
Prof. GUSTAVO BECERRA SCHDMIDT

Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

Algunas analogías entre el pensamiento de Schopenhauer y el romanticismo musical (*)

1.—El Romanticismo Neoclásico. Mendelssohn y Brahms.

Durante el desenvolvimiento del movimiento romántico en el siglo pasado, se hicieron presentes dos tendencias opuestas: el neoclasicismo y la tendencia romántica propiamente tal. La primera buscó su fundamentación en el pasado inmediato, glorificando la obra de los clásicos como Haydn y Mozart; también sirvieron para estos fines las obras de las dos primeras épocas de Beethoven. Dentro de la actividad desarrollada por los compositores que participaron de esta corriente, se tendía especialmente a la valorización de las relaciones formales dentro de la obra de arte y a la obtención de un lenguaje independiente de los estímulos, tanto internos como externos, de la mente creadora. Así, es como se pudo afirmar, como lo hizo Mendelssohn, que la música carecía de significado. Una vez, ante los requerimientos insistentes de una elegante auditora, sobre los motivos de inspiración pertinentes a una de sus obras pianísticas, observó la siguiente conducta: 1.º ejecutó la obra normalmente; luego escuchó las preguntas y, cuando se aclaró que lo que de-

seaba saber ésta era el significado de la obra, la volvió a ejecutar. Esto demuestra que el neoclásico no acepta explicar la música y que, por lo tanto, niega su tratamiento romántico. Igual cosa sucede a Brahms y, por supuesto, también a Schumann, que formaron un núcleo cerrado en torno a Mendelssohn y que publicaban sus ideas en el periódico *Deutsches Musikleben* que fundó Schumann, y que es el primer órgano especializado que se conoce en el viejo continente.

En apariencia, Schopenhauer nada tiene que ver con la manera de pensar de los autores citados. Sin embargo, hay un punto de contacto: las ideas fundamentales del filósofo sobre la relación entre la música y la voluntad. Opina que la música no es copia de ideas sino que lo es de la voluntad misma. Aquí hay que tener en cuenta el concepto restrictivo de voluntad que se presenta en los escritos de Schopenhauer. La considera como el conjunto de las tendencias y deseos y no como un sistema en el control de los propósitos. Esto puede tener que ver más con el vocablo "Wollen" que se usa para el infinitivo del concepto "querer" en alemán, que con su raíz latina "vollere" que alude a ánimos más variados y complejos. Como hemos visto, la volición para Schopenhauer se orienta principalmente a la satisfacción de los deseos. De esta manera po-

(*) Conferencia del ciclo conmemorativo del centenario de la muerte del filósofo alemán Arturo Schopenhauer. Ciclo organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, noviembre de 1960.

demos imaginarnos a la música, a su juicio, como un mecanismo para producir y satisfacer los deseos. He aquí como se produce la intersección entre el pensamiento de los representantes del neoclasicismo-romántico, con el pensamiento schopenhaueriano, en lo que se refiere a considerar la música un lenguaje que se autodesigna, esto es, que se presenta, como un lenguaje con sentido incorporado, fuera de convenciones semánticas. Para los neoclásicos como para Schopenhauer, la música es lo que los autores quieren que sea, sin códigos que establezcan su significado. La diferencia estriba en que, los unos no aceptan el afecto con o sin referencia y que el otro lo da como base de la música. Para nuestro pensador, el arte de los sonidos copia, como para Platón, los afectos.

Otra vez nos encontramos con un problema fundamental, el que se presenta cuando un concepto no circula con un significado unívoco. En este caso el concepto de voluntad, porque bien pudiera ser que si el filósofo admitiese dentro de su concepto, un tanto restrictivo, el control de los propósitos en la conducta, la diferencia de pensamiento entre los románticos neoclásicos y el suyo, no existiría.

