

Arte y metafísica en Zambrano y Nietzsche

Resumen:

Sobre la base de una comprensión del lenguaje como originariamente metafórico, Nietzsche plantea al discurso filosófico y científico la cuestión de su pretensión de verdad, de su deseo de una literalidad pura, y vuelve contra la filosofía todo aquello contra lo que la filosofía había pretendido constituirse: el mito, la elocuencia, la poesía, la alegoría. En esto hay una clara afinidad entre Nietzsche y Zambrano. Lo que los diferencia, sin embargo, es que esa acusación de impropiedad hecha contra el lenguaje pretendidamente adecuado y literal de la filosofía y de la ciencia es hecha, sobre todo en el caso del joven Nietzsche, a partir de la recepción de la concepción schopenhaueriana y wagneriana de la música como simbolización inmediata de la voluntad del mundo, mientras Zambrano afirma que es mediante la razón poética como se puede llegar a una verdad más profunda, una verdad proporcionada por el sentir originario y la experiencia no racional de la realidad o de la vida.

Palabras clave: Zambrano, Nietzsche, lenguaje, música, razón poética

Abstract:

On the basis of an understanding of language as originally metaphorical, Nietzsche raises with the philosophical and scientific discourse the question of their claim to truth, their desire for a pure literalness. He puts against philosophy everything that philosophy had expected to set up itself against: myth, eloquence, poetry, allegory. With regard to this point there is a clear affinity between Nietzsche and Zambrano. However, there is a difference between them in the way they raise this accusation of impropriety against the allegedly adequate and literal language of philosophy and science. Especially, the young Nietzsche makes this accusation from the reception of Schopenhauer's and Wagner's conception of music as immediate symbolization of the will of the world. Whereas Zambrano states we can get to a deeper truth by poetic reason, a truth provided by the original feel and nonrational experience of reality or life.

Keywords: Zambrano, Nietzsche, language, music, poetic reason.

Fecha de recepción: 10 de junio de 2009

Fecha de aceptación: 17 de junio de 2009

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y Presidente de la Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche.
dsanchez@fsof.uned.es

El objetivo de mi exposición pretende ser muy simple. En un primer momento voy a intentar hacer ver una importante coincidencia entre los pensamientos de María Zambrano y el joven Nietzsche en lo que se refiere a la comprensión que ambos tienen de la relación entre arte y metafísica. Y en un segundo momento, me referiré a dos diferencias importantes entre ambos: una relativa a qué tipo de arte podemos atribuir un valor metafísico (en Zambrano es la poesía y en el joven Nietzsche la música), y la otra diferencia es la relativa a la distinta concepción que estos dos autores ofrecen del lenguaje en general y del lenguaje poético en particular.

Vamos con la primera cuestión. Como todos ustedes saben seguramente, María Zambrano elabora su idea de la razón poética a partir de un determinado contexto intelectual al que ella se refiere como la crisis espiritual de nuestro tiempo.

Esta crisis ella la resume diciendo que, a la vez que se ha ido ensanchando nuestro aparato conceptual y científico, nos hemos ido empobreciendo en experiencias profundas y sentimientos. El hombre moderno ha perdido, por así decir, su capacidad de sentir la vida y de sentirse vivir porque todo lo ve y lo capta tamizado por el filtro de los conceptos.

Por eso es precisa una razón poética que penetre en la vida y que descienda más abajo de lo que nos dicen los conceptos, hasta llegar al «sentir originario». El propósito, pues, de la razón poética es retornar a los orígenes de la filosofía, antes del racionalismo de Sócrates y Platón, para ejercerse en la forma primera de filosofar, o sea, buscando el ser de las cosas para expresarlo poéticamente.

En realidad, este programa así enunciado de una reivindicación del arte, y en concreto de la poesía, como instancias desde la que recuperar la autenticidad del sentir originario frente a la alienación específicamente moderna, no es otra cosa que la esencia misma del movimiento romántico que se extiende por Europa al hilo del advenimiento de la industrialización y de la modernización que traen consigo la implantación de una sociedad planificada, organizada y ampliamente determinada por la tecnificación sistemática.

De modo que es ya casi un tópico decir que el romanticismo fue, ante todo, un movimiento de rebelión contra la concepción burguesa del mundo y de la vida, y en especial contra algunos de sus aspectos más fuertes y determinantes, como eran el mecanicismo, la idea del progreso como tecnificación e industrialización, la comprensión de la política como organización y administración burocráticas, y la fe en que del desarrollo exhaustivo del sistema capitalista se seguiría sin ninguna duda la felicidad universal y la solución de todos los problemas.

