

Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano

Francisco
Martínez
González

En el conjunto de la metafísica y la cosmología de la pensadora malagueña María Zambrano, el tándem música-palabra constituye un eje principal, tal vez el elemento axial único y prioritario. Para ella, la palabra aparece inextricablemente unida a la música, pues, como ya escribe Zambrano en *Filosofía y poesía*, en una sentencia en la que resuenan los ecos del mito dionisiaco, “el primer lenguaje tuvo que ser el delirio”.¹

Pero la relación entre música y palabra es sumamente compleja. Por un lado refleja lo que George Steiner ha llamado el *agon*, “la lucha (...) entre el canto y el raciocinio”² que tan sugestivamente encarnan ciertos mitos de carácter fundacional como el de Orfeo, las Sirenas, Marsias o el propio Dionisos; pero, por otro, remite a una idea de unión primigenia, de comunidad mística original que, a su vez, en tanto estado edénico perdido e incesantemente buscado, lanza un puente alusivo hacia el recurrente esquema historiográfico trimembre de Edad de oro-Decadencia-Restauración. Éste es uno de los pilares del esencial *Claros del bosque* de María Zambrano.³

Ese dualismo interpretativo, es decir, el de la consideración de la música como lo sustancialmente *otro* respecto de la palabra y, al mismo tiempo, el de su estimación como savia íntima e inseparable de la misma, encuentra argumentos de sustentación en muchos lugares de la obra zambraniana. Así, por ejemplo, en el feraz capítulo titulado “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, de *El hombre y lo divino*, Zambrano incide en la perspectiva de la oposición, estableciendo una doble correlación antitética entre los términos palabra-espacio-luz y música-tiempo-noche:

Y si la palabra corresponde a la luz —el *logos-luz*—, el abismo de la noche temporal se hará accesible al manifestarse en la música, forma del tiempo.⁴

La misma relación de antítesis se plantea a partir del análisis de la distinta instrumentalización que una y otra, música y palabra, hacen de su *a priori* básico, el tiempo:

La palabra siempre precipita el tiempo, la música lo obedece con cierto engaño, pues va en busca del éxtasis.⁵

El tiempo, la distinta utilización del tiempo, parece verdaderamente erigirse en piedra de toque para ponderar lo irreductible de esa hostilidad milenaria entre palabra y música. La música (el grito primigenio) arde en el tiempo, haciendo de éste un *plenum* de sentido (aunque no de significación en un sentido discursivo), en tanto que el surgimiento de la palabra necesita de un *lapsus* en ese mismo discurrir temporal:

1. ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 42.

2. STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 2001, p. 93.

3. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 2002 (5ª ed.) [1978]. Véase especialmente la sexta parte de la monografía, titulada PALABRAS, que contiene párrafos tan sugestivos (alguno muy breve, casi aforístico) como “Antes de que se profiriesen las palabras”, “La palabra del bosque”, “La palabra perdida”, “La palabra que se guarda” o “Sólo la palabra”.

4. ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 85.

5. ZAMBRANO, María. *El hombre...op. cit.*, p. 108.

Desde el punto de vista de la temporalidad, el grito consume el tiempo íntegramente, lo llena. Mientras que la palabra no se da sin un cierto vacío en el tiempo, sin una pausa. Sin pausas y sin silencio no hay palabras.⁶

El vacío es, pues, requisito para que la palabra acaezca y se dé. Aquí, el concepto de vacío es utilizado para referirse a ese intersticio, pausa o suspensión que, abriendo una grieta o falla en el *continuum* temporal de la música, en su reverberar indeclinable, hace posible la irradiación de la palabra:

Lo que precede a la palabra y la anuncia no es (...) el grito, sino un cierto silencio, al que corresponde una distancia y una tensión por parte del sujeto.⁷

En *De la aurora* se expresa la misma idea de otra manera:

Para que haya palabra tiene que cesar o extinguirse, aunque sea insensiblemente, la sílaba, ya que la palabra se arquitecta (sic) en la intersección del vacío y el silencio (...).⁸

Pero el átomo de vacío no es sólo condición de existencia de la palabra, sino que su presencia y su influjo llegan más allá, al dejar impreso en el interior de la palabra misma, en su seno íntimo, el sello de su necesidad:

La inteligencia humana, de la cual el signo más alto es la palabra, tiene en su interior, aunque sea monosilábica, un vacío, aunque sea un vacío infinitesimal.⁹

