (1969), I.260.

^{32.} Ibid., I.257.

^{33.} Ibid. I.261.

^{34.} Véase Budd (1985) para una crítica eficaz de este aspecto del argumento de Schopenhauer sobre la música.

^{35.} Véase una buena discusión sobre este aspecto de la concepción de Schopenhauer en Scruton (1997), págs. 364-367.

La música y la emoción 299

está vinculado más bien con cuanto dice sobre la Voluntad y su falta de intencionalidad que con sus afirmaciones sobre la música; pero, en cualquier caso, no puede ofrecer una explicación satisfactoria de la re-

lación entre la estructura musical y la emocional.

Debido a que la concepción de Schopenhauer es en buena medida una teoría profunda y plausible, continúan apareciendo versiones de la misma, aunque privadas en parte de su bagaje metafísico, auspiciadas por teóricos del arte que son amantes de la música y que quieren situarla en un lugar especial entre las artes. Dos de los escritores más influyentes en este sentido son Suzanne Langer y Jerrold Levinson. Para Langer, la música contiene formas simbólicas de las pautas dinámicas del sentimiento humano, y esto es para ella una actividad interior cuya forma puede ser aprehendida sin referencia a intencionalidad alguna. Para Levinson, que está convencido de que las creencias son requisitos de las emociones, la música no puede representar ni causar36 una emoción completa. Sin embargo, sí puede representar y causar el aspecto afectivo y cinético de la emoción. Levinson trata este «aspecto afectivo» como un requisito necesario para que la emoción se dé de manera completa, causalmente independiente del juicio o la creencia, y suficiente para que se pueda identificar la emoción aun a falta de dicha creencia o dicho juicio.

Pero el problema que tienen todas estas concepciones es que la de Hanslick es correcta. El juicio, o cierta actividad intencional muy parecida al mismo, es un elemento necesario de la emoción; y las emociones pueden identificarse sólo con referencia a su contenido cognitivo-intencional característico. Langer se ve abocada a defender tesis muy peculiares sobre las emociones (y mucho menos interesantes que las tesis correspondientes de Schopenhauer) precisamente por ignorar la intencionalidad en su explicación. Roger Scruton describe correcta-

mente su postura:

Las emociones se representan como se podrían representar las sensaciones: como si consistieran en crescendos y diminuendos, oleadas y ceses, momentos álgidos y mesetas; y estas características «formales» peculiares se distinguen, pues, como las cosas que importan en nuestra vida emocional. ¡Como si amar a alguien importase por esas afluencias de sangre al co-

36. Levinson mantiene rigurosamente aparte estos dos conceptos, pero adopta posturas paralelas en lo que a ambos se refiere en artículos diferentes: «Music and the Negative Emotions» y «Hope in the Hebrides». Y ofrece una explicación interesante de la conexión entre ellos, mediante su noción del punto de vista de la música. Dicho punto de vista, sin embargo, no debe identificarse con el de un sujeto imaginario: véase Scruton (1997), págs. 350-353.

razón (si así es como uno se siente) y no porque la persona misma importa miles de veces más!³⁷

Levinson es más sensible al contenido cognitivo de las emociones musicales y no sostiene propuestas tan rígidas. Por el contrario, cuando trata de ofrecer una explicación de una pieza musical compleja y de su contenido emocional, sencillamente da un giro desde la postura B hacia una concepción más cognitiva de las emociones. Así pues, en su verdaderamente impresionante análisis de la Obertura de las Hebrides de Mendelssohn y la emoción de la esperanza, se sirve continuamente de un lenguaje cognitivo para dar cuenta de cómo la música puede encarnar esa esperanza. De vez en cuando, sin embargo, le recuerda al lector que de lo que está hablando no es, en realidad, de la parte cogni-

tiva de la esperanza, sino sólo de su «aspecto afectivo».

A la luz de las dificultades con que se encuentran las posturas A y B es muy tentador pensar que la solución estará en rechazar la premisa 1 y considerar, pues, que la música efectivamente puede contener y causar creencias. A mí me parece que, en efecto, la solución reside en esta idea general. Pero hay muchas cosas que dependen de si hacemos un movimiento ulterior: insistir en que las creencias tienen que ser susceptibles de formularse en algo parecido al lenguaje, pues esta concepción particular de la música como lenguaje correrá el riesgo de ignorar las formas específicamente musicales y, de ese modo, estará al alcance de la elocuente crítica de Hanslick que nos recuerda que la música no es nada más que música. Este tipo de teoría ha sido elaborada hace poco por Deryck Cooke, el académico que ha realizado una excelente versión de la Décima Sinfonía de Mahler y que ha escrito con elocuencia sobre Mahler y otros compositores. En su libro de 1959 The Language of Music,38 Cooke trata de elaborar un léxico musical que especifique el significado emocional de los elementos básicos de la música occidental. Intenta mostrar que ciertos patrones sonoros bien conocidos tienen un significado emocional universal: por ejemplo, la quinta justa en todo el mundo se asocia con la alegría.

Esta empresa plantea muchos problemas. En primer lugar, como ha señalado Malcolm Budd, en realidad no convierte a la música en lenguaje, puesto que ese «léxico» sólo contiene elementos semánticos y no reglas para su combinación en periodos más amplios.39 En segundo

39. Budd (1985), págs. 122-123.

^{37.} Scruton (1997), pág. 166.

^{38.} Cooke (1959); una explicación y una crítica valiosas de este libro se encuentran en Budd (1985), págs. 122 y sigs. Véase también Ridley (1995), págs. 42-44.

lugar, no tiene en cuenta la especificidad histórica y cultural de la expresión musical, el hecho de que captar ciertas propiedades de una obra exige escucharla en su contexto histórico, en sus relaciones con obras anteriores del mismo género y en el conjunto de la obra del compositor. Las tesis psicológicas más importantes de esta postura no sólo son demasiado tajantes como para que puedan resultar útiles ante una obra tan compleja como una sinfonía de Mahler, sino que, además, son casi con seguridad falsas. Puede que la música sea universal en el sentido de que personas muy separadas por su lenguaje y su cultura pueden aprender a amar la misma música. Pero no lo es en el sentido de que esta respuesta sea automática o no requiera esfuerzo. El contenido expresivo de la música japonesa o de la india es, en un primer momento, completamente desconcertante para los oídos occidentales; y también lo es, del mismo modo, una sinfonía de Mahler para cualquiera que no haya escuchado nunca una sinfonía. Tolstoi estaba en lo cierto cuando decía que ciertas melodías folclóricas eran mucho más accesibles expresivamente que las complejas obras sinfónicas; y en este sentido tenían una mayor universalidad en función de su sola simplicidad, del mismo modo que es más fácil leer los signos de las calles que las novelas de Henry James. Y también es obvio que es más fácil disfrutar con algunas obras sofisticadas que con otras: así, al jefe de los utku de Brigg, Inuttiaq, le gustaba Il trovatore de Verdi, pues le parecía que sus emociones eran muy accesibles,40 al igual que le ocurre a muchos estadounidenses que tienen una formación musical escasa. Por el contrario, el Moisés y Aaron de Schoenberg es prácticamente inaccesible para un oyente sin educación musical. Sin embargo, el hecho de que ciertas obras sean relativamente fáciles de descifrar no implica que no se requiera ningún tipo de aprendizaje para hacerlo o que su código sea universal.

Por otra parte, sostener que la concepción de la música como lenguaje no es adecuada no equivale a decir que hayamos de afrontar la amarga elección entre las posturas A o B. Por el momento somos conscientes de que hay formas de actividad cognitivo-intencional que incorporan nociones de relevancia o importancia y que no son lingüísticas. Y no es casualidad que las mismas décadas que contemplaron cómo en el campo de la psicología las concepciones cognitivas reemplazaban al conductismo en el estudio de la emoción, hayan contemplado también cómo el «conductismo musical» —la postura según la cual el aprendizaje de la música y la actividad musical han de ser explicados a partir de estímulos y respuestas, sin mencionar la actividad

cognitiva- se vio progresivamente sustituido por un «cognitivismo musical», la concepción según la cual ese aprendizaje y esa actividad musicales implican funciones cognitivas complejas en niveles de sofisticación que aumentan con el desarrollo. En un libro fascinante titulado Music as Cognition, Mary Louise Serafine elabora para la música un argumento parecido al argumento anticonductista de Lazarus-Seligman, mostrando que la adquisición de las habilidades musicales no puede explicarse, si no se les adscriben formas de funcionamiento cognitivo complejas.41 Al mismo tiempo, los intérpretes musicales cada vez se encuentran más dispuestos a preguntarse en qué medida las formas específicamente musicales expresan, a su manera, concepciones del mundo complejas, y mediante la producción de interpretaciones convincentes de obras concretas, demuestran que un análisis cognitivo del contenido de la música no tiene por qué suponer un descuido de sus propiedades formales y específicamente musicales. Como ya dijo Mahler hace mucho tiempo, al escribir a una niña de 10 años que le había preguntado por qué esos días hacía falta una orquesta tan grande, ciertas ideas emocionales buscan su forma musical específica. A medida que los «aspectos todavía más profundos y complejos» de la vida emocional devienen el objeto sobre el que versa la música, la forma de ésta y los medios por los que se ejecuta también evolucionan en ese sentido.42

Tenemos que tener presentes dos cosas que sólo en muy pocas ocasiones se tienen en cuenta. La primera es que el lenguaje es un medio de representación. Cuando expresamos el contenido de una emoción en palabras también estamos realizando, en muchos casos, una traducción de pensamientos que originalmente no habían adoptado una forma verbal explícita. En ocasiones, no se distorsiona demasiado la realidad al llevarse a cabo dicha traducción, pero, otras veces, como se ha señalado en los capítulos 2 y 4, se da una dislocación relativamente importante. Y la segunda es que la música es otra forma de representación simbólica. No es lenguaje, pero no hay que cederle toda la complejidad y toda la sofisticación de la expresión al lenguaje. 43 De manera que no resulta obvio por qué hemos de pensar que expresar musicalmente el contenido de una emoción es mucho más problemático que expresarlo lingüísticamente. Solemos pensar así porque vivimos en una cultura

^{40.} Véase Briggs (1970), págs. 154, discutido en el capítulo 3.

^{41.} Serafine (1988).

^{42.} Mahler, carta a Gisella Tolney-Witt del 7 de febrero de 1893, en Mahler (1979),

^{43.} Esto ha sido bien visto en Goodman (1968) quien, por otra parte, tiene bien poco que decir sobre la música.

La música y la emoción 303

diestra desde el punto de vista verbal, pero (en general) relativamente poco sofisticada musicalmente hablando.44 Sin embargo, no hay razón para pensar que estemos atrapados entre las opciones de traducir la música al lenguaje y adoptar la concepción de los «movimientos no susceptibles de razonamiento». Esto es lo que suele suceder cuando uno se aferra al lenguaje, por así decir, cuando uno está tan acostumbrado a pensar en términos lingüísticos que no se puede imaginar ninguna otra estructura simbólica que pueda ser capaz de contener posibilidades expresivas ricas. Las tres posturas yerran al aceptar esta disyunción como si fuera exclusiva: algo «o bien se puede formular lingüísticamente o bien no es cognitivo». En los capítulos 2 y 4 ya adelantamos que esta disyunción no debe interpretarse así. La concepción inclusiva de la evaluación cognitiva que en ellos se desarrolló insinúa ya una forma de escapar de este impasse.

