



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA**

**T E S I S**

**Nietzsche-Wagner, la posibilidad de una investigación músico-filosófica**

Que para obtener el título de:  
**Licenciado en Filosofía**

Presenta:  
**Carlos Edwin Ventura Baltazar**

Asesor:  
**Dr. Oscar Juárez Zaragoza**

Co-asesor:  
**Dr. Josué Manzano Arzate**

**Toluca, Estado de México, 2021**

## Índice

### Contenido

Introducción .....	1
Capítulo 1. Dionisos: el Dios músico .....	7
1.1. Origen, lugar y tarea del arte .....	8
1.2. El papel del artista .....	10
1.3. La música dionisiaca .....	15
1.4. Dionisos es músico, Apolo es la escultura .....	22
1.4.1 Connotaciones implicativas de Apolo y Dionisos en la tragedia griega: el sueño y la embriaguez.....	22
1.4.2. Dionisos es amoral, también la música .....	27
1.4.3. La necesidad del mito ante la imposibilidad de universalidad de la ciencia, la metafísica de la tragedia.....	31
1.5. Estética de la disonancia .....	35
Capítulo 2. El coro antiguo .....	41
2.1. Coro griego y ditirambo.....	41
2.1.1. La identidad lírico-musical .....	45
2.1.2. La música y el lenguaje.....	52
2.2. Eurípides-Sócrates-Anaxágoras: el ocaso del coro griego.....	58
2.3. El artista dionisiaco, el intérprete del mito .....	61
2.4. La Sexta Sinfonía de Beethoven, una sinfonía en imágenes .....	66
Capítulo 3. Wagner-Nietzsche.....	72
3.1. Concepción musical.....	73
3.2. La ópera y el coro moderno: la orquesta .....	79
3.3. La unión de la filosofía y la música .....	83
3.3.1. Wagner como filósofo .....	84
3.3.2. Nietzsche como músico.....	88
3.4. El espíritu alemán a través de la música .....	99
3.4.1. Posible Führer: Wagner.....	102
Conclusiones .....	108
Bibliografía directa .....	116
Bibliografía indirecta .....	116

## Introducción

Todo trabajo interdisciplinario y transdisciplinario tiene su origen en por lo menos dos ramas del conocimiento, que tal vez no sean tan distantes, y que miren lo mismo desde distintas perspectivas. Es el caso de la investigación que se le presenta al lector. La semilla germinal se puede localizar en estudios muy anteriores a la filosofía —acusando tempranas lecturas de Nietzsche, desde luego, y de otros pensadores, pero sin el rigor y la sistematicidad que el estudio de filosofía requiere—, específicamente en estudios musicales que desde su implacable rigor, ya planteaban interpelaciones varias, problemas estéticos que requerían la suficiente energía y atención. Posteriormente, a través de los años dedicados al estudio de la filosofía, creando esta suerte de amalgama entre filosofía y música, se vuelve a plantear no sólo uno de los problemas que habían surgido desde el tiempo que ocupaba el espacio al interior de un aula de música, sino aun una posible resolución, en forma de propuesta.

Nietzsche representaba un doble desafío para el entendimiento, por un lado el musical y por otro, el filosófico. Advertir lo que ahora constituye el punto de partida de esta investigación: dar con aquello que permitiera entender de manera más precisa y puntual la filosofía de Nietzsche. Abordando la obra de Nietzsche con el método que el mismo tuvo a bien heredarnos: el rastreo del origen del problema, genealógicamente hablando —investigando—, se hace evidente que tal origen se encuentra en las conferencias que preceden al *Nacimiento de la tragedia* y a ella misma, en donde es evidente el papel fundamental que la música tiene, hasta llegar a la *Cuarta intempestiva* y en general a todos los *Escritos dedicados a Wagner*. En un principio, la música parecía ser un elemento que le permitía hacer analogías, metáforas, aliteraciones que

funcionaban para realizar constructos mucho más complejos, pensando en aquello que rebasa las fronteras de lo filosófico, pero también de lo musical.

Nietzsche, fue abordando uno de los lugares comunes —esos que en la filosofía tildan como clichés, acaso encumbrados como clichés por los mismos filósofos, pero que son absolutamente necesarios e imprescindibles de ser estudiados—: lo apolíneo y lo dionisiaco, cuando con luz propia se clarificó el hecho de que la música en Nietzsche no ocupa un lugar insustituible en su pensamiento, sino que por la propia naturaleza que Nietzsche atribuye a la música, con alguna idea rescatada de Kant y de Schopenhauer, fungirá ésta como el medio para acceder a aquello que no es posible a través del pensamiento como nosotros lo concebimos, es decir, de manera lógica, racional; luego entonces, el resultado será otra clase de filosofía y desde luego, otra clase de filósofo. Su filosofía es la amalgama de la música y la filosofía, aunque desde luego, el trabajo de investigación en juicio, una vez habiendo llegado a tal conclusión —esto puede ser revisado con mayor amplitud de exposición en el apartado dedicado a las conclusiones—, se propuso efectuar el ejercicio filosófico y hacer lo propio al confrontarlo con el músico primeramente más querido por Nietzsche, posteriormente más vilipendiado por él mismo: Wagner.

Por supuesto, para efectuar un trabajo como el presente, se ha tenido que echar mano de distintas metodologías, pues es evidente que se tiene que interpretar la realidad en algunos de sus niveles y además por lo menos desde dos perspectivas que bien pueden acusar ciertos paralelismos, pero que son diametralmente opuestas. La investigación que el lector tiene en sus manos ha tenido que pasar por el escrutinio hermenéutico, genealógico y como le es propio, ha necesitado del análisis musical, obteniendo así una forma de investigar músico-filosófica, que es lo que precisamente se considera necesario para poder alcanzar el objetivo central de la tesis, siendo sólo a

través de un estudio músico-filosófico que podemos alcanzar un mayor entendimiento del pensamiento de Nietzsche.

La investigación consta de tres capítulos, en los cuales podrá observarse un esfuerzo por hacer entendibles tanto los conceptos filosóficos como musicales, en el claro afán de alcanzar el objetivo general. Los dos primeros se referirán al estudio músico-filosófico de las obras aludidas en la obra de Nietzsche, mientras que en el último encontraremos un análisis comparativo entre el pensamiento de Nietzsche y Wagner.

El primer capítulo hará las veces de introducir en este mundo musical-filosófico al lector, especificando cuál es la concepción que de arte y artista tiene el pensador alemán, para después esclarecer la función de la música, su naturaleza eminentemente divina y su posibilidad de realizar aquello que el lenguaje y la ciencia, desde la perspectiva de nuestro filósofo, están incapacitados para llegar a lograr. A partir de la exposición de las connotaciones que integran e implican la dialéctica apolíneo-dionisiaca, desde su explicitación filosófica hasta su concepción simbólica, llegaremos a determinar por qué razones, de acuerdo con el pensamiento de Nietzsche, ineludiblemente, la música resulta en un arte libre de sesgos morales, sobre todo cristianos. Ya en un último apartado se dará paso a la explicación de aquello que es disonante en la música y de qué manera esto sería considerado por el pensamiento de Nietzsche.

Como una suerte de *in crescendo*, es decir, yendo de menos a más, en el capítulo segundo, se analizará la importancia que Nietzsche atribuye al coro griego como base fundamental de la música anterior a Sócrates y a Platón, a la relación tan fraternal e indestructible que este tiene con el lenguaje, para llegar al ditirambo, cuya naturaleza es

ya en sí misma una identidad en donde la frontera entre la poesía y la melodía, no sólo se pierde, sino aún más, se diluye, constituyendo así una identidad lírico-musical.

Se expondrá aquello que para Nietzsche es la tragedia de la tragedia griega, en cuyo caso, el pleonasma en la oración resulta más certeramente en una metáfora elaborada. Veremos cómo es que la evocación y culmen del ritual ditirámico, de la manifestación divina dionisiaca, llegó finalmente a su ocaso, dando paso a una música, a un pensamiento, sobremanera alejado de la verdad,<sup>1</sup> para convertirse en una farsa, en una comedia edulcorada y sustentada por el ingenio, la pompa y la razón, pasando revista por supuesto, a los personajes sobre quien recae esta responsabilidad, para malaventura de la humanidad y del arte en general. Malaventura en el sentido no solamente de haber tergiversado y degenerado al arte, a la música específicamente, sino de haber condenado a la humanidad a no poder volver a reconciliarse con los dioses, con la Unicidad, con la materialidad, es decir, de no poder volver a acceder al Ser.

Finalmente, en este segundo capítulo encontraremos en su último apartado el primer paso hacia la confrontación, es decir, entre la concepción músico-filosófica del pensador alemán, en contraste con el pensamiento filosófico-musical de un músico en estricto sentido —es decir, que su trabajo no está sesgado por concepciones que se antepongan al desarrollo de la música—, aunque desde luego, no con la preparación filosófica que si hallaremos en Wagner. Partiendo desde la crítica que Nietzsche hace específicamente a la *Sexta Sinfonía* de Beethoven, nos será posible un primer asomo a una visión con múltiples paralelismos, pero en esencia contradictorios.

En el tercer capítulo y echando mano de todo lo expuesto en el primero y segundo capítulos, subrayando ciertamente el último apartado del segundo, podremos entrar de

---

<sup>1</sup> Cabe precisar que para Nietzsche la verdad es una ilusión.

lleno al análisis por comparación entre el pensamiento músico-filosófico de Nietzsche<sup>2</sup> y el pensamiento filosófico-musical en Wagner.<sup>3</sup> Abordando como es pertinente, la concepción musical desde un músico de la talla de Richard Wagner, podremos pasar a la importancia que el compositor le atribuyó a la orquesta, cuál es su función, cuál su trascendencia no sólo para la música de su época, sino aun para generaciones de compositores muy posteriores a su tiempo.

Podremos observar cómo es que poco a poco, desde la perspectiva de ambos, la filosofía y la música van creando una sola identidad, una suerte de ditirambo actualizado, por llamarlo de alguna manera, aunque desde luego será imprescindible analizar a Nietzsche en su calidad de músico, tanto como a Wagner en su calidad de filósofo.

Hacia el final de este último capítulo veremos la importancia que la música tiene para el pueblo alemán y, como es evidente e ineludible, debemos abordar la enemistad de estos dos personajes, pues su ruptura va mucho más allá del término de una amistad prolífica y turbia, heredándonos a nosotros datos y obras que por lo demás nos permiten entender mejor la obra de ambos, pero también nos permiten hacer otras inferencias, pues la obra de ambos trasciende la frontera de lo filosófico y de lo musical, incluso, de lo filosófico-musical.

La presente investigación de tesis nos permitirá ahondar en el pensamiento de Nietzsche, pudiendo entender con mayor claridad todo aquello que Nietzsche da por hecho y que tiene un trasfondo, un origen y una concepción tanto musical como filosófica. Por otro lado, asimilar y diferenciar el proyecto músico-filosófico de

---

<sup>2</sup> Un pensamiento que parte de conceptos filosóficos amalgamados a conceptos musicales pero que no siempre o no del todo, a veces nada, obedecen al sentido y uso del término musical; es una apropiación y adecuación del concepto musical al pensamiento de Nietzsche.

<sup>3</sup> En el caso de Wagner, supone una fundamentación, una base teórica que sustente su creación musical, será en la medida en que el concepto filosófico no alcance para explicar la evolución creativa del compositor que abandonará tales preceptos para crear los propios pero a través de la misma música.

Nietzsche en comparación con el de Wagner nos permitirá no sólo una lectura más completa de Nietzsche y una audición más depurada de la obra Wagneriana, sino aun la posibilidad de abrir la lectura y de ampliarla a disyuntivas que hasta este momento eran o definitivamente musicales o definitivamente filosóficas. Por supuesto, de ello se desprenderán una cantidad importante de connotaciones que llegarán incluso a complementar y ampliar nuestras perspectivas hasta el campo de lo estético, del lenguaje dentro del arte y con ello el papel que todo ello juega en lo que nosotros llamamos arte moderno. Sin mayor preámbulo, entremos al primer capítulo de esta investigación.



## Capítulo 1. Dionisos: el Dios músico

Iniciar una investigación filosófico-musical al interior del pensamiento nietzscheano e intitular el primer capítulo aludiendo a Dionisos, parecería, no sin justificación, sobremanera trillado. Sin embargo, es pertinente advertir al lector que lo escrito en este primer acápite y en el segundo, esclarecerán los ejes fundamentales que permitirán entender la naturaleza que el proyecto musical de Nietzsche tenía, fundamental para llegar al tercer capítulo. Establecido en el segundo capítulo lo referente al coro griego, a su relación con la lírica y estos con la música, nos permitirá entender de manera más puntual la concepción filosófico-musical en Nietzsche, sobre todo al contrastarla en un ejemplo concreto musical: la Sexta sinfonía de Beethoven. De esta manera, el tercer capítulo llegará sobre una base sólida tanto filosófica como musical, tan necesaria para entender la música que se produjo en los tiempos de nuestro pensador y que lo llevarían a realizar una crítica atroz a Wagner. Dada esta breve semblanza, entraremos en materia.

¿Por qué es necesario subrayar como hecho trascendental que Dionisos tenga naturaleza de músico? Lo iremos desmenuzando. En primera instancia, debemos recordar que como nuestro autor lo señala en uno de sus escritos preparatorios al Nacimiento de la tragedia:

Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la «voluntad» helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 244.

Tres aspectos se desprenden de este pasaje. Primero: para Nietzsche, el cosmos griego antes de Platón y Sócrates está regido y ordenado por estas dos deidades opuestas estéticamente hablando, pero que en cuya unión radica la más alta aspiración de un hombre.<sup>5</sup> Segundo: el arte viene a representar si no la parte más esencial en la vida de los griegos, ocupa un lugar preeminente.<sup>6</sup> Para nuestro autor será el arte, especialmente la música, de donde realmente emane el conocimiento, la ciencia, por supuesto, no un conocimiento racional y lógico, como se verá más adelante.<sup>7</sup> Y por último, el arte al que se refiere, salvo cuando haga alusiones directas a autores o a épocas, será siempre aquel que se puede ubicar en un lapso de tiempo anterior a Eurípides, Anaxágoras y a Sócrates.

## 1.1. Origen, lugar y tarea del arte

Como se ha señalado, el arte por excelencia no es el de nuestro tiempo, en nuestras formas de composición, de instrumentación, de orquestación, etc. En sentido estricto, el arte como tal, no es posible en nuestra época, el lugar geográfico que le corresponde es Grecia, y su medio más exacto de exteriorización es la tragedia griega, respecto al momento de esplendor, ha quedado señalado ya. ¿Por qué no es posible? En la medida en que entendamos que para Nietzsche el arte es producto de un viaje místico y no de la cultura, podremos asimilar mejor tal aseveración.

---

<sup>5</sup> Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Véase *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 41.

<sup>6</sup> “A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.” Véase la obra citada. p. 40.

<sup>7</sup> Para la Edad Media, el ars –«el arte»–, como la *techné* de los griegos, representaba un conocimiento en sí mismo (*artifex theoretice*) y un saber técnico, práctico, concebido para la creación de formas musicales (*artifex practica*). Véase Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005.p. 22.

Es necesario entender qué es lo que el pensador alemán entiende por arte, puesto que desde luego, podemos caer fácilmente en concepciones producidas a través de categorías vigentes, luego entonces, errar. Para Nietzsche, el arte es el fruto de lo dionisiaco y lo apolíneo, la efímera unión de la que se hablaba arriba. En donde lo dionisiaco será la embriaguez, mientras que lo apolíneo encarnará lo onírico, el sueño. Las connotaciones que conforman el sueño y la embriaguez, serán tratadas con detenimiento más adelante.<sup>8</sup> La unión, incluso la lucha de estos contrarios, que en todo caso vienen a ser “los contrarios”, darán origen a lo máspreciado que puede tener el hombre: el arte. ¿Por qué asigna este lugar tan preponderante al arte? Porque este proviene directamente de la Naturaleza, es decir, el artista no está mediando su producción artística a través de su intelecto –evidentemente esto va en contra de toda concepción de producción artística actual–, más aun, está suprimiendo cualquier tipo de ejercicio intelectual, es más una suerte de instinto, de una experiencia más allá de lo racional, en donde la subjetividad del artista queda nulificada en ese trance místico.<sup>9</sup> El arte no es una construcción cultural, ni tampoco es el producto de la creatividad y el intelecto, sino todo lo contrario, es el esfuerzo de no hacer interferir en el hecho místico al razonamiento, es decir, el arte está más allá del razonamiento, en el arte no está la realidad sino la idea.<sup>10</sup>

Una vez explicada la concepción artística de nuestro autor, parece comprensible la tarea del arte, a diferencia de nosotros, el auditorio griego no acudía al teatro, que era el

---

<sup>8</sup> Específicamente se tratará en el 1.4.1. Connotaciones implicativas de Apolo y Dionisos en la tragedia griega: El sueño y la embriaguez. p. 18.

<sup>9</sup> Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquella: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad. Véase la obra citada. p. 48.

<sup>10</sup> No una Idea platónica, no es esencia, no es concepto, es Naturaleza misma en tanto que se da por y a causa de lo divino, de tal manera que podemos ver en el arte, una Idea, en tanto que reflejo de la divinidad.

lugar del arte, para entretenerse, no iba a apreciar un espectáculo con innovaciones técnicas, no estaba predispuesto a la sorpresa y al rechazo de aquello que no lo sorprendiera como símbolo de la más ínfima calidad artística.<sup>11</sup> Tanto artista como auditorio se unían en una sola empresa, la recién descrita experiencia mística, compartían tal anhelo y también la dicha de alcanzarlo:

Pero lleno de unción, igual que el actor, escuchaba también el oyente: también sobre él se expandía un estado de ánimo festivo inusitado, deseado largo tiempo. Lo que a aquellos varones los empujaba al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse por algunas horas, a cualquier precio, de sí mismos y de su propia mezquindad. El griego huía de la disipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo e invitaba al recogimiento.<sup>12</sup>

En Nietzsche, el arte no tiene un lugar, no pertenece a ningún hombre, es antes producto de la “voluntad helénica”, en clara alusión al pensamiento schopenhauariano, aunque con visibles ampliaciones y aplicaciones por parte del filósofo en cuestión. Apolo y Dionisos son parte de la Naturaleza, de la Voluntad, para poder participar en nuestra calidad de existentes de dicha Voluntad, será necesario un viaje místico, desde luego, a la manera de un héroe griego.

## 1.2. El papel del artista

Después de lo expuesto, podemos definir con certeza, que no existe más artista que aquel que es dionisiaco-apolíneo. En este sentido, cabe aclarar que el artista será un imitador hasta el momento mismo en que pueda sublimar a través de la unión de los

---

<sup>11</sup> En el drama musical antiguo no había nada que la gente tuviera que calcular: en él incluso la astucia de ciertos héroes del mito tiene en sí algo sencillo y honesto. Nunca, ni siquiera en Eurípides, se transformó la esencia del espectáculo en la esencia del juego de ajedrez, mientras que ciertamente lo ajedrecístico se convirtió en el rasgo fundamental de la denominada comedia nueva. *Op. Cit.* p. 218.