El racionalismo moderno había preparado, en buena medida, esta situación —y esto lo señala muy bien M. Zambrano—, consagrando el triunfo de una racionalidad mediofin, o sea, de una racionalidad puramente instrumental, que encajaba muy bien con el auge histórico de la clase burguesa y de sus aspiraciones de dominio técnico, político y económico del mundo.

Este racionalismo había convertido la ciencia en un lenguaje al servicio de ese afán de dominio del hombre burgués, siendo su éxito tan resonante que apenas si se pueden escuchar algunas voces desmayadas —Friedrich Schlegel, Novalis, el joven Goethe, Hölderlin, etc.— que, ya desde los comienzos de esta

transformación, llamaban la atención sobre la necesidad de un cierto equilibrio, y sobre la conveniencia de que la ciencia cumpla también otras funciones para satisfacer otro tipo de exigencias igualmente urgentes y específicas de la época moderna.

El que a estas voces no se les haga ningún caso, provoca su desgarramiento característico, su tonalidad un poco exaltada y, en no pocas ocasiones, su virulencia un tanto desesperada, cínica y polémica.

Desde luego, los románticos, en general, no disimulan una actitud de abierta provocación frente a la matematización y tecnificación de la naturaleza, y frente a la burocratización de la vida social puestas al servicio del funcionamiento, por encima de todo, del aparato productivo.

Contra esa marcha, que arrebatara a la naturaleza su magia y su misterio y la convierte en algo utilitario y prosaico, ellos oponen un proyecto de romantización y de reencantamiento del mundo mediante la poesía, y que a mí me parece ser el precedente más exacto en este sentido de la propuesta de María Zambrano.

Así que poesía contra razón instrumental y burocrática, y *Bildung*, o sea, formación espiritual o cultura, contra la desaparición organizada del individuo bajo los imperativos del capitalismo.

De modo que, frente al sistema de normas y de obligaciones que hemos introyectado como deberes incondicionales, y que son la sustancia de esa seriedad con la que nos sometemos y nos subordinamos todos los días a las exigencias del sistema productivo, la poesía —por decirlo así— abriría un paréntesis, o sea, suspendería momentáneamente ese orden mostrándonos imaginativamente la libertad de un caos originario. Fíjense lo que dice este texto de Friedrich Schlegel: «Este es el principio de toda poesía: anular el curso y las leyes de la razón sólo razonante (*vernünftig denkenden Vernunft*) y transferirnos de nuevo a la

bella confusión de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana».

Pues bien, ese caos originario que se muestra y se libera en la poesía, no es otra cosa que el mundo de las sensaciones, de las pulsiones inconscientes, de los sueños, de la nostalgia, de la imaginación, de los instintos, donde tiene su origen toda creatividad verdadera, pero que, por su propia condición de espontaneidad y libre vitalidad, no se deja integrar en los esquemas pragmáticos, productivistas y cientistas del orden burgués, y por eso es reprimido y rechazado por la mentalidad burguesa como algo irracional y peligroso para la sociedad. Es el sentir originario, del que habla una y otra vez Zambrano. De modo que los románticos —con su exaltación de la poesía— lo que hacen es, en definitiva, reivindicar ese sentir originario en el sentido de una cierta vuelta de ese caos.

Naturalmente, María Zambrano recoge esta reivindicación pero la encauza por otros derroteros. Pues concretamente ella la injerta en el proyecto orteguiano de una reforma de la razón racionalista para convertirla en razón vital. Y esto es lo que la diferencia ya claramente del planteamiento romántico y le confiere su perfil propio y original.

En concreto, lo que Zambrano piensa, corrigiendo un poco a su maestro Ortega, es que hace falta, no tanto una reforma de la razón cuanto una razón nueva, una razón poética capaz de penetrar en la vida descendiendo más abajo de lo que nos dicen los conceptos. Pues la razón racionalista se introduce cortante en la vida y con sus distinciones conceptuales destruye su significado viviente, quita al sentir profundo su plenitud y su color, y mete la experiencia como a presión en unos moldes abstractos.

Zambrano pone en duda que esta razón racionalista conozca realmente la realidad. Porque ella se crea un entramado de conceptos y de objetos de conocimiento que no son más que puras abstracciones. El mundo de la

realidad radical es el mundo vivido y animado de la experiencia que hacemos con la totalidad de nuestro ser.

