

Música de la noche, música de la vida. La filosofía según María Zambrano y Nietzsche

Resumen:

Este estudio se propone determinar las diferencias decisivas que separan la filosofía de Zambrano y Nietzsche a partir de las consideraciones de cada uno de ellos sobre la música. El análisis de algunos pasajes de *El hombre y lo divino* y del quinto libro de la *Gaya Ciencia* mostrará que la afinidad que se encuentra entre los dos pensadores en su amor a la música es una afinidad disonante. Estos textos prueban la manera divergente en la que la comprensión de la música ha contribuido a sus respectivas definiciones de la filosofía y de la tarea de los filósofos modernos.

Palabras clave: música, filosofía, Dionisos, orfismo, idealismo

Abstract:

The aim of this study is to determine the differences that separate Zambrano's and Nietzsche's philosophy from the point of view of their reflections on music. The analysis of texts from *El hombre y lo divino* and the 5th book of *Gay Science* will show that the affinity that seems to approach both thinkers through their love of music turns out to be a dissonant affinity. The texts prove the divergent ways in which their comprehension of music influenced their definition of philosophy and of the task of modern philosophers.

Keywords: music, philosophy, Dionysos, orphism, idealism

No se puede saber lo que Nietzsche hubiera pensado de la filosofía de María Zambrano, pero se conocen las reflexiones de esta última sobre el filósofo alemán. En los textos en los que María Zambrano se ocupa de Nietzsche, se muestra particularmente sensible al estilo de su escritura, a sus «delirios», a su tragedia personal, pero parece ignorar el elemento que indica una afinidad entre ellos, a pesar de todo lo que separa sus pensamientos: la música. Nos serviremos de esta afinidad para esclarecer las diferencias fundamentales del pensamiento de los autores y para demostrar que su comprensión de la música y de la experiencia musical muestra con exactitud en qué divergen.

La luz de la palabra y música de la noche

En el capítulo de *El hombre y lo divino* dedicado a “La condenación aristotélica de los pitagóricos” Zambrano describe la diferencia esencial que separó a Aristóteles y Pitágoras y que deriva de la relación del primero con la palabra (de la que la filosofía es su criatura) y de los pitagóricos con los números (de los que nacen la música y la matemática). Se trata, dice Zambrano, de una diferencia «irreductible»,¹ de una «incompatibilidad radical». El «fondo sagrado escondido» que inspiraba a los pitagóricos era, continúa Zambrano, Cronos, el tiempo cósmico devorador, mientras que Aristóteles estaba fascinado por el espacio, por la definición de los contornos de cada cosa que mantienen su identidad. Adoradores de las matemáticas, las artes de los números, y de la música, el arte del tiempo, los pitagóricos estaban inspirados por lo numerable y por la

sucesión devoradora del tiempo sagrado y primordial. «La angustia del tiempo», el simple hecho de sentir el tiempo (sentimiento que es ya, escribe Zambrano, «infernial»), habría sido la experiencia originaria, el «sentir a priori» que inspiró el orfismo, porque la gran tarea de Pitágoras fue racionalizar el tiempo devorador a través del número. Ahora bien, Cronos, padre de la noche y del silencio, era también «padre de la música, tiempo racionalizado, tiempo hecho alma a través del número». Hija del tiempo, la música nació para vencerlo y para vencer a la muerte. Así, mientras que el sentimiento del espacio, de ganar en espacio, correspondía al sentimiento de ganar en luz, de salir de la caverna y de la oscuridad, la representación que nace del sentimiento del tiempo es «nocturna y abismal». Y si la palabra corresponde a la luz, la noche del tiempo se manifiesta en la música. A partir de estas consideraciones, Zambrano establece una oposición entre el grupo de las categorías de tiempo / noche / música y el de las categorías de espacio / luz / palabra. Aristóteles habría pertenecido a esta última familia, la del «logos-palabra», y los pitagóricos habrían pertenecido a la primera, la del «logos-número». El sentimiento específico de los pitagóricos, sigue diciendo Zambrano, era, pues, el de sentirse arraigado en una temporalidad más vasta que la temporalidad humana, un sentimiento «oriental» al que corresponde, más que la interrogación, la respuesta en el orden de las cosas en el que el individuo se siente integrado. De esta experiencia singular es de donde nació el descubrimiento del alma: «un sentirse inmediato a sí mismo en el modo pasivo de alguien a quien le pasan cosas que le han arrancado de su lugar de origen».² Por eso Zambrano concibe la música órfica como el gemido de Orfeo por su indecible sufrimiento, el llanto que sale del infierno para integrarse en el orden del univer-