<sup>12</sup> *Op. Cit.* p. 211.

contarios, su propia subjetividad, su propia voluntad, es decir, el principio de individuación, que es cuando prácticamente será uno con la Naturaleza.<sup>13</sup>

Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador», y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin - como, por ejemplo, en la tragedia griega - a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez.<sup>14</sup>

Como podemos advertir, el artista necesita de lo onírico, de las imágenes propias del sueño, por una parte, y de la exaltación, de la exacerbación que produce la ingesta de bebidas alcohólicas para poder derribar esa suerte de barrera que impide aprehender y crear de manera intuitiva, ajena a toda forma de racionalidad lógica, por la otra.<sup>15</sup> Tal movimiento permite la anulación del yo (principio de individuación). Este momento de amalgamamiento supone el ejercicio de la tragedia griega, el artista ahora ya no lo es más, ahora se lo puede reconocer como a un héroe, “la encarnación de la potencia artística”. “El pueblo griego tuvo la dicha de que la Voluntad se le haya manifestado de manera tan diáfana”<sup>16</sup>

En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, elevadas, por así

---

<sup>13</sup> Nótese el paralelismo con el pensamiento de Schopenhauer: Según hemos dicho, la transición posible, pero excepcional, del conocimiento común de las cosas particulares al conocimiento de la idea se produce repentinamente, al liberarse el conocimiento del servicio de la voluntad, y de este modo el sujeto deja de ser algo meramente individual para convertirse en ahora en un sujeto del conocimiento puro y sin voliciones, que ya no se preocupa de las relaciones conforme al principio de razón, sino que reposa y se pierde en la contemplación fija del objeto que se presenta al margen de su conexión con otros objetos. Véase el § 34 del libro tercero del volumen I de *El Mundo como voluntad y representación*, Editorial Gredos, Madrid, 2014.p. 217.

<sup>14</sup> Véase la edición citada de *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. p. 48.

<sup>15</sup> Es importante aclarar que la embriaguez puede ser en sentido literal o metafórico, pues el estado de arrebatado produce la exacerbación, es decir, el éxtasis como embriaguez. Véase *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 126: “En una danza impetuosamente rítmica y sin embargo llena de elasticidad, con gestos extáticos, el dramaturgo originario habla de lo que en esos momentos acontece en él, de lo que entonces tiene lugar en la naturaleza: el ditirambo de sus movimientos es tanto una estremecida comprensión y una insolente y penetrante visión como un amoroso acercamiento y una auto-exteriorización llena de gozo. La palabra sigue, embriagada, el impulso de este ritmo; la melodía resuena, íntimamente abrazada con la palabra; y de nuevo continúa lanzando la melodía sus chispas hacia el reino de las imágenes y los conceptos.”

<sup>16</sup> *Sócrates y la tragedia*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 254.

decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche.<sup>17</sup>

El artista es aquel que puede acceder a la Voluntad, a lo Uno primordial, si está dotado del temple físico y psicológico que esto implica. Tiene la posibilidad de elevarse a un estado superior de conciencia mediante la supresión de la forma ortodoxa y aceptada de acercarse a las cosas, propiciando un estado de arrebató, deviniendo en el alumbramiento de la tragedia griega. El artista se presenta ante el auditorio de manera física, pero ya ha trascendido su materialidad, se ha convertido en un símbolo. Hay que precisar que el artista en esencia es el actor:

El actor teatral, en cambio, representa el símbolo en realidad, no sólo en apariencia: pero su efecto sobre nosotros no descansa en la comprensión del mismo: antes bien, nosotros nos sumergimos en el sentimiento simbolizado y no quedamos detenidos en el placer por la apariencia, en la bella apariencia.<sup>18</sup>

¿Por qué nos refiere Nietzsche a que es el símbolo de la realidad, no sólo en apariencia? Porque es a través de él que se han manifestado las potencias artísticas, la misma Voluntad, la Naturaleza, no una representación de ellas. Ahora bien, en cuanto a las características físicas, el artista, el actor, debe estar a la altura de la empresa que tiene a cuestas, a la manera de un auténtico héroe griego, debe estar capacitado para realizar proezas, psicológica y físicamente debe ser suficiente para realizar las empresas más imposibles, como lo especifica el autor en el texto precedente al *Nacimiento de la tragedia, El drama musical griego*: “Todo el arte griego está penetrado de la orgullosa ley de que sólo lo más difícil constituye una tarea digna del varón libre.”<sup>19</sup> Nietzsche considerará al artista como un deportista de alto rendimiento, en lo que respecta a lo físico específicamente, equipará las destrezas olímpicas con las artísticas:

---

<sup>17</sup> *Op Cit.* p. 254.

<sup>18</sup> *Op Cit.* p. 267.

<sup>19</sup> *El drama musical griego*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p.214.

Entre las dificultades especiales que hicieron que el camino hacia la fama dramática no llegase a ser nunca muy ancho, cuéntense el número limitado de actores, el empleo del coro, el restringido ciclo de mitos, pero sobre todo aquella virtud de pentatleta, la necesidad de poseer dotes productivas de poeta y de músico, en la orquística y en la dirección, y, por fin, de actor.<sup>20</sup>

Como se puede inferir, cuando Nietzsche se refiere al artista, indistintamente se está refiriendo a una de estas cinco dotes o a todas en su conjunto. El artista nietzscheano es integral, increíblemente completo, aun en nuestros días, parece tener cabida la metáfora: sería un héroe, pues no sólo exige el conocimiento de cada uno de estos rubros —es evidente que para nosotros es difícil considerarlos amalgamados, no a la manera de una suma de elementos, sino más bien como un todo, como una suerte de continuación entre ellos, de tal manera que no existiera separación alguna entre uno y otro—, aun exige la entereza física y mental para ejercerlos. Sin embargo no debemos olvidar que estas dotes no determinan el producto artístico, lo cual podría parecer una contradicción, por ello debemos recordar que la obra artística es algo que se encuentra más allá de la realidad, el arte es instinto. Se ha señalado que originalmente Nietzsche era pesimista, razón por la cual, se pueden encontrar rastros del pensamiento schopenhauariano en la obra filosófica de Nietzsche, por ello parece apropiado señalar con claridad el camino tan distinto que ambos pensadores tomarán:

En la obra de arte, la idea se nos presenta con más facilidad que directamente en la naturaleza y la realidad, y esto se debe únicamente a que el artista, que sólo conoce la idea y no la realidad, ha reproducido en su obra sólo la idea pura, separada de la realidad, omitiendo todas las contingencias perturbadoras. El artista nos hace mirar el mundo a través de sus ojos. El don del genio, lo innato en él, consiste en tener esos ojos, en conocer lo esencial de las cosas, lo que está al margen de todas las

---

<sup>20</sup> *Op. Cit.* pp. 214-215.

relaciones, pero la capacidad de prestarnos ese don, de hacernos ver con sus ojos, es lo adquirido, la parte técnica del arte.<sup>21</sup>

Nietzsche anulará toda posibilidad de producir arte a través de elementos técnicos y racionales, en evidente contradicción con lo expresado por Schopenhauer. Puntualicemos, si bien Schopenhauer considera en su concepto de genio que éste es capaz de conocer independientemente del principio de razón –muy cercano al ejercicio de espiritualidad nietzscheano consistente en el sueño apolíneo y la embriaguez dionisiaca–, es a través de las capacidades humanas del artista que nos hace ver la idea, es decir, una objetivación de la Voluntad; Nietzsche dirá que no son las capacidades del artista las que nos permiten tal empresa, aunque si las exige, más aun, será el influjo de las potencias artísticas lo que permitirá la realización del arte, en cuyo caso, el artista ya formará parte de ello, ascendiendo a la categoría de símbolo, pues antes de desarrollar sus habilidades artísticas, propiamente ya es artista.<sup>22</sup>

A partir de aquí, utilizaremos los términos poeta, músico, actor, tan indistintamente como lo hace el autor, dado que tanto de manera independiente como amalgamada, nos remiten al artista griego, salvo cuando se haga alguna especificación pertinente.

Pudimos ver con claridad que en lo recién expuesto, apareció la música, siendo más exactos, la música como una de las dotes por excelencia del artista, y, dado que ésta funge en este trabajo de investigación como uno de los ejes principales, a la par que la filosofía, es oportuno abordar la concepción de música que nuestro autor sostiene en su obra.

---

<sup>21</sup> Véase el § 37 del libro tercero del volumen I de *El Mundo como voluntad y representación*, Editorial Gredos, Madrid, 2014, p. 234.

<sup>22</sup> En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el sueño y en la embriaguez. La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo, es la madre de todo arte figurativo y también, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Véase *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 244.



### 1.3. La música dionisiaca

En los siguientes apartados hallaremos las connotaciones que nos permitan precisar tanto lo dionisiaco como lo apolíneo, para efectos de este acápite, debe partirse del hecho de que para Nietzsche, la música no puede ser de otra manera sino dionisiaca, con esto se quiere especificar que en un primer momento, el artista estará bajo el influjo de Dioniso, mientras que en un segundo momento y como resultado del primero, la música tendrá una configuración dionisiaca. ¿Cómo podemos caracterizar dicha configuración? Una lectura ambigua de los textos nietzscheanos nos llevaría a pensar que en definitiva, la posición filosófica que ostenta frente a cuestiones morales y religiosas es de auténtico rechazo. Es cierto que Nietzsche hizo una dura crítica a la moral, pero es necesario especificar que estaba criticando aquella tradición moralista que dictamina qué es lo bueno y lo malo, qué es lo correcto y lo incorrecto, qué es lo mundano y lo trascendental –la cristiana y la judía, si queremos ser precisos–, en sentido estricto Nietzsche no está negando la moral, de hecho, al interior de sus escritos encontramos una moral, pero ésta siempre se da en favor de la vida:

En éstas [imágenes de los dioses griegos] habla una religión de la vida, no del deber, o de la ascética, o de la espiritualidad. Todas estas figuras respiran el triunfo de la existencia, un exuberante sentimiento de vida acompaña su culto. No hacen exigencias: en ellas está divinizado lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Comparada con la seriedad, santidad y rigor de otras religiones, corre la griega peligro de ser infravalorada como si se tratase de un jugueteo fantasmagórico - si no traemos a la memoria un rasgo, a menudo olvidado, de profundísima sabiduría, mediante el cual aquellos dioses epicúreos aparecen de súbito como creación del incomparable pueblo de artistas y casi como creación suma.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> *Op. Cit.* p. 252.

La naturaleza por excelencia de la música dionisiaca está configurada de tal manera que salvaguarde tanto a la vida misma como aquello que la confirma. Desde luego, en la vida real existen otros tipos de música que según Nietzsche no afirmarían la vida, más aún la negarían, todas estas expresiones artísticas serán catalogadas como decadentes y degeneradas (hallaremos ejemplos concretos más adelante).

Para precisar la naturaleza de la música dionisiaca, necesario es explicar la noción a la que Nietzsche se ha referido como *Amor fati* –noción que parece ser la manera más apropiada de llamarle, los conceptos son propios del conocimiento que se basa en la racionalidad y hemos aclarado que Nietzsche no lo consiente–, acaso sea el amor *fati* lo que mejor ilustre y resuma en un solo tajo, varias nociones del pensamiento nietzscheano. Por una parte, manifiesta su absoluta devoción a la vida, pero como se ha advertido con anterioridad, esto implica aquello que afirma, que engrandece a la vida. Por otra parte, denota la religiosidad nietzscheana:

A menudo me he preguntado si no estaré más profundamente en deuda con los años más difíciles de mi vida que con cualesquiera otros. Tal y como mi naturaleza más íntima me lo enseña, todo lo necesario, visto desde la altura y en el sentido de una gran economía, es también lo provechoso en sí, — no sólo hay que soportarlo, hay que amarlo... Amor fa ti [amor al destino] ésta es mi naturaleza más íntima. — Y en lo que se refiere a mi larga enfermedad, ¿no le debo indeciblemente mucho más que a mi salud? Le debo una salud superior, una salud tal ¡que se hace más fuerte por todo lo que no la mata! — Le debo también mi filosofía...<sup>24</sup>

Si bien es conocida la frase “lo que no te mata te hace más fuerte”, el sentido más profundo de dicha sentencia es lo que él advierte en el artista griego, esa capacidad de arrostrar el horror, el dolor, lo trágico de la vida, precisamente porque es la vida y es ella misma la que provee los medios para llevarla a algo superior, luego entonces, evadir lo más adverso que en ella nos impele a soportar, es también negarla, rechazarla, antes

---

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 261-262.

se ha de aceptar con amor, en el sentido de que esto es lo que permitirá un mayor desarrollo espiritual, a tal grado que Nietzsche esgrime que de no ser por ello, acaso su filosofía no hubiese llegado a lo que hoy conocemos. Podemos referirnos ahora a la música en relación con la vida.

Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica.<sup>25</sup>

Por supuesto, esta imagen onírica simbólica es a causa del influjo apolíneo, el cual es inevitable, más aun, es necesario, pero desde luego, es algo que se debe sublimar, pues la imagen en la música es equivalente al concepto.<sup>26</sup> Por otro lado, podemos determinar que de acuerdo con el pensamiento de Nietzsche, ese Uno primordial, que es la Naturaleza, la Voluntad helénica, la vida, encontrará una materialización a manera de réplica en la música, cabe aclarar que es una copia en la medida en que se materializa, es decir en cuanto entra el factor apolíneo que permite objetivarla, pues cuando existe como influjo de Dionisos, en la total ausencia de objetivación, no es una obra de arte, no es una obra musical, es el arte, es la música: el Uno primordial. Hagamos un análisis comparativo con lo escrito por Schopenhauer:

Y ahora veremos que hay un arte que ha quedado y debía quedar excluido de nuestras consideraciones, pues en el contexto sistemático de nuestra exposición no había para él ningún lugar apropiado: este arte es la música. Esta ocupa un lugar totalmente aparte del resto de las artes. En la música no reconocemos la copia, la reproducción de idea alguna de los seres del mundo; sin embargo es un arte tan

---

<sup>25</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 65.

<sup>26</sup> El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor. *Op. Cit.* p. 66.

elevado y grandioso, y actúa tan poderosamente en lo más interior del hombre, y este lo entiende de manera tan completa y tan profunda, que constituye un lenguaje universal cuya claridad supera incluso a la del propio mundo intuitivo.

Es evidente que en cuanto a que la música participa del Uno primordial, la idea, la Voluntad, en la visión schopenhauariana, divergen, “por su propia esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte - la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí pero aparece como voluntad”.<sup>27</sup> De igual manera, para Nietzsche, la música no actúa en el hombre, lo que actúa es lo apolíneo y lo dionisiaco, cuyo amalgamamiento efímero resulta en música.

Detengámonos en este punto y analicemos dos cuestiones desde un púlpito estrictamente musical. Primera, Nietzsche nos remite a que todos somos artistas antes de cualquier entrenamiento musical, por lo menos en el mundo onírico de Apolo, lo cual es infaliblemente discutible, hasta que caemos en la cuenta de que lo que Nietzsche está buscando en el ámbito musical no parte de la música y por ende no es sostenido por ella, sino por las deidades griegas, luego entonces podemos definir que el viaje heroico que emprende al artista es del todo espiritual, artístico después y en consecuencia de lo anterior. Es importante hacer tal precisión, pues aun para un músico mediano es sabido que por inspiración divina no va a componer ni tampoco a interpretar, esto sólo lo conseguiría través del estudio sistemático y riguroso de los conceptos musicales, los cuales tienen la característica de ser inmediatamente practicables. En otras palabras, se trata de fe, de religiosidad, de creer.<sup>28</sup>

Al espectador se le hace, pues, la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve siempre algo más que el

---

<sup>27</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 73.

<sup>28</sup> Es importante precisar que no se trata de sustituir al dios cristiano por las deidades griegas, se trata de una experiencia individual espiritual que potencie todas las capacidades para afirmar la vida, aunque evidentemente, con elementos que van más allá de lo físico.

símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el *reino de los milagros*. ¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolo?

Es la *música*. –<sup>29</sup>

Segunda cuestión: después de las loas que Schopenhauer profiere a propósito de la música, afirma sin temor a equivocarse que todos los hombres entienden el lenguaje musical (desde luego no se está refiriendo a una partitura), de manera intuitiva, incluso más profundamente que a través de la intuición. Nietzsche rechazará terminantemente la música como lenguaje, pues para él se trata de un estado de arrebato, que no puede reducirse a imágenes, a conceptos, a un código.<sup>30</sup> La palabra es concepto, en ese sentido la música al estar exenta de palabras está por encima de la lírica:

Así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado. La poesía del lírico no puede expresar nada que

---

<sup>29</sup> *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 265.

<sup>30</sup> Analicemos este punto de manera rigurosamente musical, ¿en realidad todos entendemos la música, entendemos diferentes cosas, existen grados de entendimiento musical respecto a lo que se escucha, existen distintos grados de escucha? En la voz del profesor Copland: “Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo completo lo dividiremos, por así decirlo, en sus partes constitutivas. En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos. A falta de mejor terminología, se podría denominar: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical. La única ventaja que se saca de desintegrar mecánicamente en esos tres planos hipotéticos el proceso auditivo es una visión más clara del modo como escuchamos. (Véase Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2018. p. 27.) Si respondemos a las interpelaciones antes propuestas, debemos afirmar que todos entendemos de manera distinta la música y que su entendimiento no depende de ella misma sino de nosotros. La música, a través de sus elementos, ya en sí nos brinda placer, sin razonamiento alguno, sin la necesidad de tener conceptos musicales o relacionarla con emociones o determinada actividad intelectual –más o menos como Nietzsche y Schopenhauer la están pensando, al margen de todo principio de razón–, en rigor, la música situaría este plano de escucha como el más ínfimo, pues se limita a lo puramente sensual, una suerte de escuchar por escuchar. Desde luego este placer por el sonido es necesario y se da de manera casi inconsciente, pero no constituye lo necesario para entender la música. En cuanto al plano expresivo, sabemos que la música tiene la facultad de decir algo más allá de las notas musicales, ¿qué es? No lo sabemos, todos tenemos una diferente opinión sobre lo que una misma pieza nos expresa, por supuesto esto depende de que es un asunto subjetivo, no obstante, este plano ya no se contenta con sólo escuchar, requiere una abstracción de lo escuchado. Por otra parte, la música existe y se sustenta a sí misma, todo aquello que la constituye, no en el signo –acaso también–, sino en sus notas, en sus arpeggios, en sus escalas, en su instrumentación, en su color y tesitura, en todos los elementos que conforman la música. Para este plano indefectiblemente será necesario llegar a la profesionalidad, pues la afición por más tesón que muestre, no será suficiente.

no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado.<sup>31</sup>

Tratemos de ejemplificar esta cita, cuando la poesía trata de describir una emoción, no le queda más remedio que hacerlo a través de una emoción en concreto, o utilizando una metáfora que aparentemente ponga un nombre a algo que en su Naturaleza no lo tiene: la música, por el contrario, tiene la facultad de expresar directamente la emoción, somos nosotros los que trataremos de ponerle nombre, a razón de intentar aprehenderla, no la música. Esta es la razón por la cual en la música dionisiaca o en el ditrambo dionisiaco, que para Nietzsche vienen a significar lo mismo, se pretende llevar a los elementos musicales hasta su máxima expresión simbólica, posibilidad única, mediante la música, de sublimar lo apolíneo, sea en la lírica o en el mismo artista:

Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditrambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas.<sup>32</sup>

Sin embargo, al interior de la música existen esos elementos que la sustentan, que a pesar de no expresarse a través de palabras, es insoslayable el hecho de que son conceptos, al respecto, el influjo dionisiaco, y la misma música, dado que el primero es la potencia artística y la segunda no es un arte, sino el arte mismo, permitirán anular todo principio de razón, lo que devendrá en nuevas fuerzas simbólicas. Los elementos

---

<sup>31</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 74.