• Tal vez otro de sus pensamientos nos sea más adecuado, el que se refiere a la materia. "No hay materia sin voluntad", el que a su vez unido a otro suyo, "No hay ideas sin voluntad", pueda franquearnos otra frontera. Esto, aplicado a la materia sonora y a la música, como un arte puramente conceptual, nos permite acercarnos aún más los pensamientos en discusión. Si la música es materia con forma y cualidad, entonces debe ser la exteriorización de una fuerza incognoscible que sirve a su vez de vehículo en la expresión de las ideas.

También es interesante referirse a la posición de Schopenhauer ante los mecanismos que rigen la música, como por ejemplo, las reglas. Según él, la propiedad de ser música desaparece junto con la supresión de las reglas. Lo curioso de este concepto, es que se apoya en una relación de copia respecto

del modelo, en la que la música sería la primera, oficiando de naturaleza el segundo. Pero en esta relación, nos dice que "aquel aspecto de imitación de la naturaleza debe ser muy íntimo e infinitamente verdadero y adecuado, puesto que es comprendida instantáneamente por todo el mundo, mostrando una especie de infalibilidad por el hecho de que sus formas son susceptibles de reducción a reglas perfectamente exactas y que se expresan en números", y de las cuales no se puede apartar.

Otro problema se nos plantea cuando el autor afirma que la música es independiente de la reflexión. Se piensa siempre que la forma "compuesta" es el resultado de la reflexión, porque es el continente de una secuencia de propósitos, pero se nos hace difícil admitir una forma compuesta irreflexiva como la única, ya que nos consta lo contrario. Sin embargo, la música produce, en su literatura rapsódica y en la improvisación, ya sea formas irreflexivas u otras con una sintaxis general prefijada. Reconocemos que la "inspiración", en el sentido schopenhaueriano, se presenta de hecho, pero no podemos cederle la totalidad del campo. Sin embargo, si el autor se refiere a la relación entre el artista y la obra de arte, lo más probable es que tenga razón en un altísimo porcentaje, porque hay más compositores que rechazan la revelación de sus motivaciones íntimas, que los que realmente proceden por decisiones puramente estructurales o por motivaciones exclusivamente acústicas. De todas maneras, el espíritu neoclásico, dentro del romanticismo, tiende a rechazar una relación entre la música y sus bases vivenciales. Para esta manera de pensar resulta difícil admitir siquiera el concepto de Schopenhauer sobre la expresión musical de los sentimientos separados de su origen o referencia particular. Sin embargo, su idea sobre las propiedades de la música frente al auditor, lo acercan de nuevo al sector neoclásico. Las ideas mencionadas se refieren especialmente a la excitación del recuerdo de las vivencias propias de cada auditor,

ante la abstracción acústica que se les somete. En este sentido podríamos afirmar que, para nuestro pensador, la música es un catalítico abstracto del acopio vivencial semejante, en el auditor. La música sería entonces un medio para que, cada cual, según su mayor o menor riqueza en experiencias y capacidad asociativa, pueda gozar a su tasa y medida. Una música cuyos autores no admitan esto, se puede, no obstante, gustar de la manera habitual indicada. Por supuesto que esto vale también para la música neoclásica.

Pero, es el campo de la universalidad del lenguaje sonoro en donde se presenta más clara la relación entre el neoclasicismo musical y el pensamiento de Schopenhauer. Siendo la música, a su juicio, copia de la voluntad, no se presenta como un lenguaje vacío, sino que altamente expresivo, como las figuras geométricas y los números. Sitúa el filósofo a la música ante el objeto, "Universalia ante rem", en comparación con la realidad que se representa en el objeto mismo, "Universalia in re", y a los conceptos, que le son posteriores "Universalia post rem".

Hay un punto que siempre ha producido confusión y que se adscribe tanto al neoclasicismo, como al romanticismo revolucionario. Se trata de la "onomatopeya", la imitación de los sonidos y ruidos de la naturaleza. Respecto de esto Schopenhauer es tajante; la rechaza por no expresar la esencia interior del mundo que es el ser, la voluntad. Con esto restringe el concepto de arte a la sola expresión de la voluntad según su concepto, la cual por otra parte, para ser entendida, puede llegar en la música, a diferencia de otras artes, a la repetición textual, en aras de una mejor comprensión. De esta manera explica además la necesidad de un recurso formal de la música que ha tenido enorme importancia, el "Da Capo".

