

Capítulo 13

Los rastros de la música en Cioran. Absoluto, fisiología y representación

Alfredo Abad

*“Nous ne sentons vraiment que nous avons une ‘âme’
que lorsque nous écoutons de la musique.”
(Cioran, Cahiers)*

<https://doi.org/10.61728/AE20256111>



Como ocurre con gran parte del pensamiento de Cioran, el abordaje de la música no excluye los fenómenos paradójicos que envuelven sus apreciaciones. No existe un dominio sistemático ni definitivo desde el cual sea posible identificar una concepción precisa acerca de la misma. Por el contrario, sus descripciones se centran en la presentación fenomenológica de una serie de manifiestos que envuelven aspectos fisiológicos, exaltaciones de índole metafísica o representaciones creativas. La gama contradictoria de tales derivaciones invoca un atractivo del cual quisiéramos ocuparnos en el recorrido siguiente.

Algunos textos escritos por Cioran acerca de la música están contenidos en *El libro de las quimeras*. Exaltados, a veces frenéticos, expuestos a partir de una estilística aún poco dada a la frialdad escéptica que vendría en textos posteriores, en ellos Cioran explora el contenido lírico a través de una exigencia que, más que metodológica, obedece a una constitución vital desde la cual deplora el conceptualismo y el logocentrismo propios de la filosofía sistemática y academicista. En oposición a esto, estimula un pensamiento derivado directamente de la constitución orgánica, de la configuración fisiológica por la cual el cuerpo es ímpetu retórico y canto vital en el que se reconoce genuinamente el hombre. Las descripciones en torno a la música se presentan entonces en este contexto que concentra un fuerte componente fisiológico desde el cual el autor intensifica sus visiones. De esta manera, más que una teorización conceptual sobre la música, Cioran señala los énfasis, las intensidades, los desplazamientos orgánicos que experimenta a partir de las revelaciones que descubre en ella. No se trata, por ende, de constituir un elemento que explique objetivamente la relación del hombre con la música, sino de un esclarecimiento subjetivo que el autor explicita desde su propia experiencia. Por esa razón, no existe una teorización propiamente dicha sobre la música, sino una experiencia de la misma, la cual se expone desde distintos matices y formulaciones.

Durante sus años de formación filosófica en Bucarest (1928-1932), se gesta también un enfoque muy distinto al que con frecuencia se encuentra en el entorno filosófico académico. “... contre tous les formalismes, contre les subtilités logiques et les distinctions abstraites non engagées au plan existentiel, Cioran n’accordera de valeur qu’à une pensée issue

des grandes tensions de la vie, des obsessions organiques, des révélations de la solitude et de la nuit”.¹ Bajo esta consideración, es comprensible determinar cómo su pensamiento se desenvuelve a partir de una experiencia directa en la que, sólo como manifestación fisiológica u orgánica, es pertinente comprender sus orientaciones. Proviene de un impulso, de una fuerza que no obedece a abstracciones vagas o encadenamientos silogísticos teóricos. Fluyen sin mediación, son expresiones directas del cuerpo, de una constitución orgánica que explota en cualquier momento, de un dolor, de una dicha, de una experiencia vital.

Esta particularidad no es solamente un enfrentamiento hacia el academicismo filosófico cuyo rumbo, altamente libresco, involucra un nivel de abstracción que puede ser asimilado a una toma de distancia de la vida concreta; es también una postura filosófica arraigada en la exploración de las emociones, las pasiones, la corporalidad, el ímpetu y la búsqueda de una realidad que no está delimitada. El cuerpo es así, en una especie de revelación paradójica, infinito. Como también lo es la música, desvelando además el carácter disoluto de la realidad. De ahí que descubra igualmente ese estado anárquico en el que el hombre se disuelve, se hace nada. Gran parte de las expresiones de Cioran al respecto, están definidas en esta caracterización, extraña claro, pues, caracterizar es dar forma, y no son pocas las descripciones en las cuales el acceso al infinito que abre la música, contrasta, por ende, con toda formalización.

Desde esta perspectiva se comprende mejor el tono estilístico. El lirismo de Cioran obedece a un afán por encontrar el absoluto. No hay que olvidar cómo desde su primer libro recuerda el carácter universal que rompe al individuo, que lo desborda, en la medida de precisar la dimensión que quiebra la individualidad a partir del reconocimiento de un ritmo y vivencia intensos en cada quien. “Lo que es único y expresivo en nosotros se realiza de una forma tan expresiva que lo individual se eleva al plano de lo universal. Las experiencias subjetivas más profundas son también las más universales, ya que en ellas se alcanza el fondo originario de la vida”.²

¹ Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran*, Éditions Michalon, Paris, 1995, p. 26.

² E. M. Cioran, *En las cumbres de la desesperación*, Hermida Editores, Madrid, 2020, pp. 20-21.

Ese afán lírico que se circunscribe a una exégesis de lo orgánico, del cuerpo, implica una desintegración de este, puesto que, en la medida de buscar ese fondo originario, se anula paradójicamente la individualización que le ayuda a establecerlo. De nuevo la tensión dionisiaca y apolínea es la que aquí se vislumbra. Ahora bien, ese lirismo, suerte de plegaria rota en Cioran, se ve catapultado en el fenómeno de la música; de hecho, el paroxismo del lirismo es la música. El lirismo es una forma de canto, y a través de esa forma, es el cuerpo el que habla. Como lo acabamos de hacer notar, el cuerpo, principio y manifiesto individual por excelencia, exalta desde su despliegue orgánico un afán de absoluto. Desde él no se encuentran conceptualizaciones filosóficas abstractas; por el contrario, se despliega una fenomenología que va gestando sus impresiones de manera muy concreta. En el arraigo de las concentraciones vitales se va desarrollando un ímpetu que no cesa de intensificar la presencia del límite, de la inmanencia. Así se consolida un estilo que, derivado del cuerpo, intenta asir el absoluto. Veremos, pues, en primera instancia, este intento.