<sup>32</sup> *Op. Cit.* p. 51.

propios de la música no son ya conceptos, sino símbolos que adquieren la forma de lo que le es propio a la música.<sup>33</sup>

Hemos visto que la música no tiene posibilidad de ser sino es de manera dionisiaca, es decir bajo su influjo, lo cual deja de lado todo concepto e incluso cualquier preparación musical, pues en estricto sentido se trata de una cuestión espiritual, de fe, de religiosidad y por ende, de creencia. Sin lugar a dudas, la música dionisiaca afirma la vida y todo aquello que permite su engrandecimiento, en donde por supuesto, el destino con todo su horror, con todo el dolor que nos pueda causar, si tenemos el temple y la fortaleza, habremos logrado acceder a elementos que harán de la vida algo más profundo y valga el pleonasma, más vívida. Por otra parte, la música en su efímero encuentro exacto y equilibrado entre lo apolíneo y lo dionisiaco, nos permite hacernos uno con el Uno primordial, deviniendo en el alcance de la máxima capacidad simbólica tanto del arte como del artista. Por último subrayemos la independencia y soberanía que la música tiene de todo lo demás y el poder que ella ejerce sobre el todo.

---

<sup>33</sup> Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía. Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 52. Es importante ahondar musicalmente en tales términos, en caso contrario, el lector puede dar por sentado el hecho de que los elementos musicales: ritmo, dinámica y armonía, son fuerzas simbólicas participantes de la exacerbación dionisiaca. En música, se alude al ritmo, específicamente cuando se está haciendo referencia al orden y la proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo. Cuando se habla de armonía, se está remitiendo a la parte de la música que estudia la formación y combinación de los acordes (Véase Francisco Moncada García, *Teoría de la música*, Musical Iberoamericana, México, 1997. p. 19.) El ex catedrático del Conservatorio Nacional de México considera que son tres los elementos de la música: melodía, ritmo y armonía –la dinámica no pertenece a los elementos de la música, sino al campo de la expresión musical, que de acuerdo con la obra citada, p. 125, se refiere a las diferencias de matices de la intensidad sonora–. Por su parte, el profesor Copland, a diferencia de la obra de Moncada, precisa que son cuatro los elementos de la música: ritmo, melodía, armonía y timbre. Véase Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2018. p. 47. El profesor Moncada señala que el timbre es una cualidad del sonido, la cual “nos hace distinguir diferentes instrumentos y órganos de producción del sonido”, es decir, no es un elemento de la música. p. 17 de la obra citada.

## **1.4. Dionisos es músico, Apolo es la escultura**

Como pudimos observar, el arte proveniente de la Naturaleza misma, escapa a cualquier categoría que pretenda definirle, al no ser un producto cultural, la racionalidad lógica no está dotada para utilizar sus conceptos y limitarle, intentar nombrarle es un vano afán, pues en cuanto que es un viaje místico, se trata de una experiencia, de algo que tiene que vivirse, sin la posibilidad de ser comunicado. Luego entonces, aquello que tiene espacio y temporalidad, que nos permite hacernos uno con el Uno primordial sin la impertinencia de las palabras y los intentos racionales: instinto, arrebatado, sólo puede ser Dionisos, es decir, la música. No obstante, ésta necesita de un medio simbólico (que no conceptual) que le permita objetivarse en el mundo de las apariencias, algo que haga resplandecer la belleza de la espacialidad, de lo tangible, pero cuyas objetivaciones simbólicas también sean un viaje, es decir, Apolo, la escultura.<sup>34</sup>

### **1.4.1 Connotaciones implicativas de Apolo y Dionisos en la tragedia griega: el sueño y la embriaguez**

¿Por qué Nietzsche pensará en una realidad onírica y no en una realidad existencial? Nietzsche no escapará a esa verdad platónica que afirma que vivimos en un mundo de apariencias,<sup>35</sup> sin embargo, en él tendrá la connotación de que si el mundo existencial material es aparente es porque éste se explica o para precisar, se intenta explicar a través de las ciencias duras, es decir, mediante la razón lógica, lo que para Nietzsche no puede

---

<sup>34</sup> Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos. Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p.41.

<sup>35</sup> El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquella es una apariencia: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas. Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 43.



dar cuenta de la verdad en sentido fundamental, luego entonces, el artista tendrá como medio de objetivación, de simbolización, que devendrán en la materialización de la música –que en este sentido equivale a la vida– un mundo en donde la apariencia no es posible, en el sentido de copia, de imitación, sino que será la apariencia misma, la objetivación simbólica de la Naturaleza, y desde luego, esta no se encuentra en un mundo terrenal, sino en una realidad onírica.<sup>36</sup>

Es importante señalar el hecho de que Apolo no solamente es contrario a Dionisos en cuanto a lo estético se refiere, lo será aun en cuanto a su manera de concebir el mundo, y por ende, también de actuar. Como lo advertirá el lector, ambas divinidades se contraponen, en efecto, como se ha venido aclarando, pero tal contraposición también tiene una función de equilibrio.<sup>37</sup> Apolo, es la medida, es la imagen, aquel que gobierna la figuración, la belleza, la proporción, por ello es escultor. Será quien provea a ese trance de arrobamiento de la mediación entre lo nocturno, que es la apariencia en sí misma, y lo diurno: realidad incompleta. Apolo a través del sueño redime y simboliza lo que será la realidad inteligible.<sup>38</sup> El influjo de Apolo en el artista, le permite ver, por decirlo de alguna manera, una realidad en dos planos, en uno, la materialidad del arte: la escultura como tal, la madera, el mármol, el hierro; en otro, aquello por lo cual la escultura se ha materializado y que subsiste en la obra: la divinidad. A este último plano se puede acceder solo a través de la realidad onírica. Es mediante los sueños que los dioses nos presentan tanto sus despliegues simbólicos como ellos mismos, razón

---

<sup>36</sup> La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida. *Op Cit.* p. 43.

<sup>37</sup> En cuanto al texto sobre Apolo de Giorgio Agamben, no se ha podido localizar.

<sup>38</sup> Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. *Op. Cit.* p. 44.

suficiente para buscar y prolongar el sueño, pues se convierte en algo pleno y placentero.<sup>39</sup> Establecido esto, podemos entender que la apariencia pura, deviene entonces en materialidad, en verdad, en el mundo inteligible.<sup>40</sup> Apolo es el Dios que permite la reconciliación del hombre con la naturaleza, tanto material como divina.

Necesario es observar con cuidado que Apolo no es un mediador entre el mundo de la “bella apariencia”, lo onírico y el mundo material e inteligible, sino en rigor, aquel que culmina la tarea artística, permitiendo su objetivación. Es por el hecho de entrar en el mundo material que debe ser limitado, cuidarse de las emociones, ser medido, pues tal materialización pasa de la apariencia pura del sueño a la apariencia falaz del mundo inteligible.<sup>41</sup>

En ese mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el enorme espanto que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!». Así me lo han contado también personas que fueron capaces de prolongar durante tres y más noches consecutivas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos estos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad. *Op. Cit.* p. 43.

<sup>40</sup> El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero. Véase *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 245.

<sup>41</sup> Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariencia no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella medida limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. *Op. Cit.* p. 245.

<sup>42</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 45.

Citando *El Mundo como voluntad y representación*, Nietzsche nos advierte de ese desgarramiento que se da en el principio de individuación al advertir que la razón no alcanza para dar cuenta de aquello que es apariencia: realidad fragmentaria. Es ese desgarramiento, ese espanto, lo que nos hace volver la mirada hacia aquello que intencionalmente anula el principio de individuación y que por supuesto es eminentemente dionisiaco: la embriaguez. Aquí encontramos una referencia a Dionisos en su aspecto más mítico, en su evocación a la llegada de la “poderosa primavera”, tal aspecto se desarrollará posteriormente. Debe señalarse con puntualidad la claridad con que esta cita expone la necesidad de la embriaguez, si bien es parte del rito dionisiaco, tiene una función primordial: olvidarse de sí mismo, en otras palabras, anular el principio de individuación, lograr no anteponer mi razonamiento y fundirme con la Naturaleza.

Contrario a Apolo, Dioniso necesita de danzas y cantos, pero en ningún caso de manera mesurada o limitada, antes la violencia y el desasosiego será lo auténticamente dionisiaco, no obstante, es fácil advertir que como en el caso de Apolo, aunque de manera distinta, también este enajenamiento nos conduce a una correlación, a la proximidad entre los hombres y entre los hombres y la naturaleza:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre.<sup>43</sup>

Desaprender lo aprendido, no pertenecer a ninguna clase social, perderse en el influjo dionisiaco es no corresponderse con aquello que está determinado como correcto, es en concreto dejar de ser una individualidad para incorporarse al todo. En el

---

<sup>43</sup> *Op. Cit.* p. 46.

caso del artista, sublimar aquello que nos limita, nos acota como artistas para llegar a ser uno con el arte mismo: “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”.<sup>44</sup> Si en el caso de Apolo, el sueño y la medida devenían en verdad, en el caso de Dionisos, la embriaguez y la desmesura cumplirán con el mismo cometido:

En un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la desmesura toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial: la «desmesura» se desveló como verdad.<sup>45</sup>

Conviven ahora en este ser que ha engendrado Apolo y Dionisos, la medida y la desmesura, el sueño y la embriaguez. A esto es a lo que en sentido estricto Nietzsche llamará tragedia griega, a ese plano superior en donde están en constante lucha los contrarios, no en la comedia, en donde ocurre un final risible, es decir feliz, tampoco en el drama, en donde no existe más que la noche de la humanidad, no, la tragedia griega está integrada de la belleza, la sobriedad, de la luz, de la materialidad, de la desmesura, la embriaguez, el baile, el canto, el espacio, el tiempo, es en donde todo converge, pues es el Uno primordial.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Ídem.*

<sup>45</sup> *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 258.

<sup>46</sup> Esta combinación caracteriza el punto culminante del mundo griego: originariamente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna. *Op. Cit.* p. 247.

## 1.4.2. Dionisos es amoral, también la música

Todo aquel que se haya acercado al pensamiento de Nietzsche podrá afirmar sin temor a equivocarse, que la moral no tiene cabida, o no debería tenerla en la realidad, es decir —en términos nietzscheanos—, en la vida, tal como la concibe nuestro autor. La crítica dura y feroz al cristianismo es suficiente evidencia de ello.<sup>47</sup> No obstante, es imprescindible aplicar el mismo método genealógico al interior del mismo pensamiento nietzscheano y encontrar cuál es el origen de tan contundente rechazo. Esto, además de precisar nuestra lectura sobre Nietzsche, devendrá en una mayor comprensión filosófico-musical de su pensamiento.

Como ya se ha señalado con anterioridad, la moral, en su sentido dogmático y racional,<sup>48</sup> es contrario a la vida en su estado más natural, incluso más primitivo, si se quiere. Afirmar y practicar una visión de la vida que como sesgo previo tiene a la bondad, es negar en sentido estricto esa lucha de contrarios en donde el orden y el caos están en constante pugna. Luego entonces, podemos señalar que el fundamento de la moralidad es la concepción de una vida buena. Recordemos que en la época anterior a Sócrates y a Platón el concepto de maldad y bondad no existe. Tan bueno era aquel guerrero que tenía la capacidad de matar un mayor número de oponentes en la batalla, como lo era el escultor que producía con regularidad su obra. En términos concretos, no

---

<sup>47</sup> El cristiano quiere desprenderse de sí mismo. Le moi est toujours hai'ssable [El yo es siempre odioso]. — La moral aristocrática, la moral de los señores, por el contrario, tiene sus raíces en un triunfante decir sí a sí mismo — es autoafirmación, autoglorificación de la vida, necesita también por su parte símbolos y prácticas sublimes, pero tan sólo «porque le rebosa el corazón» Véase *El caso Wagner. Un problema para músicos*. En *Escritos sobre Wagner*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.p. 229.

<sup>48</sup> Se tomaba el valor de esos «valores» como dado, como efectivo, como si estuviese más allá de todo cuestionamiento; hasta ahora no se ha dudado ni vacilado lo más mínimo en considerar el valor «bueno» más valioso que el valor «malo», más valioso en el sentido del fomento, la utilidad, el desarrollo de *el* hombre como tal (el futuro del hombre incluido). Véase *La genealogía de la moral*, editorial Gredos, Madrid, 2011, p. 18.

existía ese acuerdo que limitaba las acciones de los hombres, acaso pudiera ser porque el peso de la vida cotidiana recaía sobre la *tecné*, no sobre el concepto de bondad, encumbrado por Sócrates.<sup>49</sup> Retomemos lo anterior expuesto, hemos visto con detalle que para Nietzsche, la valía total de un hombre, se encuentra en aquellas capacidades físicas y creativas que le permiten realizar auténticas proezas, culmen de ellas, es llegar a la unión de Apolo y Dionisos, que aunque efímeramente, es hacer converger a los contrarios. El mundo de Nietzsche es de seres valerosos y capaces, de hombres completos intelectualmente y físicamente hablando, bien dispuestos a soportar los embates propios de la Naturaleza, es decir, de la vida.<sup>50</sup> Ahora podemos inferir por qué Nietzsche tildará a todo aquello que tiene un rastro de moral, como contrario a la vida, mediocre, decadente, pasivo, no activo, como él lo pretende. Recordemos la alusión que el autor hace a los versos que Goethe escribió en su Prometeo:

¡Aquí estoy sentado, formo hombres  
a mi imagen,  
una estirpe que sea igual a mí,  
que sufra, que llore,  
que goce y se alegre  
y que no se preocupe de ti,  
como yo!<sup>51</sup>

Desde luego, no es casual la alusión a Prometeo, pues encarna el sufrimiento eterno, pero que vale la pena por el hecho de encarar el horror y hacerse con el fuego

---

<sup>49</sup> Nosotros comprendemos el motivo por el que una cultura tan débil odia al verdadero arte; de él teme su ocaso. ¡Pero es que no habría agotado sus fuerzas vitales toda una especie de cultura, a saber, aquella cultura socrático-alejandrina, una vez que ha podido culminar en algo tan endeble y flaco como la cultura del presente! Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 172.

<sup>50</sup> Mientras que toda la moral noble crece de un triunfante decirse «sí» a sí mismo, la moral de esclavos dice de antemano «no» a todo fuera, a todo lo «distinto», a todo «no yo»: y *este* «no» es su obra creadora. Véase *La genealogía de la moral*, editorial Gredos, Madrid, 2011, p. 33.

<sup>51</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 172. p. 94.

del conocimiento, además de que en su dádiva a los humanos no solo nos reconcilia con la Naturaleza en sí, sino aun con los dioses. Pero Nietzsche llevará esto hasta sus últimas consecuencias:

Lo que distingue a la visión aria es la idea sublime del pecado activo como virtud genuinamente prometeica: con lo cual ha sido encontrado a la vez el sustrato ético de la tragedia pesimista, como justificación del mal humano, es decir, tanto de la culpa humana como del sufrimiento causado por ella. La desventura que yace en la esencia de las cosas - que el meditativo ario no está inclinado a eliminar con artificiosas interpretaciones-, la contradicción que mora en el corazón del mundo revélanselo como un entreveramiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano, por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación. En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre.<sup>52</sup>

Concretamente y sin cortapisas, la tragedia no es moral, pero sí ética, y ésta, para Nietzsche no es una posibilidad, es una exigencia. En una estructura social hecha a imagen y semejanza de categorías como el bien el mal, como el pecado y lo que este trae consigo: culpa, es un deber imperativo buscar aquello que nos hace realmente libres, aquí debemos tener cuidado, la libertad no es un asunto individual, que apelaría al principio de individuación, libre en el sentido de podernos revelar y desaprender tales categorías que han sido implantadas desde tiempos inmemoriales por una oligarquía que tomó a Sócrates como estandarte, luego entonces, acercarnos a la verdad por la anulación de tal individualidad y hacernos uno con la Naturaleza. Por otra parte, desde luego, está justificando el mal y si bien la Naturaleza no es ni buena ni mala, como se ha aludido, bajo una estructura moral como en la que vivimos, sí que seríamos malos si

---

<sup>52</sup> *Op. Cit.* p. 97.

siguiéramos esta ética prometeica, lo cual le ha traído fama de anticristiano, incluso en pensadores de renombre.<sup>53</sup>

Por último, y apuntando hacia el siguiente acápite de la investigación presente, es importante ahondar en el asunto de que no sólo la justicia y la moralidad están emparentadas, aun también lo estará la razón:

Con estupor advertía que todas aquellas celebridades no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían únicamente por instinto. «Únicamente por instinto»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática. Con ella el socratismo condena tanto el arte vigente como la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable. Partiendo de ese único punto Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo tal que el agarrar con respeto las puntas del mismo consideraríamoslo nosotros como la máxima fortuna.<sup>54</sup>

Refiriéndose a los grandes oradores y artistas de su época, Sócrates advierte que no son capaces de reflexionar acerca de su propio quehacer, este será otro de los reproches más incisivos que Nietzsche hará a Sócrates: el relegar a la falta de inteligencia, de orden, a aquello que es instintivo y como hemos venido discurriendo, Nietzsche afirmará que la Naturaleza no es orden, ni tampoco inteligencia, antes es caos, prueba de ello, es que algunos de los más destacados hombres de su época, por Naturaleza, no pudieron responder de manera inteligible, sino por instinto. Lo que viene a afirmar tres puntos. El primero, que lo irracional, que lo instintivo e inteligible, tiene la capacidad de

---

<sup>53</sup> Hallaremos un ejemplo ilustrativo en lo escrito por Werner Jaeger: “Friedrich Nietzsche, su contemporáneo más joven, hijo de un ministro protestante y ferviente apóstol de Dionisos él mismo, llevó la comparación al extremo y el estudioso de la época clásica se convirtió en misionero del Anticristo”. Véase *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. p. 9.

