

David Picó, *Filosofía de la Escucha*, Crítica, Barcelona, 2005

Toni Ruiz Díaz

Un espíritu musical recorre la filosofía de Friedrich Nietzsche (1844-1900), «un bajo continuo que ocupa el lugar de la metafísica», como describe David Picó. Aunque esa sonoridad sólo pueda ser completamente apreciada en el alemán original, la escritura de Nietzsche parece tener un incesante ritmo, quizás ese «temblor vacilante» —en palabras de Derrida— consciente de la carencia de antecedentes. La reflexión nietzscheana entorno a la estética constituyó el centro de gravedad desde el cual dismantló la razón ilustrada y la mentalidad moderna. De Heidegger a Foucault, no han sido pocos los que han encontrado en su obra una premonición que, hoy mismo, queda constatada en el cerramiento del mundo tras la razón tecnológica que domina el lenguaje. Con similar influencia, sólo Marx y Freud cuestionaron un sistema que progresa, igualando realidad y razón, verdad y técnica, hasta dejar al hombre atrás, disminuido, como mera fisicidad entre todo lo que le rodea.

En su re-entendimiento de la sensibilidad musical, Heráclito marcaría para siempre a Nietzsche por su visión supra-moral del universo, en tanto que dualidad enfrentada, sujeta a un forzo-

so vaivén, que sólo el filósofo esteta puede comprender. Desde Heráclito, la recuperación de Dionisos sirvió a Nietzsche como fundamento para *El Origen de la Tragedia*, primera obra donde ya la forma y el contenido se imbrican para dar lugar a una escritura completamente nueva. Contrapuesto a Apolo, dios por antonomasia del arte, de lo rectilíneo, la sabiduría y el sosiego, afín a la razón socrática, Dionisos incorpora una deidad más asiática, del devenir; el azar y la embriaguez. Así, Nietzsche habla en la música un éxtasis —lo dionisiaco—, refrendado por el mismo devenir existencial. Para él, sólo el impulso artístico, originario e intuitivo y, por tanto, precedente al lenguaje, validaría la armonización del caos al que se enfrenta la metafísica.

También produjeron en Nietzsche gran impacto Schopenhauer y *El Mundo como Voluntad y Representación*, sobre todo, por el subrayado del carácter no figurativo de la música, y la objetivación de ésta en la mismísima voluntad humana. Sin embargo, en sus siguientes obras, el salto cualitativo de Nietzsche consistió en desarrollar esa orientación de la voluntad en pos de una liberación del espíritu que mantuviera el residuo

dionisiaco. Por encima de cualquier referencia, la subjetividad tomaba las riendas del destino, en una apertura que refutaba el idealismo romántico por haberse encerrado definitivamente en los conceptos —la «melodía infinita»— que había reificado la conciencia colectiva. En su personal ajuste de cuentas, *Contra Wagner*, a la vez que prefiere *Carmen* de Bizet por su «aire africano», fluido y abierto, condena «la música de teatro» wagneriana, entregada al leitmotiv y las previsibles cimas. La crítica llegaba además a un nuevo tipo de autor musical, cada vez más tendente al espectáculo que barniza y sombrea la música, a un juego de apariencias espectacularmente degenerado. Para Nietzsche era tan limitada la elección que se deja al oyente en ese contexto, como la del sujeto sometido a la dictadura del lenguaje ideologizado que él pretendía reventar desde sus cimientos.

El absoluto de la música no representativa se acercaba a las tesis de Eduard Hanslick, que ya la analizaba como forma desgajada de cualquier comprensión emocional o afectiva. Con el tiempo, la influencia de Nietzsche se hizo explícita en la formación de Gustav Mahler, en *Así Habló Zaratustra* de Richard Strauss o en una novela clave del siglo XX, *Dr. Faustus* de Thomas Mann, deudora igualmente de la figura de Arnold Schönberg, a través del asesoramiento que prestara al novelista Th. W. Adorno. Y es que Nietzsche no se encuentra muy lejos de éste —aunque Picó lo olvide por completo—, no sólo por su antecendencia en la crítica de la

ideología y del incipiente escenario industrial en el que ya cabía una engañosa «alta cultura». Adorno aplaudía esta desconceptualización de la realidad burguesa, pero le achacaba bordear el psicologismo y, sobre todo, un flagrante olvido de la mediación social del arte burgués: el telos axiológico de la estética de la Teoría Crítica.

La conclusión, recalcada por Picó durante todo el libro, es que en la estética musical de Nietzsche, en las mismas formas de esa escritura que hace trizas lo cosificado, se encuentra el ansia por hallar una cercanía —siquiera a años luz— de la naturaleza musical. Ese secreto volátil que ensimisma y aproxima al mismo tiempo, y que, aun carente de objeto, confrontado con la humana necesidad de conocimiento, ilumina la idea de lo inalcanzable. En ese reconocimiento de lo completamente otro, de la incapacidad del pensamiento frente a la no objetualidad de la música, ésta —como llegó a decir Levinas en *La Realidad y su Sombra*— sólo puede vislumbrarse desgarrada de la noción de sustancia. No puede andar descaminado el pensador veneciano Massimo Cacciari, al preponderar la música en el pensamiento del autor de *Aurora* como sima categórica de lo existente, alegoría del devenir, de lo que sucede en el sensorio del hombre pero que lo trasciende por definición: «El sentido de lo imposible puede recuperarse en la forma musical. La atención de Nietzsche a la música es por eso necesaria. El arte del cual él habla no puede ser sino musical: figura invisible, lugar no-lugar.»