Así pues, lo que necesitamos es una explicación que preserve la complejidad cognitiva y simbólica de la experiencia musical y se niegue a tratar la música como un mero medio para la cognición de algo que tiene una naturaleza extramusical.45 Dicho punto de vista ha de hacer justicia a nuestra intuición de que la música tiene una relación muy íntima con las capas más profundas de nuestra vida emocional; de hecho, se trata de una relación de una intensidad y un apremio muy especiales, superiores a los que se dan en la relación que las emociones establecen con otras artes. Pero además, la explicación debe mostrar cómo el material emocional se encarna en formas musicales peculiares. Ha de permitirnos distinguir las propiedades expresivas de una obra musical de las respuestas del oyente implícito, pero también tiene que conectar dichas propiedades de manera inteligible. Y por último debe hacer justicia a la variedad histórica y cultural de la expresión musical.

III. LA MÚSICA COMO SUEÑO

Regresemos a la expresión de que se sirve Mahler para caracterizar su experiencia como director/oyente de su propia obra: «un dolor ardiente cristaliza». Y volvamos a la defensa de Mahler de que el mundo expresivo de su escritura sinfónica comienza en el punto en que se acaba

45. Este punto ha sido tratado adecuadamente por Budd (1985).

el poder narrativo de las palabras, «en el mismo punto en que oscuros sentimientos prevalecen, en la puerta que conduce al "otro mundo", ese mundo en el que las cosas ya no está separadas por el espacio y el tiempo». Desde luego que estas tres oraciones nos dicen mucho sobre lo que es específico de la música de Mahler y de su gama expresiva característica; pero también van al corazón del asunto que tenemos entre manos. Lo que dicen es que en la propia música -y, por lo tanto, en la experiencia del oyente que se sitúa en el camino que la música pidese encarnan emociones intensas y --podríamos decir-- muy concentradas, emociones que no son las que habitan bajo la luz cotidiana de nuestro mundo de los objetos físicos más sencillos o de las estructuras narrativas claramente comprensibles. La música no es más vaga que la literatura: de hecho, la idea es que puede presentar un acceso más directo y potente a las honduras de nuestra vida emocional precisamente debido a su «otredad». Pero la música no presenta los objetos ni cuenta una historia del modo en que lo hace una obra literaria; por ello, nuestras respuestas ante ella serán la cristalización de formas generales de emoción y no las reacciones a los hechos y sufrimientos de unos personajes que, como nosotros, pueblan el mundo cotidiano del espacio y el tiempo. Parece que este hecho está de algún modo relacionado con la potencia emocional de la música, con su capacidad de «llegar al fondo de las cosas, de traspasar las apariencias externas».46

En relación con estos pensamientos, para varios de los escritores más profundos que trataron la emoción musical ha resultado natural describir el contenido expresivo de la música como si se asemejara a un sueño y nuestras reacciones ante ella como si fuesen las experiencias que tenemos en los sueños. En la misma carta en la que se refiere al dolor ardiente, Mahler menciona «esta extraña realidad de visiones, que al instante se disuelven en una neblina, como las cosas que ocurren en los sueños». 47 Encontramos la misma comparación en Proust, quien apunta que la sonata de Vinteuil encarna la «verdadera esencia» de una «tristeza íntima», en la forma de «verdaderas ideas, pertenecientes a otro mundo, a otro orden, ideas veladas por tinieblas, desconocidas, impenetrables para la inteligencia». 48 Como Mahler, relaciona esta pertenencia de la música a otro mundo y su diferencia con las estructuras

46. Mahler (1979), pág. 201, carta a Marschalk.

48. Proust, I.379-380.

^{44.} En los epígrafes que W. E. B. Du Bois pone antes de los capítulos de Las almas del pueblo negro escoge motivos musicales procedentes del blues, indicando así que la cultura afroamericana, mientras que carecía (por razones obvias de dispersión lingüística en los tiempos de la esclavitud) de una tradición literaria común, tenía una tradición musical común muy sofisticada y potente.

^{47.} Véase también su referencia al compositor como «un segundo yo activo durante el sueño» (Bauer-Lechner [1980], pág. 150) y su idea de que su música «nunca se vuelca en la descripción detallada de un acontecimiento sino a lo sumo de un sentimiento» (Mahler [1979], pág. 172).

lingüísticas cotidianas con su habilidad para expresar las profundidades del mundo emocional: «Me preguntaba si la música no era el ejemplo único de lo que habría podido ser —de no haberse producido la invención del lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas— la comunicación de las almas».49

Esta concepción de la expresión musical como sueño recibe elaboración teórica en el trabajo de Paul Hindemith que lleva por título A Composer's World.50 Sostiene este autor que las emociones musicales carecen de la coherencia narrativa consabida de nuestras emociones cotidianas y, también, de las emociones que tenemos como lectores de literatura. Se siguen unas a otras en una sucesión veloz y a veces sorprendente; parecen no tener ningún tipo de arraigo en acontecimientos específicos y en la secuencia habitual de acontecimientos en el espacio y el tiempo; se encienden y se apagan con una rapidez apabullante; tienen las características de compresión, referencia múltiple, orden ilógico, distorsión y rapidez que asociamos con nuestra experiencia de los sueños. En pocas palabras, en la experiencia musical tenemos una «estructura de sentimientos fantasmagórica que nos golpea con toda la fuerza del sentimiento real».51

Después Hindemith se desvía al desarrollar esta idea con más detalle. No encuentra la manera en que estas reacciones puedan incrustarse en la forma musical misma, puesto que ya se ha comprometido con la concepción de que la forma musical debe ser aprehendida únicamente a través del intelecto. Y su concepción del intelecto es mucho más restringida que nuestra visión de la «cognición»: relaciona el intelecto con el análisis y la comprensión de formas, no con los juicios evaluadores sobre nuestros más apremiantes intereses. Al ser incapaz de unir lo intelectual con lo emocional y, además, al no poder concebir la estructura musical, sino como accidentalmente emocional, describe estas emociones como emociones del oyente en la vida real, relacionadas con su propia historia idiosincrásica y, por lo tanto, de ningún modo como contenidas en la obra musical misma. No puede servirse de nuestra distinción entre el oyente implícito y el oyente en la vida real, puesto que rechaza que la forma musical sea una construcción emocional. De este modo se ve obligado a centrarse en las diversas experiencias de los diferentes tipos de oyentes en la vida real y a dar por igualmente válidas todas sus reacciones inconsistentes, sin dejar sin embargo de reconocer

que la respuesta emocional es lo que le da a la música su sentido. (En un ejemplo divertido y posiblemente autorreferencial de esta variedad de respuestas, escribe que «hay personas a las que las operetas de Gilbert y Sullivan sólo les despiertan sentimientos de desesperanza y desolación infinitas»).52

Es muy revelador que Hindemith se encuentre aquí en un atolladero, pues a veces parece como si su propia música se quedara empantanada en un intelectualismo obsesivo y como si tuviera dificultades para dar forma musical a las emociones humanas. Su fracasado montaje de la obra de Walt Whitman «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» muestra palmariamente esa dificultad. El asunto requiere una expresión emocional profunda pero, en lugar de acogerse a las ideas de duelo y aflicción que sugiere el texto, las estructuras musicales dirigen la atención, de una manera autoconsciente, a su propia sofisticación formal.

Proust se encuentra con una dificultad parecida pero por razones opuestas. En la convicción de que sólo cuando se deja a un lado el intelecto se alcanzan las percepciones verídicas, que después serán captadas y ordenadas por la mente, separa también los elementos expresivos de la música de su estructura aprehensible cognitivamente. En lo que concierne a la emoción se centra, al igual que Hindemith, en las pautas contingentes de asociación que hacen que los distintos tipos de oyentes tengan emociones muy diferentes.53 Estas dificultades nos muestran nuestro cometido: seguir las pistas de la sugestiva imagen de la emoción musical como sueño sin perder nuestro pie en la idea de que es la propia forma de la música la que encarna el material onírico. No es sorprendente que el único de los tres autores que tiene razón sea Mahler, pues insiste en que «el contenido y la forma están inextricablemente entrelazados»,54 en que el dolor y el pesar de la vida están, de hecho, en la música misma, de una forma sui generis y, hablando en términos estrictos, intraducible. El «ser acerca de» de la obra no se opone a su sofisticación formal, pues, como él sostiene, «para mí "sinfonía" significa construir un mundo con todos los medios técnicos a disposición de uno».55

La imagen de la música como sueño nos aproxima a un hecho importante: la música no es el lenguaje de costumbre. Cuando nos dedi-

^{49.} Ibid. III.260. Véase Nattiez (1989) para una explicación fascinante del papel de la música en la propia técnica compositiva de Proust.

^{50.} Hindemith (1961), págs. 27-53.

^{51.} Hindemith (1961), págs. 45-46.

^{52.} Hindemith (1961), pág. 40. Compárense otros ejemplos de este tipo en Ridley (1995), págs. 144, 147. Ridley critica tanto a Kivy (1980) como a Hindemith por su reducción de la expresión emocional a la mera asociación, págs. 123-126.

^{53.} Véase Proust (1982), I.227 y sigs. (la famosa alusión a la sonata de Vinteuil).

^{54.} Bauer-Lechner (1980), pág. 37.

^{55.} Mahler, en Bauer-Lechner (1980), pág. 38.

camos a nuestros asuntos cotidianos, el lenguaje es la forma de representación simbólica en la que confiamos en mayor medida. Por esta razón, la expresión lingüística del sentimiento debe emplear un medio que en muchos sentidos está desgastado o atemperado: por nuestro uso habitual de las palabras mismas, por nuestros hábitos de narración y porque, en realidad, en el mundo de la representación verbal y de la narración nos sentimos como en casa. En su conjunto, el lenguaje es un medio de intercambio, una herramienta útil de comunicación que se va gastando precisamente por su uso instrumental. Por eso el artista literario (y especialmente el poeta) tiene que remontar la cognición al lenguaje mismo, a la textura de la palabra y la oración.56 Y no importa lo bien que se haga: aun así será difícil para el lenguaje superar las defensas intelectuales que hemos ido levantando en nuestra lucha con el mundo y acceder a la emoción en su forma más pura y apremiante. Y dada la compleja estructura sintáctica y semántica del lenguaje, le resultará especialmente difícil capturar sin distorsionarlas las emociones de la niñez, las emociones originarias y extremadamente intensas de la niñez, que subyacen en lo más hondo de la personalidad de una forma arcaica y no plenamente proposicional.

Ahora bien, la música⁵⁷ no es, en cuanto tal, ni arcaica ni primitiva. Lo que la música expresa tampoco es el mundo interno sin su compleja intencionalidad ni su contenido. Aquí es donde la concepción de Schopenhauer hace aguas. Pero se aproximaba a algo profundo cuando sugería que la música es un medio especialmente adecuado para expresar partes de la personalidad que yacen más allá de la comprensión consciente. La música puede pasar por encima del hábito, la costumbre y la intelectualización, de tal manera que sus estructuras simbólicas parecen penetrar como un doloroso rayo de luz hasta la zona más vulnerable de la personalidad. Al faltarle las estructuras narrativas y de objeto que estamos acostumbrados a encontrar en el lenguaje, la música tiende a mostrar una afinidad mayor con los materiales amorfos, arcaicos y extremadamente enérgicos de la infancia. Y los afila, les da una precisión expresiva, lo que Mahler denomina una cristalización, que no

56. Así, Helen Vendler escribe que ninguna crítica que fuera igual de verdadera respecto de una paráfrasis puede considerarse auténtica crítica literaria.