Pues bien, en este nivel de la reflexión se puede señalar ya la analogía estructural que se da entre este planteamiento y la metafísica nietzscheana del arte tal como se desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*.

Nietzsche ha aprendido de su maestro Schopenhauer que, tras la crítica kantiana a la metafísica clásica, ya no es posible elaborar ninguna nueva metafísica como teoría, como sistema de saber, sino que la filosofía tiene que adquirir, a partir de ahora, otro significado más abarcador y más existencial que el de la antigua metafísica teórica.

Y entonces es cuando él asume y desarrolla a su manera aquella misma idea romántica a la que he aludido antes de que, si bien es cierto que ya no podemos alcanzar la esencia metafísica del mundo a través de la razón y sus conceptos, sí que podemos lograrlo, en cambio, a través del arte. Toda la concepción nietzscheana de la música como lenguaje de la esencia del mundo, que da contenido a su primera filosofía como «metafísica de artista», nace justamente a partir de aquí.

Por tanto, hay una clara coincidencia entre el joven Nietzsche y M. Zambrano, que estriba, concretamente, en la afirmación de que, mediante el arte, es posible recuperar la metafísica, o por lo menos un cierto tipo de metafísica. La discrepancia, en cambio, va a situarse, como hemos dicho antes, en relación al tipo de arte en el que cada uno de estos autores piensa para este cometido: María Zambrano en la poesía y Nietzsche en la música.

Propiamente hablando, la preocupación que subyacía al interés romántico por el arte, en general, era la de cómo acceder a la esencia del mundo que, como Kant había dejado demostrado, es incognoscible e irrepresentable para la reflexión teórica. Su interrogante fun-

damental era: ¿cómo el arte ofrece la posibilidad de una *Darstellung*, de una representación o mostración de lo no objetivable y cómo esta representación puede resultar comunicable?

Y la respuesta consistía en señalar -es lo que hace en concreto Schopenhauer- que la manifestación de la esencia del mundo se realiza en el arte, y específicamente en la música, anulando, en último extremo, el símbolo mismo de su manifestación, es decir, apropiándose de una forma que a cada instante resulta insignificante, en cuanto que pasa, traspasando por tanto esa esencia sin quedarse en ella y dándose así en una relación de inmediatez.

La idea de la música como símbolo de Dionisos, propuesta por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, pertenece justamente a este sueño de la posibilidad de una solución estética al problema de la decadencia, concebida ésta todavía como separación del hombre en relación al ser.

La música, pues, por no estar restringida a la esfera del lógos, puede traducir la esencia del mundo a la esfera de lo sensible, puesto que no se constituye como algo fijo, sino que sólo se da en un pasar, teniendo que anularse a sí misma simultáneamente a su darse. La catarsis musical sería, entonces, el efecto subjetivo de una relación de inmediatez entre lo sensible y lo suprasensible, hecha posible en virtud de esta condición procesual.

En realidad, con esta valoración de la música como simbolización de lo dionisiaco, Nietzsche pretendía ir más allá de Schopenhauer al tratar de perfeccionar la concepción de éste con su distinción de lo apolíneo y lo dionisiaco. Ahora bien, es preciso hacer notar que, desde la perspectiva de lo que significa esta distinción para el joven Nietzsche, cualquier lenguaje conceptual -incluido el poético- es impropio para expresar la esencia del mundo

Por tanto, sólo la música constituye un modo de simbolización apropiado y fiel para expresar la voluntad del mundo, en contraposición a las palabras y al lenguaje conceptual –o sea, las representaciones, según la terminología schopenhaueriana usada en *El nacimiento de la tragedia*–, que tan sólo son, a su vez, metáforas de la música. El poema lírico, pues, metáfora de lo apolíneo, no puede expresar más que de un modo mediato lo que la música, que no necesita recurrir a la imagen ni a la idea, puede hacer sonar como sentimiento originario del mundo.

Estas ideas se aclaran un poco más cuando atendemos al detalle del paralelismo que Nietzsche establece entre lo apolíneo y lo dionisiaco por un lado, y el lenguaje poético-conceptual y la música por otro.

Lo propio de la música es poder llegar a ser un símbolo no convencional y, por lo tanto, un lenguaje universal, basado en una coincidencia natural entre significante y significado. En cambio la relación existente entre los conceptos, o las palabras, y las cosas que designan, es una relación convencional, fijada dogmáticamente para nombrar de una manera esquemática y generalizadora lo que no es susceptible de generalización ni de esquematización.