La música. Un encuentro con el absoluto

Cioran da cuenta de su búsqueda de absoluto a través de la concentración lírica de su discurso y también en la descripción fenomenológica de la experiencia musical que realiza con mayor despliegue en *El libro de las quimeras*. Es un poco paradójico asumir esa descripción fenomenológica como una expresión que constituya precisamente un ámbito relacionado con el absoluto, en la medida de concebirse este último como una noción al margen de lo propiamente expresable en términos fenoménicos. De cierta manera, fenómenos y absoluto no parecen congeniar, a pesar de que, como tendremos oportunidad de verlo, no son pocas las descripciones que Cioran establece en este sentido.

En las primeras páginas de *El libro de las quimeras*, Cioran describe el éxtasis musical, a partir de una serie de detalles fisiológicos que consolidan luego la entrada en el campo del misticismo y del absoluto. Lo que allí revela es una fenomenología de la experiencia musical que descubre posteriormente el encuentro con revelaciones místicas y dionisiacas. Para una comprensión más detallada de lo que Cioran expone

primordialmente en ese texto en múltiples fragmentos, hay que asimilar la idea de la música como un lenguaje universal que propiamente no dice nada de este mundo, no lo representa, no lo copia, no lo expresa. Vista así, la música no es *mímesis* (representación), sino el acceso a un mundo distinto que nada formula, nada dice. Desde esta perspectiva, la música es lenguaje de lo inefable, de aquello que no puede ser expresado porque carece de significado.

La música no expresa nada más que ella misma, es bien evidente que lo mismo ocurre con el mundo en general y con el conjunto de las cosas que existen y que no han “expresado” nunca, hasta nuevo aviso, otra cosa que el simple hecho de su existencia. Música y mundo tienen en común el no encomendarse a ninguna causa exterior a ellos mismos, el no reposar sobre ningún asiento [...] no hay nada en el mundo que pueda considerarse como origen de la música, nada fuera del mundo que pueda considerarse como origen del mundo. Esa es la razón de que Schopenhauer percibiera precisamente en la música algo así como la quintaesencia de la realidad, el modelo de existencia que evoca de la manera más aguda el misterio de toda existencia.³

Esta perspectiva que desarrolla Clement Rosset implica la asimilación de la música como un sentido ajeno a cualquier determinación que se pueda explicitar en el terreno del significado. De cierta manera, implica asimismo la presentación de un terreno ajeno a todo logocentrismo, desde el cual se consolida con extrema evidencia la tensión entre música y significado, configurándose con mayor propiedad el carácter autónomo que tiene la música en la medida de no estar ligada a la necesidad de expresar algo. Surge entonces la posibilidad de considerar la música solamente desde el aspecto formal, pues carece de contenido. Así, a partir de la explicitación de la música como una dimensión distinta que nada dice, se instaaura un dominio que Cioran explota con frecuencia, en relación al encuentro con el absoluto.

Lo que el autor explicita en varias ocasiones es la capacidad de la música para extraerlo de la cotidianidad, de la individuación, de los límites

³ Clément Rosset, *Principios de sabiduría y locura*, Marbot Ediciones, Barcelona, 2008, p. 73.

del yo. Así, la música lo sitúa en unidad con el todo, en un *placentero caos* como él mismo lo establece, en un éxtasis generado por una vivencia única, plena, entusiasta. Esta particularidad es descrita en varias ocasiones: la música como potencia capaz de invocar el absoluto. Los efectos de la música propician la entrada en el Ser, al margen de los referentes y determinaciones de la vida. El Ser, lo absoluto, lo indeterminado implica un dominio abisal que ella proporciona, pues es la entrada al infinito, a lo dionisiaco. Que la música sea capaz de introducir al hombre a un mundo ajeno a las determinaciones convencionales inscritas en la temporalidad, es algo que se plasma en la asimilación de la música como apertura a aquello que no puede definirse ni limitarse. “El verdadero mundo es música. La música es lo monstruoso. Si uno la escucha se abriga en el ser”.⁴ Esta descripción que establece el ensayista alemán al inicio de su biografía de Nietzsche, ilustra la entrada en el desbordamiento, en lo ajeno a cualquier determinación. De cierta manera, es el encuentro con lo ilimitado, y dentro de la especificidad de lo que Cioran invoca alrededor de la música en este sentido, es claro que, como referente, Nietzsche tiene un margen amplio en lo que respecta a la idea de la música como espectro que abraza el infinito.⁵ Esta dimensión metafísica adquiere una particularidad muy importante en los intereses que el joven Cioran despliega en su obra. Así lo deja ver con claridad en su primer libro:

El gusto por las formas es fruto de una complacencia ante lo finito, ante las inconsistentes seducciones de lo limitado, que jamás conducen a revelaciones metafísicas. La metafísica, como la música,

⁴ Rudiger Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Tusquets, Barcelona, 2001, p. 17.