57. No quiero decir que la categoría de la música clásica occidental esté por encima de otras tradiciones de gran profundidad y sofisticación (en particular, la cultura afroamericana del blues y el jazz y los repertorios musicales de la India, así como de otras muchas civilizaciones). Como oyente entusiasta de jazz y como lectora entusiasta de los refinados análisis de Gunther Schuller, me gustaría estar en posición de hablar del contenido expresivo del jazz; pero me siento mal preparada musicalmente para hacerlo.

tenían cuando estaban, todavía en su forma arcaica, recubiertos de pensamientos. Entramos en el «mundo oscuro» donde el lenguaje y las estructuras cotidianas del tiempo y la causalidad ya no detentan el poder absoluto; y encontramos que la música da forma a las siluetas nebulosas de la oscuridad.⁵⁸ Otro modo de expresar esta idea es que la música parece eludir nuestros mecanismos de protección, nuestras técnicas de manipulación y control de tal manera que es como si escribiera directamente dentro de nuestra sangre. Su misma indefinición, desde el punto de vista del uso proposicional del lenguaje, suele otorgarle una definición superior en lo que atañe a nuestro interior.59 Esta ligazón entre la experiencia musical y la ausencia de control o manipulación intelectual significa que la experiencia del oyente implícito está intensamente centrada en la actividad cognitiva y además, simultáneamente, es de una pasividad sorprendente: de ahí las valiosas imágenes de Mahler de la experiencia musical como femenina o feminizante, como la experiencia de ser «explotado por el espíritu del mundo».60

En este momento, esta concepción de la música podría desencaminarse con cierta facilidad, al sugerir que hay algo «natural» en el lenguaje de la música, que podemos reconocer las emociones que expresa sin tener educación cultural ni una formación musical específica. El excelente análisis de la expresión musical de Aaron Ridley, una de las propuestas constructivas más interesantes de los últimos años, no está completamente a salvo de este peligro. 61 Aunque Ridley evita con cuidado y critica con lucidez la concepción de la música como un lenguaje universal de Cooke, su propio análisis positivo se basa en el poder de la música para evocar la experiencia de la voz y los movimientos humanos: entre las características expresivas de la música resultan prominentes «aquellas que comparten cualidades de sonido con la expresiva voz humana y características de movimiento con el comportamiento expresivo humano».62 Aunque esto no marra totalmente, y al menos algunos elementos expresivos de la música pueden ser interculturalmente comunicativos, como los gestos conductuales y vocales, no cabe

^{58.} Dice Mahler sobre la audición de su Segunda Sinfonía: «Todo ello suena como si nos condujera a otro mundo» (Mahler [1979], pág. 158).

^{59.} Véase Mahler, en Bauer-Lechner (1980), pág. 46: «Todas las cosas que de verdad importan son casi imposibles de encasillar». Proust (1982) sostiene que la música, al mostrarnos la necesidad y la variedad que se esconden en nuestras almas, es «más determinada» que el lenguaje (III.379, 387). Para una comparación reveladora de Mahler y Proust véase Adorno (1992), pág. 145.

^{60.} La Grange (1973), pág. 274.

^{61.} Ridley (1995).

^{62.} Ibid., pág. 117.

duda de que Ridley, o bien subestima la opacidad de la música para oídos no formados en una cultura musical particular, o bien sobreestima la opacidad expresiva intercultural del movimiento corporal y de la voz - probablemente la primera hipótesis es la correcta, pues el problema de la diferencia cultural no cumple ningún papel significativo en su teoría. Desde luego, es verdad que los gestos y las voces no son perfectamente transparentes; aun así, es mucho más probable que yo sea capaz de «leer» el alarido de dolor de un japonés o la exuberante alegría de un niño de Tamil Nadu que que me encuentre en condiciones de descifrar, sin un estudio prolongado, las emociones de aflicción o de alegría que se expresan en la música japonesa o en la del sur de la India. La música (en cualquier caso, la música formalmente compuesta) es más afín a la poesía que a los gestos y movimientos cotidianos: su poder emocional es inseparable de un empleo comprimido y formalmente intrincado de los medios de expresión, de tal manera que los ignorantes de la tradición poética (o musical) en cuestión sólo pueden acceder a una comprensión muy superficial, si es que se da ésta. Estamos dispuestos a admitir que la poesía tiene formas específicamente poéticas de expresar la emoción y que tales formas son propias de una tradición poética dada. Entonces, ¿por qué deberíamos mostrarnos tan reluctantes a admitir que hay formas específicamente musicales de expresar la emoción y, además, que las mismas son específicas de una tradición musical concreta? El contenido expresivo de una estructura formal viene dado por su lugar en una tradición comunicativa. Así pues, en lo que sigue me serviré de la analogía con la poesía trágica, dando por hecho que estamos ante un espectador (oyente) que tiene la formación requerida para apreciar una obra cultural compleja producida en la forma en cuestión.

Por último, hemos de añadir una observación realizada con acierto por Roger Scruton: conviene realizar una distinción importante entre la atmósfera general de una obra musical y las emociones que expresa. Una obra puede tener, por ejemplo, una atmósfera general de regocijo sin expresarlo en absoluto: «Una obra expresiva no se limita a crear una atmósfera: tiene un contenido, sobre el cual media, y lo dispone ante nosotros de forma articulada».63 Cuando interpretamos una obra literaria buscamos emociones que se hermanen con su contenido, no cualquier emoción que parezca estar presente en la atmósfera que crea; emociones hacia las que lleva la atención del oyente, en torno a las cuales se organiza su estructura, no cualquier emoción que se encuentre en los alrededores; así ocurre también con la música, aunque resulte difícil esclarecer la distinción entre contenido y atmósfera.⁷⁴

IV. La música y las posibilidades humanas

Permítaseme intentar expresar estas ideas en los términos de mi propia teoría de las emociones, dando por descontado, como he hecho, que verbalizar lo no verbal es embarcarse en un proceso titubeante de traducción. He sugerido que las obras de arte literarias son «objetos de transición»: objetos hacia los cuales tenemos emociones ricas pero que vemos, a la vez, como símbolos de otros objetos y acontecimientos. Cuando tenemos emociones de temor y compasión hacia el héroe de una tragedia y sus desgracias, exploramos aspectos de nuestra propia vulnerabilidad desde un lugar que es placentero y está a salvo, deteniéndonos en las posibilidades generales para la vida humana, en las «cosas que pueden pasar». En el proceso, ya he argumentado que el espectador puede tener emociones de los siguientes tipos:

1. Emociones hacia los personajes: a) porque compartimos la emoción del personaje al identificarnos con él, b) porque reaccionamos ante la emoción de los personajes.

2. Emociones hacia el «autor implícito», es decir, hacia el sentido de la vida que se encarna en el conjunto global de la obra: a) porque compartimos ese sentido de la vida y las emociones que conlleva por medio de nuestra empatía, b) porque reaccionamos ante él, ya sea con simpatía o críticamente. Estas emociones funcionan en muchos niveles de especificidad y generalidad.

3. Emociones hacia las propias posibilidades. También éstas son múltiples y operan en muchos niveles de especificidad y generalidad.

64. El ejemplo de Scruton: la versión de Percy Grainger de Shepherd's Hey [melodía popular inglesa] es jovial, mientras que la obertura de The Bartered Bride expresa jovialidad. Da otro ejemplo que no parece funcionar: dice que el preludio al acto tercero de Tristán e Isolda expresa la vaciedad (cierto), pero que los coros de la obra de John Adams Death of Klinghoffer son «una obra musical vacua». Si comprendo bien aquí a Scruton, manifiesta desprecio por la obra de Adams y por eso dice que ésta no es una expresión feliz de nada interesante; pero esto parece bastante diferente que decir que esa obra presenta una atmósfera general de vaciedad sin expresar vaciedad. La dificultad de imaginar una obra que tenga esa atmósfera sin expresar vaciedad puede apuntar a que la distinción sea más provechosa respecto de unas emociones que de otras.

^{63.} Scruton (1997), pág. 155, refiriéndose a la teoría de la expresión como ejemplificación de Nelson Goodman.

4. Las emociones de euforia y placer al llegar a comprender algo acerca de la vida o de uno mismo.

Sostendré ahora que las obras artísticas musicales cumplen el mismo papel, con las diferencias que ya he descrito. La música puede contener estructuras simbólicas de apremio y relevancia. Las obras musicales son, en cierto modo —y, después de todo, este «en cierto modo» no es ni más ni menos misterioso que la capacidad simbólica comparable del lenguaje—, capaces de encarnar la idea de nuestra necesidad apremiante de y de nuestro apego a cosas que están fuera de nosotros y que no controlamos de maneras extraordinariamente variadas. Esta facultad, como la capacidad expresiva del lenguaje trágico, es el producto de historias culturales complejas; necesitamos ser educados en la tradición particular en cuestión con vistas a estar en condiciones de captar la vulnerabilidad que la música dispone ante nosotros. Pero, dentro de una tradición dada y para un oyente educado en la misma, una obra musical puede presentar estructuras simbólicas tan complejas como las proposiciones lingüísticas y encarnar visiones de relevancia y dependencia análogas para que el oyente las reconozca o las acepte.

Así pues, por continuar con el ejemplo de Mahler, la obra puede contener estructuras en las que se cristalice un dolor ardiente y construir un oyente implicito que experimente tal vehemente dolor. O, por expresar su descripción de la estructura emocional de una parte de su Segunda Sinfonía, puede contener formas que encarnen la aceptación de la increíble lejanía de todo lo que es bueno y noble y, en virtud de esas mismas formas, originar un oyente que tenga esa experiencia de desolación: «Uno es derribado al suelo». Puede contener formas que encarnen la esperanza de trascender la mezquindad de las transacciones humanas cotidianas, la aceptación de la posibilidad de dicha trascendencia y, en virtud de esas estructuras, construir un oyente implícito que «se remonta en alas de los ángeles hasta las más elevadas alturas».65

Pero también hay diferencias cruciales entre las obras musicales y las tragedias, pues las obras musicales, como ya hemos dicho, no contienen la particularidad narrativa y representativa que sí encontramos en los dramas. Hasta cierto punto, algunas narraciones pueden emparejarse con la música, como en la ópera, en las canciones o, quizás, en la música que tenga un contenido programático estipulado. Pero en la medida en que estamos considerando las posibilidades expresivas de la propia música, tenemos que reconocer que éstas no dan acceso al

oyente a nada que se pueda equiparar a la historia de Filoctetes o Edipo, ni de sus dificultades. El oyente implícito, aun así, puede tener algunas emociones que entran en nuestra primera categoría, pues ciertos trechos concretos de una obra pueden funcionar al modo de los personajes, expresando por ejemplo estupidez, vacuidad o grandilocuencia, la trivialidad de la vida cotidiana o una dulce pasividad; el oyente puede compartir las emociones de esos fragmentos localizados de la obra y (al ser invitado por la estructura general y el contenido expresivo de la música) tener a la vez emociones reactivas (desdén, desprecio) hacia los mismos. Pero la mayoría de las emociones del oyente caerán en nuestras categorías segunda y tercera: serán emociones relacionadas con las posibilidades generales de la vida humana (reveses de la fortuna, amores felices) hacia las que la música nos hace señas. A veces, los oyentes compartirán las emociones que se desarrollan en el movimiento de avance de la obra (anhelo de felicidad, temor al desastre); en otras ocasiones, también reaccionarán con simpatía hacia esos elementos (con simpatía por una calamidad estrepitosa, con placer por el logro feliz de un anhelo).