En unos fragmentos extraordinarios de *Notas de un método*, Zambrano habla del origen vibratorio (es decir, musical) de ese vacío al que ella concede una dimensión casi soteriológica:

El vacío, el vacío salvador, ha de estar dado por una velocidad máxima, por una **máxima vibración** de esa última realidad que se ha nombrado como espíritu y, supeditadamente, del «alma del mundo». Su acción hace, crea el vacío, que puede ser llamado «nada», la nada, la nada divina-humana, tan sospechosa para los adoradores de la sustancia, no para sus simples creyentes, ni menos todavía para sus aceptantes.¹⁰

Y señala, un poco más adelante, la inmensa acuidad, al parecer inseparable de un enorme sufrimiento previo, necesaria para sentir ese vacío:

El sentirse creado, criatura, lleva a sentir con sagrado respeto y aun con sacro horror el vacío; fuera de sí, en la naturaleza, y dentro de sí, en la soledad, en esa soledad que se da en el abandono, en el verse abandonado de toda humana asistencia y aun de todo socorro divino: la copa de la soledad, vacía. Siente entonces y recuerda, quien así se siente y se ve, la nada que precedió a la creación, y no el caos que antecede al orden. Y agudizando el oído —el interno o metafórico—, llega a percibir la **vibración de velocidad máxima**, superior a la de la luz, a toda vibración conocida, y la claridad indecisa, palpitante, más allá de todo horizonte conocido. El palpar eco del palpar primario; primero quizás, a solas.¹¹

Vacío y silencio son reivindicados, pues, como centro de la palabra, como núcleo en torno al cual orbita la palabra. Esa órbita que representa el significado concreto, el límite que determina lo que llamamos “propiedad” en el uso de una determinada unidad léxica. La poesía vendría a inducir una distorsión de esos perfiles orbitales al modificar la potencia que la fuerza de atracción gravitatoria del centro —el centro de silencio— ejerce sobre la periferia móvil, sobre el *mundus* transitivo de la palabra.

Toda la argumentación que precede, así como las citas textuales que la sustentan, se alinean, como hemos visto, en la dirección de destacar el contraste y la distancia inmensa entre música y palabra. Mas, como hemos señalado arriba, ésta no es la única línea interpretativa de Zambrano. También hay lugar en su

6. ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986, p. 70.

7. ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 71.

8. ZAMBRANO, María. *De la aurora*. Madrid: Tabla Rasa, 2004, p. 139.

9. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 138.

10. ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 123. La negrita es nuestra.

11. ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 123-124. La negrita es nuestra.

pensamiento para una perspectiva en la que no es la antítesis, sino más bien la continuidad y la *comunidad*, las que presiden el sentido de la intrincada relación entre palabra y música. De esta manera, por ejemplo, en *De la aurora* la antítesis cede el paso a la dependencia genética, y se afirma nada más y nada menos que el germen de la palabra se oculta en el seno de la música:

En el interior más hondo del reino del sollozo y del llanto y del gemido habita tal vez el núcleo, semilla indisoluble ha de ser, de la palabra misma (...).¹²

La musicalidad es un componente indisoluble de la palabra, la cual, en su forma más pura y operante, no es sino mera vibración. En el lenguaje (al menos en las formas más primitivas y rousseauianamente más auténticas del mismo) pesa más la cadencia que el contenido, de lo cual cabe deducir que todo lenguaje es poético, y que lo poético no debe concebirse, pues, como excrecencia baladí o fútil ornato de la facultad humana de hablar, sino como origen primero de ese privilegio y como destinación, vocación y querencia últimas:

Tiene el lenguaje su sonar, y en su forma más elemental se impone sobre el mismo decir; mas se da una degradación de este sonar que puede hacer de una pura canción una musiqueta, mientras que algunas canciones destinadas a ser musiquetas son salvadas y transformadas por la voz de alguien que canta con alma, más que con escala, en verdadera música y en la música que sostiene sobre el abismo a la palabra y es palabra inolvidable, es decir transcendente.¹³

En el capítulo octavo, “La raya de la escritura”, de *De la aurora*, inspirado por los estudios sobre la lengua contenidos en *Palabra dada* de Massignon¹⁴, la música llega a sugerirse como paradigma del lenguaje. Reflexionando acerca de la relevancia plástica de la escritura árabe y del sentido inverso en el que esta escritura se despliega en el espacio (si la comparamos con la occidental), Zambrano nos da la pista de la música como *desideratum* de la palabra, como paradigma de su ser, una idea que habría sido constante estética en el caso de algunas vanguardias literarias y que estuvo presente desde el principio en el proyecto del Simbolismo:

Y las palabras así han de ser infalibles, como lo es la música pura enajenada en sí misma, en su propio canto.¹⁵

En algunas circunstancias privilegiadas, el hombre está en condiciones de sentir el advenimiento de la palabra como una oleada, transportada, sostenida en las alas de la música. Es el caso, por ejemplo, de la situación de un espectador que contempla unas ruinas, pues de ellas “se siente a punto de desprenderse, a veces, una palabra. Y, siempre, una música”¹⁶. Habla Zambrano también de otras matrices generadoras de esas misteriosas palabras leves, sin peso, que sin saber por qué regalan su imantadora presencia:

(...) remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llegan las palabras sueltas, solas, como sin dueño; las palabras que visitan.¹⁷

“Palabras que visitan”, exoneradas, liberadas de todo lastre referencial o representativo, parangón el más cercano de una música inaudible, “ejemplo puro de la palabra no expresiva.”¹⁸

Esa connotación de ligereza y gracia, ese sentido lúdico, esa suerte de serena jovialidad de la palabra, de “las palabras que visitan”, como escribe Zambrano, encuentra una plasmación muy pertinente en

12. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 124.

13. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 130.

14. Vid. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 226, nota nº 51 de Jesús Moreno Sanz.

15. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 133.

16. ZAMBRANO, María. *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 2002, p. 257.

17. ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 68.

18. ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 69.

el motivo de la danza, desarrollado especialmente en *De la aurora*. La danza se erige en metáfora de vida activa, señalada por el signo axiológico positivo de lo verdadero y lo auténtico, contrapuesta pues a aquella heideggeriana “vida inauténtica” que abrumba al hombre cuando éste se desenvuelve en un entorno de palabras inmóviles, esclerotizadas, erosionadas:

La palabra, criatura viviente desde el principio, nacida y danza en corro, no puede detenerse, perdería su vida convertida en cosa, anticipando el objeto que, devorada y borrada por la historia, ha llegado a ser para todos disponible, utilizable, la sumisa y sin aliento, la que se cae apesadumbrada, en la falda de la inercia.¹⁹

Danza de la palabra súbita, de la que podríamos decir, parafraseando el *Symbolum Nicenum*, que es “engendada, no creada”. Palabra que es sustancia de eso que llamamos inspiración: el estado musical del que se siente imbuido todo artista, elemento, pues, eminentemente *construens*, palabra salvadora que al mismo tiempo suscita esa turbadora inminencia que es zozobra, víspera urgente de la creación. Schiller lo expresó en un fragmento célebre, al describir la dinámica singular de su fábrica poética:

El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto **estado de ánimo musical**, y a éste sigue después en mí la idea poética.²⁰

En el caso de María Zambrano, su *De la aurora* vuelve a ser la referencia principal para una evocación del proceso creativo en la que se dan cita, a la vez, la metafísica de la palabra, la metáfora de la danza y las referencias pitagorizantes:

Es revelación aquello que aparece como palabra aislada o número sin descifrar, la cifra que se impone inolvidable. Esa palabra aun aislada abre la capacidad tantas veces adormida de expresar, de expresión; da valor y sostiene al sujeto a quien, al par, acompaña y atormenta; danza. Es la danza operante que unifica el ser y el sentir.²¹

“Danza operante” de la palabra, presencia que mueve a actuar, a una *ποίησις* que es la misma que Goethe parece evocar en su *Fausto* (primera parte, escena III), cuando escribe: “En el principio fue la Acción”. En el caso de Zambrano, esta envoltura radiante de la palabra esencial, este aura danzante, radiosa de luces de la palabra primera, parece ser un argumento a favor de la función originariamente mágica del arte:

Pues no se trata en principio [en los lugares no penetrados de nuestra civilización] de expresar [al hablar] opiniones, ni emociones personales, sino ejecutar una acción eficaz: conjuro, invocación, oficio; modos de provocar la aparición de un ‘algo’, suceso, situación, desencadenamiento de un conflicto.²²