⁵ Nietzsche posee un sentido muy amplio, y también por ello mismo difuso, complejo, de la música. Aquí hacemos referencia a la concepción de la música inscrita en *El Nacimiento de la tragedia*. En este libro, la música se asume como el principal motivo del origen de la tragedia griega, aspecto por el cual tiene una controversia con Aristóteles en relación al carácter precario, de ser solo un aditamento, que el estagirita le atribuye. Nietzsche en cambio ve en ella no solo el origen sino la dimensión profunda que tiene al conformar la esfera de lo Uno, del Ser, de la Voluntad ajena a cualquier determinación empírica en el sentido atribuido por Schopenhauer.

nace de una experiencia de lo infinito. Ambas se gestan en las alturas y producen vértigos.⁶

Es importante resaltar estas palabras e intentar discernir su sentido y, más que ello, su problematicidad. En ellas se inscribe el rasgo que caracteriza la música como un mundo absolutamente ajeno a este y envuelve el derrotero que la aleja no solamente del significado, sino también de las determinaciones formales. De ahí su problemática, porque el hecho de considerarla ajena al dominio del significado y, por ende, del logocentrismo, tal como ya se indicó, es una característica de su encuentro con el absoluto. Sin embargo, no es la única. El otro dominio que también rompe, a partir de esta caracterización, es, además del contenido, el de las formas. Y es este punto el que mayor dificultad acarrea. No se hace aquí referencia a la condición formal de la música en relación a los ritmos, métricas, melodías, armonías, etc. Por supuesto, no podría excluirse este formalismo de la música, pues así se construye y se consolida.

Pero lo que ella revela va más allá de esas mismas formas, puesto que es capaz de ausentar al hombre del dominio formal, de lo determinado, de lo finito. La música entonces, presenta una dimensión distinta a través de los efectos que genera. La música excluye al ser humano del condicionamiento formal de todo lo que lo inscribe bajo el rigor del mundo apolíneo.⁷ Si utilizáramos un término adecuado para este tipo de asimilación de la música, podría indicarse que ella logra instalar a quien la escucha en un *apeiron*⁸ que por supuesto, difiere de cualquier elemento formal o determinado. Este aspecto metafísico reviste, pues, de cierto privilegio que confiere la música en la medida de poder extraer al hombre de cualquier implicación descriptiva, significativa y además formal, en la que fenómenos, representaciones y determinaciones están vedadas.

⁶ Cioran, *op. cit.*, p. 130.

⁷ En este sentido se inscribe también la apropiación de Schopenhauer acerca de la música, clave además dentro del enfoque cioraniano. Vista así, la música es un lenguaje universal ajeno al mundo. Así lo plantea: “En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre, es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo” (Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* I. Madrid, Trotta, 2011, p. 312).

⁸ El término *apeiron* deriva del griego ἄ sin πέρας forma.

Es el único arte que confiere un sentido a la palabra *absoluto*. Es el absoluto vivido, si bien por mediación de una gran ilusión, ya que se disipa en cuanto se restablece el silencio. Es un absoluto efímero, una paradoja, en una palabra. Esa experiencia exige su renovación indefinida para perpetuarse, próxima a la experiencia mística, cuyo rastro se pierde en cuanto regresamos a la vida cotidiana [...]. Por la noche cobra una dimensión extraordinaria. El éxtasis musical se aproxima al éxtasis místico. Experimentamos la sensación de acercarnos a puntos extremos, de no poder avanzar más allá. Ninguna otra cosa cuenta ni existe. Nos encontramos inmersos en un universo de pureza vertiginosa. La música es el lenguaje de la trascendencia, lo que explica las complicidades que suscita entre las personas. Las sume en un universo en el que quedan abolidas las fronteras. Es lamentable que Proust, quien analizó mucho la música y sus efectos, ignore la capacidad que tiene para transportarnos allende la sensación. Por lo demás, resulta significativo a ese respecto que no profundizara en la obra de Schopenhauer y se contentase con la de Bergson. No supera la psicología.⁹

En este punto se identifica la plenitud a la que conlleva la especificidad extática a que conduce. Es en este sentido como Cioran logra relacionar el éxtasis musical con el místico, aspecto que subraya en varias oportunidades. Así, la música deriva en una amplitud mística y trascendente que Cioran describe muy bien al asimilarla a una experiencia límite, completamente distinta, en la que el individuo disuelve su realidad y accede a otra dimensión.

¿A dónde, en todo caso, conduce esta experiencia? Las descripciones que presenta Cioran dan cuenta de un acceso que, a pesar de estar atravesado por una inmersión en la plenitud del absoluto, también expresa una fractura, una experiencia fragmentada que no conduce sino a una nada, a un correlato del *ennui*, a un aburrimiento, nostalgia y pérdida. No precisamente a una plenitud, sino a un quiebre negativo en el que el anonadamiento extático se revela insuficiente en la medida de concebir un absoluto inscrito, en todo caso, en el tiempo. La música:

⁹ Cioran, *Conversaciones*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 175-176.

Es, en efecto, el absoluto captado en el tiempo, pero incapaz de permanecer en él, un contacto a la vez supremo y fugitivo. Para que permanezca, haría falta una emoción musical ininterrumpida. La fragilidad del éxtasis místico es idéntica. En los dos casos, la misma sensación de no llegar a nada, acompañada de una pena desgarradora, de una nostalgia sin límites.¹⁰

¿Será entonces la inmersión en el absoluto nada más que un espejismo convocado por la exacerbación de la sensibilidad que la música produce? Y es que, de una experiencia estética (sensitiva) como la música, se accede a una condición trascendente, metafísica y, por ende, más allá de toda estética. Este aspecto paradójico de la experiencia musical es el que describe Cioran en relación al éxtasis que explana considerablemente en algunos de sus ensayos. En esta paradoja¹¹ que tiene tantos vínculos con el despliegue del misticismo, se establece esa *sensualidad trascendente* en la que se logra identificar la problematización de la música en su vínculo con lo absoluto. Más que un oxímoron, esta sensualidad trascendente sí implica una proximidad cuya perplejidad no deja de acrecentarse. Si aquí se expresa una paradoja, la recepción de la música se extrapola en todo caso en otros textos hacia un sentido muy distinto que, por supuesto, problematiza aún más el interés por la temática.