Otra de las ideas de Schopenhauer que se nos presenta como justificación de la omisión de explicaciones en la música, es la que se refiere a la relación entre el cuerpo y la

voluntad, relación que consiste en la objetivación de la voluntad. Si tenemos en cuenta que, para este filósofo, la música es la copia de la voluntad, llegaríamos a un grado notable de comprensión de su pensamiento, que es el siguiente: "Mi cuerpo y mi voluntad son una misma cosa, o lo que yo llamo representación intuitiva de mi cuerpo; lo llamo así en cuanto adquiero conciencia de éste por una vía completamente distinta y no comparable a otras, mi voluntad: o mi cuerpo es la objetivación de mi voluntad; o mi cuerpo, aparte de ser una de mis representaciones, es a la vez mi voluntad". Esta identidad postulada entre el cuerpo y la voluntad, hace a la música, en cierto sentido, derivar del cuerpo, como copia que es de la voluntad.

Uno de los tópicos más revolucionarios del pensamiento de Schopenhauer, es el que se refiere a la relación existente entre la literatura y la música, en su forma de canto. Contrariamente a lo que se estima en los círculos contemporáneo, en los que se da por sentado que la experiencia precede a toda regla y concepto, pese a que la historia comparada, ya en aquellos tiempos, permitía afirmar que las abstracciones se van derivando de los hechos concretos, Schopenhauer afirma que es la música quien debe impartir su influencia a las palabras y no viceversa. La controversia entre los que dan supremacía a la música y los que se la dan a la literatura todavía no se ha aquietado y hay muchos que encontrarán en Schopenhauer al defensor de los derechos de la música como rectora de la poesía, en contra de la opinión de músicos tan ilustres como Claudio Monteverdi y Vincenzo Galilei. A éstos se debe la primera maduración y el nacimiento, respectivamente, de la *Opera in Música* u ópera, que afianzó una manera de llevar las obras de teatro musicadas ante el gran público del siglo XVII. En esos tiempos, los compositores escribían obras que fluían ininterrumpidamente, sujetas al imperio de la poesía y de las reglas de teatro. Tenían como principio fundamental, "Sea

la poesía señora de la música y no su sirva". Es curioso cómo a lo largo de la historia se van cambiando las ideas que nutren las diversas prácticas que logran sobrevivir a los embates del tiempo. La ópera, como drama musical, vuelve a surgir en el romanticismo, pero sus ideas estarán más cerca del predominio de la música y en consonancia con el pensamiento de Schopenhauer. Dentro de este pensamiento, recordemos que se excluye la "onomatopeya", tan querida y desarrollada en la trayectoria de la música barroca, lo mismo que la música, en general, de programa, con representantes tan notables como Vivaldi, Kuhnau y la escuela de clavecinistas franceses, de entre los cuales cabe destacar a los Couperin y a Rameau. Pero pasemos al costado de la música francamente basada en el mecanismo afectivo y entremos al análisis del Romanticismo revolucionario.

2.—*El Romanticismo revolucionario.*

"Para la Música y Dios, sólo existen los corazones", afirma Schopenhauer, tratando de atrapar la esencia del funcionamiento del lenguaje musical. Con esto quiere significar que su contacto evidencia la relación entre los deseos y su satisfacción, por una parte, y, por la otra, la relación entre la música como producto con el auditor. Por doquier, se encuentra presente su concepto de voluntad que, en el caso del auditor, se aplica a sus reacciones de aceptación o rechazo y a la oscilación de su mecanismo afectivo. Tal cosa es lo que postulan como acontecer en el música, de una manera o de otra, Spohr, Weber y Wagner.