La representación plástica o verbal es siempre reproducción, no de un caos, sino de una figura, de una forma. Tiene por tanto, un ser medial, no originario. En cambio, la música puede ser metáfora del caos, pues su representación no es copia, sino reactualización.

De modo que cuando el joven Nietzsche afirma que la tragedia griega constituye la forma más sublime del arte, lo razona diciendo que es así porque reúne en una unidad la poesía, la música y la danza, expresando el sentimiento de manera conjunta con la palabra, el ritmo y la gesticulación.

Ahora bien, lo esencial de la tesis nietzscheana sobre este significado de la tragedia

griega radica justamente en la organización jerárquica que las distintas artes tienen que guardar dentro del drama musical tal como él lo postula.

Porque no basta con que el drama musical incluya la palabra –o sea, el signo de la racionalidad (*Verstandesmensch*)–, el gesto –en cuanto expresión corporal (*Leibmensch*)–, y el sonido en cuanto potencia comunicativa y sentimental básica (*Herzensmensch*)–, sino que es de la mayor importancia, desde su punto de vista, el que estos elementos artísticos se comprendan ordenados de la manera adecuada.

A saber: El gesto y la palabra son expresiones individuales que hunden sus raíces en la música, lenguaje directo de la pasión (*Affekt*). De modo que es sólo a partir de la música como el gesto y la palabra adquieren la consistencia de poesía y danza, y nunca al revés.

Cuando Nietzsche tome conciencia de que la noción de metáfora pertenece, como tal, a la metafísica de la dualidad de ser y aparecer, esta valoración de la música como metáfora de Dionisos será abandonada y, en su lugar, aparecerá, como vamos a ver luego, la noción de interpretación, única compatible con el rumbo del pensamiento al que Nietzsche se entrega.

Como he insinuado antes, en sentido estricto, la nueva razón que Zambrano propone como alternativa a la razón del racionalismo moderno y de la metafísica clásica no es la razón vital orteguiana, sino la razón poética. Porque sólo la razón poética es capaz de lograr el objetivo que pretende: captar la conexión entre el «sentir originario», «la entraña», que es anterior a la conceptualización racional de las cosas, y las manifestaciones de la vida que se encuentran siempre más allá y por encima de los conceptos filosóficos.

Con esta expresión, pues, de razón poética, Zambrano designa un tipo de razón capaz de descender a las profundidades del

sentimiento, que no pueden aflorar en el discurso filosófico puro, para recoger y expresar el proceso mismo del nacimiento de los significados y de la formación de las metáforas. Dicho en otras palabras, la razón poética pretende descifrar los símbolos e intuiciones vitales que encubren los conceptos, retrotraer los conceptos al momento mismo en que nacen a partir de esos símbolos originarios y esas intuiciones vitales privilegiadas. A esto es a lo que Zambrano llama «el sentir originario», objetivo último de su razón poética.

¿Y cómo la razón poética desciende a lo profundo y a la intimidad del sentir originario? Pues moviéndose al ritmo mismo de la vida, es decir, transformándose constantemente para penetrar realidades que son muy distintas de las que trata la razón del racionalismo, propia de la filosofía clásica y de la ciencia. Por eso decíamos que la razón poética no es sólo una razón vital. Porque tiene que ser, además, una razón viviente. El ámbito de la razón poética se desplaza continuamente, tendiendo a un más allá de cualquier circunstancia concreta e histórica. Tiende a una verdad que es un camino sin final, pues su contenido es esa ausencia que no se deja expresar en el lenguaje de los conceptos racionales.

Sólo mediante un discurso que sea, a la vez, poético y filosófico puede ser sugerida esa realidad del sentir originario. Sólo mediante esta fusión problemática de lo filosófico y lo poético en la razón poética se puede evocar mediante un lenguaje expresivo –no comunicativo en el sentido de la comunicación ordinaria– ese misterio del ser que ninguna teoría ni ninguna ciencia pueden apresar con sus conceptos.

El joven Nietzsche, por su parte, camina ya, en relación a estos razonamientos, por otros derroteros. Según la contraposición que desarrolla *El nacimiento de la tragedia* entre lo apolíneo y lo dionisiaco, contraposición que se enmarca en la metafísica schopenhaueriana de la voluntad como ser del que surgen los

fenómenos del mundo de la representación, el arte apolíneo (las artes plásticas pero también la poesía) tiene como su carácter más propio la mediación de la imagen y de la palabra con las que se simboliza un ser o figura determinada (es decir, con una identidad que la distingue de todo lo que no es ella).

