


## ARMONÍAS DE UNA FILOSOFÍA QUEBRADA

Carmen Pardo

 Armonías de una filosofía quebrada es tan sólo la expresión con la que se pretende retomar el hilo que, desde antiguo, pone en relación la música y la filosofía. Una relación ciertamente extraña porque los nexos que las engarzan, lejos de conducir a la contemplación de una imagen que pueda fijar qué es el filósofo, parecen más bien complacerse en introducir al filósofo en una suerte de nebulosa, en una imprecisión sostenida que dificulta la orientación de la mirada, la gestación de una forma de saber. Sin embargo, la insistencia en esa relación, los distintos modos en que los lazos se disponen, ofrecen a menudo la intuición de una esfera todavía inexplorada, quizás la promesa de un tipo de saber, de una experiencia anhelada que aún no ha sido habitada, al menos por la palabra. El interés del filósofo por la música reside tal vez, en el deseo de arribar con la palabra a ese mundo del sonido inarticulado.

El filósofo una vez soñó que poseía ese mundo.

Hubo un tiempo en el que la filosofía quiso hacerse música, abarcando todo el arco de lo pensable y de lo vivible. Si bien ese arco no tensaba todo, lo pensable y lo vivible semejaban responder a una diferencia de grados que la palabra no alcanzaba a cubrir. Sin embargo, las vibraciones de ese arco aún resuenan en nuestros oídos trayendo las palabras de aquel *daimon* que exhortaba a Sócrates poco antes de morir: "Oh Sócrates, trabaja en componer música".<sup>1</sup> Y Sócrates no

1. Platón, *Fedón*, 60 d., en *Diálogos*, traducción, introducción y notas C. García Gual, Madrid, Gredos, 1986.

podía entender, él estaba convencido de que ya hacía música porque “la filosofía era la música más excelsa”. Finalmente, Sócrates se decidió y, como Nietzsche nos recuerda, sólo acertó a poner en verso las fábulas de Esopo y el himno a Apolo.

La melodía socrática se armonizaba sin duda con las fábulas de Esopo, pero no podemos dejar de pensar, de vez en cuando: ¡pobre Sócrates! ¿Qué música era aquella que acompañaba sus sueños, la que indicaba el tono de sus palabras? ¿Qué música ritmaba su preguntar? Seguramente era ésta la misma melodía que condujo después a Platón a gestar la filosofía como la música más excelsa. Y su filosofía, su escritura, su música, nos regalaron la dialéctica. La armonía platónica enseñó entonces una actitud, una manera de armonizar la mirada que debía orientarse hacia la luz, de hacer consonantes una forma del ver y una forma del conocer.

El rechazo a este modo de hacer de la filosofía música bien podría ser lo que se va a dirimir en la supuesta inversión del platonismo que el llamado joven Nietzsche realiza. Por ello, como trasfondo de la crítica nietzscheana, se proponen los sonidos de la melodía socrática y platónica, de esa peculiar forma de aunar la música y la palabra, acaso también de engarzar la música y el pensamiento. Una unión que podría seguir resonando a lo lejos, mientras tendemos el oído al modo en que Nietzsche pretende quebrar la armonía de esa filosofía y con ella, el predominio de una forma del ver, del conocer.

En un texto póstumo de la primavera de 1871 (KSA VII, 12 [I]), Nietzsche muestra que las relaciones entre música y filosofía pueden cobrar otra dimensión. En este escrito se plantea, como es sabido, la relación entre la palabra y la música desde una doble vertiente:

-aquella que concierne a la práctica musical del momento y que se centra primero en la creación del *Lied* y en el último movimiento de la *Novena* sinfonía de Beethoven, para pasar después a la ópera y con ella a la música dramática.

-la que se ocupa de los nexos que ligan filosofía y música y que podría considerarse como una visión metafísica de la música. Esta visión se expondría a través de la crítica a la noción de

voluntad en Schopenhauer y de la referencia a la música dionisiaca.<sup>2</sup>

Ambas se encontrarán unidas en la crítica a la representación, entendida como la puesta en cuestión de la posibilidad y el alcance del ver platónico. Una crítica que interroga también el tipo de música que engendraba el movimiento dialéctico en el alma, que marcaba el ritmo del pensar. Desde aquí, el papel que se otorga a la música en la crítica a la representación y la función que le corresponde en el ejercicio del pensar, bien podrían actuar a modo de *leit motiv* que indicara el trazado a seguir.