Al mismo tiempo, los oyentes tendrán diversas emociones relacionadas con sus propias vidas y las posibilidades que éstas comportan. Nuestra imagen de la música como un sueño incorpora la idea de referencias condensadas a las perspectivas vitales propias, y éstas pueden perseguirse en múltiples niveles de especificidad y generalidad, con las emociones relevantes.

Por último, los oyentes en general experimentarán la euforia del descubrimiento y del autodescubrimiento. Este placer, el de expandir nuestra personalidad, es una parte principal de la explicación de por qué buscamos experiencias musicales dolorosas.

¿En virtud de qué las formas musicales podrían «incorporar» emociones tales como el anhelo de felicidad o el terror por el desastre? Aquí no deberíamos rechazar completamente la sugerencia de Ridley de que ciertos parecidos con los sonidos de la voz humana y los movimientos de las personas pueden cumplir un papel a la hora de anclar las emociones del oyente. Podríamos decir algo similar también respecto de los ritmos de la poesía. Pero con diferencia, el mayor peso de la tarea, aquí como en la poesía, recae sobre un sistema de convenciones expresivas que el oyente tiene que aprender necesariamente. Sólo un poema muy burdo puede confinar su contenido expresivo a las cualidades dinámicas y rítmicas que resultan accesibles a personas sin formación poética alguna. Así, el poema «El Congo» de Vachel Lindsay imita los ritmos de la danza africana y no hay mucho más que decir sobre su contenido expresivo. Pero para leer bien un soneto de Shakespeare, por el contrario, debemos conocer a fondo y con refinamiento la lengua inglesa y debemos comprender la forma del soneto y las tradiciones de expresión que moran en ella. Y así ocurre también con la música. Cabe hacer afirmaciones muy vagas sobre las formas en que los ritmos encarnan ciertas dinámicas emocionales, o en que ciertas pautas de acentos vehiculan nociones de relevancia, o en que los movimientos hacia arriba o hacia abajo transmiten subidas y caídas emocionales, o ciertas variaciones dinámicas o cinéticas expresan los rasgos emocionales correspondientes. Pero ni siquiera estas cosas tan ambiguas son universales; y cualquier lectura del contenido expresivo de una obra musical compleja que de verdad nos convenza debe centrarse, como la interpretación de un drama trágico o de un poema lírico, en los detalles de la obra, ubicándola en su contexto histórico de tradiciones expresivas. Hay que hablar no sólo de las características generales de la estructura dinámica, rítmica y melódica, sino también del empleo expresivo de la orquestación o de las relaciones con otras obras musicales, todo lo cual se inserta de una forma mucho más reveladora en un tiempo y una tradición particulares.

El oyente educado en la tradición musical de la obra atiende a las formas musicales que están teñidas de pautas de relevancia. Al ocupar el punto o los puntos de vista construidos para él por la música, sigue su desarrollo emocional compartiendo las emociones que provoca. A veces, además, al dejar a un lado el punto de vista de la música y contemplar esa estructura, reaccionará emocionalmente ante la «historia» que subyace a la obra. ¿Cuáles son los objetos intencionales de sus emociones? Cuando las emociones son del primer tipo (orientadas hacia las características de la música que se asemejan a personajes concretos), su objeto será la estructura musical, vista como símbolo de ciertos elementos de la vida humana o de cierto tipo de personas (los enemigos del artista en Strauss, las personas gregarias, que son como los peces que escuchan a san Antonio, en Mahler). Es más probable que estas emociones surjan cuando la obra tiene cierta definición narrativa impuesta por un texto o un programa, si bien, como ya se ha sugerido, a veces puede ocurrir sin que se dé esa circunstancia.66

Cuando las emociones son del segundo tipo, a medida que las formas musicales apuntan a ciertos hechos y posibilidades generales de la vida humana —la desolación de una vida sin amor, la lucha por superar la mezquindad—, las emociones del oyente tomarán aquellas posibilidades humanas generales como sus objetos, en diferentes niveles de

generalidad. A veces participarán con empatía en la trayectoria emocional de la obra (sintiendo desolación o temor) y a veces experimentarán compasión por aquellos que padecen la desolación o el temor. Frecuentemente se invita al oyente a moverse entre ambas perspectivas, la empática y la compasiva, igual que el espectador de la tragedia muchas veces comparte el temor o la aflicción de los personajes y otras veces siente compasión por sus trances.⁶⁷ Es más, la propia música puede contener esta perspectiva simpatética: esto es especialmente común en la ópera que, como la tragedia griega, tiene formas de expresar las emociones reactivas que no son idénticas a las emociones de los personajes. 68 Así pues, las emociones del oyente hacia los patrones de relevancia que manifiesta la obra musical, y las posibilidades humanas a las que apuntan dichas emociones, son complejas y heterogéneas y, además, admiten cierta laxitud y creatividad por parte del espectador.

Normalmente, el contenido emocional de la música seguirá siendo, de alguna manera, más general que el de las obras literarias. Aquí nos topamos con la verdad que contenían las observaciones de Hanslick.69 En las obras literarias solemos encontrar el material emocional dispuesto de forma concreta y relacionado con personajes literarios, escenarios, etc. Todos esos elementos pueden ser más o menos isomórficos respecto a personas y acontecimientos de nuestras vidas. Hanslick aparentemente pensaba que las emociones tenían que tener objetos muy concretos, y esto era importante para que extrajera sus conclusiones negativas en relación con la música. Pero ya hemos visto que, de hecho, las emociones pueden tener objetos muy generales y, además, objetos cuya forma esté vagamente especificada. 70 Alguien puede temer las

^{66.} Véase, por ejemplo, la interesante discusión sobre la caracterización en Mahler en Adorno (1992), pág. 51.

^{67.} Véase Scrutton (1997), págs. 145, 354-366, para una explicación elocuente y provechosa de la dimensión simpatética de la experiencia musical. Véase también Ridley (1995), págs. 129-134. Ridley reconoce finalmente lo que yo he llamado las dimensiones empática y simpatética de la respuesta. Sostiene que a través de la música «captamos al personaje dominante de una vida afectiva diferente» y, así, «experimentamos dicho personaje» al ver el mundo tal como se le aparece a alguien que tiene ese carácter (págs. 161-163); pero también parece sostener (de modo no inconsistente) que a veces reaccionamos, también, con simpatía o con alguna otra emoción que se despierta en nosotros hacia ese personaje mientras lo experimentamos (págs. 137, 164).

^{68.} Véase Scruton (1997), pág. 366. Siguiendo a Wagner, compara la música de una ópera con los coros de una tragedia griega: «La música se mantiene próxima al propio oyente, expresando no tanto las emociones de los personajes cuanto una respuesta simpatética hacia ellos».

^{69.} Véase también Walton (1988), pág. 356 y sigs.

^{70.} Véase Ridley (1997), pág. 31, 136; él prefiere pensar en las emociones como si no tuvieran objeto, mientras que yo creo que, aunque es verdad que existen estados de ánimo que genuinamente no tienen objeto (y la música puede encarnarlos), también

múltiples formas en que puede sobrevenirle cierta desgracia; o estremecerse por todo lo que se ha perdido y ya no volverá; o regocijarse por cómo es el mundo. Ya he sugerido que la ausencia de elementos narrativos concretos en la música a veces hace posible que sea más, no menos, precisa en su relación con el material amorfo de nuestro mundo interior. Pero al igual que en el mundo de la primera infancia las emociones propias tienen un carácter indefinido porque no están ligadas a la percepción de objetos concretos, así también ocurre con la música: que a veces es difícil demarcar nítidamente una emoción frente a otra o referir de forma precisa cuál es el objeto de una emoción. Sin embargo, esto no significa que no exista tal contenido o que no podamos decir (lo mejor que podamos en palabras) cuál es.

Hemos de tener cuidado a la hora de establecer lo que significa aquí la generalidad y lo que no. Aunque una obra musical puede contener narraciones no concretas y personas no concretas cuyas emociones representa la obra (el dolor de Filoctetes, por ejemplo), y aunque su trayectoria emocional puede ser en este sentido general (una posibilidad que se le presenta a cualquiera), su contenido emocional mismo puede ser altamente específico y, desde luego, de ningún modo vago o vacío.71-72 Puede expresar un tipo de dolor, por ejemplo, distinto de cualquier otro, o una dulzura erótica que las palabras podrían tratar de capturar en vano. Así, mientras la ausencia de particulares nombrados contribuye a cierta forma de generalidad, puede haber al mismo tiempo tal particularidad que la nostalgia que escuchamos sólo pueda ser esta nostalgia (la nostalgia encarnada en la frase mahleriana, por ejem-

hay muchas emociones que tienen un objeto muy general (el temor a peligros innominados o innominables, la esperanza de algo bueno) y que la música los encarna muy a menudo. Debido a que Ridley sostiene que la música sólo expresa emociones sin objeto, concluye que nunca puede encarnar emociones tales como «la aflicción, la humillación o la vergüenza», las cuales cree que dependen de un objeto de un modo que no es el caso en el temor y en la ira (pág. 169). Yo cuestiono esta idea: desde mi punto de vista, la vergüenza originaria puede tomar como objeto algo tan vago como un temor generalizado ante posibilidades futuras. Así puede ocurrir también con el temor por la pérdida de la omnipotencia o de la inocencia -el miedo del niño que ha descubierto su propia agresividad. Sin embargo, deberíamos admitir que algunas especies de esas emociones, así como otras emociones, requieren cierto tipo de concreción textual antes de que sea posible expresarlas definidamente en la música.

71. Walton (1988), pág. 357, argumenta correctamente que, hasta cierto punto, una generalidad grande se convierte en vacuidad, de modo que perdemos todo nuestro interés; y sostiene que la música puede expresar algunos aspectos de las emociones con un detalle y especificidad mayor que las otras artes.

72. Walton lo expresa correctamente cuando dice que puede que la música no haga referencia a un asunto definido, pero puede tener toda la especificidad de un predicado muy detallado (ibid., pág. 359).

plo). Cuando Wagner y Mahler expresan añoranza, lo hacen de una forma tan diferente que sería el colmo de la cerrilidad pensar que lo que sus obras tienen en común es que encarnan una forma general de nostalgia humana. El oyente, al dar por hecho el punto de vista de la expresión específica de añoranza de Mahler en un pasaje concreto, contempla las posibilidades humanas desde ese punto de vista; responde con simpatía a la presencia de tal añoranza dolorosamente desprotegida en su mundo. Aunque esté acompañada por un texto o programa, la música (tal como hemos visto hace poco en el caso de Mahler) puede ser más definida que el texto en determinados aspectos, al darle una precisión al movimiento emocional que las palabras no son capaces de lograr por sí mismas. Tanto es así que un mismo poema puede ser interpretado por diferentes compositores con resultados expresivos absolutamente diferentes.