¹ Respecto a las citas de Zambrano, en el cuerpo del texto se indicará el título de la obra de donde provienen. Para las citas de Nietzsche se indicará el parágrafo y el título de la obra en cuestión, dando la referencia del volumen seguida de la página de la edición establecida por G. Colli y M. Montinari, *Werke*, Kritische Studienaufgabe, Munich-Berlín-New York, DTV-Walter de Gruyter, 1999.

² Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, Madrid, FCE, 1993, p. 105.

so, pues la música nació en el momento en el que el grito se hubo apagado y se sometió al número y al tiempo, es decir, en el momento en el que deja de irrumpir de una manera discontinua en el tiempo y penetra ahí, aprehendiendo la continuidad.

Ahora bien, Zambrano ve como consecuencias de estos dos sentimientos opuestos dos tipos de comportamientos diferentes: del sentimiento originario del espacio, al que pertenece la palabra que hace abstracción del tiempo, resulta la definición y «definir es la forma intelectual máxima de la decisión y de la voluntad», la impaciencia de quien no quiere esperar y empieza a interrogar; por el contrario, del sentimiento originario del tiempo nocturno al que corresponde la música que lo domina y penetra, ofreciéndose a la continuidad, resulta una «obediencia», «la paradójica decisión de padecer el tiempo sin evitar abismo alguno, ni siquiera el abismo de la muerte», el indecible sufrimiento que es llanto y que se resuelve en armonía y se integra en el orden del universo. En este mismo texto, María Zambrano explica la forma en la que los pitagóricos fueron vencidos por Aristóteles y en la que la fascinación aristotélica por el espacio, la luz y la palabra se convirtió en matriz de la filosofía. Ésta es la razón por la que Zambrano considera que Apolo era un dios más filosófico que su hermano Dionisos, pues la filosofía había nacido de las sentencias del dios de Delfos, a través de una pregunta que no se planteaba ya a los dioses, sino a los hombres. Apolo es también el dios de la metáfora de la luz en la que la filosofía se ha desarrollado, según el ensayo “La metáfora del corazón” en el que Zambrano establece una correspondencia entre, por un lado, pensa-

miento y espacio, y por otro, corazón y tiempo (y música). En este texto la autora defiende que junto a la metáfora de la luz existe otra, «más rara, más misteriosa y audaz», ligada a la «visión del corazón». El trabajo continuo del corazón, que es interioridad, víscera, entrañas, no le permite salir del tiempo: su dominio es el ritmo y el ritmo es la música que suena en la oscuridad, en la penumbra, en la noche órfica. Es precisamente esta última metáfora la que el pensamiento de Zambrano intenta recuperar, la metáfora de las entrañas y de las vísceras, que es una imagen del fondo oscuro y nocturno de la vida, que la filosofía racionalista se había mostrado incapaz de comprender. En efecto, el proyecto de fundar una «razón poética» implica el acceso al dominio de lo que Zambrano llama los «ínferos», es decir, un acceso al fondo oscuro de la vida, y la constitución de un lenguaje que capte este «logos sumergido» en las entrañas y lo haga visible.³ La metáfora del corazón se encuentra, pues, en estrecha relación con el sentimiento nocturno, musical, temporal de los pitagóricos y de los vencidos por la filosofía post-aristotélica. Según Zambrano, sin embargo, los pitagóricos anunciaron ya una actitud filosófica: creían en la matemática y, por tanto, en el conocimiento. Su resistencia contra Aristóteles significaba que no querían sacrificar el alma tal como la sentían, la vida total del alma, la vida inmediata que acaba por ser sacrificada por la historia de la filosofía cuando el pensamiento se ha sometido a la autoridad luminosa de la conciencia y de la razón, dejando fuera de este dominio la vida y sus delirios, sus llantos y sus noches, los infiernos musicales que resisten a la comprensión racional.