<sup>54</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 122.



crear. El segundo, que la creencia en que sólo el raciocinio puede engendrar efectos trascendentales, culturalmente hablando, es exactamente eso, una creencia. No obstante, Sócrates tiene la terrible capacidad de heredarla al mundo como categoría rectora de la producción artística, incluso de la producción científica, aludiendo a tiempos más recientes, lo que nos lleva a nuestro siguiente subtema. Y tres, que la música en su calidad de ser Naturaleza misma ineludiblemente se rige bajo los mismos términos anteriormente descritos. Es decir, en su estado puro, la música no está acotada ni por la moral ni por la racionalidad.

### **1.4.3. La necesidad del mito ante la imposibilidad de universalidad de la ciencia, la metafísica de la tragedia**

En un mundo como nosotros lo conocemos, nadie o casi nadie duda de la veracidad del conocimiento científico, confiamos en aquello que está sustentado científicamente. Pero ¿qué implicaría tal verdad? Saber qué, cómo, por qué, cuándo, etc., poder dar cuenta de algo (que no del todo) de manera integral, en otras palabras, solucionar el problema de los contrarios, por fin entender y aprehender la Naturaleza, sin embargo, aun la ciencia más desarrollada establece que:

Hacemos modelos en ciencia, pero también en la vida corriente. El realismo dependiente del modelo se aplica no solo a los modelos científicos, sino también a los modelos mentales conscientes o subconscientes que todos creamos para interpretar y comprender el mundo cotidiano. No hay manera de eliminar el observador –nosotros– de nuestra percepción del mundo, creada por nuestro procesamiento sensorial y por la manera en que pensamos y razonamos. Nuestra percepción –y por lo tanto las observaciones sobre las cuales se basan nuestras teorías– no es directa, sino más bien está conformada por una especie de lente, a saber, la estructura interpretativa de nuestros cerebros humanos.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Stephen Hawking, Leonard Mlodinow, *El gran diseño*, Editorial Crítica, Barcelona, 2010, p. 55.

Es decir, nuestra subjetividad es la que crea referentes que miden la verdad y de acuerdo con estos, lo que queda fuera es falso. Estamos imposibilitados para poder hacernos uno con la Naturaleza, lo único a lo que podemos aspirar es al perfeccionamiento de esos modelos, no obstante, de acuerdo al profesor Hawking, un modelo es satisfactorio si:

- 1) Es elegante.
- 2) Contiene pocos elementos arbitrarios o ajustables.
- 3) Concuerda con las observaciones existentes y proporciona una explicación de ellas.
- 4) Realiza predicciones detalladas sobre observaciones futuras que permitirán refutar o falsar el modelo si no son confirmadas.<sup>56</sup>

En otras palabras, es un intento plausible por reconciliar los contrarios, es decir, el mundo material y nuestra subjetividad, por supuesto, hay que subrayar que el método a aplicar, a diferencia del propuesto por Nietzsche y en general por la filosofía, tiene que corroborar tal interpretación, tal referente de la realidad con la realidad existente en el mundo y nunca descarta la posibilidad de desechar algún modelo, ya lo señala el profesor Hawking, en la medida en que sean identificados elementos arbitrarios o reajustables. Este método de autocorrección ha llevado tanto a la perfección, como al abandono de los modelos de realidad. En ese sentido, la música, dependiente directamente de la matemática, de la física, de la técnica y de conceptos congruentes con la realidad, no escapa a la usanza científica (aunque también cotidiana) de realizarse bajo un modelo de realidad. Sin embargo, como hemos podido inferir a través del escrito de los astrofísicos, esta realidad por el hecho mismo de depender de un modelo, siempre es incompleta, luego entonces, entra la propuesta nietzscheana: la espiritual. Se ha venido apuntando a que el proyecto musical de Nietzsche es netamente espiritual, en

---

<sup>56</sup> *Op. Cit.* p. 60.

discordancia con lo recién enunciado, pero esto tiene una razón fundamental de ser: Nietzsche, como muchos otros pensadores y científicos, han advertido nuestra imposibilidad para aprehender la realidad, siendo entonces, la espiritualidad, la única solución, desde luego, es también una cuestión subjetiva, que aspira a la nulidad de la individualidad, como solución a dicha imposibilidad. De la misma manera que Nietzsche concibe a la música, concibe también a la ciencia. Ahora parece más claro porque nuestro autor le da preeminencia al arte sobre la ciencia, llegando a considerar al arte como verdadero conocimiento.<sup>57</sup> En resumen, el mito es lo que puede sustituir a la ciencia, ante su incapacidad de universalidad. Pero ¿en qué radica tal incapacidad? En que la ciencia es el instrumento por excelencia racional y al acercarse a la Naturaleza, que como hemos visto, es aparente en cuanto a lo inteligible, es decir no es la apariencia en sí, está condenada a errar.

Más aún, el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza. «La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza».<sup>58</sup>

Cabe subrayar que Nietzsche no niega la necesidad del principio de individuación y todo lo que ello implica, más cuidadosamente, lo considera insuficiente, pues nos ofrece sólo la apariencia de la realidad, razón por la cual se necesita algo más que sólo

---

<sup>57</sup> Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre - así tenía él que preguntarse - que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia? Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 130.

<sup>58</sup> *Op. Cit.* p. 94.

conciencia. En todo caso, estaríamos hablando únicamente de la parte apolínea y no del resultado que generan ambas deidades.<sup>59</sup>

Para Nietzsche, la visión científica supone un engaño, puesto que a través de una supuesta racionalización del mundo, puede dar cuenta de él, salvándonos así del horror, del desgarramiento de no poder aprehender realmente la Naturaleza, pero es que para Nietzsche, como hemos visto, no es posible su aprehensión, salvo por la vía del amalgamamiento con ella misma.<sup>60</sup> Desde luego, la citas al profesor Hawking, arriba aludidas, en donde afirma que la ciencia considera que la realidad solo es modélica, no existían en la época de Nietzsche, en donde la visión científica actuaba como un sistema total que explicaba y engullía todo, a la manera de las leyes del movimiento de Newton, por ejemplo. No obstante, y haciendo alusión al anterior acápite, no debemos olvidar el origen de que se vea a lo racional y bueno como bello: “Eurípides se propuso mostrar al mundo, como se lo propuso también Platón, el reverso del poeta «irrazonable»; su axioma estético «todo tiene que ser consciente para ser bello» es, como he dicho, la tesis paralela a la socrática, «todo tiene que ser consciente para ser bueno».”<sup>61</sup>

En conclusión, ni la ciencia de la época en la que vivió Nietzsche escapa al mito, pues en cuanto el hombre de ciencia no puede explicar con toda certeza y amplitud la realidad, acude a la divinidad,<sup>62</sup> ni la ciencia de nuestro tiempo puede salvar la

---

<sup>59</sup> Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante. *Op Cit.* p. 60.

<sup>60</sup> Hay «espíritus científicos» que se sirven de la ciencia porque ésta misma otorga una apariencia serena y porque de la científicidad se puede deducir que la persona es superficial — ellos quieren inducir a una falsa conclusión... Véase *El caso Wagner. Un problema para músicos*. En *Escritos sobre Wagner*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.p. 261.

<sup>61</sup> Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 118.

<sup>62</sup> Por eso Eurípides antepuso el prólogo a la exposición y lo colocó en boca de un personaje al que era lícito otorgar confianza: frecuentemente una divinidad tenía que garantizar al público, en cierto modo,

diferencia entre subjetividad y objetividad, de tal manera que lo que nos queda, es el mito. En este punto es donde la música tiene un papel preponderante, pues es ella la que puede a través del viaje espiritual que hace, evocar el mito y conseguir lo que la ciencia no puede: reconciliarnos con la Naturaleza y ser uno con ella. Como es evidente, la realidad en su completud, es asunto sólo de las divinidades:

De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer *el mito*, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito *trágico*: el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco.<sup>63</sup>

## 1.5. Estética de la disonancia

Esta última parte correspondiente al primer capítulo, se ha pensado de tal manera que el lector pueda encontrar en él, un referente musical concreto de lo expuesto. De tal manera que sea más accesible la lectura músico-filosófica en las obras de nuestro autor que fungen como marco de referencia. Esta misma forma didáctica la encontraremos al finalizar el segundo capítulo, en cuanto al tercero, como podrá apreciar el lector, estará más planeado de análisis musicales. Después de esta breve introducción que nos permita precisar el derrotero de la investigación, parece apropiado hacernos una pregunta: ¿Existe en Nietzsche una estética de la disonancia? Tratemos esto con detenimiento. Lo primero que necesitamos tener claro es qué es una disonancia, musicalmente hablando. Para poder entender la disonancia, debemos recordar lo explicado en esta investigación acerca de los elementos de la música.<sup>64</sup> Encontramos la disonancia en dos de los elementos de la música: en la melodía y en la armonía, o en ambas. La distancia entre

---

el curso de la tragedia y eliminar toda duda acerca de la realidad del mito: de modo semejante a como Descartes no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico más que apelando a la veracidad de Dios y a su incapacidad de mentir. Véase la edición citada de *El Nacimiento de la tragedia*. p. 117.

<sup>63</sup> Véase la edición citada de *El Nacimiento de la tragedia*. p. 149.

<sup>64</sup> Véase la cita a pie de página número 24.

un sonido y otro, sea este simultáneo (armónico) o uno tras del otro (melódico) es a lo que llamamos intervalo. ¿De dónde se obtienen? De la escala modelo diatónica de Do Mayor, y constituyen nuestro modelo de intervalos<sup>65</sup> (es evidente el paralelismo a la realidad modélica explicada en el anterior subtema). La naturaleza y clasificación de los intervalos en el caso de la melodía y de los acordes (superposición de tres o más sonidos a la vez<sup>66</sup>, y ejecutados al mismo tiempo<sup>67</sup>) es muy amplia, por supuesto, no es pretensión de este trabajo ocasionar confusión en el lector, atestándolo de términos técnicos musicales, antes, lo que se busca es tener un suelo firme musicalmente hablando (a manera de somera, pero precisa introducción).

Como en el caso de la poesía, en donde existen rimas consonantes y asonantes, la teoría de la música va a llamar consonante tanto al intervalo (en el caso de la melodía), como en el acorde (en el caso de la armonía) a aquellos que nos producen la sensación de reposo<sup>68</sup>, especialmente los que van por terceras, es decir, Do, Mi, Sol. Mientras que los disonantes serán aquellos que nos produzcan sensación de movimiento, que como el profesor Moncada lo ejemplifica, suelen ser segundas: de Do a Re o séptimas: de Do a Si.<sup>69</sup> Por otra parte, esto explica porque la armonía tardo tanto tiempo en desarrollarse, en principio, auditivamente es más fácil escuchar un sonido a la vez, que un motete contrapuntístico a cuatro voces, mucho menos una sinfonía que es ejecutada por más de cincuenta músicos; no obstante, al ser la consonancia de mayor acceso auditivo, pues el movimiento crea tensión, nos altera, nos hace estar a la expectativa (Dionisos), no

---

<sup>65</sup> Véase Francisco Moncada García, *Teoría de la música*, Musical Iberoamericana, México, 1997. p. 94.

<sup>66</sup> *Op. Cit.* 107.

<sup>67</sup> Tomemos la escala de Do mayor, que en todo caso es nuestro modelo: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si y Do, la repetición de la nota fundamental o tónica es lo que le da el nombre de diatónica. De Do a Re hay una segunda, es decir dos notas, de Do a Mi hay una tercera (tres notas), de Do a Fa hay una cuarta (cuatro notas), de Do a Sol hay por lo tanto una quinta, de Do a La una sexta, de Do a Si una séptima y de Do a Do una octava. Para el lector que desee ahondar en el tema, se recomienda revisar el capítulo VI y VII de la obra citada de Moncada. Se ha elegido tanto el libro de Moncada como el de Copland por ser de fácil acceso en cuanto al contenido y en cuanto a su calidad didáctica.

<sup>68</sup> Véase la edición citada de Moncada. p. 101.

<sup>69</sup> *Op. Cit.* p. 102.

siendo el lugar seguro que supone el estado de reposo que unas terceras nos pueden proporcionar (Apolo), se desarrolló un periodo de esplendor compositivo mediante la más ortodoxa armonía y melodía, que desde luego, no por ello, menos bello. Por otro lado, no olvidemos que la música, si bien es de los productos culturales más logrados que el hombre de ciencia, técnica y arte en su conjunto haya creado, no debemos perder de vista que es una construcción. En la naturaleza no existe la música, existirán los caprichosos trinos que los pájaros gorjean, el tan característico timbre de cada uno de los que habitamos este planeta, el balar de la oveja o el barritar del elefante, pero ninguno de nosotros habla de manera tonal o dodecafónica, no existe disputa alguna entre si tal gorjeo debe ser de tal o cual estilo, de tal o cual escuela, si es vanguardista o es ortodoxo; somos nosotros los que hemos confeccionado un orden de proporciones y simetrías matemáticas en la música y hemos logrado llevarla a la realidad acústica, es decir, física.

Esta cuestión de disonancia y consonancia merece párrafo aparte, si es que hemos de quitar ese tropiezo. Como ya se señaló muchas veces, ese es un problema puramente relativo. Decir que una consonancia es un acorde de sonidos agradable es simplificar demasiado la cuestión. Porque el acorde sería más o menos disonante para nosotros según la época en la que vivamos, según nuestra experiencia de oyentes y según se toque *fortissimo* en los metales o bien se acaricie *pianissimo* en las cuerdas. De modo que una disonancia es sólo relativa: relativa con respecto a nuestra época y al lugar que ocupa en el conjunto de la pieza. Eso no niega la existencia de la disonancia, como parecen negarla algunos comentaristas, sino que meramente indica que la mezcla conveniente de consonancia y disonancia es asunto que se ha de dejar a discreción del compositor. Si toda la música nueva nos parece continua e irremediabilmente disonante, eso es indicio seguro de que nuestra experiencia de auditores es insuficiente en cuanto a la música de nuestro tiempo, lo cual en la mayoría de los casos no deberá extrañarnos habida cuenta de la poca música nueva que oye el auditor medio, si se la compara con la cantidad que oye de música de tiempos anteriores.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Véase Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2018. pp. 81-82.

La contundencia y claridad de esta cita, pone de manifiesto que la disonancia es algo que consideramos desagradable, sin embargo en virtud de que se ha explicitado que la música es una construcción cultural, el gusto colectivo por tales o cuales estructuras armónicas o melódicas tiene mucho que ver con el uso común y desde luego este está determinado por un sinnúmero de connotaciones y aspectos propios de la época. Si nos referimos a los compositores, la orquestación y la dinámica jugarán un papel importante en la disonancia, mientras que en cuanto al músico y al director de orquesta, harán lo propio de acuerdo a la interpretación que le den. En lo que respecta a obra musical en sí, es inaudito pensar que una pieza musical esté constituida únicamente de consonancias, pues en sentido estricto, la sensación de reposo se verá potenciada si le precede una disonancia, dando así, como resultado la sensación de tensión-reposo, displacer-placer. Por último, cabe señalar que de manera individual, es decir subjetiva, requiere de un mayor entrenamiento, incluso conocimiento, el ampliar nuestros horizontes auditivos más allá de la consonancia.

El desarrollo de la música y de la ciencia tienen muchos paralelismos, así como la llamada crisis de la física clásica se atrevió a someter a escrutinio los axiomas de los grandes sistemas, de igual manera, muchos compositores sometieron a juicio los cánones de la mal llamada, en clara alusión a la física clásica, música clásica. Dada esta base teórica necesaria, regresemos a Nietzsche.

Es propio aclarar que Nietzsche no está viendo al arte, a la música, como un producto cultural, es decir, como su objetivación (que es como sucede en la realidad), sino como el arte en sí mismo y para ello necesita a la divinidad Dionisos-Apolo.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Si, en consecuencia, la auténtica fuerza formativa de las instituciones superiores de enseñanza no ha sido nunca, en verdad, más baja y débil que en el presente, si el «periodista», esclavo de papel del día, ha triunfado, en todo lo que se refiere a la cultura, sobre el docente superior, y a este último no le queda más que la metamorfosis, ya presenciada con frecuencia, de moverse ahora también él en la manera de hablar propia del periodista, con la «ligera elegancia» de esa esfera, cual una mariposa jovial y culta -¿con qué penosa confusión tendrán tales hombres cultos de semejante presente que mirar de hito en hito ese



Cuarta tesis. Dividir el mundo en un mundo «verdadero» y en uno «aparente», sea al modo del cristianismo, sea al modo de Kant (al modo de un cristianismo *taimado*, en definitiva), no es más que una sugestión de la *decadéncia*, un síntoma de vida que *decae*...Que el artista estime más la apariencia que la realidad no es objeción alguna contra esta tesis. Pues apariencia significa aquí la realidad *una vez más*, solo que en una selección, reforzamiento, corrección...el artista trágico no es un pesimista, precisamente dice sí a todo lo cuestionable y terrible mismo, es dionisiaco...<sup>72</sup>

Se puede advertir la crítica de Nietzsche a cualquier forma o sistema que pretenda hacer entendible la realidad, pretendiendo tener ahora sí la verdad, condenando a aquello que no está dentro del sistema a la falsedad, a la mentira, a la apariencia. Exactamente como el sistema tonal más ortodoxo de composición que condena a lo desagradable, acaso a lo terrible, a lo cuestionable, a la disonancia. Ni siquiera pudiendo advertir que la música está integrada no sólo de consonancias sino también de disonancias, más antes, negando la posibilidad de pensar en un todo a través del amalgamamiento de la contrariedad. En ese sentido, por ello es tan indispensable el artista como lo piensa Nietzsche: un artista que no está cerrado al dogma, a la prescripción, no niega, afirma, es el artista de acción, no del reposo.

Mas, en el interior de esa frontera, no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que dentro de nosotros buscamos con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, tristes, oscuras, tenebrosas son contempladas con el mismo placer, sólo que también aquí el velo de la apariencia tiene que estar en un movimiento ondeante, y no le es lícito encubrir del todo las formas básicas de lo real.<sup>73</sup>

---

fenómeno, la resurrección del espíritu dionisiaco y el renacimiento de la tragedia, que sólo se podría comprender por analogía partiendo de lo más profundo del genio helénico, incomprendido hasta ahora? No hay ningún otro período artístico en el que lo que se llama la cultura y el auténtico arte hayan sido tan ajenos y tan hostiles el uno al otro como lo vemos con nuestros propios ojos en el presente. *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 172.

<sup>72</sup> Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Editorial Gredos, Madrid, 2011, p. 171.

<sup>73</sup> *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 245.

Como se ha expuesto, en un paralelismo verificable, de la misma manera que buscar la verdad, esa realidad que está más allá de lo inteligible, requiere de un esfuerzo heroico, la disonancia requiere de otra clase de elementos que ya se han citado, pero sobre todo, requiere de deshacerse de la idea de que sólo la música construida en terceras, quintas u octavas constituye la realidad sonora, determinando las posibilidades creativas del compositor. Desde luego, esto implica un desgarró, el viaje de acercarnos a una mayor amplitud de la realización sonora es también acercarse a lo inexplorado, a lo improbable e irracional: el horror.<sup>74</sup> Sin embargo, pensar la disonancia como aquello que amplía los horizontes sonoros y aditivos, la composición y la interpretación, es como lo pensaría un músico o un compositor respecto al quehacer mismo de la música, es decir, no como proyecto espiritual, sino como legado intelectual.