Si Platón enunciaba que la filosofía era la música más excelsa y, en su *República*, había expuesto con firmeza que la música que le interesaba era la apolínea, la supuesta inversión nietzscheana nos confrontará con otra música, la que Platón rechaza, la música dionisiaca. Pero, ¿sólo con ésta? El hecho de que Nietzsche se plantee la problemática musical desde la práctica de su tiempo requiere pensar, al menos por un momento, si ciertamente puede admitirse que toda música es dionisiaca, si toda música es de por sí un arte no escultórico, tal y como el filósofo afirmaba en *El nacimiento de la tragedia*.<sup>3</sup> Si la música es un arte no escultórico, ¿cómo es posible entonces describir esta música con palabras?; ¿cómo aparece la música? \*

Aunque, más bien no aparece, a pesar de que Nietzsche nos insta a poner “atención y cierta imaginación”.<sup>4</sup> Y es que de ella se afirma que:

2. La doblez con que Nietzsche trata la música encontraría su réplica en el modo en que, durante el Romanticismo, se gesta la conciencia histórica del músico. Esta conciencia se articulaba en torno a una doble vía: el desarrollo de la música misma –entendiendo por ésta fundamentalmente la música alemana– y la figura del músico como individuo, lo que se encerraba en la figura del genio. En Beethoven, los músicos alemanes reconocerían la unión de esa doble vía.

3. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* –abreviadas como KSA– B.I. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag, 1980.

4. KSA VII, 12 [I]. A partir de aquí, toda cita de la que no se explicita la referencia pertenece a este escrito póstumo de 1871.

- su significación es intemporal, eterna;
- su origen se encuentra más allá del principio de individuación;
- la voluntad es su objeto.

La significación eterna de la música la alejaría de cualquier acto significativo que estuviera ligado a una acción o a un pensamiento concreto. Su valor no residiría en el peso que el pasar del tiempo le otorgaría. Pero, ¿se trataría entonces de una significación ideal y por ello inalcanzable? Si así fuera, la sombra platónica aún recortaría el espacio del pensar.

El origen de la música nos llevaría, si esto fuera posible, más allá del principio de individuación, lo que nos aniquilaría.<sup>5</sup> Aunque, ¿de dónde surge la necesidad de un origen? Y, sobre todo, suponer que el origen se encuentra más allá del principio de individuación pone de relieve, al mismo tiempo, que la música podría tener alguna relación con este mismo principio. La necesidad de este origen constituiría tal vez una llamada de atención respecto al modo en que la música podría formar parte, también, de la posibilidad de engendrar individuaciones, de acotar valores de uso que, con el tiempo, cristalizan en identidades. Parece que sí, si no ¿por qué puso Platón tanto empeño en legislar las armonías que convenían a la ciudad? ¿Por qué la adscripción de un individuo, de las masas de individuos a músicas que los identifican, que los distinguen, al tiempo que los igualan? Nietzsche, situando el origen de la música más allá del principio de individuación, podría estar distanciándose del uso moral de la música, de su uso terapéutico.

Significación y origen están vedados al hombre, así que tan sólo queda un remedo, aferrarse a desentrañar el objeto de la música o, cuando menos, las manifestaciones de su objeto: la voluntad. Será esto lo que

5. Es relevante notar el modo en que Nietzsche modifica el tema romántico de la "muerte en la música". Si en el *Hesperus* de Jean-Paul Richter, Manuel Dahoré, el mago dotado de clarividencia, predice la hora de su muerte y le es concedida la mejor forma de morir, la "muerte en la música", el aniquilamiento en la felicidad, fundirse en la armonía de sonidos y disolverse, para volver a reconstituirse; en Nietzsche la "muerte en la música" sería brutal, rememoraría el despedazamiento de Dionisos y sólo parece que podría reconstituirse dando lugar al pensamiento trágico.

el filósofo realice a través de su crítica a la voluntad schopenhaueriana. Desde esta crítica, Nietzsche expondrá la distancia que separa a la música y la palabra, al tiempo que mostrará la dualidad que la palabra encierra: su doble esencia que la condena a ser un símbolo. El resto –la significación y su origen– permitirán apuntar de otro modo a lo dionisiaco, constituyendo a su vez, la distancia que el propio filósofo establece entre lo dicho y aquello de lo que se habla: la música. De ser esto cierto, la escritura, tal vez la filosofía entendida como el discurrir del pensar, dejaría de ser la música más excelsa.