No hay que olvidar que Apolo es el dios griego del principio de individuación, de la medida y de la claridad. El arte dionisiaco (la música), en cambio, tiene «un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, pues no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino, de manera inmediata, reflejo (*Abbild*) de la voluntad misma. Por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí».

Es decir, en realidad, para el joven Nietzsche lo apolíneo y lo dionisiaco no son simples principios estéticos, sino, tal y como los califica expresamente, impulsos o fuerzas artísticas (*Kunsttrieb*) que brotan de la naturaleza misma y despliegan, con su oponerse, la dinámica misma del ser.

De modo que, para Nietzsche, el arte apolíneo, como arte de la representación, no es más que símbolo de símbolo, y representa la voluntad de manera mediata, mientras la música, como arte dionisiaco, es la representación «inmediata» de la voluntad como esencia última del mundo. Como he dicho antes, la música, al desarrollarse como un proceso artístico en el tiempo y no emplear ni la imagen ni la palabra sino sólo el sonido, representa, para él, el único arte capaz de expresar o de reproducir, no ya los fenómenos, sino la esencia misma de la existencia como cosa en sí, como vida, como voluntad o como devenir constitutivo del mundo.

Por eso, metafísica, en sentido estricto para este joven Nietzsche, no es otra cosa que cumplir el mandato delfico del «conócete a ti mismo», tomar conciencia de lo que se es,

saber y conocer que nuestra esencia más profunda es la de ser una mera apariencia engendrada por lo uno originario.

Y éste es un conocimiento que no nos lo pueden proporcionar ni la ciencia empírico-matemática ni la ciencia histórico-sociológica, pero tampoco un arte apolíneas como es la poesía, porque todas estas disciplinas funcionan con la mediación de números, de conceptos, de palabras o de imágenes que no son sino símbolos de cosas que poseen una identidad definida y estable. Lo apolíneo (o sea el conocimiento científico, la poesía, las artes plásticas, etc.) está siempre ligado a la representación de la individualidad estable y a su diferencia respecto de todo lo que no es ella. La única instancia, pues, que puede proporcionar al hombre tal conocimiento metafísico de su trasfondo verdadero es el arte dionisiaco, o sea, la música. Porque sólo el arte, y como arte dionisiaco, es capaz de ofrecer la analogía exacta de ese devenir del crearse y del destruirse continuos que afecta a todo ser que existe movido por su querer vivir.

En suma, Nietzsche recoge la romántica concepción redentora de la música que desarrolla Schopenhauer como liberación del sujeto de su estar prendido en la voluntad del mundo, y considera que el individuo, mediante el conocimiento musical de la voluntad, puede librarse de ella al conocerla y sentirla, no como un fundamento, sino como un abismo.

Pues sólo el sonido de la música nos permite darnos cuenta del núcleo de nuestro ser como voluntad ciega de vida, sed de existencia cogida en el lazo de la estrategia por la que la voluntad del mundo se quiere inquebrantablemente a sí misma. De este modo, la música anima a la extinción de todo interés finito y a una negación de la voluntad al hacer posible una intuición de ella.

Esta vía mística de la negación de la voluntad a través de la experiencia musical

apunta, como puede comprobarse, a la pérdida del sujeto y a la anulación total de su propia individualidad. Y ello comienza con el abandono de toda implicación con el mundo objetivo y de toda intención activa y productiva. En la música, en fin, -y este es el mensaje último de la filosofía de Schopenhauer que Nietzsche recoge-, en la música como instancia de redención, el querer vivir se vuelve contra sí mismo y su sufrimiento se transfigura en renuncia, ascetismo y resignación.

María Zambrano, naturalmente, no tiene una concepción tan pesimista del ser ni su mensaje va en esta dirección. Para ella el ser no es la voluntad schopenhaueriana del mundo como dolor y conflicto irresoluble, sino lo que ella llama lo sagrado.