El primero de ellos, Ludwig Spohr, fundador de la escuela alemana de violín y denodado compositor, muestra, hasta en sus obras solísticas, un apego casi obcecado a las relaciones extramusicales, entre las cuales cabe destacar las afectivas y las temáticas. Estas últimas se reflejan en los títulos de sus obras, como por ejemplo: "De lo humano y lo divino en la vida del hombre". Este com-

positor, continuador de la labor de Kuhnau en el barroco, apenas si concibe la música por separado de sus relaciones externas. Pero no olvidemos a precursores más directos, como Beethoven en las partes no onomatopéyicas de su Sexta Sinfonía y en las partes instrumentales introductorias de la sección coral de su Novena Sinfonía, las que, junto a otras de sus obras, revelan una posición que tiende a hacer de la música un documento afectivo universal, reduciendo al mínimo la información anecdótica.

Otros autores, como Weber, por ejemplo, aceptando en cierta medida lo anterior, destacan otros aspectos del romanticismo que son importantes. De entre éstos, el que lo es más, es la posición que asumen de defensores de la edad media, con sus leyendas y costumbres, las que, al cambiar la época, todavía mantienen su lozanía y subrayan la posición del individuo como centro del orbe.

Las mismas homologaciones que se advierten en los "ethos" de los modos medievales del canto gregoriano y polifónico, se mantienen en el romanticismo, con medios distintos, fieles al principio afectivo que les dió origen en las diversas comarcas griegas y del Asia Menor, antes de que Euclides, el matemático, los reuniera en un sistema completo. Persiste, a través de más de dos mil años, el tratamiento musical como imitación del afecto. En este terreno, como se puede ver, las afirmaciones de Schopenhauer tienen una vigencia fácil de comprobar.

Pero es Wagner quien más claramente muestra una relación con el pensamiento de Schopenhauer, como se advierte en sus escritos, en los cuales declara concordar con sus puntos de vista. En Wagner, el mecanismo de las referencias es prolífero y estricto, asigna a cada personaje y a cada situación citable un "leit motiv", que es un melotipo que presta su estructura a todas las variaciones que se producen en el transcurso de una ópera. Este régimen referencial crea un reflejo condicionado en su auditor, de manera que los "leit motiv" son como las palabras, expresiones con significado preciso. Sin em-

bargo, nos asaltan dudas cuando pensamos en las afirmaciones de Schopenhauer sobre las relaciones entre la música y la literatura. Es posible que Wagner no las haya comparado, pese a su tendencia a descartar de sus obras elementos teatrales tan importantes como son los "recitativos" que representan las partes activas, frente a las arias que representan las reflexivas.

El intento de Wagner de hacer de la música un lenguaje codificado, no obstante, tiene ribetes que rebasan lo que Schopenhauer habría tolerado, como es por ejemplo, codificar lo afectivo, que equivale a omitir, para el caso, la voluntad.

Las afirmaciones de Schopenhauer son mucho más generales de lo que son los resultados melotípicos de Wagner. En este campo, el filósofo trata de asignar a la música una serie de propiedades análogas a los distintos grados de organización de la materia, desde la inorgánica hasta el hombre, pasando por los diversos estratos vegetales y animales. Para este particular se sirve el pensador de los conceptos vigentes en torno a la armonía tradicional. Considerada, por ejemplo, al bajo según su movimiento y sonoridad propios, como el lugarteniente de lo inorgánico; a las voces centrales, como representantes de los niveles vegetal y animal inferior, y a la voz cantante, soprano o superior, como la representación del género humano. Aquí nos manifiesta el filósofo su acuerdo con las teorías acústicas que entonces estaban en boga, respetando los conceptos de disonancia y consonancia, basados en la coincidencia de las vibraciones y en la escala de los armónicos. Respecto de esta última recomienda Schopenhauer, calcando el concepto de los tratados de la época, que se observe respecto de las voces superiores, la coincidencia con los armónicos del bajo correspondiente. Este hecho lo estimula a extender su aserto sobre la analogía entre las diversas tesituras del campo acústico, en las que asignó a las más graves la representación de lo inorgánico. La ampliación consiste en establecer una analogía entre las re-

laciones de los sonidos superiores, sujetos a los armónicos del bajo, y los hombres y animales, sujetos a los límites determinados por lo inorgánico.