Concluyendo, si la música, como se ha expuesto alberga en su interior aquello que tiene un paralelismo con el horror: la disonancia, ésta en sentido estricto no puede corresponder a una estética dentro del pensamiento de Nietzsche, pues aunque como se mostró, concuerda con el viaje heroico, parte de conceptos, razón por la cual, como lo enunciaba el profesor Copland se vuelve un asunto relativo. Puede ser que la música sea o no consonante, pero como producto del influjo de la divinidad en el artista, no como producto de su intelección.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> El conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional, y, en general, del enorme *sufrimiento* existente en la naturaleza entera, había arrancado el velo a las figuras tan artificialmente veladas de la Moípa [Destino] y de las erinias, de la Medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos corrían máximo peligro. *Op. Cit.* p. 261.

<sup>75</sup> Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos, y que se distingue de la visión análoga del pintor tan sólo porque continúa viviendo y actuando de modo permanente. ¿Por qué las descripciones que Homero hace son mucho más intuitivas que las de todos los demás poetas? Porque él intuye mucho más que ellos. Sobre la poesía nosotros hablamos de modo tan abstracto porque todos nosotros solemos ser malos poetas. Véase la edición citada de *El Nacimiento de la tragedia*. p. 85.

## **Capítulo 2. El coro antiguo**

En este capítulo analizaremos con detenimiento lo referente al coro griego, a su relación con la lírica y por ende con el lenguaje, a partir del pensamiento de Nietzsche. Posteriormente y como consecuencia de lo anterior, podremos ahondar en las razones por las cuales considera nuestro pensador que Anaxágoras, Sócrates y Eurípides terminaron definitivamente con la tradición auténtica de la tragedia griega, es decir, con el coro griego. Aludiremos al hecho de que para el artista que ejerce su oficio bajo los preceptos de lo que Nietzsche llamará la “nueva comedia”, ya no es posible efectuar lo que sí es para el artista dionisiaco: mirar la Naturaleza tal como es y no en su apariencia, indicando argumentos que sean suficientes para tal explicación. Por último, se presentará al lector un caso musical concreto en el cual pueda ver reflejado lo expuesto a lo largo de este capítulo, aprovechando las bases teóricas musicales y filosóficas dadas en el primer capítulo de esta investigación: la Sexta Sinfonía de Beethoven, específicamente.

### **2.1. Coro griego y ditirambo**

Cuando nosotros escuchamos la palabra coro, irremediablemente colocamos la imagen de un grupo de cantantes a las órdenes de un director coral, cuyas habilidades tanto en los solistas como en su conjunto, han llegado a una maestría tal, que pueden cantar piezas que originalmente estaban compuestas y pensadas para ser ejecutadas por grupos instrumentales. Pareciera que lo que puede llegar a desarrollar técnica e interpretativamente un tenor, una soprano, una contralto y un bajo, tanto si se le concibe como un portentoso cantante cuyo registro abarque tanto los registros, todos los colores y las tesituras de los cantantes, como si se le piensa individualmente, no conoce límites.

Es aquí donde nuevamente debemos andar con cuidado. El coro griego al cual se refiere nuestro autor, no es aquel que puede cantar complicados motetes o exigentes pasajes corales en una monumental ópera. Se trata de otra cosa. Desde luego, la naturaleza de este coro tiene que ver directamente con todo lo que antecede a este capítulo. Partamos de un momento en el tiempo, el coro al que Nietzsche se está refiriendo es anterior a Sócrates, Eurípides y Anaxágoras.

Como hemos visto, aquel que integra el coro es el actor y sus capacidades son múltiples tanto artística como físicamente, pues en la tragedia griega, los actores han ascendido al modelo de artista dionisiaco. Sin embargo, a diferencia de un coro moderno, su objetivo no es presentar al público una obra madura y perfectamente entendida y manejada mediante horas interminables de análisis, de ensayos, etc. Recordemos que para Nietzsche, lo que una música con tales características representa es una imagen de la Naturaleza, no la Naturaleza misma. En el escenario, el coro griego evocará el mito para ser Naturaleza.<sup>76</sup> Sin embargo, el análisis del coro nos presenta ya un problema.

Se ha explicado que es la anulación del principio de individuación lo que permite la supresión de la subjetividad en el artista, en contraposición con la naturaleza del coro, que aun refiriéndonos al coro griego antiguo, este está conformado por un grupo de personas, luego entonces ¿cómo es posible anular un grupo de individualidades? ¿Existe un principio de individuación grupal? Estas interpelaciones ya pueden llevarnos por breñas erróneas en cuanto a la interpretación del coro que nuestro autor tiene. Vayamos con cuidado. Nietzsche enuncia: “El actor teatral no fue al principio, como es obvio, un

---

<sup>76</sup> En el actor teatral reconocemos nosotros al hombre dionisiaco, poeta, cantor, bailarín instintivo, pero como hombre dionisiaco *representado* (*gespielt*). El actor teatral intenta alcanzar el modelo del hombre dionisiaco en el estremecimiento de la sublimidad, o también en el estremecimiento de la carcajada: va más allá de la belleza, y sin embargo no busca la verdad. Permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la *verosimilitud*. Véase *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 260.

individuo: lo que debía ser representado era, en efecto, la masa dionisiaca, el pueblo: de aquí el coro ditirámico. <sup>77</sup> En efecto, no hablamos de un principio de individuación grupal, sino de la nulidad de tal principio en el deseo colectivo de embriaguez. Tratemos de esclarecer esto. Un coro contemporáneo, demostrando toda su destreza, para Nietzsche sería una suma de individualidades, de subjetividades, en otras palabras, artistas que solo han llegado a la imagen, han dado con una manifestación concreta de la Naturaleza, lo cual devendría en ser únicamente artistas apolíneos, para llegar a ser dionisiacos, cada uno de los integrantes del coro tendría que abandonarse al ritmo, a la repetición, al baile, provocando el estado de embriaguez que permite nulificar la subjetividad, es decir, renunciar a toda esa maestría, a toda la técnica: sentir. De esta manera, si estaríamos hablando de una nulidad colectiva del principio de individuación, en cuyo caso, es algo que sólo se encontraba en el coro antiguo griego, pues cualquier coro, por no decir agrupación artística, en nuestro tiempo, busca la afirmación de ese principio de individuación, tanto colectivo como individual. <sup>78</sup> Nietzsche equiparará el poder de la moral para decidir lo que es bueno y lo que es malo, acotando nuestra forma de actuar a tal grado que la vida misma deba respetar tales convenciones, con esta manera de hacer arte, que en todo caso, este si es un arte producido, tendrá el mismo efecto retroactivo, pues no permitirá que el auditorio ni tampoco los artistas sean libres, en el sentido de que de acuerdo a tal técnica, a tal escuela, a tal estilo, etc., también ya

---

<sup>77</sup> *Op. Cit.* p. 261.

<sup>78</sup> Una singular ofuscación de la capacidad de juzgar; una mal disimulada manía por deleitarse y por divertirse a cualquier precio; prevenciones eruditas, presunción e histrionismo con la seriedad del arte por parte de los ejecutantes; brutal avidez de lucro por parte de los empresarios; superficialidad y aturdimiento de una sociedad que sólo piensa en el pueblo en cuanto le es útil o le resulta peligroso y que asiste al teatro y a los conciertos sin acordarse jamás de sus obligaciones — todo esto en conjunto constituye la enrarecida y perniciosa atmósfera de nuestras actuales circunstancias artísticas. Véase Nietzsche Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 98.

estará prevista la sensación que la obra artística nos debe producir, en este caso la música.<sup>79</sup>

En nosotros hoy se impone como un principio de elegancia que no se quiera verlo todo desnudo, estar presente en todo, comprenderlo y «saberlo» todo. Tout comprendre c'est tout mépriser [Comprenderlo todo es despreciarlo todo]... «¿Es verdad que el buen Dios está presente en todas partes»? le preguntaba a su madre una niña pequeña: «pues yo eso lo encuentro indecente» — ¡una señal de atención para los filósofos!...<sup>80</sup>

Nótese que para Nietzsche esta convención: principio de elegancia, que apunta a una sed perenne de querer saberlo todo, de la aprehensión, es incluso una cuestión de mal gusto, en cuyo caso, el Dios cristiano pecaría de vulgaridad. En esencia, esto no es hacer música, por supuesto desde la perspectiva del pensador alemán, sin embargo, son muy pocos los que pueden advertirlo, pues al practicarse como una convención, los menos tendrán la capacidad de someter a juicio dichos conceptos establecidos, gracias a ello, son poco numerosos los músicos que pueden escapar a tal degeneración:

— Aún diré unas palabras para los oídos más selectos: qué es lo que quiero yo, en realidad, de la música. Que sea serena y profunda, como una tarde de octubre. Que sea personal, desenfadada, tierna, una dulce mujercita llena de malicia y encanto... Nunca admitiré que un alemán pueda saber qué es la música. Los llamados músicos alemanes, ante todo los más grandes, son extranjeros, eslavos, croatas, italianos, holandeses — o judíos; en caso contrario, son alemanes de raza fuerte, alemanes ya extinguidos, como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo sigo siendo aún lo suficientemente polaco como para dar todo el resto de la música a cambio de Chopin.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Así las cosas, cuando en una humanidad con tales heridas suena la música de nuestros maestros alemanes, ¿qué es lo que en realidad llega a sonar? Pues ni más ni menos que la *sensación conecta*, la enemiga de toda convención, de toda alienación e incomprensibilidad artificiales entre los seres humanos: esta música es un retorno a la naturaleza y, al mismo tiempo, es una purificación y transformación de la naturaleza; pues en el alma de las personas más saturadas de amor ha surgido la apremiante necesidad de ese retorno y *en su arte resuena la naturaleza transformada en amor*. *Op. Cit.* p. 106.

<sup>80</sup> Nietzsche Friedrich, *Nietzsche contra Wagner*. Documentos de un psicólogo. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 265.

<sup>81</sup> *Op. Cit.* 240.

Para concluir este apartado inicial, afirmaremos que la naturaleza tanto de la música como la del coro que la produce, y en esto cabe aclarar que Nietzsche no se refiere a música instrumental, sino coral, lo que nos permite inferir que el coro trágico no tiene solistas, de lo contrario, caería en una imagen, es decir en la técnica, en un concepto, es en ambos casos, de naturaleza eminentemente espiritual, pues sólo ello podría reconciliar a los contrarios.

Por otra parte, y para dar inicio a nuestro siguiente acápite, aun para Nietzsche, que ya se ha explicado que considera a la música por encima del lenguaje y de la lírica, no puede soslayar el hecho de que tienen una relación estrecha con estas ramas del conocimiento, veamos de qué manera se da esta relación.

### **2.1.1. La identidad lírico-musical**

Bien se puede pensar que la lírica, es decir la poesía, pensada por quien la escribe para ser cantada, es realizada por el cantante, cuya intención es claramente *cantabile*. Pero esta poesía y esta intención, están hechas de conceptos, de palabras, sin embargo, en este acápite, no nos referiremos estrictamente al lenguaje y su relación con la música, sino a la poesía como una extensión de la música, por así decirlo. Tratemos con más detenimiento esto:

En una danza impetuosamente rítmica y sin embargo llena de elasticidad, con gestos extáticos, el dramaturgo originario habla de lo que en esos momentos acontece en él, de lo que entonces tiene lugar en la naturaleza: el ditirambo de sus movimientos es tanto una estremecida comprensión y una insolente y penetrante visión como un amoroso acercamiento y una auto-exteriorización llena de gozo. La palabra sigue, embriagada, el impulso de este ritmo; la melodía resuena,

íntimamente abrazada con la palabra; y de nuevo continúa lanzando la melodía sus chispas hacia el reino de las imágenes y los conceptos.<sup>82</sup>

Se ha subrayado ya la soberanía que la música tiene sobre las demás artes, precisamente porque no está acotada por el lenguaje, mismo que pretende la descripción de la Naturaleza, y que en su limitación, sólo puede acertar a aludir a una manifestación de la realidad, pero nunca a ella.<sup>83</sup> De lo cual puede surgir la duda acerca de la imposibilidad de la lírica para ser parte de las capacidades que el artista dionisiaco debe tener, pues en sentido estricto se trata de una subjetividad.<sup>84</sup> La inmediata anterior cita es muy ilustrativa al respecto. Recordemos que Apolo es el dios-imagen, ¿participa en la música? Sí, pero de una manera limitada, incompleta. Al ser la parte ordenada y medida, le corresponde únicamente la estructura y el ritmo.<sup>85</sup> Mientras que la música como tal, sólo puede ser en Dionisos, emparentando de manera muy interesante la noción de armonía con el de Naturaleza.<sup>86</sup> La lírica, en su calidad dionisiaca, se encuentra ya bajo el influjo de la música, el cual ha despojado de su concepto a las palabras que canta a través de la embriaguez. La lírica renace como melodía, ya no es una línea que debe cantarse a la manera de los poetas, es ahora ditirambo dionisiaco. Es cuando “el genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un

---

<sup>82</sup> Nietzsche Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 126.

<sup>83</sup> La noción de la superioridad de la música sobre la poesía, está en Nietzsche desde una edad muy temprana: “La música nos habla a menudo más profundamente que las palabras de la poesía, en cuanto que se aferra a las grietas más recónditas del corazón”, escribía el futuro filósofo a los trece años de edad. Véase Paulina Rivero Weber, *La música de Nietzsche*, 2015\_Nietzsche\_Sexta Edición\_6as.indd 26 23/09/15 19:25. p. 4.

<sup>84</sup> Por ello nuestra estética tiene que resolver primero el problema de cómo es posible el «lírico» como artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice «yo» y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos. Véase la edición citada del *Nacimiento de la Tragedia*. p. 64.

<sup>85</sup> “La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara.” *Op. Cit.* p. 51.

<sup>86</sup> La transformación mágica dionisiaco musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos. *Op. Cit.* p. 66.



mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico.<sup>87</sup>

Parece evidente otro amalgamamiento, que acaso no sea exclusivo del pensamiento de Nietzsche: el de la melodía (elemento de la música) con la poesía. Lo que sí será propio de la filosofía nietzscheana, será la independencia del elemento musical de la poesía, mientras que ésta, es gracias a la melodía que hace posible la nulidad de la subjetividad en el poeta y de las mismas palabras que pronuncia, desde luego, dicha melodía se encuentra ya bajo el influjo de Dionisos.

Podemos abordar el resultado que en una realidad digamos más terrenal, tiene ese amalgamamiento: la canción:

La melodía es, pues, lo primero y universal, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos la forma estrófica de la canción popular.<sup>88</sup>

La melodía no es un lenguaje en palabras, razón por la cual su Naturaleza escapa a la posibilidad de subjetivación. Si se la quiere aprehender a través de conceptos o categorías, por ella misma y de lo que está constituida, ni siquiera permite ser pensada. No obstante, tiene la capacidad de tal vez más que comunicarnos, ponernos en contacto con la Naturaleza. Pero el viaje lo compone no solo Dionisos, será Apolo quien permita su objetivación, de tal manera que se hará accesible para el ser humano, que requiere de este ejercicio espiritual por no contar con un lenguaje ajeno a conceptos.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> *Op. Cit.* p. 66.

<sup>88</sup> *Op. Cit.* p. 71.

<sup>89</sup> Nótese la similitud con el pensamiento de Schopenhauer: la representación de la idea de humanidad es tarea del poeta y puede realizarse de dos maneras: o bien el que representa es al mismo tiempo representado –como ocurre en la poesía lírica, la canción propiamente dicha, donde el poeta solo describe o intuye con viveza su propio estado, por lo que de acuerdo con su objeto, a este género le es esencial una cierta subjetividad–, o bien el que representa es totalmente distinto a lo representado como sucede en todos los demás géneros donde el que representa se oculta más o menos detrás de lo representado, hasta acabar desapareciendo totalmente. Véase el volumen I de *El Mundo como voluntad y representación*,

El amalgamamiento entre poesía y música, melodía esencialmente, cuyo origen Nietzsche advierte en la tragedia griega, tuvo múltiples resonancias tanto en las postrimerías a la caída de Grecia, como en tiempos más recientes, desde luego, con aplicaciones que Nietzsche no aprobaría, pensemos por ejemplo en la unión de la oratoria y la música:

La música está vinculada pues al arte oratorio. Este tema se extrae en gran parte del tratado de Quintiliano, escrito hacia el 92 a. C., *Instituciones oratorias*, donde se expone un sistema completo del orador. La música forma parte del programa. Como apunta Quintiliano, «el orador tiene en su voz y en su físico números musicales de dos clases que juntos permiten un determinado estilo adaptado al tema que se trata.<sup>90</sup>

Pensemos ahora en la tradición músico-lírica desarrollada durante la Edad Media, en donde el trabajo de los trovadores y juglares alcanzó un desarrollo tan importante, que fue propio llamar históricamente a la música de la última parte de este periodo: *Ars Nova*. Ilustremos esto en un caso concreto:

Guillermo de Machaut es el representante más ilustre del *Ars Nova*. Era maestro en teología y secretario del rey de Bohemia. Ese rey era simpático y ciego; y como viajaba mucho, el maestro Guillermo lo acompañaba por doquier. El Buen rey muere en la batalla de Crécy, en el campamento de los franceses, y su secretario tal vez también habría muerto de no haber tenido la fortuna, algunos años antes, de ser nombrado canónigo de Reims. Allí, se consagra a la poesía, a la música, a la equitación, a la caza, y se enamora.<sup>91</sup>

Ya en el siglo XVI podemos ver que hay poetas que están pensando en escribir versos para ser cantados, no leídos como es el caso de Ronsard.<sup>92</sup> Pero incluso

---

Editorial Gredos, Madrid, 2014. p. 292. Al respecto, cabe aclarar que para Nietzsche en la canción se reúne tanto la objetividad y la subjetividad, pero no del actor, sino de la Naturaleza, pues el viaje espiritual que implica el sueño y la embriaguez, ya le ha permitido al artista anular su subjetividad, mientras que la objetivación, es decir, la canción como tal, es la manifestación de Apolo. Véase la edición citada de *El nacimiento de la tragedia*. p. 71.: En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música: por ello con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico.

<sup>90</sup> Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. p. 27.

<sup>91</sup> Roland de Candé, *Invitación a la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 30-31.

<sup>92</sup> Los poetas se interesaron mucho en la canción, particularmente Ronsard: la mayor parte de sus poemas fueron escritos para ser cantados. Incluso fue el primero (al menos eso dice él) en dar reglas a la poesía

hubo un caso en donde se intentó rescatar las connotaciones ya expuestas de la lírica griega.<sup>93</sup>

Pero todas estas expresiones e intentos de combinar la poesía y la música, incluyendo la ópera, serán para Nietzsche, meros intentos, unos más plausibles que otros, pero igual de infructuosos.