³ Sobre el proyecto filosófico de María Zambrano y la confianza de la «razón poética» en el lenguaje ver Revilla, C., “Como gota de aceite” en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/>. Sobre la diferencia entre la razón poética filosófica y la creación poética propiamente dicha en el pensamiento de Zambrano, ver Cantinho, M^a J., “A dança da metamorfose” en *Encontro Ibérico: Reflexões em torno de Maria Zambrano*, Lisboa, 2008, pp. 39-55. Un estudio exhaustivo del pensamiento de María Zambrano y de la relación entre filosofía y poesía en la autora fue objeto de la tesis de doctorado, todavía inédita, de Maria João Neves, titulada *Passagens ou sobre a possibilidade de continuidade entre o pensamento e a vida na filosofia de Maria Zambrano*, Universidade Nova de Lisboa, abril 2001.

La conclusión que se puede inferir de la lectura de estos pasajes sobre la música es que María Zambrano está cerca de las concepciones del romanticismo alemán. En efecto, este movimiento defendía la dicotomía música / palabra o música / imagen y concebía la música instrumental como música «pura» o «absoluta», atribuyéndole un contenido de sentido metafísico.⁴ Los románticos como Hofmann, Tieck y Wackenroder elevaron la música instrumental al rango de expresión de lo inefable, inaccesible a las palabras. La experiencia musical era considerada como una experiencia sublime que llevaba al sujeto más allá del lenguaje, hasta un contenido de verdad de orden extra-musical, es decir, metafísico. La escucha de la música «pura», «absoluta» se convierte así en una experiencia filosófica que lleva más allá de las determinaciones conceptuales, al dominio de lo «indeterminado», que se consideró como origen de todos los fenómenos y cuya imagen privilegiada era la de la noche (sobre todo en los escritos de Novalis). Lo que parece, pues, distinguir el pensamiento de María Zambrano del de los románticos es su confianza en la palabra poética para decir lo que los conceptos racionales no pueden expresar. Efectivamente, para Zambrano el fondo de la vida no es en absoluto inefable. Sin embargo, la nueva forma de racionalidad que su filosofía propone, la «razón poética», muestra también raíces románticas: la creencia en la poesía como medio de captar el sentimiento originario y la relación de las entrañas con su expresión es romántica en la medida en que, para los románticos, lo «poético» era la categoría común a todas las artes que se manifestaba en su estado más puro en la música instrumental. Ahora bien, en la misma medida en que, para los románticos, la música era, a fin de cuentas, poesía, se puede comprender que

lo que, para María Zambrano, es lo «poético» sería, desde el punto de vista romántico, lo musical en tanto que expresión de la sustancia metafísica de la vida. Y es justamente este punto el que separa el proyecto filosófico de María Zambrano del de Nietzsche.

La filosofía y la música de la vida

Para ser precisos, hay que subrayar, sin embargo, que también Nietzsche estaba muy influido por la concepción romántica de la música cuando escribió su primera obra. En efecto, *El nacimiento de la tragedia* evocaba la «monstruosa oposición»⁵ que separa las artes apolíneas y la música dionisiaca. Fiel a Schopenhauer, Nietzsche defiende que la música, «en su total ausencia de límite», no tiene necesidad de imagen y de concepto, pues su universalidad no puede ser reducida al lenguaje: la música está situada en un dominio que está más allá del mundo de los fenómenos, es anterior a todo fenómeno y se encuentra en una relación simbólica con lo que Nietzsche llama el Uno originario.⁶ De la música parece ser característica una continuidad específica y metafísica que ninguna determinación fija, ninguna interrupción discontinua puede interrumpir —es, por tanto, lo contrario de la discontinuidad de los contornos que recortan e individualizan los conceptos y las imágenes, lo contrario del principio apolíneo de individuación. En *El nacimiento de la tragedia* la experiencia musical dionisiaca consiste en el abandono de los límites que separan a cada individuo de todos los demás y en el que puede volver al seno del ser originario. No es difícil encontrar similitudes entre estas ideas y las de María Zambrano, evocadas antes. En efecto, la «monstruosa oposición» de Nietzsche se parece a la diferencia «irre-

⁴ Sobre la concepción romántica de la música y sobre el concepto de música absoluta (cuyo creador, por otra parte, fue Richard Wagner) ver Dahlhaus, C., *L'idée de la musique absolue*, Ginebra, Éditions Contrechamps, 2006.