El texto nietzscheano parte, como es sabido, de la siguiente referencia a Schopenhauer:

Aun cuando el espíritu puramente musical no lo exige, cabe agregar al lenguaje puro de los sonidos, bien que se baste a sí mismo y no tenga necesidad de ayuda, palabras, y aun una acción tangible, para así procurar a nuestro intelecto contemplativo y reflexivo, que no gusta de la ociosidad absoluta, una leve ocupación análoga, con lo cual hasta se logra concentrar en mayor grado la atención sobre la música, al mismo tiempo que se complementa lo expresado por los sonidos en su lenguaje general y abstracto del corazón con una imagen tangible, como si dijéramos con un esquema, o con una especie de ejemplo que ilustra un concepto general; cabe decir que así quedará intensificada la impresión de la música.<sup>6</sup>

El párrafo escogido por Nietzsche ciertamente sorprende, las palabras "cabe agregar al lenguaje puro de los sonidos, (...) palabras, y aun una acción tangible (...) cabe decir que así quedará intensificada la impresión de la música" se refieren al drama, pero suscitan inmediatamente la pregunta acerca del tipo de intensificación al que se está aludiendo. Siguiendo el texto, la intensificación consiste en el modo en que la palabra y la acción tangible –el drama–, actúan de esquema o ejemplo "que ilustra un concepto general" que se atribuye a la música. Estas palabras, son además justificadas por Nietzsche a partir del origen que, en connivencia con la hipótesis romántica acerca del

6. A. Schopenhauer, *Parerga II* S. 465, en *Sämliche Werke* Bd. V, Text Kritisch bearbeitet und herausgegeben von W. Frhr. von Löhneysen, Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1986.

nacimiento de la música instrumental y vocal, otorga a la segunda una íntima unión con la lírica.<sup>7</sup> Sin embargo, a partir de esta afirmación, el análisis que el filósofo realiza supondrá un distanciamiento que, sin contrariar la afirmación schopenhaueriana, pondrá de relieve el modo en que palabra y acción se relacionan con la música de su tiempo, lo que provocará un desplazamiento respecto al escrito de Schopenhauer.

Nietzsche procede primero al desbrozamiento del lenguaje, a la mostración de la dualidad de la esencia del lenguaje y con ello, a la afirmación de su condición de símbolo. Las palabras, se expone, son representaciones conscientes o inconscientes, y el hombre sólo trata con esas representaciones, “no hay en parte alguna un puente directo” que conduciría al núcleo, a la esencia del Universo, escribe Nietzsche. La ausencia de puente hace que, al igual que la palabra, la vida afectiva, los sentimientos, las sensaciones, los afectos y los actos volitivos sean considerados, en un segundo momento, como representaciones. Una consideración que conduce al filósofo a la siguiente afirmación:

y puede decirse que hasta la “voluntad” de Schopenhauer no es sino la manifestación (*Erscheinung*) más general de algo por lo demás del todo inescrutable.

La voluntad schopenhaueriana es también manifestación, un aparecer de algo inescrutable que es tal vez la música, si no toda, por lo menos la música dionisiaca. Esta música sería, en consecuencia, el ejemplo sonoro que hace audible la imposibilidad de ese puente directo. La música misma, sería la ejemplificación de una distancia. En esa distancia, la voluntad actuaría como objeto de la música y sólo sería perceptible, por así decir, a través de sus manifestaciones, siendo ella asimismo manifestación.

7. El texto de Nietzsche recogería lo que, en el momento, era considerado como una doble genealogía de la música instrumental:

I. Las formas instrumentales serían imitación y transformación de las formas vocales.  
II. Las formas instrumentales serían el resultado de la música de danza.  
Esta doble genealogía remitía a la unión entre música y palabra de un lado, y a la de música y gesto por otro, ambas presentes en el escrito nietzscheano.