Todo esto no coincide, precisamente, con el sistema melotípico de Wagner. Schopenhauer hace un planteamiento muy general, aventurándose, en base de propias vivencias, a analogías de facto muy completas, pero, sin lugar a dudas, lejos de la posición pragmática y técnica que se advierte en Ricardo Wagner. Esta última posición consiste en etiquetar las motivaciones recurrentes con medios musicales y esto no se conforma sino en parte a las afirmaciones del filósofo.

Es curioso como el pensador llega a aparentes contradicciones, como, por ejemplo, la que se presenta cuando afirma que el artista no es hombre cuando crea. Veamos. Por una parte, nos instruye sobre la identidad entre el cuerpo y la voluntad; por otra, nos muestra como la música es copia de la misma. Para que no haya contradicción es obligatorio que el cuerpo no sea idéntico al hombre, pero como el cuerpo es voluntad, ¿cómo puede haber hombre sin ella? ¿Es acaso el hombre pura reflexión? Pero si nos adentramos en su pensamiento, descubrimos que sólo se refiere al artista creador músico. ¿Cuál es para él la diferencia esencial entre este artista y los demás? Lo que sucede es que Schopenhauer niega la naturaleza en el hombre cuando es un creador musical, porque lo sitúa en el manejo de un lenguaje directo y universal que es copia de la voluntad y del ser, en un mecanismo independiente de la reflexión que denomina "inspiración".

Sin duda que los escritos de Schopenhauer sobre la música tienen una omisión importante, la de olvidar, en la descripción de lo que expresa la música, las finalidades de ésta, para sólo citar su origen, cuando afirma que aquélla y éstas no son, respectivamente, referencias u objetos particulares. Afirma que "De aquí resulta que nuestra fantasía es excitada por ella y trata de dar forma a ese mundo espiritual tan vivamente agitado

y que, invisible, nos habla directamente, y de revestirle de carne y de colores, es decir, de concretarle en un ejemplo análogo”.

Considera, además, el autor a esta afirmación como la base en el origen del canto, como un ejemplo de concreción particular a partir de la música, que es universal. Esta idea ya se discutió en el capítulo anterior y se hizo ver que invierte el orden que se conoce en la historia.

Dentro de todo su pensamiento abigarrado, Schopenhauer trata de darnos un cuadro adecuado de su mundo, del cual está bien informado, pero con el cual apenas si desarrolla un intercambio directo. Tal vez esto sea lo que motiva su efervescencia, contradictoria a veces, un tanto ajena a la saludable práctica del diálogo. Si dialoga lo hace desde lejos, como la mayor parte de los artistas de la época, desde su torre de marfil, contradiciendo a Leibniz en sus afirmaciones sobre la música, parodiándole el concepto “numerare” por el de “philosophare”. Afirma luego que no hay música exacta sino que relativa, igual que las relaciones que usa como punto de comparación en la naturaleza, pero olvida que dijo que la música, según él mismo afirma, tiene reglas reductibles a números y que aquéllas no se pueden romper sin que ésta deje de existir. Es probable que su pensamiento haya sido mucho más exacto de lo que aparenta, pero no cabe duda que su semántica es, a ratos, poco rigurosa.

Schopenhauer nos da a conocer cómo “El mundo perceptible es la objetivación, el espejo de la voluntad”. Por eso afirma también “mi cuerpo es mi voluntad”. Claro está que en esto la música es copia de la voluntad. Sin embargo, queda una duda, ¿no será acaso la copia una subclase de la objetivación? Si así fuera, toda copia es objetivación y, si toda copia lo es, entonces la música lo es también. Así debe ser, ya que la música forma parte del mundo perceptible. Como para Schopenhauer la voluntad es el cuerpo, el mundo es el espejo de éste, con inclusión de la música, por supuesto. Casi se podría de-

cir que se palpa la soledad el filósofo en estas afirmaciones.