⁵ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, §1 (KSA 1, 25) y § 16 (KSA 1, 103). Sobre la fidelidad de Nietzsche a la «metafísica de la música» schopenhaueriana ver Dufour, E., *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005 (en particular la primera parte, «La métaphysique de la musique dans *La Naissance de la Tragédie*», pp. 21-156).

⁶ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, § 6 (KSA 1, 51).

ductible» que Zambrano establece entre espacio y tiempo, y el abandono dionisiaco y musical parece acercarse a la obediencia pitagórica que Zambrano considera que es más una respuesta que una pregunta al orden de las cosas. El subsuelo dionisiaco nietzscheano revela, efectivamente, afinidades con las entrañas de la vida zambranianas, y también es cierto que en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche critica la sumisión de la filosofía a la luz implacable de la racionalidad conceptual (aunque, para Nietzsche, el representante de esta tendencia filosófica sea Sócrates y no Aristóteles⁷). En todo caso, lo que la música es para Nietzsche en esta obra, la poesía lo será para Zambrano. En *El nacimiento de la tragedia*, la poesía (apolínea) no es adecuada para simbolizar la esencia del mundo, es una especie de música racionalizada, ya que lo que el poema lírico expresa de una manera mediata, la música lo expresa de manera inmediata. Si la música no está restringida a la esfera de las palabras, si es paso que se anula constantemente a medida que pasa, la poesía, por el contrario, reproduce, para Nietzsche, no un flujo, sino una figura.

La afinidad musical entre Nietzsche y Zambrano conoce, pues, límites que deben ser esclarecidos, sobre todo porque arraigan en la «diferencia irreductible» o la «oposición monstruosa» (por utilizar sus mismos términos) que separan el pensamiento filosófico de los dos autores. Esta diferencia resulta más clara en el desarrollo del pensamiento de Nietzsche y, en particular, en los desarrollos del concepto de lo dionisiaco en su obra. Si en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche concebía a Dionisos a partir de referencias que se han podido identificar como órficas,⁸ y aun-

que se refiere al mito órfico de Zagreus y a Pitágoras,⁹ la noción nietzscheana de lo dionisiaco se aleja desde el principio del sentimiento órfico y pitagórico descrito por Zambrano, que se podría acercar más bien al pesimismo, la renuncia y la resignación defendidas por Schopenhauer (al que la manera «oriental» de sentir no le era en absoluto extraña). En *El nacimiento de la tragedia*, como en las obras posteriores, Nietzsche concibe lo dionisiaco como fuerza afirmativa, como un instinto creador cuya inspiración es más heraclitiana que pitagórica. En efecto, Nietzsche asociaba desde su juventud el pitagorismo y el orfismo a los tiempos pre-homéricos en los que los «hijos de la noche» reinaban y el culto de las Musas y de Orfeo conducía a los hombres al «disgusto por la existencia, a la concepción de la existencia como castigo».¹⁰ Ahora bien, esta negación de la vida es contraria a las intuiciones centrales de la filosofía de Nietzsche, y su interpretación de la muerte y renacimiento de Dionisos es fundamentalmente diferente de la que defendían el orfismo y el pitagorismo.¹¹ Por otra parte, Pitágoras es una figura ambigua en los textos de Nietzsche, quien no lo considera tanto un filósofo como un reformador religioso (como es el caso, por ejemplo, en el § 149 de la *Gaya ciencia*) y que no veía en las tesis científicas, astrológicas y matemáticas de los pitagóricos sino un desarrollo tardío de las preocupaciones por la salvación del alma, que eran las de Pitágoras. Así el Dionisos Zagreus del *Nacimiento de la tragedia* no es de ningún modo idéntico al dios órfico, y tanto menos en cuanto que aparece como un dios glorioso y triunfante y no solamente como un dios que sufre. Nietzsche distingue los «bárbaros dionisiacos» de los «griegos dionisiacos»,

⁷ O. c., § 12-13.