Distensión y potencia fisiológica

Si bien se ha detallado el acceso al absoluto a partir de la música, sentido que tiene un interés acentuado en Cioran, como lo dejan ver las múltiples descripciones que realiza, hay que tener presente además la manera como explicita la relación entre las exigencias y expresiones fisiológicas que la música implica. Aparece entonces otro componente en el que Cioran la relaciona directamente con los requerimientos del cuerpo. En este

¹⁰ *Ibidem*, p. 176

¹¹ Cioran también hace explícita esta misma paradoja en *Lágrimas y santos*. En este caso, atribuida a la sexualidad, pues es considerada por el autor como "... la única puerta hacia el cielo en toda la biología" (Cioran, *Lágrimas y santos*, Hermida Editores, Madrid, 2017, p. 36.) El comentario alude por ello a una sensualidad trascendente que se da por vía estética (sensitiva) como ocurre, de manera análoga, con la música.

caso, la música es un lenguaje que sí expresa, sí dice, sí interpela algo, y concretamente, el cuerpo. Es claro que se trata de una perspectiva muy distinta a la esbozada en el párrafo anterior, pues involucra una constitución que difiere del extrañamiento metafísico invocado en la imagen del absoluto, al implicar ya estrictamente el desenvolvimiento corporal que se desarrolla en concordancia con la música. Esta consideración implica también las nociones que interpretan el origen de la música a partir de las concordancias y vínculos que tiene con los movimientos, los ritmos y los procesos fisiológicos de nuestra corporalidad.

La música es una consecuencia de la constitución corporal, un reflejo de su energía. Escucha del interior, audición que permite una toma de conciencia del organismo, un imaginar el adentro y entenderlo como algo que necesita abrirse al ser. Nuestra fisiología es resonancia.¹²

Que la música sea una metáfora del cuerpo, que esté ligada íntimamente con los movimientos fisiológicos y que exista un vínculo estrecho con aspectos instintivos que igualmente obedecen a manifestaciones orgánicas, son ideas que no solo se vinculan al estudio de la música, sino también al de nuestro cuerpo. La concepción del cuerpo como despliegue de ritmos, de movimientos, de fuerzas, de ciclos tiene ya una identidad musical que se explicita, por ejemplo, en la perspectiva que Nietzsche acoge cuando en varias ocasiones y de manera enfática destaca la relación entre música y fisiología. Lo hace en procura de distinguir dos tipos de resultados: uno enfocado en la capacidad de exaltar y dar vigor a la vida, mientras el otro disminuye y aminora los resortes vitales. La música entonces tiene una capacidad, una utilidad fisiológica, marginándola de la pretensión metafísica que la abstrae de toda funcionalidad. En este caso, de índole vital, por la cual dinamiza y fomenta el ímpetu que exalta la inmersión del ser humano dentro de la fuerza anímica, dionisiaca y trágica.¹³ La música

¹² Ramón Andrés, *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020, pp. 42-43.

¹³ Trágico asimilado como la inmersión en un mundo complejo, contradictorio, carente de fines, y, por lo tanto, ajeno a una perspectiva optimista y racionalista. La fuerza vital repercute entonces en la aceptación dionisiaca de decir sí a la vida.

como estímulo, como resorte vital, que se enfrenta, claro, a otro tipo de música que cumple una función totalmente distinta, pues moviliza, no los resortes vitales, sino sus contrarios, el apaciguamiento, el desánimo, la rendición de la vida. Nietzsche es muy claro al considerar los efectos de la música no desde una perspectiva estética, sino fisiológica. Así pues, le confiere un sentido por medio del cual juzga sus efectos, ya sea a partir del impulso vital o del descenso anímico que pueda llegar a generar. “Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué seguir disfrazándolas bajo fórmulas estéticas? La estética no es ciertamente otra cosa que una fisiología aplicada”.¹⁴

Que la música tenga para Nietzsche una relación con la fisiología lo explicitan muchos de sus apuntes. Coincide parcialmente con Cioran, pues, tal como lo veremos, no existe una mirada unívoca en este autor, si se tienen presentes las consideraciones del rumano en relación a la proyección fisiológica que la música ejerce (o puede ejercer) en quien la escucha. Tal como ocurre con el apartado anterior, la mayor parte de las reflexiones *fisiológicas* de la música en Cioran se encuentran en *El libro de las quimeras*. Si se asimilaran sus perspectivas bajo la óptica de Nietzsche, habría que definirlas en su mayoría como aseveraciones pesimistas, nihilistas y carentes de un enfoque vitalista, por cuanto casi todas ellas involucran un manifiesto negativo en lo concerniente a los efectos que la música genera. Se trata de descripciones fenomenológicas con las cuales se enfoca principalmente un elemento de distensión. Si se realiza un cotejo con Nietzsche, se debe a la claridad que puede ejercer en la medida de rastrear y resaltar los tonos grises con los que Cioran ilustra su descripción.

El propósito no es contrastar o generar antagonismos, aspecto que en realidad carece de importancia, sino clarificar posturas en aras de tener un acercamiento más preciso a los efectos fisiológicos de la música. El vínculo entre la inmersión en el absoluto y la distensión fisiológica es claro dentro de la asimilación que realiza Cioran. En otras palabras, ambos se relacionan; podría decirse que la última depende del grado de inmersión que la música genera en un campo ajeno a la determinación y la

¹⁴ Friedrich Nietzsche, “Nietzsche contra Wagner”, en *Obras completas*, t. IV, Tecnos, Madrid, 2016, p. 907.

cotidianidad. Que la música pueda sumergir al hombre en un plano donde lo infinito y el absoluto cubren su acción es la raíz de poder considerar la música como capaz de reducir o suprimir la potencia vital. De nuevo una gran paradoja, pues la música no es comprensible sin el tiempo, y pareciera que ella extrae al hombre del mismo tiempo y lo ubica en el plano del absoluto. Esta es una de las razones por las que Cioran piensa que la música genera una distensión fisiológica. El cuerpo y el tiempo no pueden distanciarse; el cuerpo no puede desplegarse al margen de la inmersión en una progresión sucesiva. Desaparecida esta en la quietud del absoluto, el cuerpo pierde su proyección, su despliegue vital. Cómo puede la música extraer al hombre de la temporalidad es una pregunta cuya posibilidad de respuesta no deja de tener un tono enigmático. Se trata en todo caso de un salto, pues que del tiempo se llegue a un no-tiempo no deja de tener una tonalidad extraña en la que se centra el sentido de la distensión fisiológica que Cioran señala. Mientras Nietzsche resalta el carácter impetuoso que define la música para él válida, desde el punto de vista del impulso fisiológico que de ella deriva, la totalidad característica de las descripciones de Cioran conduce a una imagen del todo distinta.