Con este término de lo sagrado, nuestra autora designa la dimensión última de nuestra experiencia humana, la coronación de lo humano y lo que lo rebasa, su trasfondo misterioso e inalcanzable. No se identifica ni se confunde con lo divino, que es una idea que objetiva y racionaliza una experiencia de lo sagrado y que depende de la imaginación y del modo de proyectarla que forme cada religión o cada filosofía. Por eso hay muchas imágenes o conceptos de lo divino. Cada hombre, o cada pueblo, se ha construido una imagen de lo divino en la que proyecta e idealiza la mejor parte de su existencia. Las religiones -decía Ortega- son el culto que la mitad de cada hombre rinde a esa otra mitad idealizada y divinizada.

Lo sagrado, sin embargo, es el fondo originario de la realidad, la fuente de la que brota la poesía y nuestro «sentir originario», y que la filosofía le arrebató a la poesía al tratar de conceptualizarlo todo mediante la razón lógica o lógos. «Recuérdese -dice- que los primeros filósofos, anteriores al racionalismo socrático-platónico, escribían sus intuiciones filosóficas en poemas y en mitos. La filosofía es, por tanto, la transformación de lo sagrado en lo divino, o sea, la reducción de lo inefable,

de lo que simplemente atrae haciéndonos señas, en la transparencia de los conceptos y de las relaciones lógicas».

Esto da, pues, concreción al propósito y finalidad de la razón poética. Si hay una realidad más profunda, inefable que no puede ser captada ni representada por la razón científica, ni puede ser dicha en el lenguaje ordinario usado en la comunicación cotidiana, es necesaria una nueva forma de la razón que sea capaz de adentrarse en el misterio de esa realidad profunda que constituye un nivel de nuestra experiencia tan real como inaprensible para la razón conceptual.

Lo que se descubre entonces al ser humano que aplica a su experiencia la razón poética es un saber que saca a la luz, sin racionalizarlo, lo que la filosofía clásica dejaba siempre en el olvido: el trasfondo de la vida personal, ese sentir originario en el que radica la riqueza última de nuestra existencia.

«La razón poética —dice María Zambrano—, a medida que desciende a lo profundo de nuestro sentir, abre un espacio en el que se muestra el misterio de un saber que, aun no pudiendo ser conceptualizado, puede, sin embargo, ser expresado poéticamente. Ese espacio, abierto por la razón poética, es, por ello, un momento de equilibrio entre lo infinito y lo temporal, entre lo actual y lo primordial, entre el silencio y la palabra».

Esto es lo que explica el por qué de los recursos poéticos que nuestra autora utiliza y, especialmente sus metáforas poético-filosóficas. Los recursos poéticos a los que Zambrano recurre son el ritmo, la fragmentación de la sintaxis, los símbolos, alegorías y mitos, y las metáforas filosóficas como la del corazón, el alma, la luz, la aurora, el claro del bosque, el sendero, el desierto, el mar, etc. Por ejemplo, en la metáfora del corazón, Zambrano distingue entre la metáfora como figura retórica del amor para adornar en poesías y relatos literarios que sólo pretenden divertir, y la idea del

corazón que sirve para definir una realidad que la razón científica no puede captar.

En la metáfora del «claro del bosque» coinciden la luz y la oscuridad, y en ese cruce de luces y sombras tiene lugar una determinada experiencia del ser. Eso mismo sucede con la metáfora de la aurora. El «claro», la «aurora» son vértices en los que el significado y el significante confluyen, apuntan a un misterio en el que el ser humano contacta con una realidad anterior al lenguaje y a la conciencia. Dar forma lingüística a este espacio supone una acción poético-metafórica que haga de enlace entre signo y ser.

En su obra *Claros del bosque*, Zambrano intenta ir más allá de la argumentación racional de la filosofía clásica con una filosofía confectionada con metáforas y figuras poéticas. Este esfuerzo es el mejor ejemplo de su crítica a la razón puramente lógica y de la puesta en ejercicio de esa alternativa que ella propone y que es la razón poética.

Así vemos cómo la razón poética se sitúa más allá de la sola poesía, aunque recoge de ella el poder de devolver a la palabra su poder originario. Y se sitúa a la vez más allá de la sola filosofía, porque no se obsesiona con el afán de alcanzar una verdad universal y válida para todos. Se conforma con llevar al lenguaje lo que el lenguaje no puede decir, sino sólo sugerir metafóricamente.

Con ello la razón poética se transforma en una fuerza multifacética: desciende a lo profundo, asciende a la luz, sabe tratar con piedad a lo diferente, trasciende la realidad y el tiempo, se sumerge en el «sentir originario» del alma, y es mediadora entre vida y verdad. Es múltiple y al mismo tiempo una, porque la pluralidad de manifestaciones de la razón poética responde a la multiplicidad de necesidades de la vida.