Para el lector avezado, no pasará inadvertida la imperiosa necesidad de profundizar en la melodía, si se quiere comprender mejor la lírica griega. Ya se ha expuesto con anterioridad lo referente a los elementos de la música,<sup>94</sup> sin embargo, no se precisó lo concerniente a la melodía, que en todo caso es “la sucesión de sonidos de diferente altura que animados por el ritmo, expresan una idea musical.”<sup>95</sup> Desde luego, esta es una definición contemporánea, enseñada en un conservatorio de música, pero ¿cuál era la melodía griega? ¿Podríamos llamarle de acuerdo a nuestro tiempo escala? Propiamente los griegos no tenían escalas, término que designa nuestro sistema musical contemporáneo, y cuyo uso y producto se llevó a juicio al considerar la disonancia. Los griegos determinaron “modos” de hacer música, aunque tanto propios como ajenos, incluyendo a Nietzsche, de manera indistinta, hoy, hacen mención a la “escala griega”.

El núcleo de la escala musical griega reside en el tetracordo descendente (las escalas modales griegas siempre son descendentes, nunca ascendentes como para nosotros). Dos tetracordos –uno superior y el otro inferior– forman un sistema que puede ser disyunto (si los dos tetracordos no tienen una nota en común) o conjunto (si una nota idéntica liga los dos tetracordos).

---

lírica (=la poesía cantada). Cerca de 200 poemas de Ronsard fueron puestos en música por más de treinta músicos de su época, y la colección de los *Amores* fue completada por un suplemento musical en que ocupaban un buen lugar composiciones de Janequin. Véase la obra citada de Roland Candé. p. 43.

<sup>93</sup> Otro poeta se ocupó de música en la segunda mitad del siglo XVI: Antoine de Baif. Tuvo la idea, un poco extraña, de fundar una academia de poesía y de música para recuperar los ritmos y los géneros melódicos de la melodía lírica de los antiguos griegos. *Op. Cit.* pp. 43- 44.

<sup>94</sup> Véase p. 16 de esta investigación.

<sup>95</sup> Véase Francisco Moncada García, *Teoría de la música*, Musical Iberoamericana, México, 1997. p. 19.

Las escalas modales griegas estaban construidas sobre siete octavas diferenciadas por la posición del semitono, pero también por la posición de la cuarta o de la quinta:

I modo mixolidio

II modo lidio

III modo frigio

IV modo dórico

V modo hipolidio

VI modo hipofrigio

VII modo Hipodórico.<sup>96</sup>

Nietzsche, estará en contra de tal sistematización, pues como producto del raciocinio, ineludiblemente determina, acota, más que reconciliar. Aunque definitivamente permite la realización de la música, aun para la griega. Revisemos un claro ejemplo de cómo en el tiempo posterior a la tragedia griega, estos modos ya se usaron para definir no solamente la educación, aun también para determinar el temperamento y la respuesta de un individuo, es decir, se tomó como un elemento moralizante, orientado a la virtud, a lo bueno y lo utilitario:

Pero para la educación, como se ha dicho, hay que utilizar las melodías éticas y los modos musicales de la misma naturaleza; tal es el modo dorio, como dijimos antes. Debemos también admitir cualquier otro que nos aprueben los que participan en los estudios filosóficos y la educación musical. Sócrates, en la *República*, no tiene razón al dejar subsistir sólo el modo frigio con el dorio, y eso que había rechazado la flauta entre los instrumentos, porque el modo frigio ejerce entre los modos exactamente la misma influencia que la flauta entre los instrumentos: uno y otro son orgiásticos y pasionales. Una prueba clara la aporta la poesía, ya que todo transporte báquico y agitación análoga, se expresan especialmente entre los

---

<sup>96</sup> Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. p. 59.

En cuanto a la estructura de estos modos, de manera musical, corresponderían a:

I Hipodórico LA si do RE mi fa sol La

II Hipofrigio SI do re MI fa sol la SI

III Hipolidio Do re mi FA sol la si Do

IV Dórico RE mi fa SOL la si do Re

V Frigio MI fa sol LA si do re MI

VI Lidio FA sol la SI do re m Fa

VII SOL la si DO re mi fa SOL

Hipomixolidio RE mi fa SOL la si do RE. *OP Cit.* p. 60.

instrumentos con flauta, y entre los modos estas emociones reciben el acompañamiento melódico que les conviene en el modo frigio. El ditirambo, por ejemplo, según consenso común, parece frigio. Y de esto aducen muchos ejemplos los conocedores de esta materia y entre ellos que Filóxeno, habiendo intentado componer un ditirambo, *Los misios*, en el modo dorio, no fue capaz, sino que por la naturaleza misma de la composición vino a parar al modo frigio, que era el adecuado. Respecto al modo dorio, todos reconocen que es el modo más grave y es el que mejor expresa un carácter viril. Además, puesto que alabamos el medio entre los extremos y declaramos que es preciso seguirlo y el modo dorio ocupa esta posición natural en relación a los otros modos, es manifiesto que las melodías dorias convienen preferentemente a la educación de los jóvenes.<sup>97</sup>

Una vez que Platón y Sócrates han implementado un modo de direccionar a los hombres, a través de la bondad y de la justicia, Aristóteles emparentará la virtud con el equilibrio, es decir “el justo medio” como pudimos advertirlo en esta profusa pero explicativa cita. Lo bueno ahora está emparentado con la moderación, con el control de las emociones, en evidente contradicción con el pensamiento de Nietzsche.

Podemos concluir esta parte del segundo capítulo afirmando que para el griego posterior a la tragedia griega, la melodía debe ser dórica, tender a la gravedad, es decir al registro más bajo, no contener semitonos –bemoles (medio tono debajo de la nota que lo tiene), o sostenidos (medio tono arriba respectivamente)<sup>98</sup> –, base fundamental de nuestra música tonal, e incluso con cierta instrumentación, preferentemente, una cítara. La poesía que canta a los héroes, a la manera de la epopeya homérica, será su medio más exacto. Por otro lado, la música menos mesurada, más arrebatada, es decir la melodía correspondiente a lo dionisíaco, tiende al agudo, se compone en el modo frigio y su instrumento por excelencia es la flauta, por otra parte, su medio lírico, es sin duda

---

<sup>97</sup> Aristóteles, *Política*, Editorial Gredos, Madrid, 2011. p. 564.

<sup>98</sup> Pues lo mismo que sus almas están desviadas de su disposición natural también hay desviaciones de las armonías y de las melodías en sonidos agudos e irregulares. *Op. Cit.* p. 563.

el ditirambo. ¿Quién dictamina esto? Hemos visto que es el filósofo y los encargados de la educación musical,

Ahora que se ha expuesto lo que le es propio a la identidad lírico-musical propia de la tragedia griega, y habiendo precisado cuál es su instrumentación, cuál es su estructura, y entendida la organización melódica, que como ya se explicó, es contenida la poesía en este viaje modal, parece propio abordar el siguiente tema que nos ocupa.

## **2.1.2. La música y el lenguaje**

Como hemos podido observar, existe una identidad lírico-musical que incluye bajo los mismos términos a la danza y a la acción teatral, todo ello como parte del artista integral dionisiaco. No obstante, es necesario dedicar un apartado al lenguaje, siendo este nuestro instrumento de comunicación. Ya se ha escrito acerca de la postura que Nietzsche tiene al respecto, no obstante, se tratará de precisar. En un segundo momento, se abordará lo que corresponde propiamente al lenguaje musical, para concluir con un análisis que relaciona música y lenguaje y el otro elemento tan importante en el pensamiento de Nietzsche: el mito.

El ser humano que está afectado por una necesidad apremiante no puede ya darse a conocer por medio del lenguaje, no puede, por tanto, comunicarse verdaderamente: en ese estado oscuramente sentido el lenguaje se ha convertido por doquier en una potencia autónoma que entonces agarra a los humanos como con brazos fantasmales y los empuja hacia donde ellos en realidad no quieren; en cuanto tratan de entenderse unos con otros y de unirse en una sola obra, se apodera de ellos la locura de los conceptos generales, más aún, la de los puros sonidos verbales, y, a consecuencia de esta incapacidad de comunicarse, las creaciones de su sentido colectivo vuelven a llevar entonces el signo de que no se han entendido entre ellos, puesto que tales creaciones no corresponden a las necesidades apremiantes reales, sino tan sólo precisamente a la vacuidad de aquellas palabras y conceptos predominantes: de este modo a todos sus sufrimientos la humanidad todavía les

añade el dolor de la *convención*, es decir, de estar de acuerdo en las palabras y las acciones sin llegar a un acuerdo en la esfera del sentimiento.<sup>99</sup>

Nietzsche afirma, si no es que denuncia, al lenguaje como un medio construido por el hombre, cómo, a través de los mismos instrumentos con los que pretende asir la realidad, y dar cuenta de ella, en otras palabras, nuevamente una falacia <sup>100</sup>, lo hemos visto en el apartado 1.4.3. La necesidad del mito ante la imposibilidad de universalidad de la ciencia, la metafísica de la tragedia. Obsérvese el parangón con la concepción de la ciencia. No obstante, el lenguaje, por ser nuestra forma más directa de expresión, es precisamente lo que permite falsear lo dicho, luego entonces, el sujeto u objeto del cual se ha predicado, resulta igualmente falso, o cuando menos, en ambos casos la posibilidad de falseamiento está siempre latente. De esta manera, vivimos en un mundo hecho con base en la apariencia de que lo que decimos es, y de que lo que es se ve reflejado en el lenguaje. Los cimientos de tal mundo de fantasía tranquilizadora, nos resguardan de la auténtica verdad: la de que es una mezcla de subjetividades, de individualidades, de modos de pensar y de decir, no de verdades. Ese es el mundo en el que vivimos, según Nietzsche.

Si lo pensamos, vivir de esta manera es ser parte de una constante comedia, en donde todo tiene un final feliz o de no ser así, siempre es posible que la divinidad venga a resolver todo de un dedazo. Por ello la invitación de Nietzsche a romper con la dogmática tradición que nos impone creer ciegamente en esos conceptos, en esas

---

<sup>99</sup> Nietzsche Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. pp. 104-105.

<sup>100</sup> ¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos. En resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal. Véase la introducción de Manuel Garrido en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 2012. p. 20.

palabras, en esos valores y enfrentarnos a la vida en su desnuda realidad trágica. Romper con el “contrato social” que hemos establecido a través del engaño colectivo.<sup>101</sup>

Pasemos ahora a exponer un tema si se quiere un tanto espinoso, desde la perspectiva nietzscheana, el lenguaje de la música. Ese que como es propio a la música no se escribe con palabras o por lo menos no completamente, antes tiene un sistema simbólico propio: la partitura. ¿Por qué es espinoso? Porque es indiscutible que no tiene cabida una concepción de música escrita en el *corpus* teórico nietzscheano, sin embargo, existe. Dando cuenta de que si vivimos en un mundo falso, siendo muy posible que nuestros sistemas lo sean también, es igualmente cierto que gracias a ellos nos ordenamos y convivimos, puede ser que bien o mal, pero lo hacemos y por lo menos en un arte tan demandante como lo es la música, sería imposible en nuestros días ejecutar una sinfonía, por y a través del puro influjo apolíneo-dionisiaco, cabe advertir que salirse del esquema del arte dionisiaco equivale a no ser artista, es decir, está fuera de lo aceptado, lo cual desde la perspectiva racionalista –aquí seguramente Nietzsche esbozaría media sonrisa–, equivaldría a otro sistema. Lo que ineludiblemente nos remite a cuestionar hasta qué punto le es posible al ser humano vivir sin ordenar, sin clasificar, sin sistematizar. El mismo Nietzsche tuvo que aprender a leer partituras, a escribir música, debió tomar clases de piano.<sup>102</sup> Regresemos a lo que nos atañe, el lenguaje musical.

---

<sup>101</sup> En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser «verdad», es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira. El mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer aparecer lo irreal como real; dice, por ejemplo, «soy rico» cuando la designación correcta para su estado sería justamente «pobre». Abusa de las convenciones consolidadas haciendo cambios discrecionales, cuando no invirtiendo los nombres. *Op. Cit.* p. 25-26.

<sup>102</sup> Lo referente a la preparación musical y a la obra compositiva de Nietzsche, será tratado en el último acápite de este capítulo: 2.3.1. La sexta sinfonía de Beethoven, una sinfonía en imágenes.



El profesor Cullin nos dice: “La música era un lenguaje. En sus comienzos, dependía totalmente de los modos de creación y de comunicación de las tradiciones orales.”<sup>103</sup> Sabemos que la música no desarrolló un lenguaje propio hasta la Edad Media, siendo el canto gregoriano –aunque el Papa Gregorio no era músico– la primera expresión musical registrada en papel, es decir como documento, permitiendo su preservación, su reflexión y su posterior ejecución:

La Edad Media forja las herramientas conceptuales de un lenguaje que no dejará de refinarse paulatinamente y que bosqueja en esta historia una página singular, y de cuánta importancia, de nuestra cultura. El lenguaje musical se convierte en el objeto de una creciente teorización que clasifica, ordena, excluye, explica y organiza. Aparece la notación y, con ella, una relevante especulación sobre el espacio del sonido, su altura y su combinación con otro sonido, que inventa una verdadera polifonía «en consonancia», crea poco a poco las leyes de la armonía, utiliza las voces relacionándolas mutuamente, inventa el contrapunto y, por eso mismo, una verdadera libertad compositiva en el movimiento de las líneas melódicas.<sup>104</sup>

Si externamos lo escrito entre líneas por el profesor Cullin, debemos decir que fue el lenguaje musical lo que en sentido estricto permitió el desarrollo de la música, en todas las direcciones, desde luego, principiando por el de su registro y salvoconducto de posteriores ejecuciones o reinterpretaciones por el propio compositor, pero llegando hasta las últimas expresiones que el compositor de ayer ha escrito. Y no es que al interior de la música no se haya cuestionado la eficacia o acotación del discurso musical escrito, este ha ido evolucionando, depurándose cada vez más para reflejar la realidad sonora, ¿lo ha logrado? Claro que no, como tampoco el lenguaje puede decir todo lo que pensamos o sentimos, pero el esfuerzo por conseguirlo es indiscutible. Nietzsche

---

<sup>103</sup> Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. p. 10.

<sup>104</sup> *Op. Cit.* p. 10-11.

rechaza terminantemente todo esto, pero también escribió música. Si esto no lo hubiera hecho, tampoco podríamos reinterpretarla y reflexionar sobre ella.<sup>105</sup>

Pasemos al último acápite de este capítulo que adecuadamente se ocupará de analizar la relación entre lenguaje, música y mito y para lo cual, la obra de Levi-Strauss será fundamental, por tratar con pertinencia tal asunto. Elaboremos este ejercicio de pensamiento comparado. Partamos de que este autor considera que “Fue como si la música transformase completamente su forma tradicional para apoderarse de la función –función intelectual y, también, emotiva que el pensamiento mitológico abandonó aproximadamente en esa época.<sup>106</sup> Refiriéndose al relego del pensamiento mitológico como parte de la propuesta epistemológica que la ilustración tendría, afirma que se dispuso tal manera de ver la existencia, acaso de soportarla,<sup>107</sup> lo que llevó a la música a sustituir en sus acciones al mito. Veamos con detenimiento esto, por una parte, es cierto que cada que acudimos a una sala de conciertos estamos reviviendo el tiempo primigenio en el que un compositor de viva mano dirigió el estreno de su obra, sin embargo, vamos para evocar el lugar, a la persona, lo que significó e implicó en el momento histórico en que se estrenó, pero no a partir de un ritual, sino de la obra cultural en juicio, misma que ya probó que sigue resolviendo aspectos de nuestras vidas, de lo contrario las orquestas la habrían excluido de su repertorio, algo que Nietzsche no

---

<sup>105</sup> En cuanto a la escritura musical de Nietzsche, se abordará el tema en el siguiente capítulo: 3.4 La unión de la filosofía y la música.

<sup>106</sup> Levi-Strauss Claude, *Mito y significado*, Alianza editorial, Madrid, 2009. p. 79.

<sup>107</sup> Al respecto, diremos que estamos más de acuerdo con lo enunciado por Jung en su obra *La interpretación de la naturaleza y la psique* –solo en eso–: La idea de la sincronicidad y de un significado existente de por sí, que constituye el fundamento del pensamiento clásico chino y de las ingenuas concepciones medievales, nos suena hoy como un arcaísmo que a toda costa debe evitarse. Aunque el occidente ha hecho todo lo posible por descartar esa anticuada hipótesis, nunca lo logró por entero. Es cierto que algunas prácticas mánticas parecen haberse extinguido; pero la astrología ha pervivido, y en nuestros días ha alcanzado un auge sin precedentes. Tampoco el determinismo de la era de las ciencias naturales logró borrar completamente la fuerza persuasiva del principio de sincronicidad. Pues, en última instancia, se trata menos de una cuestión de superstición, que de una verdad que durante tanto tiempo pasó inadvertida sólo en razón de que se relaciona menos con el lado material de los acontecimientos que con su aspecto psíquico. Véase Carl G. Jung, *La interpretación de la naturaleza y la psique*, Paidós. pp. 103-104.

aceptaría. El mismo hecho del nombre del compositor implicaría no anular el principio de individuación. Primero, el mito no puede contener nada intelectual, la fe, la creencia, no es racional. Segundo, la música no evoca el mito, es el artista ditirámico el que lo hace; la música es la manifestación de la divinidad. Veamos ahora cómo relaciona a la música con el lenguaje.

La comparación entre la música y el lenguaje es un problema extremadamente espinoso porque, en cierta medida, se trata de materiales muy parecidos y, simultáneamente, tremendamente diferentes. Por ejemplo, los lingüistas contemporáneos afirman que los elementos básicos del lenguaje son los fonemas – es decir, aquellos sonidos que nosotros representamos, incorrectamente, con las letras–, que en sí mismos no poseen significado alguno, pero que se combinan para diferenciar los significados. Puede afirmarse prácticamente lo mismo con respecto a las notas musicales. Una nota –La, si, Do, Re, y así sucesivamente– no tiene significado en sí misma, apenas es una nota.<sup>108</sup>

Es necesario subrayar que la música encuentra su realización mediante sus elementos, pero ciertamente, parte de un sonido. Sin embargo, Strauss, que durante su refugio en Nueva York departiera la mesa con Darius Milhaud, afirma decisivamente que la unión de los sonidos, lo que en lenguaje serían los fonemas, no da como resultado una palabra<sup>109</sup>, sino una frase.<sup>110</sup> Evidenciando su falta de estudios en materia de análisis musical al omitir que la unidad melódica mínima es el motivo y es el resultado de la unión más simple o simple, de sonidos, todos recordamos el ya famoso pábulo de la Quinta Sinfonía de Beethoven, cuyo característico ritmo y sonido, no se debe a una

---

<sup>108</sup> Levi-Strauss Claude, *Mito y significado*, Alianza editorial, Madrid, 2009. pp. 85-86.