... la música destruye el interés por la acción, por los datos inmediatos de la existencia, por el hecho biológico como tal y deshabitúa al individuo. El hecho de que después de las tensiones íntimas a las que te llevan los estados musicales sientas inutilidad de seguir viviendo no expresa sino ese fenómeno de la desadaptación. Mucho más que la poesía, la música debilita la voluntad de vivir y distiende los resortes vitales.¹⁵

Los distiende en la medida de extraer al hombre de la temporalidad e inscribirlo en el absoluto. Desde esta consideración la música se encarga de disolver el sentido de los límites y configura un posicionamiento ajeno a la conformación de todo lo inscrito en el tiempo. Al borrar los límites borra también la exigencia de inscribirse en el orden y la determinación que impulsa la vida y sus fines. La vida pierde su sentido, si entendemos aquí vida como el conjunto de marcos, definiciones, construcciones que proporcionan una ruta hacia alguna finalidad. De allí que Cioran explicita

¹⁵ Cioran, *El libro de las quimeras*, Hermida editores, Barcelona, 2021, p. 51.

tantas veces la conjunción de la música con los estados extáticos que destierran toda conexión con el tiempo y su configuración.

La complejidad de la percepción de la música aumenta cuando las posibilidades se presentan a través de otra configuración de sus resultados. Se hace referencia aquí a otra consideración que realiza Cioran y por la cual la música ofrece una fortaleza fisiológica que consolida una diferencia evidente con la distensión a la que se ha hecho referencia. Lo interesante de esta perspectiva es que difiere también de lo que fundamenta la distensión: el encuentro con el absoluto, pues se trata de un efecto distinto que no puede anclarse a una extracción de la temporalidad sino todo lo contrario, una inmersión en el tiempo y en su movimiento. En este sentido, en el que sí coincide con la exaltación fisiológica, la música procura una expresión ajena a la identidad metafísica que inhibe y amigora el ímpetu vital. En este caso entonces la música se hace fisiología. Así lo considera Cioran:

Para reforzar la conciencia de nuestra propia misión, no hay que dejar nada sin explotar, sino que tenemos que convertirlo todo en medios y estímulos que reafirmen la confianza en nosotros mismos, y vivir con tanto ardor que convirtamos todo lo que tienda a paralizarnos en fuelle de nuestra existencia. ¿Por qué no probar a convertir las evoluciones de la música en uno de esos fuelles? ¿Por qué no hacer de la experiencia musical un momento esencial del desarrollo de nuestro destino? El abandono puro y espontáneo en la música sutaliza el entusiasmo vital hasta la aniquilación. ¡No es en la experiencia musical propiamente dicha donde vamos a aprender a hacer un relámpago de nuestro destino! Pero cuando en la música aportamos energía y ardor, cuando no nos dejamos atrapar por la música sino que la dominamos, cuando las vibraciones sonoras traspasan la voluntad de una concentración infinita y se vuelven alimento para nuestras obsesiones vitales, ¿no queda entonces fortalecida la conciencia de nuestro destino por todo cuanto perdió antes? Tenemos que aprender a sobrevolar por encima de las cosas, a integrarlas, a vivirlas trascendiéndolas, y cuando nos abandonemos a ellas, hagámoslo para explotarlas, no para ser devorados por ellas. Tenemos que amar, gozar y sufrir para que nuestro destino pueda llegar a ser un *destino* a los ojos

de otros: en caso contrario, la mujer, la música y la enfermedad no serán sino otras tantas ocasiones de caída.¹⁶

A partir de lo expuesto, Cioran elabora un procedimiento intelectual que permite tomar distancia de la música y extraer de ella otro tipo de experiencias. Se trata de no dejarse arrastrar por la corriente de su ímpetu hacia el abandono al cual conduce y, en cambio, consolidar ese ímpetu en aras de obtener un resultado muy distinto al del decaimiento anímico y fisiológico. Por ende, aquí se aborda un fortalecimiento que pocas veces es descrito por Cioran en sus textos. Ya sea que se apele a la distensión o a la fortaleza fisiológica, es necesario indicar que ambas posibilidades derivan de un éxtasis orgánico en el cual lo estético, como conductor hacia lo infinito, se hace manifiesto. Desde un éxtasis que se diluye en el absoluto y genera una abulia, o a partir de un impetuoso reconocimiento de la fuerza y ánimo fisiológico, en ambos casos la música representa un afán de infinito derivable en estas dos vertientes.¹⁷

Que la música tenga la capacidad de exaltar o aminorar los estados fisiológicos y anímicos, tal como se ha expuesto, es algo que ya Aristóteles había descrito en *La Política*. A pesar de los desencuentros bastante radicales que Nietzsche enuncia contra el estagirita en relación a la manera como este codifica el papel de la música en la tragedia griega,¹⁸ en realidad el filósofo antiguo explicita las manifestaciones que se arraigan en el alma y propician efectos en ella, ya sea de fortaleza o de decaimiento.