La voluntad se manifiesta en las dos categorías de representaciones que Nietzsche ha expuesto: la vida afectiva y las palabras. En cuanto a la vida afectiva, serán los sentimientos de placer y displacer los que, a modo de “bajo fundamental” (*Grundbass*) acompañan al resto de las representaciones. Pero, serán también estos sentimientos, aquellos que simbolizados en las “modulaciones de la voz de la persona que habla” (*Tone des Sprechenden*), se convertirán en el “tono fundamental” (*Tonuntergrund*). El placer y el displacer constituyen, de este modo, el “bajo fundamental” del resto del sentir, del percibir acaso el sentir también, al tiempo que, como un diapasón, ofrecen el “tono fundamental” del decir, al que se suma la “raíz de la palabra” (*Wurzel des Wortes*), quizás su significación primera, aquella que aún contiene la fuerza significativa. Es este bajo y este tono fundamental, es decir, el bajo que sostiene la percepción del sentir y del ver, el bajo en el que el conocimiento se gesta, y el tono que indica la escala que se recorrerá con el decir, lo que se constituye en Nietzsche como voluntad, como manifestación “primaria” que encuentra en la música su expresión simbólica cada vez más adecuada.

Con esta crítica a la voluntad schopenhaueriana, el filósofo no sólo estaría modificando la relación entre música, sentimiento y pensamiento en Schopenhauer, sino que estaría minando, al mismo tiempo, la afirmación platónica que hacía de la filosofía la música más excelsa. Al establecer el nexo entre los dos tipos de representaciones, las del sentir y las del decir, y mantenerlas a distancia de lo inescrutable, de la música, el filósofo estaría advirtiendo que el decir, ni aún encontrando su tono adecuado, podrá llegar nunca a identificarse con la música.

Un ejemplo de ello podría encontrarse en la manera en que el filósofo aborda la dificultad de poner en música una poesía, la creación del *lied*. Pero, cuando Nietzsche se refiere a poner en música, a musicalizar, ¿de qué música se está hablando? ¿De esa música cuya significación es eterna y cuyo origen se encuentra más allá del principio de individuación? ¿De cualquier música? O ¿acaso toda música en tanto manifestación sonora implica esa significación y ese origen? El filósofo simplemente habla de música sin soltar el hilo que llevaría al esclarecimiento de estas cuestiones. Su planteamiento se centra en la

oposición entre lo que es símbolo, y por ello representación, el lenguaje, así como las representaciones de la vida afectiva, y aquello que carece de representación, la música. Desde esta dualidad, se expresa la indignación del filósofo contra aquellos que pretenden que la poesía puede engendrar la música: "¿Cómo se quiere, empero, que la imagen, la representación, produzca música!"<sup>8</sup> Es una incoherencia pensar que la visión apolínea puede generar sonido.

¿De dónde surge entonces la aseveración de que la poesía engendra la música? Según el filósofo, sus contemporáneos harían derivar el sonido y su articulación, la música, del sentimiento generado por la poesía. Sería la posibilidad de una comunidad del sentir lo que haría nacer la música. Sin embargo, esta comunidad del sentimiento es rechazada por Nietzsche, cuya valoración de lo musical o a-representativo no puede ser homologada con un sentir afín a la palabra. Este rechazo le obliga a precisar el modo en que la voluntad es pensada como objeto de la música. La voluntad aparecerá como el devenir, la manifestación primaria en la que los sentimientos son representaciones. Las representaciones –se afirma– no pueden generar sonido y, en tanto representaciones, no pueden ser objeto de la música. La voluntad parece presentarse en consecuencia, como un estado anterior al sentimiento determinado, quizás el bajo fundamental en el que aún no se ha determinado la nota, es decir, el sentir que acompañará el resto de las representaciones. Pero ese estado en tanto tal, no se identifica con la música, que destruiría todo estado apelando a su origen. Ese estado es sólo el objeto de la música, la voluntad, un estado musical indeterminado susceptible de convertirse en determinación sonora.

Si el sentimiento no es objeto de la música, sino símbolo, ¿por qué la música se siente obrar directamente sobre el sentir? ¿Por qué la música desde la antigüedad, ha sido puesta en relación con el *ethos*? ¿Por qué en suma, como Nietzsche afirma, "nuestra

8. Nietzsche recoge en esta afirmación la distinción entre lo "plástico" y lo "musical" iniciada durante el primer Romanticismo por los hermanos Schlegel y seguida entre otros, por Jean-Paul Richter y E.T.A. Hoffmann.

sensibilidad artística es también una sensibilidad moral?"<sup>9</sup> Además, Sócrates poniendo en música una fábula de Esopo dio buena muestra de ello.