En *De la aurora* se insiste en la continuidad y plenitud de la música (y “de todo lenguaje no humano”, añadirá Zambrano) como contrapuesta a la discontinuidad y necesidad de vacío de la palabra. Pero entre música y palabra se destaca una relación de dependencia que tiene mucho de emanantismo inverso, ascendente. Así, el par palabra-música tendría su *análogo* en el tándem cielo-tierra (la pareja Urano-Gea de la *Teogonía* hesiódica):

La continuidad del silbo, y de todo lenguaje no humano, sacrificados a la discontinua palabra; la música y el poema los rescatan. Y ese cántico de todas las criaturas que se eleva sin cesar forma el suelo de la palabra que estaría obligada, si lo siente mínimamente, a convertirse en el cielo que recoge ese himno sin fin, si es que obedece plenamente a lo que la sostiene, a la música, a esa música del universo.²³

19. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 94.

Citado por NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985, p. 62. Se trata de un fragmento de una carta de Schiller a Goethe, fechada el 18 de marzo de 1796. La negrita es nuestra.

20. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 119.

21. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 119.

22. ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 218.

23. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 140-141.

Por supuesto, esa cadena de metáforas de la que se sirve Zambrano evoca fuertemente aquella sugerente imagen genérica de Wagner (que él utilizó como argumento en su connotación parcialmente negativa de la música pura o *absoluta*), según la cual:

(...) todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no la de procrear; la fuerza productiva reside *fuera de él* y, de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida.²⁴

He aquí la feminidad de la Música-Tierra-Gea y la masculinidad de la Palabra-Cielo-Urano como nexo común entre la ontología pitagorizante de Zambrano y la metafísica de la música en Wagner.

Que “la discontinua palabra” pueda verse salvada por la música o por la poesía (la cual, como quería Borges, supera a la música, porque la incluye), es algo que María Zambrano encarnó vitalmente. Son múltiples los testimonios de quienes la conocieron y la trataron, o de los que simplemente pudieron exponerse alguna vez al alcance de sus conferencias, sus clases o sus comunicaciones privadas y domésticas. El filósofo cubano Medardo Vitier escribió en *El Mundo* (Puerto Rico) un artículo con el título “Lecciones de María Zambrano”, a propósito de un curso sobre Ortega dictado por nuestra autora. La musicalidad del *dictum* zambraniano es descrita allí plásticamente por alguien que pudo experimentar directamente la sensación acústica del fluir oral de esa reflexión:

“La riqueza de ideas anima la entonación. Ésta no ha de referirse sólo al lenguaje. Incluye también al pensamiento. Más aún: es el pensamiento el que entona. La inflexión de su voz no se aleja nunca del hilo que le sirve de patrón. Leves inflexiones le bastan para acentuar o matizar (...) aun en las nuevas ideas uno adivina cautela, miramiento, eso que ella misma llamó “temblor”, ante la verdad o en el camino para hallarla (...) lo que Mañach llamó “gracia de la inteligencia”. ”²⁵

En verdad la contundencia, la redondez aforística de la escritura zambraniana, son continuo motivo de asombro. Es muy difícil caminar por las undosas arenas de sus libros sin encontrarse regularmente con esas gemas semienterradas, apotegmas, adagios, sentencias, máximas que clavan la atención del lector. Así, cuando Zambrano dice: “En el desierto es imposible el politeísmo”²⁶, o cuando afirma: “Los cristales de las razones no dichas son venenos insolubles”²⁷, o bien cuando poéticamente se refiere a Málaga como “la ciudad salobre, de cielo bajo, frente al mar incandescente”²⁸, es inevitable no ceder a la vibración de unas proposiciones que nos están hablando de la acuidad extraordinaria de su autora, de su fijación y afinidad connaturales con la música, a la que ella llamó “la más real de las artes.”²⁹

Francisco Martínez González es Catedrático de Música y Artes Escénicas en el Conservatorio Superior de Málaga.

24. WAGNER, Richard. *Ópera y drama*, parte I, cap. VI. Tomamos la cita de Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., pp. 310-311.

25. Citado por Jesús Moreno Sanz, *La razón en la sombra. Antología crítica [de escritos de] María Zambrano*. Madrid: Siruela, 2004, p. 702.

26. ZAMBRANO, María. *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Círculo de Lectores, 1989, p. 116.27

27. ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 152.

28. ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 162.

29. ZAMBRANO, María. “La Música” (1955, M-213). (Este inédito fue publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.)