Yo creo que, en este nivel de la reflexión, que tiene que ver con la concepción del len-

guaje en general y, más en concreto, con la del lenguaje poético, es donde se sitúan las mayores diferencias entre Zambrano y Nietzsche.

Porque lo que Nietzsche piensa –una vez liberado de la influencia de Schopenhauer y de Wagner– es que todo lenguaje, incluso el poético, no es más que la traducción alusiva, balbuciente de sensaciones o impulsos que se trasladan impropriamente a formas expresivas sonoras y conceptuales, o sea, a palabras. Aquella idea romántica de la posibilidad de una superación de la alienación de la ignorancia mediante la penetración estética en lo en sí, porque se piensa en el arte como expresión capaz de trasponer lo originario informe, el caos del mundo, a la esfera de lo sensible y perceptible, es claramente abandonada.

Y a esta idea le sustituye la concepción de la metaforización en cuanto violencia deportadora imposible de lo originario a un elemento que le es siempre impropio y extraño. La metáfora no puede ser la trasposición o la traducción –con lo que toda traducción implica de sustitución, de impropiedad y de violencia– de un no-dicho esencial a un elemento expresivo determinado.

Según él, el lenguaje se creó de la siguiente manera: como nos sucede mientras soñamos, ciertas sensaciones corporales produjeron en los hombres primitivos imágenes, y luego esas imágenes provocaron sonidos en los que se expresaban las sensaciones. Y cuando las imágenes sonoras se desligaron de la sensación que las produjo al pasar el tiempo e intensificarse su uso, entonces es cuando se convirtieron en conceptos abstractos. De ahí concluye Nietzsche que todo lenguaje es metafórico, nunca nombra o expresa una realidad en sí, sino que connota una determinada experiencia que los creadores del lenguaje tuvieron como proyección de sus sensaciones en palabras y conceptos y que luego nosotros hemos aprendido al adquirir el dominio de ese lenguaje.

La diferencia principal entre Nietzsche y Zambrano estriba, por tanto, en que nuestra autora cree al lenguaje metafórico capaz de simbolizar más o menos adecuadamente el sentir originario y, por tanto, la entraña misma de la realidad en su inmediatez y profundidad. Y para Nietzsche, la conexión entre palabra y sensación ya hace mucho que se ha perdido para siempre y no es posible revitalizarla.

El lenguaje debe ser pensado, dice Zambrano, a partir de su esencia metafórica pero porque con las metáforas llegamos donde no llegan los conceptos. Nietzsche, en cambio, al pensar en el problema del origen del lenguaje, lo considera como el producto de un instinto, de una fuerza inconsciente que es una fuerza creadora de imágenes. La esencia del lenguaje, su origen y su fin es esta fuerza misma, cuya primera cualidad es no ser la fuerza de la verdad. Originariamente, el lenguaje no está hecho para decir la verdad, pues no se refiere en nada al ser de las cosas, no lo capta, ni lo presenta, ni lo deja aparecer.

De modo que no es el ser el que se hace presente a la conciencia en el lenguaje, sino sólo nuestra específica relación subjetiva con las cosas. El lenguaje señala sustituyendo, significa impropriamente, no denota sino que connota. La trasposición originaria es, en definitiva, la metáfora, la figura, de modo que el lenguaje, cualquier lenguaje, tanto el lenguaje racional y científico de las teorías abstractas como el lenguaje poético, es originariamente metafórico, figurado.