<sup>109</sup> ¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos de un impulso nervioso. Pero inferir además a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón. ¿Cómo podríamos decir legítimamente, si la verdad fuese lo único decisivo en la génesis del lenguaje, si el punto de vista de la certeza lo fuese también respecto a las designaciones, cómo, no obstante, podríamos decir legítimamente: la piedra es dura, como si además captásemos lo «duro» de otra manera y no solamente como una excitación completamente subjetiva! Véase *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 2012. p. 25-26.

<sup>110</sup> Pero si se piensa en un segundo nivel del lenguaje se verifica que los fonemas se combinan para formar palabras y estas se combinan a su vez para formar frases. Pero en música no hay palabras; cuando los elementos básicos –las notas– se combinan, dan origen inmediatamente a una «frase», una frase melódica. Véase Levi-Strauss Claude, *Mito y significado*, Alianza editorial, Madrid, 2009. pp. 86-87.

frase, sino a un motivo. Analicemos entonces, la relación que entre lenguaje, música y mito hay:

Es decir que se puede comparar la mitología con el lenguaje, con la música, pero existe una diferencia: en la mitología no hay fonemas, los elementos básicos son las palabras. Así, si se toma el lenguaje como paradigma, es posible observar que éste se encuentra constituido en primer lugar por fonemas; en segundo lugar por palabras; en tercer lugar por frases. En la música existe el equivalente a los fonemas y a las frases, pero falta el equivalente de las palabras. Por otra parte, en el mito existe el equivalente a las palabras y un equivalente de las frases pero no el equivalente de los fonemas. Por lo tanto, en ambos casos falta un nivel.<sup>111</sup>

La propuesta de Nietzsche parte de la música, la de Strauss del lenguaje, lo cual constituiría un primer error primordial que echaría por tierra sus conclusiones, desde la filosofía de Nietzsche. Tal empresa implicaría hacer racional tanto al mito como a la música, a partir de algo que como hemos explicado, no puede aspirar más que a un falso sistema. Sin embargo, impregnar de racionalidad por la vía del lenguaje al mito y a la música, sería tan catastrófico y deplorable como haberles dogmatizado con principios de bondad, razón y virtud.

## **2.2. Eurípides-Sócrates-Anaxágoras: el ocaso del coro griego**

Para Nietzsche, los tres personajes que ocupan a este apartado, son los responsables de que la tragedia griega terminara y con el ocaso del coro griego, también llegó a su fin el ditirambo dionisíaco, luego entonces, desapareció el auténtico arte. Si pasamos revista a la cuestión que Nietzsche señala acerca de Sócrates y que de acuerdo con su pensamiento hereda directamente a Eurípides, podríamos afirmar que en estricto sentido

---

<sup>111</sup> *Op. Cit.* p. 87.

es la exigencia en el artista de razonar la belleza y su propio quehacer.<sup>112</sup> De emparentar con la razón y la virtud aquello que es bello, dejando de lado la original esencia de la vida y de la Naturaleza, tortuosa y caótica.<sup>113</sup> Heredando a los hombres la apariencia de comprensión y aprehensión, por una parte, por otra, el dogma excluyente de que aquello que no fuera racional, no puede ser bello. Nietzsche advierte tal sesgo en la obra de Eurípides al implementar en su trabajo a un actor que prevenga al público acerca de lo que va a ocurrir: el prólogo. Como hemos mencionado ya, no es que el público no supiera lo que iba a ver, pero al contarlo a través de un prólogo, podía vaticinar el tono en el que iba a ser cantada la tragedia. Por llamarlo de alguna manera, en pos de hacerlo más comprensible, cabe enunciar que el arte como lo entiende Sócrates y por herencia Eurípides,<sup>114</sup> es únicamente apolíneo, sin embargo lo hacen mediante la conciencia, no a través del sueño, del viaje onírico, lo que equivale a no ver la apariencia pura, sino su imagen, en otras palabras, sólo contemplar la manifestación que ésta tiene, pero no a la divinidad que habita en la obra artística,<sup>115</sup> desde luego, de dionisiaco no tiene nada. Entendiendo estas connotaciones podemos saber en realidad de qué va el trabajo de Eurípides: expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y

---

<sup>112</sup> Nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del socratismo *estético*, cuya ley suprema dice más o menos así: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello»; lo cual es el principio paralelo del socrático «Sólo el sapiente es virtuoso». Con este canon en la mano examinó Eurípides todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática, la música coral. Eso que nosotros solemos imputar frecuentemente a Eurípides como defecto y retroceso poético, en comparación con la tragedia sofoclea, eso es casi siempre producto de aquel penetrante proceso crítico, de aquella racionalidad temeraria. El *prólogo* eurípideo va a servirnos de ejemplo de la productividad de ese método racionalista. Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el prólogo con que se inicia el drama de Eurípides. El hecho de que un personaje individual se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que hasta entonces ha ocurrido, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un autor teatral moderno lo calificaría de petulante e imperdonable renuncia al efecto de la tensión. Véase Nietzsche Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 116.

<sup>113</sup> En cuanto a la frase socrática por excelencia: conócete a ti mismo, considerando que pudiera ser el germen del atrevete a ser lo que eres, parece más propio pensar en las *Odas* de Píndaro.

<sup>114</sup> También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demonio que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella. *Op. Cit.* p. 113.

<sup>115</sup> Eurípides es el actor de corazón agitado, de cabellos erizados; traza el plan como pensador socrático, lo ejecuta como actor apasionado. Artista puro no lo es ni al proyectar ni al ejecutar. De esta manera el drama eurípideo es una cosa a la vez fría e ígnea, tan capaz de helar como de quemar. *Op. Cit.* p. 115.

reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisíacos - tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.<sup>116</sup>

Tratemos ahora el asunto de si el arte constituye una parte de la educación de los seres humanos. Eurípides quiere extender los preceptos socráticos hasta el pueblo, a la masa, de tal manera que el pueblo se haga racional también y virtuoso mediante la expectación de su obra.<sup>117</sup> Artísticamente hablando, esto condujo a la asistencia al teatro por entretenimiento, pues lo que se representaba dejó de ser lo trascendental, los mitos, los entramados de la vida; por pasajes cotidianos: espectáculo.<sup>118</sup>

El arte, ciertamente, no adiestra ni educa para la acción inmediata; el artista jamás es en este sentido un educador y un consejero; los objetos ansiados por los héroes trágicos no son automáticamente las cosas en sí más dignas de ser deseadas por ellas mismas. Como en los sueños, la valoración de las cosas se altera mientras sentimos que estamos firmemente atrapados bajo el influjo del arte: lo que en semejante situación tenemos por tan deseable que estamos de acuerdo con el héroe trágico cuando prefiere la muerte a renunciar a lo deseado — en la vida real rara vez es de idéntico valor y digno de idéntica energía activa: precisamente por ello el arte es la actividad del que descansa. Las luchas que el arte muestra son simplificaciones de las luchas reales de la vida.<sup>119</sup>

La labor del artista es algo que al objetivarse se manifiesta en el mundo, en la realidad, pero ésta pertenece a aquello que se encuentra de pie entre lo espiritual y lo

---

<sup>116</sup> *Op. Cit.* p. 112.

<sup>117</sup> Y de esta manera el Eurípides aristofánico destaca en su honor que lo que él ha expuesto ha sido la vida y las ocupaciones generales, conocidas por todos, cotidianas, para hablar sobre las cuales está capacitado todo el mundo. Si ahora la masa entera filosofa, y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo. *Op. Cit.* p. 106.

<sup>118</sup> Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro satírico del ditrambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos. *Op. Cit.* p. 81.

<sup>119</sup> Véase Nietzsche Friedrich, Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. pp. 101- 102.

material: el estado de ataraxia<sup>120</sup> en el que el artista dionisiaco se encuentra, más allá de las aspiraciones y deseos de un educador. Por otra parte, alcanzar tal estado, prepararse y efectuar el viaje heroico es responsabilidad de cada hombre.

Para concluir, a Anaxágoras, con base en una de sus obras,<sup>121</sup> Nietzsche le atribuirá el puesto de ser el primer sobrio, pues pretendía que el orden provenía del entendimiento. Podemos afirmar después de lo expuesto, que lo que terminó con la tragedia griega fue la locura conceptual, la fe en la racionalidad, en la fantasía de por fin estar a salvo del absurdo, del sinsentido, del horror. En el arte posterior a Sócrates, Eurípides y Anaxágoras, Nietzsche, sólo verá alusiones vulgares, mimetismos socarrones y pomposos de lo que fue un arte verdadero.

### **2.3. El artista dionisiaco, el intérprete del mito**

Hemos abundado acerca del artista, sobre su tarea, de los elementos y capacidades requeridas para efectuarla, del encuentro efímero entre Apolo y Dionisos, de la necesidad del mito ante la incapacidad de la razón y de la lógica para dar cuenta de nosotros y del universo, del ritual y del viaje espiritual.<sup>122</sup> De tal manera que parece oportuno precisar algunas cuestiones acerca del mito y su relación con el arte y con el

---

<sup>120</sup> Se emplea el concepto ataraxia como una suerte de actualización del uso estoico, en Nietzsche no solamente se trata de un estado de equilibrio entre la física, la lógica y la ética, sino que llegará a la nulificación de la subjetividad, es decir de la individualidad, claro está, mediante un camino sobremanera distinto: el estado de concordancia con la Unicidad se da por la aceptación del caos, de lo terrible.

<sup>121</sup> De esta manera, en cuanto poeta Eurípides es sobre todo el eco de sus conocimientos conscientes; y justo eso es lo que le otorga un puesto tan memorable en la historia del arte griego. Con frecuencia tiene que haber pensado, con respecto a su creatividad crítico-productiva, que él debería resucitar para el drama el comienzo del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: «Al comienzo todo estaba mezclado: entonces vino el entendimiento y creó orden». Y si con su nus Anaxágoras apareció entre los filósofos como el primer sobrio entre hombres completamente borrachos, también Eurípides concibió sin duda bajo una imagen similar su relación con los demás poetas de la tragedia. Véase la edición citada de *El nacimiento de la tragedia o Grecia*. pp. 117-118.

<sup>122</sup> En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el principium individuationis [principio de individuación] aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Véase la edición citada de *La visión dionisiaca del mundo*. p. 249.

artista: ¿cuál es la verdadera necesidad del arte? ¿Cuál es el objetivo de hacerse uno con el Uno primordial, mediante el viaje espiritual? Y por último, además de lo ya referido, ¿por qué es el artista dionisiaco el único no solamente capacitado para evocar el mito, sino aun para interpretarlo? Tratemos de responder a estas interpelaciones.

Si bien el arte es una forma de consuelo,<sup>123</sup> en Nietzsche constituye la prebenda material, la prueba de lo místico-religioso, en donde la manifestación física es habitada por la divinidad.<sup>124</sup> De tal manera que al estar en su presencia nos percatamos de la reconciliación con los dioses, con la historia, con la otredad subjetiva.<sup>125</sup> La tragedia griega, que es el verdadero arte y cuya naturaleza es una amalgama: una identidad lírico-musical-trágica, en donde sólo la música posee soberanía, es el medio y es el resultado, es decir, a través de él se llega a la espiritualidad y después de este, no se conoce la Naturaleza, se es Naturaleza, por el hecho único de contemplarla en su auténtico horror. No es por el artista que se revela la Naturaleza, es por el influjo de la divinidad en el artista:

Es más que una imagen metafórica decir que con ese mirar él ha sorprendido a la naturaleza y la ha visto mostrándose desnuda: porque entonces ella quiere, pudorosa, refugiarse en sus antítesis. Lo invisible, lo que hasta ese momento era interno, se salva en la esfera de lo visible y adquiere apariencia; lo que hasta ahora sólo era visible, huye al oscuro mar de lo sonoro: de este modo la naturaleza, al querer ocultarse, desvela la esencia de sus antítesis.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Los sufrimientos más grandes que existen para el individuo, la falta de comunidad de todos los humanos en el saber, la inseguridad de los últimos criterios y la desigualdad de las capacidades, todo ello lo hace necesitado de arte. Véase Nietzsche Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 101.

<sup>124</sup> Cabe señalar que es la manera en que Nietzsche está interpretando la visión que los griegos tenían del arte.

<sup>125</sup> Si las principales posiciones religiosas han sido dadas así de una vez por todas desde el instante en que el hombre tomó conciencia de su situación existencial en el seno del universo, esto no quiere decir que la "historia" no sea de ninguna consecuencia para la experiencia religiosa en sí. Al contrario, todo lo que se produce en la vida del hombre, incluso en su vida material, tiene también su resonancia en su experiencia religiosa. Véase Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, ediciones Era, México, 1972. p. 413.

<sup>126</sup> Véase Nietzsche Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 126.



Por fin, aunque sea de manera fugaz, poder mirar cara a cara a la Naturaleza, por así decirlo, ese es el culmen del viaje espiritual. El fin del viaje del héroe. No obstante, hay que precisar, este mirar a la Naturaleza no implica su dominio, sino la confirmación del *amor fati*, es decir, su absoluta aceptación.<sup>127</sup> El velo que cubre a la realidad es el dragón que el héroe debe matar, ¿su amuleto? La tragedia griega: el baile, el canto, la embriaguez; ¿su ayuda divina? El influjo de Apolo y Dionisos. Con la salvedad de que todo esto se produce por la divinidad.<sup>128</sup> A su regreso, el viajero, extasiado por haber cruzado su mundo, por haber conocido el otro, sin posibilidad alguna para él de violentar lo que le es propio a cada uno, sabido de que su acción heroica<sup>129</sup> le permitió tal proeza, descansa en el ditirambo que ensalza a la divinidad.<sup>130</sup>

En cuanto a ¿Por qué es el artista dionisiaco el único no solamente capacitado para evocar el mito, sino aun para interpretarlo? Parece preciso, y con el fin de responder de manera suficiente a esta pregunta, referirnos a lo que la profesora Cragnolini ha acertado en llamar “filosofía de la tensión”. Atendamos a esto con cuidado. Nietzsche nos dice:

---

<sup>127</sup> Ha sido costumbre describir los festivales de las estaciones de los llamados pueblos primitivos como esfuerzos para dominar a la naturaleza. Ésta es una representación equivocada. Hay mucha voluntad de dominio en todos los actos del hombre, y particularmente en aquellas ceremonias mágicas que se supone han de traer la lluvia, curar las enfermedades o detener las inundaciones; sin embargo, el motivo dominante en el ceremonial de todas las religiones verdaderas (oponiéndolas a la magia negra) es la sumisión a lo inevitable del destino, y en los festivales de las estaciones este motivo es particularmente evidente. Véase Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 210.

<sup>128</sup> Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar. *Op. Cit.* 46.

<sup>129</sup> Porque el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *status quo*: Soporte, el guardián del pasado. Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder; es el enemigo, el dragón, el tirano, porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición. *Op. Cit.* 187.

<sup>130</sup> La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro. La Bailarina Cósmica, declara Nietzsche, no descansa pesadamente en un solo punto, sino que ligera y alegremente brinca y se vuelve de una posición a otra. Es posible hablar desde un solo punto a la vez, pero eso no invalida las instituciones del resto. Nótese la alusión a Nietzsche, misma que nos permite pensar que para Campbell; Nietzsche es una referencia en lo que al mito respecta. *Op. Cit.* p. 132.

Pues si ya a nosotros, que no somos los creadores, sino sólo quienes tenemos experiencia de este arte de la dramaturgia ditirámica, el sueño quiere afirmársenos como más verdadero casi que la vigilia y que la realidad: ¿de qué manera el creador tendrá que valorar por su parte esta antítesis! Ahí se halla él mismo en medio de todas las ruidosas llamadas e importunidades del día, en el seno de la apremiante necesidad de la vida, la sociedad y el Estado — ¿cómo qué? Quizá como si fuese él precisamente el único despierto, el único con sentido de lo verdadero y real entre confusos y atormentados durmientes, entre muchos dementes y sufrientes.<sup>131</sup>

Estar siempre en ese punto en donde se quiere estar ebrio para no estar sobrio y estar sobrio para abandonar el estado de beodez, estar en la vigilia con un paso en el sueño, eso es lo que le permite al artista ditirámico nulificar su asiduidad a poner orden y abandonar los conceptos que le son propios a él, no a la Naturaleza, para entrar en el mundo de los símbolos. Desde luego, esto implica la aceptación de un orden distinto al que damos por cierto:

Frente a esta característica de la racionalidad moderna, se podría postular, como herramienta conceptual, la idea de un pensar tensionante que no concluya en soluciones últimas, sino que deje las mismas en un estado de siempre abiertas y siempre provisorias. En esta medida, el pensamiento de Nietzsche, interpretado más allá o más acá de los extremos antes señalados —las visiones omniafirmativa y omnicrítica respectivamente— podría resultar, desde una visión perspectivística, una muestra de esta forma de pensar y, tal vez, la posibilidad de un nuevo tipo de racionalidad.<sup>132</sup>

La profesora señala con toda claridad el hecho irrefutable de que nuestra manera de construir nuestro conocimiento acerca del mundo y de nosotros, se basa en la afirmación o en la negación, en el rechazo o en la aceptación, para tales efectos, identifica esta

---

<sup>131</sup> Véase Nietzsche Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth* (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 124.

<sup>132</sup> Cragnolini, Mónica. *Filosofía nietzscheana de la tensión: la re-sistencia del pensar*, Contrastes. Revista interdisciplinaria de filosofía, volumen V (2000), pp. 225-240. ISSN: 1136-4076, sección de filosofía, Universidad de Málaga. Facultad de filosofía y letras. p. 230.

“filosofía de la tensión” en Nietzsche.<sup>133</sup> La pregunta es ¿hasta qué punto, Nietzsche aceptaría esta “filosofía de la tensión” como otro tipo de racionalidad, que indudablemente faculta a la ausencia de negación o afirmación para producir conocimiento, pero no olvidemos que este no es racional. Razón por la cual Nietzsche la ve como un amalgamamiento entre los contrarios, siendo estos divinidades.

Por otro lado, es importante pensar si en Nietzsche cabe la posibilidad de afirmación o negación:

Ahora bien, es sabido que Nietzsche señala que esta figura del espíritu libre crítico es una «figura de tránsito» y que debe dar paso a la del filósofo artista. En este sentido, se podría pensar, en primera instancia, en una dialéctica superadora de la negación: el «no» sería, en esta interpretación, el «medio» que permitiría luego la afirmación creadora. Que el «no» sea antecedente del «si» («he dicho “no” siempre para decir si», indica Nietzsche) no tiene por qué significar que uno anularía al otro: por el contrario, lo que parece mostrar la filosofía nietzscheana en su ejercicio perspectivista, es que el «no» y el «si» se requieren mutuamente en una tensión que resulta insoluble e insuperable.<sup>134</sup>

Siguiendo la explicativa cita de la profesora, cabe afirmar que es exactamente tal tensión, lo que le permite al artista dionisiaco una visión diáfana del velo que cubre a la Naturaleza. El viaje místico es precisamente la anulación de la subjetividad que es de donde emana la afirmación y la negación. Si esta tensión se resuelve, es decir, se supera, regresaría el héroe al estado de cosas original, no sería más un artista dionisiaco, cuando más, alcanzaría cierto nivel apolíneo, como es el caso de los poetas épicos. La doctora

---

<sup>133</sup> Filosofía de la tensión: el pensamiento, en esta perspectiva, es tarea constante. Es fuerza que construye interpretaciones y las desarma y rearma según las circunstancias y las necesidades. Significa la posibilidad de generar «respuestas» para un presente que no puede ser aceptado «sin más», y para erradicar esa suerte de consideración «fatalista» del amor *fati* que termina por constituir la filosofía en juego estéril sin capacidad crítica; pero significa también la posibilidad de dejar de lado esa otra reducción del pensar que lo transforma en puro rechazo destructivo, incapaz de generar concepto afirmativo alguno. Analizar la propuesta nietzscheana desde el pensar tensionante permite asimismo comprender la posibilidad de otros modos de ser de la subjetividad, en la dirección de una «identidad» caracterizable como *Zwischen* (entre, «entidad»), y otra configuración de la temporalidad desde la noción de «instante» (*Augenblick*). *Op. Cit.* p. 229.