Al mismo tiempo, y de nuevo como ocurre con el espectador de la tragedia, el oyente también «lee» en la música su propio yo, su propio mundo interior y sus propias posibilidades. Y a veces de forma más directa, puesto que en la música no hay intermediarios ficticios interpuestos para distraer al espectador, y tampoco afectan las texturas del lenguaje cotidiano, que hacen que todo parezca mundano u ordinario. Que atienda a la vida del oyente no implica que éste se limite a servirse de la música como de una herramienta para sus propios fines personales. Una vez más, sus emociones tienen diferentes niveles de generalidad y especificidad: ira ante cierto caso de torpeza, temor por un desastre sin nombre. Y una vez más, esto permite una cierta flexibilidad y creatividad por parte del espectador.

Por último, el asombro y el placer también se mezclan en su respuesta, y estas emociones toman la obra musical como su objeto intencional y la valoran por sí misma. De hecho, precisamente porque las obras de arte pueden provocar estas emociones no eudaimonistas, también constituyen un vehículo valioso para el autoexamen: hacen que un proceso, que de cualquier otra forma sería doloroso, resulte maravilloso y placentero.73

Las emociones del espectador son, pues, emociones reales de un género complejo. Incluyen emociones como el miedo, la piedad y la aflicción asumidas, mediante la empatía, con la perspectiva o perspec-

73. Así pues, mi respuesta al desafío de Kivy (1980), pág. 23, sobre por qué deberíamos someternos a una experiencia genuinamente dolorosa es, en realidad, la misma de Aristóteles, y está estrechamente relacionada con alguno de los puntos defendidos ... por Levinson en «Negative Emotions» [«Emociones negativas»]. Ridley (1995), págs. 150-154, se refiere a la «tonificante sensación de satisfacción que deriva de saber, o descubrir, que uno puede enfrentarse a algo».

tivas encarnadas en la obra; emociones de simpatía que responden a la presencia de estas estructuras en la pieza; emociones estrechamente relacionadas con éstas sobre la vida humana en general y sobre sus propias posibilidades; y, por último, emociones de asombro y placer que toman como su objeto la obra de arte misma. Cuando lo que se discute es la experiencia de la tragedia no nos parece que esta combinación sea especialmente misteriosa. Tampoco nos lo debería parecer en el caso de una sinfonía o de un ciclo de canciones.

Lo que ocurre en la literatura sucede también con la música: no todas las obras despiertan una emoción profunda. Algunas obras son sencillamente entretenidas, interesantes por su estructura intrincada o por sí mismas maravillosas sin que sean hondamente pertinentes en lo que atañe a nuestro mundo interior. Tal vez la música sea algo más libre que la literatura para crear estas obras puramente formales, aunque para llegar a la conclusión de que una obra musical dada no tiene contenido emocional alguno habrá que examinarla con delicadeza, lo cual supondrá un estudio detallado de la tradición, de la obra del compositor y de las capacidades expresivas de la forma en su correspondiente marco histórico. Cuando yo escucho la música clásica india lo hago de una manera puramente formal; pero también sé que sus formas están ligadas a una gama expresiva muy rica y que alguien que pueda ocupar de forma adecuada la posición del «oyente implícito» ante su ejecución de una forma vedada para mí podría tener respuestas emocionales ante ella y captarla como algo que tiene que ver con las posibilidades humanas en general.

Pero puesto que ya he afirmado que poco se puede decir en abstracto que revista algún interés, durante el resto de este capítulo me centraré en la lectura de dos obras musicales breves pero de enorme potencia emocional: la primera canción y la última de Kindertotenlieder de Mahler, o las Canciones para los niños difuntos. No voy a remarcar cada detalle de mi teoría, sino que trataré, en cambio, de ofrecer lecturas convincentes del contenido emocional de las canciones y de su forma musical, dejando que de ahí emerjan las tesis teóricas. Tampoco voy a concluir con un resumen de los contenidos teóricos del capítulo, pues quiero permitir que las lecturas hablen por sí mismas y cerrar el capítulo con ese espíritu. Hay que tener en mente que el lenguaje aquí sólo puede funcionar de manera vacilante, a menudo mediante el empleo de la metáfora.

V. KINDERTOTENLIEDER: PÉRDIDA E INDEFENSIÓN

¿Cómo se puede expresar a través de la música el más terrible de todos los temores, el temor que los padres tienen por la muerte de un hijo? Creo que cualquier oyente atento estará dispuesto a conceder que el ciclo de Mahler Kindertotenlieder lo hace; y aun así, mi pregunta será cómo puede hacerlo. En concreto, ¿qué contenido emocional se expresa en las canciones del ciclo a medida que avanza, y en virtud de qué estructuras musicales es posible que estas canciones tengan la capacidad expresiva que tienen? (Así pues, ¿es posible que estas canciones despierten esta gama de emociones en un oyente que logra ocupar el punto de vista de la música?)

Quizá parezca poco honesto, en este momento de mi argumento, escoger obras musicales que tienen un componente textual. Cabría objetar que en este caso es demasiado fácil dar con la trayectoria emocional de las canciones: lo conseguiremos con sólo apoyarnos en el texto como si se tratara de una muleta. Creo que ésta no sería una objeción adecuada. Por una parte, porque Mahler insiste repetidamente -y parece bastante cierto- en que el poder expresivo de su música apela a las palabras como una elaboración final, pero es independiente del elemento verbal.74 Entonces, hemos de ver el texto y la música como paralelos y como expresiones íntimamente entretejidas de un mundo interior o, tal vez incluso, podemos ver el texto como un epifenómeno de la música. Y de hecho, la presencia del texto nos ofrecerá una buena forma de separar la contribución específicamente musical a la expresión de la contribución de las palabras.

Podría concederse que el material textual sitúa las emociones de la música, dotándolas de un objeto intencional específico: las muertes de los niños. El texto orienta la música también de otras maneras y, desde luego, la música y las palabras en verdad forman una unidad sorprendente y sería un extraño caso de interpretación errónea escribir sobre la música sin reconocer los modos en que determina al texto. Sin embargo, podemos conceder esto y seguir insistiendo en que el poder expresivo de la obra no reside sólo en el texto y en que la música tiene su contribución independiente propia para establecer la trayectoria emocional de la obra, Creo que se evidenciará que la trayectoria emocional de la música de Mahler está de múltiples maneras subdeterminada por el contenido del texto de Rückert; en algunos sentidos puede incluso que opere contra la lectura más plausible de dichas poesías en su contexto religioso. Y en todo momento tiene una estructura sutil y

^{74.} Véase, por ejemplo, Mahler (1979), pág. 212.

completamente determinada que hace su expresividad más variada y profunda que la del texto.

Comenzaré mi argumento refiriéndome a la importante interpretación del ciclo de canciones realizada por Donald Mitchell en Songs and Symphonies of Life and Death, el tercer volumen de su obra magistral sobre Mahler. El de Mitchell es un logro más que destacable, del que he aprendido mucho. Sus observaciones sobre la estructura armónica y dinámica del ciclo, sobre su uso expresivo de la orquestación y sobre el desarrollo de diversos motivos específicos dentro de las canciones muestran o al menos así me parece, una comprensión profunda de la técnica compositiva de Mahler. Y hay en su análisis pasajes de una belleza sobrecogedora; por ejemplo, su descripción de la entrada del flautín hacia el final de la quinta canción:

En este momento concreto no es en absoluto rocambolesco considerarlo como un rayo de *luz* que perfora, que penetra los vórtices cromáticos y la oscuridad de la tormenta y que mágicamente da comienzo al proceso de dispersión.⁷⁶

Y aun así me parece que la interpretación global de Mitchell—en particular su lectura de las canciones 1 y 5, en las que me centraré aquí—es extremadamente débil. Y al tratar de mostrar por qué me parece que está tan equivocado en lo que atañe a la trayectoria musical de estas dos canciones tal vez contribuya a esclarecer cómo se las arreglan estas formas musicales para encarnar un contenido emocional determinado, desde mi punto de vista.

El ciclo engarza cinco poemas de Friedrich Rückert (1788-1866) donde se representa la reacción de un padre afligido por las muertes de sus dos hijos. (Y en efecto, dos de los hijos de Rückert murieron de

75. Mitchell (1985), págs. 75-143. Véase también La Grange (1995), págs. 825-846; Russel (1991). Los detalles de la interpretación de Russell de la imaginería de la luz y la oscuridad en el ciclo (que descubrí sólo en las últimas etapas de revisión de este capítulo) muy a menudo resultan reveladores, aunque estoy en desacuerdo con la interpretación general del ciclo, en la que él coincide con Mitchell.

76. Mitchell (1985), pág. 83.

77. Los textos en alemán y las traducciones de las canciones 1 y 5 aparecen en el

apéndice de este capítulo, págs. 331-332.

Luise, la menor de los cinco hijos de Rückert, contrajo la escarlatina el día después de navidad de 1833, cuando tenía 3 años y murió en la víspera de Año Nuevo. Su hermano de 5 años Ernst contrajo entonces la enfermedad y murió el 16 de enero. Tres hermanos más también enfermaron, pero sobrevivieron. Los poemas utilizados en las primeras tres canciones estaban dedicados a la muerte de Luise; sólo las canciones cuarta y quinta se refieren explícitamente a ambos niños. Sobre la composición de los

escarlatina en 1833 y los poemas fueron escritos poco después.)78 Veamos la concepción general de Mitchell de la primera canción, «Nun Will die Sonn' so hell aufgeh'n». La canción contiene un diálogo entre la aflicción y el consuelo, encarnado musicalmente en un diálogo entre texturas de viento (con voz) y texturas de cuerda. Al principio, la aflicción está sola en la escena; los mensajes de consuelo entran entonces, con la referencia al sol, que Mitchell concibe como «la imagen simbólica de la mitigación [...] el sol que saldrá otra vez y reconfortará el corazón».79 La luz de este sol consolador va adquiriendo importancia poco a poco, a medida que la canción avanza y se van incorporando nuevos elementos «luminosos» en la forma de posteriores entradas de la flauta y de las cuerdas más agudas. El sentido expresivo de este desarrollo es la disipación progresiva del pesar en el corazón del progenitor afligido. Según la idea de Mitchell, en lo que atañe al texto poético y la trayectoria natural del desarrollo expresivo de la canción, ésta termina con la victoria absoluta del consuelo y del sol. Como no puede negar que esto no ocurre de manera manifiesta, interpreta el final de la canción como si se limitara a formular ciertas dudas residuales. Y llega a creer incluso que estas dudas han sido dispuestas por Mahler sólo con vistas a propósitos meramente dramáticos, para que el ciclo insinuara algún camino por el que proseguir.80

La canción 5, «In diesen Wetter», comienza, según Mitchell, con otro arrebato desesperado de aflicción, la tormenta en la que el corazón de la madre se hace eco de la tormenta que (en las palabras del poema) ruge fuera cuando los niños son llevados hacia sus funerales. Al centrarse en el momento destacado en el que reaparece, silenciado desde la canción 1, el carillón, junto con el flautín (un momento al que regresaremos enseguida), argumenta que la función expresiva de las campanas del niño es «atajar la tormenta torrencial de angustia» y preparar el camino para el consuelo. Entonces el «rayo láser» del flautín dispersa las nubes de la aflicción y las campanas «se despojan de sus connotaciones fúnebres y emergen como heraldos serenos de la nana final». ⁸² La

poemas, su publicación y su calidad, véanse Russell (1991), págs. 28-53; La Grange (1995), págs. 825-826.