Sin aventurarse, se podría afirmar que Schopenhauer, por su mayor generalidad de enfoque, superará las perspectivas abiertas por Wagner al futuro de la música y anotadas en su opúsculo “La Música del Futuro”. Esto es porque encuentra en sus cavilaciones un sustituto para la realidad existente y proporciona los elementos para estructurar una preceptiva que ya se advierte en el postromanticismo.

3.—*El Postromanticismo.*

En una época se destacan tres autores. Bruckner, Mahler y Schönberg, los que, aparte de otras propiedades, ofrecen buenos ejemplos de ideas “a priori”, en la construcción de sus obras. Se percibe en general después de Wagner, un aumento progresivo de las restricciones, debido a que el abandono del principio armónico de la construcción formal debió sustituirse por otro, el de la “estabilidad motívica”. Esta se refiere principalmente a la construcción de la música por comparación de giros, excluida toda sujeción tonal. En esto desarrolla Bruckner, principalmente, la técnica moduladora, en la que se muestra un sólido inventor. En cambio, Mahler sigue operando a base de la temática melódica, en la que hace aportes considerables. Ambos trabajan macroformas, en las que las grandes proporciones se pierden en la perspectiva del tiempo y en donde, por fuerza de su tamaño, se obliga al auditor a gozar emotivamente del detalle. Es en este último donde se va operando, poco a poco, una regularización que alcanza su madurez con Arnoldo Schönberg. Este último parte desde el centro mismo de la estilística de Wagner, rodeado del pesimismo filosófico romántico y pleno de impulsos trágicos. En su obra se va apretando más y más una técnica que tiende a sintetizar, en un método único, lo armónico y lo motívico, sin sujeción tonal determinada, hasta

que llega a composiciones en las que utiliza las doce notas del total cromático con libertad tonal, pero con estrictez motívica, como sucede en sus trozos para piano Op. 23. Luego, en otros trozos para este mismo instrumento, del Op. 26, ya ha planteado una nueva técnica que consiste en extractar tanto lo melódico como lo armónico, de una serie de doce sonidos arbitrariamente alineados por el compositor, como si fuera un modo más del sistema anterior. El mecanismo resultante tiene las propiedades buscadas, sirve para hacer acordes tocando simultáneamente los sonidos; sirve para hacer melodías haciéndolos oír sucesivamente e impide establecer el predominio automático de un sonido sobre los otros al prohibir las repeticiones y excepciones a la serie.

Es probable que Wagner no soñara con la revolución que desencadenó su ópera *Tristán e Isolda*, pero tampoco era de prever lo que ha pasado después de Schönberg. Se ha llegado al estructuralismo serial, haciendo derivar este tipo de ordenación a todos los elementos de la música y se ha arribado, además, a la música cibernética o robotizada.

Tampoco es fácil imaginar que Schopenhauer haya previsto hasta dónde sus ideas se iban a desarrollar, por conductos directos e indirectos, en el futuro.

Por ejemplo, afirmó que la música opera satisfaciendo o contraviniendo el orden que se desea en el universo. Ideas como éstas hacen posible afirmaciones que van de lleno a planteamientos preceptivos como los de Schönberg: "el arte es lo que los artistas quieren que éste sea". Con principios como éstos se puede pensar en apartarse de la tradición y en crear una música arbitrariamente internacional, como afirmó en una conferencia en 1955 en Darmstadt, el compositor francés Pierre Boulez. Peligrosas y audaces son ideas como éstas. He aquí otra que establece, a propósito de la poesía, relaciones similares a las que sostiene el filósofo y que llevan a Stravinsky y al mismo Boulez a

afirmar que no existe relación funcional alegable entre música y palabras, que sólo pueden coexistir.