Ciertamente la música puede actuar sobre el sentir, pero esa acción dependerá del tipo de escucha y del tipo de música. No obstante y como el filósofo señala, no se afirma con ello que la música imita el sentimiento, sino que los sentimientos pueden "simbolizar la música". En consecuencia, si antes el bajo fundamental del placer y el displacer se situaba en paralelo con el tono fundamental de lo dicho, ahora, este bajo fundamental, esta escala del sentir que serían los diversos sentimientos, establece una relación simbólica con la música, una relación que puede exponerse en términos de representación. Pero, ¿qué es lo que los sentimientos pueden representar respecto a la música?, y ¿cómo se construye ese símbolo?<sup>10</sup> Si pensamos en Nietzsche, tal vez podríamos afirmar con él que todas las cosas, con el paso del tiempo, quedan legitimadas por su uso. Aunque ciertamente esto resultaría insuficiente, sería necesario explicar además el modo en que el sentimiento se hace lenguaje de los afectos.

Al hacer del sentimiento símbolo, el filósofo está afrontando y, en parte deslegitimando, esa conexión tan directa, tan manida también, entre música y sentimiento, al tiempo que elige lo que tal vez fuera considerado como la esfera más baja de la representación, para hacerle simbolizar lo irrepresentable.

El desplazamiento que Nietzsche realiza al pasar de la pregunta por la posibilidad de que la poesía engendre música, a la relación entre sentimiento y música le conduce a un paralelismo que permite introducir la figura del oyente. El paralelismo se lleva a cabo entre el poeta lírico y el oyente. Del primero se afirma que

9. KSA VII, 9 [119]. Cfr. También, KSA VII, 9 [129].

10. En un escrito póstumo de la misma época, el tono es ya identificado con el lenguaje de los afectos. Escribe Nietzsche: "El tono es inmediatamente comprendido como *lenguaje de los afectos* (*Affektsprache*). El efecto *puramente musical* es pronto despotencializado para devenir un *efecto de afectos*. En esto consiste –por oposición al cantante absoluto, que no es más que un instrumento– este carácter *lírico*. El arte se manifiesta como *efecto de afectos*". Cfr. KSA VII, 9 [126].

transpone ese dominio de la "voluntad" sustraído al concepto y a la imagen, el contenido y objeto propiamente dicho de la música, en el mundo simbólico de los sentimientos.

El trabajo del poeta lírico no es pues componer sino transponer, poner la manifestación primaria en el sentir determinado, situarse en la escala simbólica del sentimiento, algo que sólo puede realizar cuando se encuentra sumido en la visión apolínea, sustraído a los afectos. ¿Se puede afirmar por ello que el acto creativo del poeta consiste en la transposición? Y si así fuera, ¿qué ocurre con el compositor? ¿Realiza también él una transposición? O lo que es lo mismo, ¿de qué música y de qué músico habla el filósofo?

Al parecer se trata de una música inoída ya que prosigue Nietzsche del siguiente modo:

Y se parecen al poeta lírico todos los oyentes de música que sienten la música obrar sobre sus afectos; el poder remoto e inaccesible de la música apela en ellos a un reino intermedio (*Zwischenreich*) que les ofrece, por decirlo así, un gusto anticipado, una noción preliminar simbólica, de la música verdadera: al reino intermedio de los afectos.

El reino de los afectos, el bajo fundamental del sentir, es el intermedio entre la música inaccesible, lo que no se oye de la música misma, y la representación que suponen los afectos. El sentimiento es la vía que media entre la representación de la palabra y lo irrepresentable de la música. Pero, ¿hay algún otro acceso que aproxime un poco más a la música verdadera, a esa significación eterna, a ese origen que aparece como el seno de una fuerza que genera un mundo de visión? Y, de nuevo, ¿qué hay del músico?