⁸ Es ésta la tesis de Silo, M. S. / Stern, J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 176-178.

⁹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, § 10 (KSA 1, 72) y § 11 (KSA 1, 78).

¹⁰ Nietzsche, F., *La lucha de Homero* (KSA 1, 785).

¹¹ Seguimos la tesis de Benjamín Biebuyck / Danny Praet / Isabelle Vanden Poel expuesta en su artículo "The eternal Dionysus. The influence of Orphism, Pythagoreanism and the Dionysian Mysteries on Nietzsche's Philosophy of Eternal Recurrence" en *Philologus*, Band 149, Berlín, 2005, pp. 52-77.

separados por un «abismo monstruoso».¹² Al contrario de los bárbaros, frente a los sufrimientos y al dolor de la existencia, frente a la destrucción simbolizada también por Dionisos, los griegos dionisiacos no se resignan como los órficos, intentan dominar el dolor por medios artísticos. Así, el genio griego (y no pitagórico) consistía en la capacidad de alcanzar la «reconciliación» de las partes de la «oposición monstruosa»: las fuerzas apolíneas actúan en el momento de la amenaza de disolución del individuo en el Todo cósmico (la noche órfica), y la alianza con Dionisos produce una forma de dominio del caos, que es una forma artística.¹³

Según Nietzsche, Pitágoras era una excepción entre los griegos, y su estatus excepcional lo subraya justamente en un texto sobre las relaciones de los pitagóricos con la música. Se trata del § 167 de *El viajero y su sombra*,¹⁴ donde Nietzsche parece retomar la oposición palabra / música y darle un sentido completamente diferente, al señalar el poder autoritario de la música, que alcanza su mayor grado «entre los hombres que no pueden ni deben discutir». Los griegos, escribe, que amaban la palabra y la lucha, «no soportaban la música sino como una accesorio de las artes sobre las que se puede discutir y hablar verdaderamente»; por esta misma razón «los pitagóricos, esos griegos excepcionales en muchas materias, eran también grandes músicos»: ellos «inventaron el silencio de cinco años, pero de ningún modo la palabra». La relación de los pitagóricos con la música es, pues, una relación de silencio, una pasividad que renuncia a la afirmación de la existencia individual y que apunta a la reintegración en la noche cósmica. Ahora bien, contrariamente a la obediencia

pasiva de los «hijos de la noche», cuya expresión teórica (más religiosa, o se podría decir moral, que filosófica) es disgusto por la existencia en este mundo; la relación que Nietzsche defiende con la música no es una relación de silencio fusional, pasividad obediente que se somete a la tiranía de los sonidos. Se trata más bien de la misma tensión, de la misma reconciliación precaria, entre *pathos* y distancia tal como la experimentaban los espectadores de la tragedia griega. Esto significa que hay que tener una relación estética con la música, pues ésta es un arte, una producción humana, y no una entidad metafísica. Escuchar música es, por tanto, una experiencia estética que no debe, en ningún caso, consistir en una adhesión total a lo que se escucha, sino en una tensión, que jamás resulta definitivamente estabilizada, entre afección y reflexión. Este es el punto donde se enraízan exactamente las críticas nietzscheanas a la música de Wagner: ésta se opone, dice Nietzsche en el § 126 de las *Opiniones y sentencias*, a la música premoderna que obligaba a quien escucha a una reflexión permanente. Era «el contraste entre esta brisa más fresca que venía de la reflexión y el aire recalentado del entusiasmo»¹⁵ lo que hacía, añade Nietzsche en el mismo texto, la buena música totalmente contraria a la ausencia de medida rítmica de la «melodía infinita» que lleva consigo el peligro de la vuelta a la barbarie. En *El caso Wagner* se planteará de nuevo esta especie paradójica de pasividad activa, el equilibrio inestable entre *pathos* y distancia (que no es sino una variación de la reconciliación del instinto apolíneo con el dionisiaco) y Nietzsche declara ahí: «Yo defino precisamente así el *pathos* filosófico».¹⁶

¹² Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, § 2 (KSA 1, 31). Sobre la distinción entre dionisiaco bárbaro y griego y sobre la crítica de Nietzsche al romanticismo (y a su propio período romántico) ver Ávila Crespo, Remedios, «La crítica de Nietzsche al Romanticismo» en *Estudios Nietzsche*, n° 5, 2005, pp. 11-31.