^{78.} Los poemas sólo fueron publicados después de la muerte de Rückert, en 1872, aunque habían circulado manuscritos entre los amigos de Rückert en vida de éste. La colección contiene un total de 425 poemas, de los cuales Mahler seleccionó cinco. Véase Russell (1991), págs. 24-39.

^{79.} Mitchell (1985), pág. 93.

^{80.} Ibid., págs. 93-95.

^{81.} Ibid., pág. 80.

^{82.} Ibid., pág. 83, 84.

transición a Re mayor «confirma ahora el logro de la paz eterna [...] el ciclo en su conjunto se sumerge en las alargadas sombras, lejos de la luz

y —ahora ya sí— hacia una oscuridad propicia». 83

Me parece que aquí Mitchell está en lo correcto al sugerir que el punto de vista de la música es en todo momento el punto de vista del progenitor afligido o, más en general, el de una persona que ha sufrido una gran pérdida. Además, su interpretación se corresponde con una lectura plausible del texto de Rückert tal como sería posible que se escuchara en su contexto cristiano, donde el progenitor se vería como entregándose a su propio deber de consolarse a sí mismo. (Por eso Rückert no consideró nunca apropiado publicar los poemas mientras siguiera con vida.) Pero yo voy a alegar que este mensaje de un consuelo benévolo, por más que pueda resultar satisfactorio, no es en absoluto el mensaje emocional que contienen estas dos canciones: la propia relación que estableció Mahler con la aflicción, conformada a partir de su herencia romántica, rompe con el lugar común sentimental que aparece en esta tosca interpretación de las letras. El montaje musical revela posibilidades interpretativas más oscuras y aun así compatibles con el contenido semántico de los poemas.

Desde el comienzo, la lectura de Mitchell está reñida con los propios comentarios de Mahler sobre la obra, quien evidentemente la consideraba casi demasiado dolorosa de escuchar. Le dijo a Natalie Bauer-Lechner cuánto sentía «por sí mismo haber tenido que componer esas canciones, y también por el mundo que algún día las tendría que escuchar». Esta observación es cuando menos difícil de saldar con la idea de que la obra ofrece a quienes han sido golpeados por el sufrimiento un don consolador. Además, Mahler le refirió a Guido Adler que si su propia hija ya estuviera muerta por aquel tiempo posiblemente no habría podido escribir esa obra—dando a entender, de nuevo, que es una obra oscura y terrible, no una obra que ayuda al corazón a sobrellevar

su aflicción. 85 Y así es, como argumentaré a continuación.

Voy a sostener que la primera canción expresa el aislamiento de la aflicción y el dolor personal en el seno de la vida exuberante e indiferente de la naturaleza, que no sólo no parece en absoluto consoladora,

sino más bien, al contrario, insensible, ilusoriamente dulce y siniestra. En la canción final, se exploran nuevas dimensiones de la aflicción del progenitor; en particular, un tipo de ansiedad insistente que cree sólo a medias en la posibilidad de hacer algo para arreglar las cosas, y una culpa feroz que arremete una y otra vez porque los niños están destruidos y no se hace nada al respecto. Entonces se resuelven esta angustia y esta culpa, pero en cierto sentido, pues no se solucionan con el consuelo. La iluminación del haz de luz del flautín, las campanadas desoladoras nos traen noticia de una indefensión completa, de la irrevocabilidad eterna de la pérdida y del carácter irreparable de la culpa.

Como he dicho, con Mitchell, la música invita al oyente a asumir, en todo momento, la postura del progenitor afligido. El mundo es visto enteramente desde este punto de vista; en la música no se ofrece ningún ángulo distanciado para un observador o para la simpatía de un observador. Así pues, aunque las emociones de simpatía hacia el progenitor son siempre posibilidades teóricas en la concepción que yo he desarrollado, aquí la música no parece dejar sitio para esto: tan absorbente y apurada es la identificación del oyente con la imagen del afligido (que son ambos, el personaje y el autor implícito). Así pues, las emociones del oyente serán las emociones de quien ve el mundo desde tal perspectiva y medita sobre sus propias posibilidades a la luz de cuanto

contempla en la obra.

Hemos de comenzar haciendo algunas observaciones generales sobre la estructura general del ciclo. Su naturaleza es efectivamente cíclica en un sentido notorio, y las canciones primera y última están especialmente ligadas entre sí, tanto armónica como dinámicamente. La primera comienza en Re menor y finaliza con una transición a Re mayor; la segunda, la tercera y la cuarta exploran el Do menor y el Mi mayor bemol; pero en la quinta canción regresamos al Re menor, con una «resolución final», una vez más, en Re mayor, señalada por la reincorporación del carillón, otro elemento recapitulador que evoca nuestro recuerdo de los materiales de la primera canción. En efecto, la aflicción del progenitor no ha llegado a ningún punto nuevo; tras el recuerdo, lleno de deseo, de los ojos de los niños (canción 2), una búsqueda fútil y nerviosa del rostro de la criatura en la entrada de la casa (canción 3), la esperanza imposible de que los niños sólo se hayan ido a dar un paseo y de que vuelvan pronto (canción 4) -todo ello expresado por comienzos en tonalidades nuevas—, el ciclo de la aflicción da una vuelta completa al círculo, y el progenitor se queda solo con el hecho abrupto de la mortalidad. Esto ya debería despertar dudas respecto a la lectura en exceso progresiva del ciclo que hace Mitchell. Pero no

^{83.} *Ibid.*, pág. 84. Compárese la interpretación de este final (algo más acertada, me parece) con Cooke (1988), pág. 77: «[...] y por último la paz y el refugio que los niños han encontrado en medio de la tormenta, un refugio de sueño eterno en lugar del paraíso de la Cuarta Sinfonía. El nihilismo de la Sexta Sinfonía ha intervenido antes de que la canción esté compuesta».

^{84.} Véase La Grange (1995), pág. 829.

^{85.} Ibid.

queda claro, pues en buena medida Mitchell hace recaer el peso de esa progresión en la transición interna en cada canción entre Re menor y Re mayor, como ya hemos examinado. 86 También en términos dramáticos la serie es cíclica: comienza con la voz solista del oboe, que va llegando de forma gradual a un clímax dinámico ya en la quinta canción, y entonces se queda rezagada hasta finalizar con un delicado pianissimo, pero esta vez con cuerdas, pues los vientos quedan casi todo el rato en silencio. Podría decirse que esto es un regreso con una variación, y voy a alegar que expresa la transición de una aflicción activa al sentimiento de una completa indefensión.

Consideremos ahora la primera canción.87 [Lector: si le resulta posible, escuche la grabación de Kathleen Ferrier/Bruno Walter reedita-

da en CD por EMI.]

En primer lugar escuchamos al oboe, lastimero,88 quebrado, directo, en aislamiento misterioso, 89 su intrincado movimiento cromático, subiendo y bajando, acompañado por el movimiento descendente de la trompa. Cuando entra la voz, la textura es todavía extremadamente austera: las cuerdas y el arpa, la flauta y el clarinete están completamente en silencio. La impresión que da es la del suplicio mental, que embiste contra uno en la soledad de un amanecer de completo insomnio. El mensaje de luz y esperanza insinuado en las palabras «Nun Will die Sunn' so hell aufgeh'n» («ahora saldrá el sol resplandeciente») se contradice con el movimiento de la música, que no es de alzamiento, sino más bien de descenso; que no es luminosa y segura, sino atemperada y titubeante.

Lo que Mitchell denomina «diálogo» comienza ahora, cuando las cuerdas y el arpa entran por primera vez y la melodía vocal, que se va elevando, sugiere la salida del sol; una vez más, impugnando las palabras «als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n» («como si ninguna desgracia hubiera ocurrido en la noche»). Una de las características llamativas de la orquestación del ciclo es que desestabiliza la relación que el oyente establece con las cuerdas. Acostumbrado en general a escu-

86. El propio Mitchell (1985) observa, y de hecho subraya, las características cíclicas del conjunto: p. 75 y sigs.

char las cuerdas como «normales», como humanas y cálidas, como las que transmiten la emoción y el pensamiento de las personas, el oyente aquí se ve sutilmente dislocado respecto de esta postura habitual, pues los vientos y las trompas, con su entrecortado movimiento y su inquietante cromatismo, adoptan la función de la expresión personal, mientras que las cuerdas, y con ellas el sonido empalagoso, extraño y ultramundano del arpa, cumplen la función de expresar la belleza elevada de la naturaleza y su suave regularidad rítmica: indiferente y enfrentada al punto de vista personal. Creo que es precisamente en este punto donde comienza la interpretación equivocada de Mitchell: resuelto a encontrar en la canción un mensaje de reconciliación, da con una oportunidad en la asociación tradicional de los sonidos de cuerda con el calor y la luz. Pero aquí las cuerdas deben escucharse, por así decir, en la ejecución del oboe y la voz; incluso el arpa, que normalmente se relaciona con lo extrahumano y lo ultramundano, nos da aquí una pista. Si hay alguna dulzura aquí, será la del Erlkönig. El sol sale y su luz comienza a inundar el mundo, sí. Para todos, salvo para quien ha perdido a su retoño en el transcurso de la noche.

Esta lectura90 se confirma enseguida. Tan pronto como las cuerdas, el arpa y la voz alcanzan un lugar provisional para descansar —aparentemente en tonalidad de Re mayor (compás 16)— entra el carillón, con su inexorable toque agudo, repetido seis veces, en tres parejas rítmicas, para recordarnos que el funeral del niño está cerca. El carillón cumple un papel central en el ciclo. Como dice Mitchell, es a la vez la campana del toque de difuntos y -por su diferencia con la campana tubular más ancha que suele usarse con connotaciones fúnebres— la campanilla de juguete usada por el niño en la obra y, así, un recuerdo de la vida desenfadada y feliz del muchacho y del progenitor cuando jugaba con su hijo. 91 De este modo la música expresa el hecho de que el golpe de la pérdida es precisamente el peso de la felicidad, vista como pasado. El impacto de esta pequeña campana, entonces, pone fin a la indiferencia de un mundo de cuerdas y arpa, y hace entrar al oboe y la segunda estrofa, cuando la trompa entonces asume la carga del duelo del oboe.

La segunda estrofa sigue el patrón expresivo de la primera, con un avance gradual por parte de la maldad perversa y falsa de la naturaleza, cuando los violines segundos ya se han sumado a las violas y a los vio-

^{87.} Aunque habitualmente no reconozco las sugerencias concretas que me hacen amigos y colegas, a los cuales suelo incluir en los agradecimientos al final del libro, aquí tengo que hacer una excepción y mencionar mi enorme gratitud hacia Edward Cone por sus comentarios generosos y prolijos a un borrador de esta sección, sin los cuales mis intentos de aficionada habrían sido todavía más de aficionada. Tengo que reconocer también muchos aspectos particulares que debo a las sugerencias de Cone.

^{88.} Mahler anota «klagend» aquí sobre la parte del oboe.

^{89.} Véase Mitchell (1985), pág. 92.