El músico, según el filósofo, obraría guiado por una excitación musical y por ende a-representativa, que le conduciría a elegir el texto como "expresión alegórica" de dicha excitación. Así por ejemplo, la Sinfonía *Nº 6 en fa mayor* de Beethoven, conocida como la *Pastoral*, a la cual la historiografía musical sitúa en el origen del poema sinfónico porque indica sus movimientos mediante imágenes, no es para Nietzsche un indicio ni un ejemplo de la unión de

la imagen, la palabra que la designa y el sonido. Sus imágenes no son más que

representaciones analógicas nacidas de la música, de las que ningún aspecto nos puede instruir sobre el contenido dionisíaco de la música, y que no tienen ningún valor exclusivo en relación a otras imágenes.<sup>11</sup>

Si la creación del poeta lírico tenía lugar desde la contemplación apolínea, el acto creativo que corresponde al músico no será un obrar desde la serenidad, sino desde la excitación. Una excitación ciega que le fuerza a elegir una expresión alegórica, una expresión simbólica o alusiva que, a modo de signo o esquema, a su vez apuntaría a la excitación musical, aunque de un modo superficial. Sin embargo, el músico no siempre se encamina, por así decir, hacia el texto alegórico, puede permanecer también en la música misma. Tal sería el caso de los últimos cuartetos de Beethoven, considerados por el filósofo como superiores al universo tangible, a lo empírico.<sup>12</sup> Lo que significan estas palabras parece dilucidarse con lo que sigue:

Ante el dios supremo, efectivamente revelado, el símbolo está despojado de toda significación y hasta aparece como una exterioridad (*Äusserlichkeit*) chocante.

En consecuencia, ¿la música sería ese símbolo despojado de significación? La ausencia de significación es lo que hace aparecer a la música como exterioridad y por ello también como superior a toda tangibilidad y al reino de la realidad empírica. A su vez, la falta misma de significación es lo que dotaría a la música de esa significación intemporal, eterna, que Nietzsche le atribuía.

11. *KSA*, VII, 7 [127]. *Cfr.* Asimismo, H. Berlioz, *Beethoven*, París, Buchet-Chastel, 1979, pp. 42-43.

12. Se refiere Nietzsche a los cuartetos Op. 127, 130, 131, 132 y 135. Con esta afirmación el filósofo estaría compartiendo la preferencia de aquellos compositores que, para distanciarse del Beethoven puesto a la moda (el de las sinfonías 5ª, 6ª y 9ª), se decantaron por los cuartetos.

Pero, ¿se podrían escuchar los cuartetos sin sentirlos obrar sobre los afectos, simplemente escuchar sin significación?<sup>13</sup> Tal vez sea esta escucha el límite que debe buscar el oyente que pretende acercarse a lo musical, oír el sonido mismo. Aunque de aquí no podría pasar, se recordará que el arte dionisiaco no tiene oyente, que “el extático adepto de Dionisos sólo es entendido por quienes se hallan embargados por el mismo estado anímico que él”. Este estado anímico que no se inserta en la escala del sentir, ¿podría constituir el momento anterior a la determinación de la voluntad? No sabemos. En todo caso, su destino sería el despedazamiento. Y, si esto es así, ¿puede el músico permitirse esa música? ¿puede la filosofía ser pensada desde la música?

Tal vez esa era la intención de Nietzsche, un intento que señalaría la cobardía o la incongruencia de aquellos que piensan que la poesía puede engendrar música, de aquellos que hacen del último movimiento de la *Novena* sinfonía de Beethoven el límite de la música absoluta,<sup>14</sup> de aquellos que acuden a la ópera con la exigencia de escuchar el texto, de aquellos que, al parecer, no saben o no quieren escuchar la música. Pero, de todos ellos, la dimisión más grave sería aquella que da lugar a la creación de la música dramática. Una música tal es aquella que no obra dionisiacamente sobre el oyente. En esta música, el lenguaje de los sonidos se ha reducido a convencional retórica o a mero signo recordatorio para los pasajes aburridos y los entreactos. La música dramática, cuando no es convencional retórica es una música fisiológica, música-excitación, música muscular. Se podría pensar quizás, en la creación de una retórica de la corporalidad, del gesto mismo.