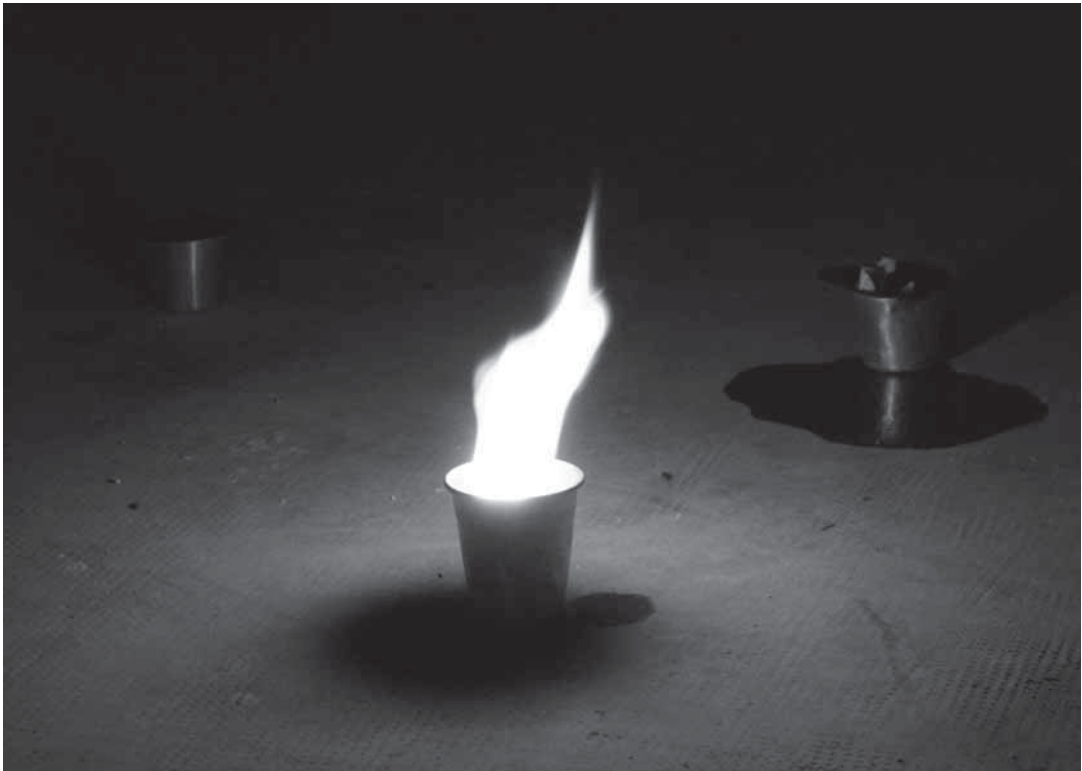
Es sobre la base de esta comprensión del lenguaje como originariamente metafórico sobre la que Nietzsche se apoya para plantear al discurso filosófico y científico la cuestión de su pretensión de verdad, de su deseo de una literalidad pura, así como para volver contra la filosofía todo aquello contra lo que la filosofía había pretendido constituirse: el mito, la elocuencia, la poesía, la alegoría. En esto hay cierta afinidad entre Nietzsche y Zambrano.

Lo que los diferencia, sin embargo, es que esa acusación de impropiedad hecha contra el lenguaje pretendidamente adecuado y literal de la filosofía y de la ciencia no es hecha, en el caso de Nietzsche, a partir de la afirmación de que mediante la razón poética se puede llegar a una verdad más profunda, una verdad proporcionada por el sentir originario y la experiencia no racional de la realidad o de la vida. Esta experiencia es imposible, pues no podemos traspasar nunca los límites de nuestro lenguaje.

En *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Nietzsche considera que no existe posibilidad alguna de exceder en el lenguaje los límites del lenguaje. Frente al planteamiento de María Zambrano, lo que Nietzsche niega es la posibilidad última de recurrir al mito, a la metáfora filosófica, al símbolo, etc. como receptáculo de una riqueza originaria de sentido que el lenguaje racional pudiera y hubiera de interpretar. Todos los recursos poéticos son retórica. No dicen ninguna verdad, aunque se crean el lenguaje de la verdad. De

ahí que la frontera que separa a la filosofía de su otro, -el mito, la poesía, la metáfora, la literatura en definitiva-, se desvanezca. Pues tampoco es posible ya volver contra la filosofía una originalidad mítica o poética para criticarla y reformarla, sino que sólo cabe volver contra ella la parodia, la ironía y la risa.

La actitud de Zambrano es menos radical e intenta ser más constructiva. Y eso es lo que se pone de manifiesto en la triple caracterización que ella hace de la razón poética como razón crítica, como razón alternativa y como razón integradora. Nietzsche, sin embargo, delimitará, cada vez más, su óptica del arte en cuanto fuerza antinihilista, antipesimista y anticristiana, lo que equivale a decir en su caso, esencialmente, antimetafísica. Pues aquella idea originariamente romántica de la posibilidad de una superación de la alienación y de la ignorancia mediante la penetración estética en lo en sí, se mueve aún en las coordenadas del pathos platónico que niega el devenir, en la medida en que celebra todavía en una cosa en sí la victoria sobre lo sensible y cambiante.



Joaquim Cantalozella: *1 foc*, 2009