Por otra parte, sustenta que la melodía posee una "cantidad" representada por el ritmo y que puede existir por sí sola y que se presenta una cualidad que estaría en la textura armónica. Esta última, desde luego, requiere del ritmo. Afirma, además, que su tratamiento conclusivo o suspensivo debe ser homólogo y consecuente para obtener los resultados deseados. Esto lleva a teorías que se encuentran actualmente en vigencia en la docencia internacional, especialmente en la alemana, y que suelen reeditar como grandes novedades en los cursos de música contemporánea como los que se celebran en Darmstadt, en los que tienen un entusiasta defensor en el maestro Fortner. Lo lamentable es que dichos conceptos, como es fácil de demostrar, son inexactos. Mucho acierta, sin embargo, nuestro pensador al citar a Goethe en su famosa frase en la que, en forma elíptica, califica a la arquitectura definiéndola como música petrificada y, muy agudo y consecuente con sus teorías nos parece el ejemplo que nos somete al comparar la transformación de la piedra en estatua, con la transformación de un bajo en melodía, como sucede con el solo de bajo del "Comendador", en el *Don Juan de Mozart*. Otro tanto sucede, con algunas restricciones, cuando se refiere al "Languor" que se produce cuando están satisfechos todos los deseos. Lo único que los aparta un poco de su pensamiento reside en que el ejemplo seleccionado sólo se comenta bajo el aspecto armónico.

Prudente es su actitud, cuando acepta la necesidad de las disonancias, provocadas del deseo, a su juicio, junto a la necesidad de introducirlas previa preparación que las disimule y de resolverlas luego de producidas, para procurar la satisfacción correspondiente. En esto su pensamiento es trascendental, por eso es que lo examinaremos en relación con:

4.—*Schopenhauer y el espíritu perenne del romanticismo musical.*

Tal vez lo más importante de Schopenhauer es la brillantez con que deja establecidos los principios románticos del individualismo y del pesimismo. El primero de ellos se le ve estrechamente unido a su concepto de voluntad, "el mundo es lo que uno desea", y el otro se aferra al principio del sufrimiento, causa primera del deseo, "el peor pecado del hombre es nacer". Estos son principios trascendentales, no por prácticos o aconsejables, sino porque las condiciones históricas tardarán mucho en cambiar lo suficiente como para que no se presenten casos de soledad y como para que el dolor, aun en sus aspectos puramente fisiológicos, deje de ser uno de los estímulos principales de la actividad humana. Se puede considerar a su filosofía como una versión sintética del principio del deseo como base del sufrimiento y que es de procedencia indú, y el principio del pesimismo derivado de la mitología germánica. Uno y otro corresponden a lo que Freud llama el instinto de la muerte, que se mueve en un campo que trasciende el control del principio del placer. Parece difícil que una filosofía de este tipo pierda, así no más, su vigencia, aunque esté sujeta a equívocos y oscilaciones según el optimismo que se presente a lo largo de la historia.

Por otra parte, sus afirmaciones sobre acústica se refieren a conceptos que están en su pleno vigor y sus conceptos formales tendrán todavía muchos partidarios. En cuanto a sus contradicciones, éstas no son tan importantes, en un mundo que tiene los medios técnicos para descartarlas y para aislar lo compatible.

Pero, lo más profundo parece encerrarse en su afirmación de que la base de toda exteriorización es una fuerza incognoscible que presta cuerpo a las ideas y que se hace perceptible a través de la materia organizada formalmente. Esto, si bien se piensa, es empirismo puro y se puede comparar con los asertos del gran investigador y filósofo ruso Pavlov: "toda experimentación es una simbiosis de hechos e ideas", y "no hay experiencia válida sin una hipótesis de trabajo", etc.

Como se ve, el romanticismo, según Schopenhauer, es algo más que una tendencia filosófica, un estilo artístico o una forma ocasional de vida; es mucho más que eso, es un conjunto importante de propiedades del individuo que son significativas en su conducta. Por eso es que, mientras haya humanidad, habrá románticos. Pertenece esta filosofía imperfecta a la categoría de la viejísima molécula que todos poseemos oculta en nuestro seno desde antes de la historia y desde el origen del universo, y que sobrevivirá hasta su desorganización y término totales.