En tanto convencional retórica, ese “signo recordatorio” indicaría que el sonido debe ser olvidado para atender al drama. El filósofo

13. Esta pregunta es formulada, obviamente, pensando en los oyentes y en la música del siglo XIX.

14. La *Novena* de Beethoven, con la aparición de la voz en su último movimiento, marcaba para Richard Wagner el límite de la música absoluta, después del cual la sinfonía no es ya posible y sólo lo será el drama que reúna a todas las artes, lo que convertiría a Beethoven en el precursor de Wagner. En el ensayo que Wagner dedica a Beethoven en 1870, se asiste a un delicado ejercicio de establecimiento de nexos entre la concepción schopenhaueriana de la música y el deseo de regeneración del pueblo alemán gracias a un arte nuevo que, sin duda, debía ser el drama wagneriano.

lo ejemplifica con el toque de clarín que “es para el caballo la señal de ponerse en movimiento”. El sonido es signo que alude a la imagen. Ésa es la música que orienta la mirada hacia la escena. La segunda, música-excitación, sería la que refleja estados de ánimo, la que hace del objeto de la música el sentimiento, música para llorar, para estar alegre, tal vez para dejarse caer en las trampas de una música que olvidó su origen. La música dramática es por ello una caricatura apolínea y dionisiaca.

La relación entre la música y la palabra consistiría en consecuencia, en lo que Nietzsche denomina trágico, una “elucidación (*Verdeutlichung*) apolínea de lo dionisiaco”.<sup>15</sup> Una lucidez que bien podría emplazar a situarse en un estado musical que cuenta como alegorías con la imagen, con la palabra, pero que sabe sentir la distancia, que intuye el despedazamiento que tal vez suponga la propia imposibilidad del pensar. Si esto pudiera sentirse así, la filosofía platónica, la dialéctica, no serían la música más excelsa. Si esto pudiera sentirse así, las palabras del filósofo no podrían ser encerradas en el tono argumentativo. Tal vez serían palabras como las de Nietzsche, palabras que invitan a preguntar por el sentimiento, por el bajo fundamental que ofrece el tono del pensar, por el interés que mueve todo pensamiento. Pero todavía más, palabras que plantean la posibilidad de otra relación ente la música y la filosofía, al menos de otros nexos.

La filosofía es la música más excelsa, nos canta Platón. Después de Nietzsche, esta filosofía se presenta con una imagen un tanto resquebrajada. Y es que Nietzsche tal vez no invierte el platonismo porque, como es sabido, elimina a golpes de martillo el mundo verdadero y el aparente. Nietzsche quiebra la filosofía, al tiempo que enseña que para hacer filosofía se requiere saber usar el martillo. Pero esa filosofía, ¿siente aún el deseo de armonizar?

Filosofar con el martillo respondería quizás a la voluntad de encontrar un modo más ajustado, más afinado, de relacionar música y

15. *KSA* VII, 7 [128].

filosofía, de reescribir las melodías del alma. En los escritos póstumos de finales de 1880 se lee:

Campefino, teniendo la nostalgia de los [hombres] pero lleno de resentimiento hacia la vida social y las leyes, tan pronto una desesperación profunda, tan pronto una embriaguez imprevista [...], secreto, tiránico y de una severidad excesiva hacia sus iguales, avaro de su atención, siempre en movimiento, sin un minuto para la ociosidad, inconsciente de su encanto, sin amor ni piedad para sí, lleno de ardor en su obra, golpeando su mármol a golpes de martillo como un enemigo, jamás comediente, y de una lealtad inmutable, (ya sea) que sus miradas estén cargadas de bondad o de maldad.<sup>16</sup>

Las palabras de Nietzsche dibujan una actitud, un sentimiento, la necesidad de estar siempre en movimiento. Un movimiento que conduce a resquebrajar su mármol; el mármol de otra actitud, la dureza hecha con otros gestos, desde otro bajo fundamental. Y recordamos que cuando "Habla el martillo" se escucha: "¡haceos duros!"<sup>17</sup> El martillo insta a desfondar esas durezas de la filosofía, no destruyendo por odio, venganza, por el placer de destruir, sino aprendiendo a dar los golpes debidos.