¹³ Ver *El nacimiento de la tragedia*, § 19 (KSA 1, 126) donde Nietzsche define la misión del arte como redención de la mirada lanzada sobre el horror de la noche.

¹⁴ Nietzsche, F., *El viajero y su sombra*, KSA 2, 621.

¹⁵ Nietzsche, F., *Opiniones y sentencias*, KSA 2, 434.

¹⁶ Nietzsche, F., *El caso Wagner*, KSA, 6, 14.

Una disonancia filosófica: Dionisos contra Cronos

Lo que separa la concepción zambrana de la filosofía de la de Nietzsche se puede comprender a partir de la manera en que cada uno de los autores considera la música, tal como se ha intentado resumir. Además, como se decía antes, parece que el amor a la música compartido por los dos filósofos no ha ayudado a su mutua comprensión. Los textos de María Zambrano sobre Nietzsche testimonian una incompatibilidad sorprendente y será útil comparar dos consideraciones sobre Nietzsche en el texto “La destrucción de la filosofía en Nietzsche” con algunos textos del filósofo.¹⁷ Zambrano se refiere ahí, por un lado, al odio de Nietzsche a la filosofía y su deseo de destruirla, considerando, por otro lado, que Nietzsche fue un idealista a su pesar. Habría que poner a prueba estas consideraciones contrastándolas con el libro V de *La gaya ciencia*, que está específicamente dedicado a los filósofos, y en particular con el § 372, cuyo título es “Por qué no somos idealistas”.¹⁸ En este texto, Nietzsche habla de la relación de la filosofía con la sangre y el corazón de los filósofos y establece una relación entre la necesidad de idealismo y la ausencia o la sobreabundancia de salud. Spinoza era idealista por falta de salud, por enfermedad, mientras que Platón lo fue porque tenía una salud demasiado rica y peligrosa. Nietzsche se incluye entre los «sensualistas» que habían sido nombrados en el § 370 (Hume, Kant, Condillac). «Hoy somos todos sensualistas, nosotros, hombres del pasado y del futuro de la filosofía», escribe considerando, por tanto, que la época de Kant, Hume y Condillac perdura y seguirá perdurando. Se plantea, entonces, la cuestión de saber qué entiende Nietzsche por idealismo y sensualismo, cuya oposición no parece ser simple y totalmente clara. En el § 3 del Prefa-

cio de *Aurora* (escrito al mismo tiempo que el libro V de *La gaya ciencia*), Nietzsche describe la manera como Kant imponía un nuevo sensualismo contra el de Hume, porque aceptaba «una buena porción de sensualismo en su teoría del conocimiento», y habla del sensualismo como signo de una posición filosófica en la que todo conocimiento depende de los sentidos. Pero en el § 15 de *Más allá del bien y del mal* Nietzsche declara que el sensualismo no puede ser sino una hipótesis reguladora, un principio heurístico como lo son las ideas kantianas, necesarias en tanto que método de investigación empírica. Parece, por tanto, que el sensualismo filosófico no tiene un sentido único, y, por consiguiente, no es posible establecer una alternativa rígida entre sensualismo e idealismo. En efecto, el idealismo es también diferente si se trata de Kant o de Platón, y según lo que se dice en el § 372, hay que admitir que el de Kant era mucho más moderado, pues Kant ya no temía a los sentidos como los había temido Platón. «Antes, los filósofos tenían miedo de los sentidos; ¿quizá se haya olvidado completamente ese temor», pregunta Nietzsche sugiriendo que la filosofía puede haber cambiado ella misma sin darse cuenta de ello.