... la música afecta la cualidad de nuestros caracteres, y que la afecta lo muestran, entre otras muchas cosas, las melodías de Olimpo; todos, están de acuerdo en que estas melodías producen entusiasmo en las almas, y el entusiasmo es una afección del carácter del alma. [...] y es en los ritmos y las melodías donde encontramos las *imitaciones más perfectas* de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, así como de sus contrarios y *de todas las demás disposiciones morales* (la

¹⁶ *Ibidem*, pp. 83-84.

¹⁷ Hay que tener presente, claro está, que el referente fisiológico que aboga por una exaltación y fortaleza vital no es muy común en la obra cioraniana.

¹⁸ Buena parte de *El Nacimiento de la tragedia* polemiza de manera implícita con las opiniones de Aristóteles en torno a la música.

experiencia lo demuestra, ya que nuestro estado de ánimo cambia cuando los escuchamos). La aflicción y el gozo que experimentamos mediante imitaciones están muy próximos a la verdad de esos mismos sentimientos. [...] en las melodías mismas hay imitaciones de los estados morales. Esto es evidente, pues las melodías empiezan por no ser todas de la misma naturaleza, de suerte que los que las oyen son afectados de manera distinta por cada una de ellas; unas los ponen más tristes y graves, como la llamada mixolidia; otras debilitan la mente, como las lánguidas, otra inspira un estado de espíritu intermedio y recogido, como parece hacerla la armonía doria únicamente, y la frigia inspira el entusiasmo.¹⁹

Básicamente, lo que aquí logra concretar Aristóteles es la capacidad que la música contiene en materia psico-fisiológica.²⁰ El filósofo describe las posibilidades que emergen de ella, la potencialidad de su expresión y las diferencias que envuelven los distintos modos y su proyección en quien los escuche.²¹ En los *Cahiers*, Cioran describe los efectos de la música desde un punto de vista bastante paradójico: “Je me retrouve, je me considère de nouveau comme un être vivant, toutes les fois que la musique me touche, qu’elle me suggère l’idée de pleurer”.²² Este fragmen-

¹⁹ Aristóteles, *Política*, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1983, 1340a-b.

²⁰ La música posee un elemento que determina, condiciona y exalta las potencialidades fisiológicas. Esta particularidad ha sido examinada en distintas ocasiones. Así por ejemplo: “Las frecuencias del canto gregoriano estimulan de manera especial el córtex y el sistema nervioso central (...) estas melodías se hallan escandidas de un modo natural vinculado al ritmo de la respiración y al pulso cardíaco (...) no es una metáfora decir que somos una resonancia” (Andrés, *op. cit.*, pp. 36-37)

²¹ Esta es precisamente la problemática que Nietzsche y Cioran señalan implícitamente. La manera como la música tiene un efecto psico-fisiológico que, en el caso del filósofo alemán, se inclina hacia la exaltación vital que genera la música, mostrando cómo ciertos tipos de música, por el contrario, aniquilan la vida, la oprimen. En el caso de Cioran, como ya se ha mostrado, hay una ambigüedad, pues tanto el pesimismo como el vitalismo derivados de la música están presentes en su obra. La diferencia con Nietzsche radica en que en éste, la derivación pesimista es asimilada por el autor como una proyección nihilista y por ende, descartable. Cioran en cambio, explana ambas y las acoge de cierta manera en sus manifestaciones.

²² “Me reencuentro, me considero nuevamente como un ser vivo, todas las veces que la música me toca, cuando me sugiere la idea de llorar”. Cioran, *Cahiers*, Gallimard, Paris, 1997, p. 467.

to ilustra la visión vitalista y pesimista en una misma experiencia, pues destaca la potencia de la música y su posibilidad de acrecentar la vida a partir de una conmoción como el llanto. La música así se vuelve capaz de llevar al oyente a otro mundo en el que se representa una nostalgia, un recuerdo, una imagen. La música toca el alma y crea visiones que de cierta manera se conectan con un enfoque representativo o mimético que a continuación examinamos.

La música como representación

Este tercer elemento de las descripciones de Cioran en torno a la música, al igual que los dos anteriores, emerge de los efectos que ella genera, pero en este caso, su caracterización tiene un enfoque que logra conformar un rango distinto. Se trata de la consolidación de la música y sus efectos miméticos o representativos. Mientras en Aristóteles el carácter mimético de la música se orienta hacia la ilustración de los caracteres, es decir, los distintos modos éticos de ser y actuar, Cioran resalta igualmente el contenido mimético de la música, aunque orientado a las imágenes que puede generar, imágenes que, de todas formas, tienen una relación con los distintos estados anímicos y, por tanto, no son ajenas a la constitución aristotélica de los caracteres.

De las tres partes constitutivas del vínculo que Cioran explicita con la música, la mimética o representativa es quizás la más conocida. Son frecuentes las alusiones que registran la proximidad del rumano con compositores como Bach, Mozart, entre otros. Generalmente, el rastreo de esa proximidad se da desde una perspectiva que no problematiza la relación con esos artistas, concentrándose solo en señalar la predilección del autor por ellos. Casi siempre se trae a colación esta inclinación, pero no se problematiza su sentido, es decir, no se cuestiona o se pregunta acerca de la *mímesis* que ese tipo de música sugiere, evoca o genera en Cioran, de acuerdo a sus descripciones. Lo que aquí está en juego es la validez de las exégesis que el autor realiza, los cuadros que pinta a partir de la escucha de esas composiciones. Lo que se va a detallar es entonces cómo puede validarse esa hermenéutica que interpreta la música y la hace depositaria de una serie de imágenes que se van explicitando, que van siendo enunciadas para “transcribir” el contenido de la música.