El martillo responde a la necesidad de acercarse a otro tipo de conocimiento, seguramente ese conocimiento trágico que Nietzsche ayudó a entrever. El martillo es por eso el conocimiento más difícil, y se identifica también con Dionisos en la propuesta de una filosofía del eterno retorno que Nietzsche proyecta escribir.<sup>18</sup>

El martillo es, tal vez, la imagen del nuevo sonido de la filosofía. De este modo, Nietzsche, el filósofo, se convertiría en el no escultor, se acercaría al máximo a los lindes de ese arte no escultórico que es la música. El martillo no engendraría melodías, sino sentencias y flechas, aforismos... Formas que responderían al baile, al salto, a una razón que pretende no tener escalas. Quizá se trate de una razón que para endurecerse necesita, como el poeta lírico y el compositor,

16. KSA IX, 7, [137].

17. F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA IV.

18. KSA XI, 34 [191].

situarse en un estado en el que el sentimiento sea sólo una representación que surge, que la palabra sea el símbolo de ese estado. Tal vez formas en las que se siente la máxima unión de lo apolíneo y de lo dionisiaco, de la música y de la palabra. El martillo, destruyendo un estado anterior, daría el tono, pero este tono no incluiría una afinación, una clave que permitiera construir una escala, un sistema. Tal vez esa dureza del martillo, del hombre que empuña el martillo, sustituya algún día el empeño platónico de enseñar a gestar las melodías del alma.

Ese martillo que Nietzsche empuñaba nos trae a su vez otra imagen. Pitágoras observando, escuchando los golpes de otro martillo que sobre el yunque extrae sonidos. Pitágoras calculando la altura de los sonidos y su distancia sobre las cuerdas de la cítara. Pitágoras estableciendo la primera relación entre la música y el alma, la música, el alma y el universo.<sup>19</sup> Y el martillo todavía continúa golpeando el yunque. Y Nietzsche es ahora el herrero que Pitágoras contempla. Y los cálculos ya no le cuadran, hay un plus que, obstinadamente, se escapa. Y es que Nietzsche, el herrero, no sólo golpea calculando la distancia sobre el metal, también su gesto surge de una fuerza antes inoída, la fuerza que enseña que hay otra música para la filosofía, la fuerza que revela que la distancia es incalculable y que, por ello, la filosofía nunca podrá ser la música más excelsa.

19. KSA VII, 3 [46].



CARMEN PARDO

### Abstract

#### *Harmonies of a Broken Philosophy*

Carmen Pardo

This paper analyzes the relationship between music and philosophy in Nietzsche's thought, with an 1871 posthumous fragment as a starting point. With his critique of Schopenhauerian will, the philosopher not only would be altering the relationship between music, feeling and thought in Schopenhauer, but he would at the same time be mining the Platonic statement that philosophy was the finest music. By establishing the link between both types of representation, that of feelings and that of words, and by keeping them at a distance of the inscrutable, of music, the philosopher would be warning that not even by finding the adequate tone will speech ever be identified with music. The relationship between music and words would consist in what Nietzsche calls tragic, an "Apollinian elucidation (*Verdeutlichung*) of the Dionysian".

## LA MÚSICA "ENTRE" LAS PALABRAS\*

Mónica B. Cragolini



"Dadme la música de Rossini, que habla sin palabras", reclama Schopenhauer en *Parerga y paralipomena*. "No sabría prescindir de Rossini, y aún menos de mi sur en la música, la música de mi maestro veneciano Pietro Gasti",<sup>1</sup> afirma a su vez Nietzsche, en *Nietzsche contra Wagner*.

Hablar sin palabras: ¿se trata de lo mismo, en Schopenhauer y en el Nietzsche que escribe "contra" su *pater Seraphicus*, Wagner, en 1888? Es sabido el lugar que la música tiene en el sistema de Schopenhauer: es la lengua universal, que supera a todos los idiomas de la tierra. Si el fin de todas las artes es expresar las ideas,<sup>2</sup> la diferencia entre las mismas está dada por el modo en que cada una de

\* Este artículo corresponde a la conferencia pronunciada por la autora en el marco de las *Jornadas Nietzsche 2000*, organizadas por la revista *Perspectivas Nietzscheanas* y otras entidades en el mes de octubre del 2000, y realizadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

1. *Nietzsche contra Wagner* (en adelante, *NW*), *KSA* 6, p. 420 (las obras de F. Nietzsche se citan según las *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* –abreviadas como *KSA*–, Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag, 1980). Sobre Köselitz –Peter Gast– como representante de esta música, véase *BKSA* 6, N° 64, *An H. Köselitz in Venedig*, 17/11/1880, pp. 47-48 (las cartas se citan según F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin, DTV-WdG, 1986, abreviadas como *BKSA*).

2. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt am Main, Insel, 1996, § 36, Band 1, p. 265.