En efecto, Nietzsche añade aún un síntoma de este cambio: dice que hoy un filósofo auténtico no escucha ya «la música de la vida». Esta expresión parece constituir una especie de *Gegenbegriff*, pues la música es justamente un lenguaje no-conceptual, y es en este sentido en el que ya no es escuchada por los filósofos, que devienen, por esta falta de oído, «idealistas». Nietzsche parece indicar que, entre los modernos, la necesidad de idealismo ha cambiado y no proviene ya del miedo a los sentidos. Ahora bien, el mismo texto hace referencia también a la estrategia de Ulises contra el canto de las sirenas, y lo que era para

¹⁷ Se remite también al artículo de Maillard, M^a L., “El Nietzsche de Zambrano” en *Estudios Nietzsche*, n^o 3, 2003, pp. 131-139.

¹⁸ Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, KSA 3, 623-624. Para un estudio minucioso de este párrafo, a la lectura del cual debe mucho lo que sigue, ver Stegmaier, W., “*Philosophischer Idealismus und die Musik des Lebens: zu Nietzsches Umgang mit Paradoxien. Eine kontextuelle Interpretation des Aphorismus n^o 372 der Fröhliche Wissenschaft*”, *Nietzsche Studien*, Band 33, 2004.

éste prevención contra los peligros y la seducción de los sentidos se ha convertido, a partir de Platón, en un rodeo permanente de estos mismos sentidos en dirección al reino frío de las ideas hacia el cual el hombre del conocimiento debía dirigir su mirada. Con Kant, por el contrario, los sentidos parecen seducir al espíritu solamente en tanto que datos sensoriales, materia de la impresión sensible que el entendimiento puede trabajar. La relación, así, se ha invertido: ahora, las ideas son el peligro y los sentidos la isla donde los filósofos modernos podrán salvarse. Se ha pasado de la seducción de los sentidos contra la que Platón se defendió a la autodefensa de la razón en la isla de los sentidos, donde se defiende de la seducción del idealismo. Pero el sensualismo moderno, que según Nietzsche es el presente y el futuro de la filosofía europea, ha llegado a ser posible porque los sentidos no nos plantean dificultades como lo hacían antes, es decir, porque «quizá nosotros, modernos, no tenemos tan buena salud como para necesitar el idealismo de Platón».

Este punto de vista de la diferencia entre la salud y la enfermedad se aplica también a la música. Nietzsche lo utiliza para evaluar la música de Wagner cuando le dirige sus «objeciones fisiológicas» (§ 368) y critica esta música enemiga del cuerpo y de la salud rica y sobreabundante descrita en el § 370, titulado «¿Qué es el Romanticismo?». Lo que parece, por tanto, estar en juego en el texto sobre el idealismo no es, de ningún modo, el odio contra la filosofía y contra los idealistas señalado por María Zambrano. Se trata más bien de la idea de una relación saludable con los sentidos que permita escuchar lo que Nietzsche llama «la música de la vida». Se trata de una música que no es «pura», «absoluta», como lo era para

los románticos, sino de una especie de melodía inmanente a la vida, que no tiene ya nada de metafísica. Una razón pura, puramente conceptual, no sería capaz de escucharla y determinar su valor, pues una evaluación conceptual de la música sería tan absurda como el cálculo puramente científico, mecánico, del valor de la vida (§ 373). La vida no es un movimiento puramente mecánico, puesto que ella no es precisamente pura, sino una mezcla de afectos, sentimientos, percepciones sensoriales más o menos fuertes. Lo que la filosofía de Nietzsche propone es el despertar de una escucha filosófica de la «música de la vida», que no es un concepto, ni se dirige a la razón pura o al entendimiento, sino también a nuestros cuerpos y a nuestros sentidos, a nuestra fisiología. Esta escucha no es ya romántica, enfermiza; exige una salud rica a la que corresponde la filosofía que Nietzsche llama «pesimismo dionisiaco» (§ 370). El Dionisos musical del *Nacimiento de la tragedia* deviene un dios filosófico (*Más allá del bien y del mal*, § 295),¹⁹ el espíritu de la música deviene un espíritu filosófico y libre, cuya condición de posibilidad es la «gran salud —una salud que se contenta con tener, sino que se [...] se debe conquistar continuamente, porque se la sacrifica y se la debe sacrificar sin cesar».²⁰ Un sacrificio así significa la libertad del espíritu, un riesgo constante, la confrontación continua con peligros que amenazan la estabilidad conceptual y racional, y la afirmación de la unidad indisoluble de lo sensible y de lo inteligible, que se encuentra así constantemente reforzada y potenciada. La filosofía dionisiaca de Nietzsche rechaza, pues, la separación de lo fenoménico y de lo metafísico, del sensualismo y del idealismo, del lenguaje y del ser. Esto no significa de ninguna manera una perspectiva «irracionalista»,²¹ sino un dominio del fondo pulsional caótico a tra-