Existe una amplia tradición que ha querido asimilar la música no solo como generadora, sino contenedora de imágenes y hasta conceptos; en otras palabras, una *mímesis*. Que sea capaz de revelar al oyente un mundo concreto de signos característicos implica una percepción del arte y, en general, de lo estético bajo el patronazgo del ámbito epistemológico o de la moral. Se trata entonces de una estética que no ha alcanzado su “mayoría de edad”, su autonomía. Esta constitución de la música como representación o *mímesis* en Cioran da al traste con el primer apartado aquí desarrollado, en el que el absoluto aparece ante los arrebatos a los que conduce la música. Involucra así un modo completamente distinto desde el que se confiere a la música un contenido que puede expresarse en imágenes o en sentimientos y, por lo tanto, de cierta manera implica también una racionalización por medio de la cual puede la música ser comprendida, asimilada, explicada. Como poseedora y potenciadora de expresión, puede transmitir o crear en el oyente una serie de mundos que en el caso de Cioran son célebres.

Uno de ellos, y tal vez el que más correspondencias tiene con el pensamiento de Cioran, es el de asimilar la música como una imagen de la caída y del paraíso perdido. “No hay música sin el recuerdo del paraíso y la caída”.²³ En varias oportunidades las referencias a una remembranza originada en la música que ilustra la pérdida del edén se evidencian en los textos cioranianos. Es sobre todo en Bach, en quien se deposita el contenido de una música que representa la expulsión del paraíso. La posibilidad de explicitar los rasgos miméticos de los cuales su música es depositaria se despliega a través de la nostalgia de lo vivido, de la presencia perdida. La música de Bach es para el rumano el arraigo de un recuerdo doloroso en la medida de manifestar una pérdida irrecuperable. Por eso, Bach representa el llanto que añora el paraíso, pues: “La humanidad no ha conocido otro genio que haya presentado con un mayor *pathos* el drama de la caída en el tiempo y la nostalgia del paraíso perdido”.²⁴

Con Mozart, en cambio, las imágenes que Cioran despliega son muy distintas. Si Bach instaaura una tonalidad dramática en la que se desenvuelven los pesares por una naturaleza extraviada, Mozart encarna la

²³ Cioran, *Lágrimas y santos*, p. 56.

²⁴ Cioran, *El libro de las quimeras*, p. 113.

música oficial del paraíso, en el sentido de desplegar una jovialidad y una felicidad propias de la inmersión en el edén. “Esta música es realmente paradisíaca. Sus armonías son un baile de luz en la eternidad. De Mozart podemos aprender lo que significa la gracia de la eternidad. Un mundo sin tiempo, sin dolor, sin pecado...”.²⁵ Son múltiples las representaciones que Cioran particulariza como ejemplos de lo que la música origina en quien la escucha.²⁶

Lo que interesa destacar en esta oportunidad es la validez de esas representaciones. Por ello, es necesario preguntarnos acerca de la capacidad que la música tiene de expresar esas imágenes o si, por el contrario, se trata de una capacidad creativa de quien escucha. Esta consideración es importante porque lo que determina es la implicación racional de la música, su impronta figurativa y en cierto aspecto, discursiva. Esta explicitación de la música tiene muchos problemas por cuanto implica su expresión como un mostrar, un decir que puede ser comprendido. Avala entonces un proceso racional derivado de la música. Esta potencialidad abordada como representación, como un arte figurativo, en suma, es supremamente compleja.

Que posea esa capacidad representativa ha sido una idea sustentada desde tiempo atrás. A finales del siglo XVIII y principios del XIX la música instrumental empezó a considerarse como poseedora de una

²⁵ *Ibidem*, p. 115.

²⁶ Las imágenes también se presentan con la interpretación de lo que generan algunos instrumentos. “El órgano —te encuentras con Dios en los confines del espacio; el chelo —por jardines o al final de una calle angosta en una ciudad antigua; y la flauta te acerca a él bajo un cerezo que sacude sus flores acariciadas por las brisas de la primavera” (Cioran, *Lágrimas y santos*, p. 128) Lo interesante de un pasaje como este es que con él se hace más evidente la creación de formas o imágenes a partir de la música. Una *mímesis* con la que se expresan visiones fenoménicas que por supuesto, derivan de manera subjetiva y hacen parte de un juego creativo y estético. Una buena parte de la asimilación de la música como *mímesis* también se desarrolla en Cioran a partir de las varias menciones que realiza en los *Cahiers* con respecto al recuerdo de la música popular gitana rumana y húngara. Los espectros nostálgicos que se desprenden en varios de sus comentarios son frecuentes, sus apreciaciones sobre el fado o sobre la melancolía del tango, despliegan asimismo representaciones miméticas. El “uso” de la música como acceso abierto a reminiscencias y proyecciones enfocadas en imágenes o evocaciones son frecuentes en sus comentarios.

capacidad semejante a la música vocal, en el sentido de ofrecer ideas o figuraciones. “El poder de la música instrumental para influir en las pasiones estaba reconocido desde hacía tiempo, pero, al estar desprovista de palabras, siempre se había dudado de su capacidad para transmitir ideas. Sin embargo, en menos de una generación esta nueva actitud obtuvo cada vez mayor legitimidad, y el número de sus adeptos no dejó de aumentar a lo largo del siglo XIX”.²⁷ Este ideal de corte romántico tiene una enorme similitud con las representaciones que realiza Cioran. De hecho, podemos considerarlo como totalmente romántico en sus descripciones; ellas coinciden de cierta manera con las perspectivas que críticos, como Hoffmann, tenían al respecto.