^{90.} Véase Adorno (1992), pág. 7: «[...] la música sinfónica de Mahler aboga de nuevo contra el curso del mundo. Lo remeda, pero para acusarlo [...] Esa música no salva en ningún sitio la grieta abierta entre el sujeto y el objeto; antes que simular que se ha logrado la reconciliación, prefiere quedar hecha añicos ella misma».

^{91.} Mitchell (1985), pág. 78, con n. 25.

lonchelos. Prosiguiendo hasta la recargada exuberancia de la conclusión, «scheinet allgemein» («luce para todos»), el oboe corta como si protestara contra la marcha hacia adelante de la luz, con una variación de su melodía inicial más impactante e intensa en su cromatismo (compases 41-44); en la conclusión de este arranque, el carillón vuelve a repicar: en esta ocasión, sólo una vez por compás, 92 como si le faltara energía para dar el segundo tañido, como algo que se está extinguiendo: el juguete, la vida del niño.93

Al comienzo de la tercera estrofa la voz, que ahora se dirige a sí misma las palabras «Du musst nicht die Nacht in dir verschränken» («No debes abarcar la noche dentro de ti»), asume su propia melodía, de una forma invertida, acompañada por el oboe, que toca la forma original del motivo.94 La inversión de la melodía del dolor representa el intento de la voz de conquistar su propia aflicción (el sentimiento oficial del texto). Pero el oboe, al persistir con la forma original del motivo, insiste en que este esfuerzo es vano. 95 Como en respuesta a esta lucha en el mundo humano, los primeros violines entran ahora, pianissimo pero elevándose, «mit grossen Ausdruck», afirmando el triunfo despiadado de la luz; y los arpegios del arpa arrancan al niño de los brazos de sus padres para arrastrarlo a un mundo de cambio y corrupción natural, a medida que la melodía vocal va ascendiendo y se amplía, celebrando las virtualidades sofocantes de la «ew'ge Licht». Es imposible no sentir que las habituales polaridades de la luz y la oscuridad aquí se invierten, tanto verbal como musicalmente, al no ser las cuerdas y la «ew'ge Licht» benévolas sino indiferentes, inclementes, los elementos que ahogan las pequeñas vidas, mientras la oscuridad del oboe, el fagot y las trompas expresan la intensidad humana de amor y aflicción. Llega a su culminación el clímax superando el alcance de la propia voz:96 el punto más alto está reservado a la orquesta sola, a los violines y flautas que suben y bajan.

En este punto de clímax regresa la pequeña campana, devolviendo al oyente el recuerdo de la oscuridad con tres pares de tañidos, como en la entrada inicial. La melodía vocal comienza la estrofa final: «Ein

Lämplein verlosch in meinem Zelt» («Una lamparita se apagó en mi tienda»). La melodía ha variado ligeramente: estalla resbalando de un La a un Sol como si convirtiera la última sílaba de verlosch en un bisílabo (o incluso, en la sobresaliente ejecución de Kathleen Ferrier, en un trisílabo); ahora tartamudea, se tropieza con la debilidad de la aflicción. La trompa repite el movimiento de caída. Y ahora, las fuerzas de la naturaleza asumen el control, y la voz las saluda con las palabras, «Heil sei dem Freudenlicht der Welt» (Salve a la luz gloriosa del mundo) —una entrada anotada por Mahler como cantada «mit Erschütterung» (con estremecimiento). 97 Incluso se capta al oboe para que por esta vez forme parte de este grupo de cuerdas y arpa, haciéndose eco de la melodía ascendente de los violines. La voz repite su saludo a la luz del día. La campana repica de forma poco convencional: un par de tañidos en los tiempos tercero y cuarto del compás 83, un único tañido en el tercero y cuarto del compás 84. Los demás instrumentos ahora se quedan en silencio.

La campana suena una vez más, sola, con su doloroso recuerdo de alegre sonido en el vacío, con un tañido agudo e inexorable.

Consideremos ahora la quinta y última canción del ciclo. Ésta, con su impactante e intenso cromatismo, sus vertiginosos destellos y llamaradas, está anotada por Mahler «mit ruhelos schmerzwollen Ausdruck» («con una expresión inquieta y llena de dolor»). La tormenta externa, en la que los niños muertos son llevados a su funeral, también es un temporal de angustia interior. No se ha resuelto nada: con el regreso a Re menor, después de la búsqueda vana de esperanza que habita las canciones centrales, estamos de vuelta al lugar del que partimos, pero con una nueva intensidad en la agonía. La melodía cromática produce la impresión de que algo muy afilado y maligno cava o escarba en la propia carne. 98 El duro martilleo de los ritmos, puntuado por zumbidos y destellos, sugiere fuerzas de gran brutalidad e indiferencia, fuerzas que parecen destrozar a los niños, miembro a miembro. El oyente, al ocupar el punto de vista de la música, que es también el punto de vista del progenitor, es a la vez el espectador de esta brutalidad, del desmembramiento de los niños y también de la escena del asalto brutal, en que los

^{92.} Aunque es muy extraño, Mitchell (1985), que suele ser muy preciso en los detalles musicales, dice que el carillón siempre suena en pautas de dos toques en dos negras (pág. 78). Esta afirmación pasa por alto tanto este fragmento como los compases 84-85 (en otras palabras, dos de los cuatro lugares donde interviene el carillón).

^{93.} Debo esta sugerencia a Edward Cone.

^{94.} Véase Mitchell (1985), pág. 194.

^{95.} Debo esta idea a Edward Cone.

^{96.} Véase Mitchell (1985), pág. 93; y para una interpretación muy convincente de esta sección como una sección de desarrollo, véanse págs. 105-107.

^{97.} Véase el excelente comentario de Russell (1991), pág. 75: «El humor que se evoca por las palabras Heil sei dem Freudenlicht der Welt! no es de alegre aceptación [...] Se sugiere una falta final de resolución mediante el propio proceso de la cadencia, con su evitación de una cadencia V-I totalmente articulada».

^{98.} Sobre la melodía véase Mitchell (1985), págs. 80-81.

golpes martilleantes alcanzan las entrañas del propio progenitor, cuando los niños son golpeados y dilacerados en el propio cuerpo del padre.

El movimiento emocional de la canción es, por encima de todo, un movimiento de una angustia aguzada y terrible. Algo terrorífico le ha ocurrido a la parte más importante de la vida del progenitor y éste busca agónicamente mantener el control, busca alguna escapatoria a su indefensión. Esta búsqueda agónica y temerosa está en la propia estructura musical y el oyente, al aceptar la forma, está habitado por esas emociones. Pero lo que quiero argumentar es que no sólo es ansiedad lo que la música expresa aquí: también es culpa, culpa y vergüenza. El mensaje del texto, repetido una y otra vez, es éste: a mis hijos les está sucediendo algo terrible, jamás hubiese permitido yo que esto tan terrible sucediera, pero, de todos modos, sucede; soy impotente, no puedo hacer nada. Sin embargo, este mensaje se tambalea sobre el borde del suplicio que se inflige a sí mismo, pues: ¿qué es ser padre, si no aceptar una responsabilidad indisoluble por la seguridad y el bienestar de los hijos? ¿Interponerse en todo momento entre los niños y las cosas terribles? Mi sugerencia es que la propia música, con esa inquieta textura suya que se flagela y aguijonea, empuja al texto en esta dirección: el progenitor no se limita a buscar angustiosa (y vanamente) una escapatoria, sino que también se castiga a sí mismo por no encontrar dicha escapatoria.

En la medida en que el objetivo del tormento que se inflige tiene que ver con su impotencia para proteger a los niños, tenemos que considerar que esta emoción es la vergüenza —y apunta hacia la vergüenza originaria por la nimia indefensión del ser humano ante el aplastante poderío del mundo natural. Ser padre o madre es desear ser omnipotente y, por lo tanto, recuperar la omnipotencia infantil: uno se cree capaz de mantener a raya la muerte y el daño. De modo que la toma de conciencia del progenitor de su propia finitud es vergonzosa y funciona como un recuerdo de la vergüenza más fundamental que se vinculaba al no ser nada más que humano. En la medida en que el progenitor se imagina responsable del fracaso en cuanto a la protección de sus hijos, se puede considerar que la emoción es la culpa. En la música estas dos emociones están estrechamente entrelazadas y sería difícil individuarlas de manera precisa. No obstante, yo sostengo que, dada la fijación del contexto que el texto efectúa, podemos escuchar legítimamente esta vergüenza y esta culpa en las texturas flagelantes de la música, y eso incluso donde las palabras de Rückert no lo expresan claramente.

Llegados a cierto punto se nos abre un camino para huir: en los compases 40-42 la melodía vocal fuerza a la música a modular de Re menor a Si bemol mayor, afirmando por poco tiempo la vigilancia del cuidado paterno: «Temía que se enfermasen». Por demasiado poco tiempo, puesto que en la caída de medio tono en el compás 44 ya se ha abandonado toda esperanza: «Éstos son ahora pensamientos vanos».

Y, en efecto, cabría afirmar que el progenitor no sólo prevé que será azotado a su vez por los golpes que destrozan a los niños; al asumir el punto de vista de la música, también participa en la administración de dichos golpes. Éste es el punto más profundo de la culpa que está presente en esta música, el pensamiento de que uno mismo ha cometido una agresión, por su propio fracaso en encontrar una vía de escape, la idea de que la sangre infantil que sale a borbotones en los respingos orquestales ha sido derramada por las propias manos.

En este punto hay que mencionar de manera cautelosa un detalle biográfico. El hijo de Rückert se llamaba Ernst. Mahler tenía un hermano más joven llamado Ernst que murió a la edad de 14 años. (Antes del nacimiento de Mahler, sus padres habían perdido a otro niño, el mayor, que se llamaba Isidor.) Theodor Reik sugiere plausiblemente que los poemas de Rückert reavivaron los recuerdos de Mahler por su doble desgracia. Algunas de sus observaciones realizadas a Natalie Bauer-Lechner indican que estaba preocupado por el recuerdo de las pérdidas pasadas tanto como por el miedo a perder a sus propios hijos. Reik apunta entonces que estos recuerdos se complican por la envidia y los celos inconscientes que muchas veces sienten los niños por la muerte de un hermano.99 Mahler se identifica con la aflicción de sus padres, pero también recuerda, con culpa, su propia ambivalencia. Si aceptamos esta sugerencia (e incluso aunque no la aceptemos como un detalle específico de su biografía), podemos escuchar en la música no sólo la culpa del padre por no salvar a sus hijos, sino también la culpa del niño por sus deseos agresivos que, en este momento, alcanzan un cumplimiento inesperado. En este sentido el «progenitor» realmente participa infligiendo esos golpes al niño, puesto que el padre también es un niño envidioso cuyas fantasías se han hecho demasiado poderosas. No necesitamos hacer esta conjetura para escuchar la culpa en la música, pero confiere a la presencia de la agresividad y la culpa una mayor dimensión.

Abordemos ahora el momento en que Mitchell es tan elocuente y sobre el que basa principalmente su alegato a favor de una interpretación consolatoria del conjunto del ciclo. El cromatismo y la vapuleante intensidad de la tormenta alcanza su culminación en los compases 85-91, «Man hat sie hinaus getragen, ich durfte nichts dazu sagen» («alguien se los llevó fuera. ¡Nada pude decir!»). A medida que la melodía vocal desciende de Do a Si natural, y de Si a Si bemol, las cuerdas

^{99.} Reik (1953), pág. 315.