¹⁹ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, KSA 5, 237-239. Sobre la determinación del sentido filosófico de Dionisos en el pensamiento de Nietzsche ver dos artículos recientes que proponen dos lecturas diferentes, Figal, G., «Nietzsches Dionysos» en *Nietzsche-Studien*, Band 37, 208, pp. 51-61 y Wotling, P., «La culture comme problème. La redetermination nietzschéenne du questionnement philosophique» en *Nietzsche-Studien* 37, 2008, pp. 1-50 (en particular pp. 49-50).

²⁰ Nietzsche, F., *La gaya ciencia* § 381 (KSA 3, 636).

²¹ Véanse las conclusiones del estudio de Sánchez Meca, D., «Lo dionisiaco y la nueva comprensión de la modernidad» en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 2, 2000, pp. 31-53.

vés de una medida que no es nunca ni la negación de la sensualidad (como es el caso en el ascetismo), ni el abandono nihilista y una adhesión enfermiza a las impresiones sensoriales (como es el caso en el arte wagneriano, al que Nietzsche llama, justamente, narcótico). Se trata más bien de la victoria de un poder que conserva la vitalidad de los sentidos y que produce con esta vitalidad formas bellas al imponer sentido y valor. Nietzsche concibe este *pathos* filosófico como análogo al *pathos* musical: «se deviene tanto más filosófico al devenir músico».²²

Por lo tanto, se puede concluir que hay una afinidad en la manera en que María Zambrano y Nietzsche remiten a la musicalidad como condición de una reorientación de la filosofía. Las imágenes de Sócrates músico en *El nacimiento de la tragedia* (§ 15 y 17) y de Schopenhauer tocando la flauta (§ 186 de

Más allá del bien y del mal) son, para Nietzsche, imágenes positivas de una filosofía afirmativa y de filósofos que arriesgan el equilibrio inestable compuesto de afección y distracción, de sufrimiento y de *Heiterkeit*, para superar el nihilismo. Por el contrario, para Zambrano, el dios de la música no es Dionisos, sino Cronos, el dios órfico que «se ríe de los que creen que está fuera del logos», el dios que «se da sin máscara en la música», que es la «música anterior a toda la música compuesta» (*Claros del bosque*, “El transcurrir del Tiempo. La musicalidad”). Esta música de las entrañas de la vida, del corazón y de la noche sigue siendo la música órfica, escuchada por una filosofía tal vez menos *heiter* que la de Nietzsche, seguramente más «piadosa»,²³ de la que la «razón poética» busca románticamente captar el fondo vital, y que, también románticamente, escucha «una música que viene a darse en el modo de la oración».



Jordi Morell: Sense títol #1, 2009

²² Nietzsche, F., *El caso Wagner* § 1 (KSA 6, 14).

²³ Ver de nuevo sobre el tema el artículo de Revilla, C., “Como gota de aceite”, ed. cit. En su estudio “La razón condescendiente: historia, alma, símbolo”, Jesús Moreno Sanz explica la manera en la que, en las últimas obras, la «razón poética» de María Zambrano se abisma en la noche y desciende hasta el «límite de la Nada», dialogando con Nietzsche y san Juan de la Cruz, cfr. *Encuentro Ibérico: Reflexões em torno de María Zambrano*, Lisboa, 2008, pp. 17-38.