Este último tuvo una vasta influencia en el siglo XIX a partir de su *Reseña de la Quinta Sinfonía de Beethoven*, texto que tuvo mucha acogida y llegó a revolucionar la imagen que se tenía de la música. Si se comparan las descripciones de Cioran y de Hoffmann, podemos encontrar muchas similitudes en la manera como describen la música de ciertos compositores: imágenes, matices, estremecimientos.²⁸ En otras palabras, su asimilación de la música como generadora de representaciones realza el papel del oyente, de su percepción. Son varios los vínculos que unen a Cioran con la estética romántica, uno de ellos tiene que ver con el papel fundamental del receptor, de su capacidad creativa, pues en la medida de poder generar una interpretación no estética sino cognoscitiva, moral o simplemente representativa, coincide con uno de los aspectos definitivos de la época romántica. Básicamente se creía que la carencia de definición o precisión de la música instrumental era un aliciente para hacer crecer el papel activo del oyente. Lo que Hoffmann establece y describe nace de esta manera de apreciar las posibilidades de la música, lo que Cioran realiza también se relaciona con este particular modo de asimilar el nada preciso lenguaje de la música.

²⁷ Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento*, Acanalado, Barcelona, 2014, p. 36.

²⁸ “... las sinfonías de Haydn nos guían hasta vastos prados verdes, a un gentío alegre y radiante de contento». En cambio, Mozart «nos guía hasta las profundidades del reino del espíritu». Pero es la música instrumental de Beethoven la que «nos descubre el reino de lo monstruoso e incommensurable», la que «acciona la palanca del horror, del estremecimiento, del espanto, del dolor, y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del romanticismo» (Citado por Bonds, *op. cit.*, p. 41).

¿Será todo esto nada más que un juego interpretativo que apela a la invención creativa, lúdica y divagante del receptor? Para aquellos que defienden irrestrictamente la posibilidad de que la música efectivamente hable, diga, exprese una representación, la respuesta, claro, será negativa. Pero, por otra parte, una buena cantidad de críticos de la música como representación objetaron los alcances metafísicos de esa asimilación. Plasmaron sus críticas aludiendo al lenguaje extático e irracional que nutría las especulaciones de esta clase de estética, por considerarla propia de arrobamientos y efluvios sin ningún tipo de afianzamiento. El desdén de estas críticas es fundamentalmente hacia la irracionalidad de dichas interpretaciones, ligadas de cierta forma a un desocultamiento o revelación de misterios.

Siendo así, nos podemos preguntar acerca de la convicción cioraniana en torno a sus extrapolaciones interpretativas. Todas sus imágenes en torno a la música de Haydn, Mozart, Beethoven o Bach: ¿Son caprichos creativos o realmente se ubican como derivaciones precisas de su música, tal como lo concibe la perspectiva romántica análoga a las convicciones de Hoffmann? Si bien Cioran coincide con el tipo de representaciones que esa tradición romántica presenta, nos inclinamos a considerar que, a pesar de ello, se arraigan y se despliegan a partir de invenciones, de juegos estéticos y creativos que el autor se permite realizar. Las descripciones sobre el sentido de la obra de Bach, por ejemplo, supremamente arraigadas en las exégesis sobre Cioran, son bellas experiencias estéticas que se ubican en un espectro creativo al cual es difícil conferirle otra significación. En otras palabras, asignarle un contenido preciso a una realidad formal como la música parece ser una extrapolación no necesariamente legítima.

Cioran, el oyente, el receptor de las obras, va configurando subjetivamente una percepción que crea dimensiones, traduce nuevas formas. ¿Contenidos? No necesariamente. Vista así, la música adquiere una connotación ajena a la identificación de nociones, conceptos, ideas. Traducir la música en un lenguaje racional y claro no le hace justicia probablemente. Y Cioran lo sabe. Sus interpretaciones imaginativas de algunos compositores no abandonan el terreno del juego. Sabe que la música está proporcionándole al hombre un sentido distinto, le indica la entrada a

un mundo diferente, irracional quizás. "... no se puede transcribir con palabras una sensación de carácter musical. Por tanto, nada de lo que da sentido a la música pasa a la escritura".²⁹ En este terreno, la música adquiere su autonomía, nos adentramos en el campo de la estética que se sabe ajena a dependencias de otra índole. La música es más que la representación de una idea, la de una imagen. Es un vínculo con algo inefable, misterioso.

Hemos desarrollado tres orientaciones en relación a la música que ofrecen las pautas interpretativas de Cioran. Se relacionan de cierta manera, aunque ilustran características paradójicas, como es habitual en este pensador. El encuentro con el absoluto, la derivación fisiológica y las figuraciones miméticas son apreciaciones divergentes de un mismo fenómeno. Lo más atractivo de estas consideraciones es el hecho de no presentar una imagen coherente, sistemática. Posibilitan el acceso a un cúmulo de problemas filosóficos por cuanto no permiten resaltar una focalización definida; gran parte del acercamiento a la música se genera a través de procesos distintos, de atributos, exigencias, procedimientos que convergen en el fenómeno, pero con intenciones, búsquedas diferentes. Todas ellas son legítimas; diseccionarlas y esclarecerlas puede ser un objetivo que no necesariamente conduce a una respuesta definitiva. Por el contrario, ilustra una convergencia de posibilidades de la experiencia musical. La música no logra consolidar una perspectiva unidimensional; en ella y a través de ella, se bifurcan los sentidos que logra posicionar en el oyente. Su proyección es múltiple; su asimilación puede concebir modos desde los que una tonalidad enigmática se cierne sobre su acceso. No es propicio solo abordar la música como un objeto de estudio porque precisamente no tiene las características de un objeto, no es una materia de investigación, es más bien una excesiva conformación de búsquedas, de aperturas, de desenlaces que asombran. En la linealidad del tiempo en el que se inscribe la música, siempre aparece la ruptura que permite la caída en un mundo otro inesperado. La música es el asombro mismo, el vuelco sobre un lenguaje ajeno al destino predecible, es apertura hacia el carácter difuso y asombroso de lo que, humanos, hemos creído posible concebir y habitar como consuelo, impulso, infinidad.

²⁹ Cioran, *Conversaciones*, p. 235.