La música y la emoción 329

y las trompas, a las que ahora se unen los timbales, alcanzan un clímax fortissimo. De pronto se hace el silencio. Una frase rota de los clarinetes, acompañada por la trompa y los tambores, y entonces de repente dos tañidos de carillón, en La, «invadiendo» la armonía en Re menor.100 Dichos tañidos se acompañan con un La alto en el flautín, perforando, como dice Mitchell, como un repentino haz de luz: pero es una centella cortante, como un rayo láser; y también con una octava en el arpa y un armónico en los violonchelos. La música de la tormenta interviene por poco tiempo, sólo para ser nuevamente silenciada por el sonido de la campana: un total de seis pares de tañidos. Y entonces llega la transición a Re mayor, y con ella la música balsámica y oscilante de las cuerdas que Mahler anota como «Despacio, como una nana». La melodía vocal ahora entona un motivo remoto, agudo y dulce, mecida por la música dulce de las cuerdas y por la celesta, que en Mahler se asocia muchas veces con lo distante y lo ultramundano. Los vientos han permanecido en silencio durante la mayor parte del tiempo (el oboe, el más humano de los instrumentos en el vocabulario orquestal de Mahler, no se vuelve a escuchar). «In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus» («Con este tiempo, con esta tormenta, con este tumulto»). Y ahora sale del arpa un acorde marcado -«Están durmiendo, como si estuvieran en casa de su madre»— y la voz se remonta como una estrella. El grupo compuesto por las cuerdas, la celesta, la voz y el arpa continúa hasta la conclusión de la melodía vocal, que alcanza una cadencia aparentemente serena en Re. Los últimos cincuenta compases son puramente orquestales, el balanceo se va haciendo cada vez más tenue y distante y, al final, se extingue.

¿Hay aquí algún asomo de resolución? ¿Acaso puede señalar el momento de transición una escapatoria de la angustia hacia el consuelo y hacia una oscuridad benévola que dé cobijo a los niños? Semejante fantasía disiparía la vergüenza y la culpa, pues diría a los padres que nada malo ha sucedido a los niños y, así, no se sentirían heridos por un fracaso en su función paterna.101 Creo que deberíamos admitir que la

100. Véase Mitchell (1985), págs. 90-91, 83.

101. A este respecto es extraña la interpretación de Russell (1991), págs. 111-112: habiendo insistido en que la tormenta en realidad es la imagen de los estados psicológicos internos (pág. 102), ahora tiene que retirar esta contundente observación para poder hacer que el final del ciclo sea una resolución: «Como nos dice el silencio psicológico, la aflicción y la depresión son muy a menudo síntomas de una ira que se vuelve hacia el interior; aquí, la cólera se dirige sin embargo hacia afuera, en el desencadenamiento dramático de una tormenta, y el resultado, en la naturaleza así como en la propia naturaleza humana, es que el cataclismo es seguido de calma. La tormenta emocional lleva su propio curso; el corazón al final queda en paz y en un consuelo receptivo».

lectura consolatoria es compatible con el texto poético; de hecho, tal vez incluso viene sugerida por él, dada la devoción de Rückert. 102 Pero la pregunta es: ¿qué es lo que expresa la propia música?

Aquí nos enfrentamos a una anomalía técnica interesante. 103 La canción finaliza en una tonalidad ostensiblemente tónica, Re. Pero esta conclusión parece falsa e injustificada: como escribe Edward Cone, «no tiene derecho a eso». En las palabras «von keinem Sturm erschrecket, von Gottes Hand bedecket», la música implica con firmeza una modulación a la tonalidad dominante, La. Así que la resolución que vuelve a Re en «sie ruh'n» suena como un lugar de descanso provisional en la subdominante de La. Y aun así nunca termina de completarse la modulación a La y nos quedamos, entonces, con la alternativa de tener que aceptar Re como tónica, una solución que Cone describe como «insatisfactoria». Ésta es la idea que tendríamos que aceptar si siguiéramos la lectura de Mitchell del ciclo: la conclusión poco satisfactoria de que se trata de un error de Mahler. Según mi interpretación, cabe verlo como algo deliberado: la forma que tiene Mahler de mostrar que en realidad los protagonistas no aceptan la confortación que ofrecen las palabras. Como escribe Cone, «si de verdad los niños estuvieran en manos de Dios, ¡vendrían a descansar en la clave de La mayor!».

Deberíamos tomar en consideración el papel del flautín que, y en esto coincidimos Mitchell y yo, cumple una función crucial para llevar la canción a su conclusión. En realidad el flautín entra en la canción mucho antes, cuando, comenzando con grupos de cinco notas, anticipa la voz del tormento que se inflige el propio progenitor. Además, mucho antes de que la propia campana repique en su momento culminante, el flautín introduce un La alto, con tres Las interminables, mientras la voz continúa cantando «nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus» (77 y sigs., número 7 en la partitura). Es como si el La sonara primero durante la tormenta, mientras que el padre todavía es presa de

Cita como paralelo el último movimiento de la Cuarta Sinfonía (pág. 111), una comparación que no inspira confianza, al menos para mí, puesto que me parece que la dulzura de ese movimiento es altamente compleja, y no exactamente lo que podría parecer la primera vez que se escucha.

^{102.} Rückert no era un cristiano totalmente convencional: profesor de lenguas orientales, tenía un interés pertinaz por la religión mística oriental. Una posibilidad diferente es que combine sus pensamientos del cielo cristiano con ideas de absorción de lo individual en un movimiento general del universo, una concepción que representa, tanto en el budismo como en el hinduismo, una idea propicia de evasión del sufrimiento. Mahler se acerca a esas ideas en Das Lied von der Erde, a su complejo modo habitual, pero en Kindertotenlieder, sostengo, el mundo no es ilusorio sino real, y las tragedias que presenta son definitivas e irresolubles.

^{103.} Debo esta idea a Edward Cone.

una angustiosa tortura y, después, al final, muy claramente, cuando la tormenta va amainando. Todo esto sugiere que el La representa el propio conocimiento de la muerte del progenitor: el flautín, que se ha asociado tan estrechamente con la melodía vocal, comienza a expresar la conciencia estática final de pérdida y, por último, en un momento de

claridad silenciosa, se acompañará de la campana fúnebre.

Inmediatamente antes del plañido de la campana, la música expresaba una angustia y un temor cada vez más desesperados, acompañados por la culpa. Pero la otra cara del temor es la esperanza: atemorizarse de un resultado espantoso es, en la mayoría de los casos, creer que el resultado es incierto, creer que las propias luchas desesperadas pueden llegar a algo. 104 El temor, como la esperanza o el amor, se abre hacia el mundo, vinculándose a inciertos resultados en el mismo. En este punto querría decir que el progenitor todavía se está entreteniendo en «vanos pensamientos» y no ha aceptado realmente el carácter definitivo de cuanto ha ocurrido. La luz perforadora del flautín, la pequeña campana de la muerte, ambos sonando en conjunción con el arpa, cuya siniestra dulzura nos recuerda el hecho de que el niño ya no está en este mundo, todo esto nos trae, insisto, el conocimiento de la muerte y, por tanto, de la absoluta indefensión. Al reconocer estos sonidos, al escucharlos todos juntos, al asumirlos, o más bien al tocarlos él mismo (pues, como ya he argumentado, el flautín es una voz que surge de la propia mente del progenitor), el padre reconoce que realmente no hay nada que pueda hacer, no hay esperanza de salvación para los niños ni esperanza de huir de la indefensión para los progenitores. En lugar de amor, temor o esperanza, emociones que se vuelcan hacia afuera, en lugar de la apertura del progenitor al mundo, lo que encontramos ahora es una cerrazón del yo en un universo sin amor.

Ahora es cuando se encuentra la escapatoria de menor a mayor. Pero no por la melodía vocal. En lugar de esto, la mórbida dulzura del arpa y la celesta tira de los niños hacia el mundo indiferente de la naturaleza, donde serán bien cuidados, bien mecidos, pero no, desde luego, por las manos que deberían mecerlos y que desean ardientemente hacerlo. Para los niños hay un sueño, pero no de sosiego, sino de la nada. Para los padres, el conocimiento de la imposibilidad de cualquier esfuerzo amoroso o reparador. El oboe, la voz del amor activo, ha caído en el silencio. La voz, inmovilizada por la indefensión, y ahora también por una culpa irreparable, cae a su vez en el silencio. El mundo del corazón está muerto. 105

104. Sobre este punto véase Aristóteles, Retórica, II.4 y sigs.

APÉNDICE

Textos y traducción de las canciones 1 y 5

Letra de «Nun will die Sonn'»

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n, Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n. Das Unglück geschah nur mir allein. Die Sonne, sie scheinet allgemein.

Du musst nicht die Nacht in dir verschränken, Musst sie ins ew'ge Licht versenken. Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt, Heil sei dem Freudenlicht der Welt.

Ahora saldrá el sol resplandeciente, tan radiante como si ninguna desgracia hubiera ocurrido en la noche. La desgracia sólo se abatió sobre mí; el sol luce para todos.

No debes abarcar la noche dentro de ti sino sumergirte en luz eterna. Una lamparita se apagó en mi tienda. ¡Salud a la luz jubilosa del mundo!

Letra de «In diesem Wetter»:

In diesem Wetter, in diesem Braus, nie hätte' ich gesendet die Kinder hinaus, man hat sie getragen, getragen hinaus. Ich durfte nichts dazu sagen.

^{105.} Compárense estas palabras con las de Theodor Adorno (a propósito del final de la Séptima Sinfonía, pero aquí también relevantes):

[«]A Mahler se le daba mal "decir sí" (war ein schlechter Jasager). Su voz, [...] titubea [...] cuando pone en práctica incluso aquel abominable concepto de la "superación" [...] y hace música como si hubiera alegría en el mundo. Los vanos movimientos jubilosos de Mahler desenmascaran el júbilo; la incapacidad subjetiva de Mahler para el happy end es una denuncia contra éste» (Adorno [1992], pág. 137, pero en la traducción de La Grange [1995], pág. 824).

332 Necesidad y reconocimiento

In diesem Wetter, in diesem Saus, nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus. Ich fürchtete, sie erkranken, das sind nun eitle Gedanken.
In diesem Wetter, in diesem Graus, nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus. Ich sorgte, sie stürben morgen, das ist nun nicht zu besorgen.
In diesem Wetter, in diesem Graus! nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus. Man hat sie hinaus getragen, ich durfte nichts dazu sagen!
In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus, sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,

von keinem Sturm erschrecket, von Gottes Hand bedecket. Sie ruh'n wie in der Mutter Haus!

Con este tiempo, con este tumulto, no debería haber mandado fuera a los niños; alguien se los llevó fuera. ¡Nada pude decir! Con este tiempo, con esta tormenta, no debería haber mandado fuera a los niños, temía que se enfermasen éstos son ahora pensamientos vanos. Con este tiempo, con este horror, no debería haber mandado fuera a los niños, me preocupaba que murieran mañana, ahora no tengo nada de qué preocuparme. Con este tiempo, con este horror, no debería haber mandado fuera a los niños; alguien se los llevó fuera. ¡Nada pude decir! Con este tiempo, con esta tormenta, con este tumulto, descansan como en casa de su madre, de ninguna tormenta se asustan, la mano de Dios les da cobijo, descansan como en casa de su madre.

Segunda parte LA COMPASIÓN