<sup>134</sup> *Op. Cit.* p. 232.

Cragolini llamará a esto –tal vez no sin juicio– razón imaginativa.<sup>135</sup> En cuyo caso, la imaginación sería la posibilidad de siendo un ser singular, alcanzar la universalidad. Vale la pena rescatar este aspecto en el trabajo de la pensadora argentina y preguntarnos ¿cuánto de imaginario tiene el pensamiento mítico y religioso? ¿Cuánto de imaginario tiene el pensamiento de Nietzsche?

En conclusión, es la ausencia de afirmación o negación, de siempre estar entre ambos mundos lo que le permite al artista ditirámico interpretar los símbolos con los que el mito se le revela, sin trasfondo ni intencionalidad racional. Luego entonces, la tragedia sigue siendo un aliciente, pero este viene directamente de la Naturaleza, ya no es más algo que nosotros construimos.

Habiendo arribado al término de este capítulo, es preciso que el final del viaje se de en función de lo que es, por lo menos en cuanto a música se refiere. Hallemos entonces, en la siguiente y última parte, el análisis que nos permita comprender lo hasta ahora expuesto, en un caso musical concreto.

## **2.4. La Sexta Sinfonía de Beethoven, una sinfonía en imágenes**

Hasta ahora, todos los esfuerzos de este trabajo han estado encaminados al esclarecimiento y entendimiento del proyecto musical de Nietzsche, no obstante, al analizar los argumentos que nuestro autor da acerca de Beethoven y su sinfonía “Pastoral”, resulta imperioso abordar la perspectiva musical desde la visión de un músico como tal. Tal esfuerzo lo hallaremos a lo largo del último capítulo y en la

---

<sup>135</sup> Lo característico de una idea de razón imaginativa sería la posibilidad de abarcar –sin síntesis, sino en un estado de tensión constante– ambos aspectos: lo universal y lo singular, lo estructurado y lo desestructurado. *Op. Cit.* p. 234.

persona de Richard Wagner, sin embargo, este acápite fungirá de introducción para comprender el proyecto musical de un músico.

Antes de entrar de lleno en los argumentos que Nietzsche propina a la Sexta Sinfonía, será importante partir de lo esencial: ¿qué es una sinfonía? La sinfonía como hoy la concebimos, orquestal, es algo que fue madurando. Originalmente proviene de la obertura, es decir de la primitiva ópera italiana, en tiempos de Alessandro Scarlatti. Como la mayoría de las obras de larga duración, —el concierto, la misma sonata, e incluso, aun no siendo de gran formato, constituye la organización lógica formal de la canción— también fue concebida a través de la forma *sonata*.<sup>136</sup> La sinfonía adquirió prestigio cuando se le sacó del teatro y se le vio como una forma eminentemente instrumental e independiente del drama.<sup>137</sup> Compositores de todas las latitudes ocuparon papel pautado y tinta para dar vida a las sinfonías que hoy escuchamos en las salas de conciertos, en grabaciones o en la radio. Aquí es donde Beethoven entra en escena. La forma *sonata*, fue la forma por excelencia, era el esquema de la música ilustrada,<sup>138</sup> a la manera del gran sistema musical, encumbrado por plumas como las de Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart y desde luego por Beethoven. Antes de zanjar el

<sup>136</sup>

Exposición			Desarrollo			Recapitulación		
A			B			C		
a	b	c		abc		a	b	c
Tónica	Dominante	Dominante	Tonalidades extrañas			Tónica	Tónica	Tónica

Como puede verse, el A-B-A de la fórmula se llama en este caso, exposición-desarrollo-recapitulación o reexposición. En la parte de la exposición se pone el material temático; en la parte del desarrollo ese material temático es tratado de maneras nuevas e insospechadas; en la recapitulación vuelve a oírse en su forma original. Véase Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2018. p.172.

<sup>137</sup> *Op. Cit.* p. 180.

<sup>138</sup> La época iluminista fue proclive a la clasificación en materia de artes. Enrico Fubini nos recuerda cómo, en casi todos los tratados anteriores al siglo XIX, la poesía aparecía ocupando la categoría principal en las utópicas listas que establecían la jerarquía de las diversas disciplinas artísticas: la música solía frecuentar el último puesto de tales listas. Kant primero, Schopenhauer y Nietzsche después, darían un giro copernicano a esta postura. Uno y otros —en ello han acertado plenamente Ortega y Gasset y más tarde Julián Marías— confundieron los términos al crear comparaciones absurdas: la música no es más ni tampoco menos que la poesía o la pintura, es «otra cosa». Véase Enciclopedia Salvat de los grandes compositores, Tomo 1, *La Música barroca y prerromántica*, Salvat mexicana de ediciones, México, 1983. p. 37.

trabajo beethoveniano y reducirlo a “uno de los más grandes sinfonistas”, necesario es arrojar algo de luz al tema y tratar de explicar por qué tiene un papel tan importante en la historia de la música. Es cierto que Beethoven empezó escribiendo sinfonías al más puro estilo clásico, sin embargo, al paso de los años, el genio beethoveniano no cabía en los límites que la forma sonata y los usos y costumbres de la época le imponían. Terminó transgrediéndolo todo. Si alguien cuestionó los dogmas dentro de la composición e incluso dentro de la interpretación, fue el músico de Bonn.<sup>139</sup> Ilustremos esto con un ejemplo. Hemos especificado que la sinfonía pierde su carácter operístico original<sup>140</sup> constituyéndose en una obra instrumental, lo cual también se convirtió en regla intocable. Recordemos que en la última sinfonía que Beethoven escribió, hay un coro monumental y solistas, y hoy es el himno de Europa.

Regresemos a Nietzsche, cabe puntualizar ¿cuál era la formación musical que tenía, cuál su producción musical? Siguiendo la investigación de Paulina Rivero: La obra musical nietzscheana comprende más de 70 piezas de diferentes tipos: composiciones vocales, instrumentales, coros a capella, música sacra, entre la que encontramos parte de una misa, música de cámara y música orquestal. Hasta muy recientemente muchas de estas composiciones habían permanecido desconocidas.<sup>141</sup> Si bien es cierto que la música de Nietzsche no ha tenido la difusión que tal vez debería tener, es indiscutible que las obras artísticas de valor se sustentan a sí mismas, desafortunadamente, no

---

<sup>139</sup> Con Beethoven, la historia de la música cambia de orientación, porque por primera vez un compositor quiere dirigirse a toda la humanidad. Ya las grandes obras de juventud tienen un acento, un tono, algo personal que deja atrás el clasicismo: tres primeros conciertos, cuartetos op. 18, sonata Patética, extraordinario largo de la sonata op. 10, no. 3... Véase Roland de Candé, *Invitación a la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988. pp. 136-137.

<sup>140</sup> El camino quedaba abierto para las famosas Nueve de Beethoven. La sinfonía perdió toda conexión con sus orígenes operísticos. La forma se amplió, el ámbito emocional se ensanchó, la orquesta pifó y tronó en forma completamente e inaudita. Beethoven creó sin ayuda un coloso que sólo el pareció capaz de domeñar. Véase Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2018. p. 181.

<sup>141</sup> Paulina Rivero Weber, La música de Nietzsche, 2015\_Nietzsche\_Sexta Edición\_6as.indd 26 23/09/15 19:25. p. 5. Sobre la calidad de su música y su forma de escritura musical, se tratará en el siguiente capítulo.

conocemos, de acuerdo al asunto que nos compete, una sinfonía que afirme la calidad compositiva de nuestro autor. En lo que toca a su formación como músico y su conocimiento sobre Beethoven, la profesora Rivero nos dice que “Nietzsche avanza notablemente en su educación musical: a los dos años de estudiar piano (1854-1856) toca ya varias sonatas de Beethoven, así como la Segunda sinfonía del mismo compositor en arreglo para cuatro manos.”<sup>142</sup> Nietzsche está considerado como uno de los pensadores más importantes en la historia de la filosofía, pero además, de acuerdo con la investigadora recién aludida, su formación musical alcanzaba para tocar a Beethoven y para producir algunas páginas, fruto de su pasión por la música, manifestada desde muy temprana edad.<sup>143</sup> Vayamos ahora a la obra del pensador de Röcken:

Una y otra vez experimentamos cómo una sinfonía de Beethoven obliga a cada uno de los oyentes a hablar sobre ella con imágenes, si bien la combinación de los diversos mundos de imágenes engendrados por una pieza musical ofrece un aspecto fantasmagórico y multicolor, más aún, contradictorio: ejercitar su pobre ingenio sobre tales combinaciones y pasar por alto el fenómeno que verdaderamente merece ser explicado es algo muy propio del carácter de esa estética. Y aun cuando el poeta musical (Tondichter) haya hablado sobre su obra a base de imágenes, calificando, por ejemplo, una sinfonía de *pastorale*, o un tiempo de «escena junto al arroyo», y otro de «alegre reunión de aldeanos», todas estas cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música - y no, acaso, objetos que la música haya imitado -, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido dionisiaco de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo. Este proceso por el que la música se descarga en imágenes hemos de trasponerlo ahora nosotros a una masa popular fresca y juvenil, lingüísticamente creadora, para llegar a entre

---

<sup>142</sup> *Op. Cit.* p. 10.

<sup>143</sup> Sin duda estaba ligado a la música el recuerdo del amado padre, a quien Nietzsche recordaría siempre como un hombre culto, de finos modales y ánimo sereno, merecedor del amor de aquellos que le conocían. Sabemos que Karl Ludwig Nietzsche poseyó habilidad como pianista y una notable facilidad para improvisar variaciones. El hijo heredaría esa pasión por la música; al recibir como regalo un volumen de partituras con doce sinfonías a cuatro manos de Haydn, escribe: “Un escalofrío de gozo me traspasó como un trueno entre las nubes; así pues, de verdad, el más grande de mis deseos se había cumplido; ¡el más inmenso!”. *Op. Cit.* p. 8.

ver cómo surge la canción popular estrófica, y cómo la capacidad lingüística entera es incitada por el nuevo principio de imitación de la música. Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos.<sup>144</sup>

Nietzsche no niega la calidad musical de la Sexta Sinfonía de Beethoven, o por lo menos no explícitamente, antes lo incluye dentro de los poetas musicales, pero de ninguna manera le concede ser un músico dionisíaco<sup>145</sup>. El problema está en las imágenes, respecto a los movimientos a los que se refiere: «escena junto al arroyo», «alegre reunión de aldeanos», incluso intitular la obra como Pastoral. La imagen como imitación de la Naturaleza, lo que produce símbolos que determinan una parte de la Naturaleza, es decir, no la abarcan en su totalidad,<sup>146</sup> ni tampoco se subsumen en ella, en otras palabras, su símbolo, su imagen de música es esencialmente apolínea. Incompleta. Luego entonces, falsa.<sup>147</sup>

Veamos con detenimiento esta cuestión, no es la primera vez que se tilda a la Sexta Sinfonía, de imitación de la Naturaleza:

---

<sup>144</sup> Véase Nietzsche Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia*, Alianza editorial, Madrid, 2004. pp. 72-73.

<sup>145</sup> Se encuentran profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños; su mirada se limita a deslizarse sobre la superficie de las cosas y percibe «formas», su sensación no conduce en ningún caso a la verdad, sino que se contenta con recibir estímulos, como si jugase a tantear el dorso de las cosas. Véase *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 2012. p. 23.

<sup>146</sup> Para expresar en imágenes la apariencia de la música el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, y a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante. Sin embargo, en la medida en que interpreta la música con imágenes, él mismo reposa en el mar sosegado y tranquilo de la contemplación apolínea, si bien todo lo que él ve a su alrededor a través del *médium* de la música se encuentra sometido a un movimiento impetuoso y agitado. Más aún, cuando el lírico se divisa a sí mismo a través de ese mismo *médium*, su propia imagen se le muestra en un estado de sentimiento insatisfecho: su propio querer, anhelar, gemir, gritar de júbilo es para él un símbolo con el que interpreta para sí la música. Véase la edición citada de *El nacimiento de la tragedia*. p. 73.

<sup>147</sup> Con gusto se llama a Brahms el *heredero* de Beethoven: es el eufemismo más cauteloso que conozco. — Todo lo que hoy día pretende alcanzar un «gran estilo» en la música es, en cuanto tal, o falso respecto a nosotros, o *bien* falso consigo mismo. Esta alternativa da bastante que pensar: pues en sí misma implica una casuística sobre el valor de los dos casos. «Falso respecto a *nosotros*»: contra esto protesta el instinto de la mayoría — no quieren que se los engañe — ; yo mismo, por descontado, continuaría prefiriendo este tipo al otro («falso *consigo mismo*»). Véase Nietzsche Friedrich, *El caso Wagner*. Un problema para músicos. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 225.



Yendo más lejos, la música italiana del barroco había deparado no pocos ejemplos de «imitación de la naturaleza», postulado propio de la ilustración. Para muchos, el origen remoto de la Sexta Sinfonía de Beethoven está en las cuatro estaciones de Vivaldi. El argumento es interesante, pero, a nivel estético, Beethoven se mueve en un mundo completamente distinto al del compositor veneciano, e incluso de aquel que preconizaban los autores de las «escenas campestres» francesas. Recuérdense, en este sentido, las palabras de Beethoven referidas a la Sexta Sinfonía cuando dice que en ella hay «más emoción que descripción», esto es, más evocación de sentimientos que cuadro naturalista o mera imitación de sonidos del campo. Para su «relación de la vida en el campo» Beethoven solo ha empleado un elemento descaradamente descriptivo, la cita final del segundo movimiento («escena junto al arroyo») del canto del ruiseñor, el cuclillo y la codorniz, representados respectivamente por la flauta, el clarinete y el oboe (compases 129 a 136 del Andante moltomosso. La escena de tormenta, por otra parte, era una pieza favorita de músicos y espectadores, y difícilmente Beethoven podía sustraerse a la tentación de contribuir a la pequeña historia de los chaparrones musicales. Desde el punto de vista estructural, vuelve a plantear una nueva escalada en su técnica de transgresión de los lindes formales: solo los movimientos primero y tercero se atienen de manera medianamente rigurosa a los causes del esquema sonatístico, aunque del tercero («alegre reunión de gentes de campo») puede predicarse una determinada sujeción al esquema de Scherzo y Trío.<sup>148</sup>

Parece evidente que Beethoven no sólo se mueve en un mundo distinto al del sacerdote rojo, sino también en un universo distinto del de Nietzsche. Por una parte, Nietzsche no advierte que de un mismo tema hay distintas perspectivas compositivas, incluso hay variaciones sobre un mismo tema y que aun dentro de la tradición de la canción se da el mismo fenómeno,<sup>149</sup> por una razón, porque ni reuniendo todas esas composiciones sobre la Naturaleza, determinarían la absoluta composición sobre ella, en realidad sólo Nietzsche aspira a la totalidad de un solo tajo, por supuesto a través de un

---

<sup>148</sup> Véase Enciclopedia Salvat de los grandes compositores, Tomo 4, *La Música romántica*, Salvat mexicana de ediciones, México, 1983. p. 31-32.

<sup>149</sup> Pero las canciones más famosas de Janequin son esos extraordinarios cuadros musicales que logran representar las escenas más animadas, con sólo cuatro o cinco voces: la Guerra –tuvo tanto éxito que de ella se hizo todo tipo de arreglos durante casi un siglo–, la Caza, el Canto de los pájaros, , la Cháchara de las mujeres, los Gritos de París... Véase la edición citada de *Invitación a la música*. p. 43.

viaje místico, pero desde la realización de la música eso es prácticamente no más que una pretensión. Por otra parte, aunque es música que tiene una escena campestre y depende de una imagen, lo cual dentro de la música no supone un problema, en tanto tenga suficiente calidad –imitar el canto de los pájaros dentro de la serenidad bucólica que inspira la Sexta Sinfonía en fa mayor, no es precisamente una tarea que muchos compositores puedan realizar–, sigue siendo transgresora en cuanto a la forma, según vimos, rompiendo con el dogma que si imperaba al interior de la música.

En conclusión, la música como tal tiene una realización material, que por más que tenga una carga espiritual no puede escapar ni de sus conceptos intrínsecos que la hacen posible, ni tampoco de los conceptos exteriores que intervienen en ella, tanto en su creación como en su interpretación. Hacer música en total ausencia de referencias, conceptos, técnica, interpretación, etc., implicaría no hacer música, puesto que por lo menos la que se hace en este planeta, es una construcción y un producto cultural. Sin embargo, pudimos constatar que el pensamiento de Nietzsche con respecto a Beethoven no se dio por desconocimiento, en estricto sentido y como se ha pretendido explicitar, es porque la noción y proyecto musicales de Nietzsche son por excelencia espirituales, lo que parece estar más cerca de la filosofía que de la música. Si a la música le hace falta espiritualidad o a la filosofía música, es asunto que el lector tendrá que pensar.

### **Capítulo 3. Wagner-Nietzsche**

Partiendo de un bosquejo general que nos permita un primer acercamiento a Wagner, tanto en su concepción musical como en su pensamiento filosófico, para después confrontarlo con lo enunciado por Nietzsche en ambos rubros del conocimiento, a lo largo de este capítulo, analizaremos desde el punto de vista estrictamente musical y específicamente filosófico, el trabajo de ambos protagonistas. Será necesario tener bien

dispuesta la exposición de los anteriores capítulos, con el fin de internarnos lo mejor pertrechados, posiblemente en el punto más álgido del pensamiento músico-filosófico en Nietzsche y el pensamiento filosófico-musical en Wagner, y por ende, también en el punto más álgido de esta investigación. Encontraremos en los subtemas que integran este capítulo, según corresponda, ejemplos en la obra tanto de Wagner como de Nietzsche que nos permitan precisar y sustentar lo expuesto. Sin mayor preámbulo, iniciemos el viaje por la travesía de este último capítulo.

### **3.1. Concepción musical**

Muy a pesar de la crítica hacia Sócrates por su necesidad de razonar el trabajo artístico, en la obra de Nietzsche, que se ha expuesto con anterioridad, es preciso señalar que en nuestros días son muy pocos los artistas, específicamente músicos, los que tienen los medios para hacer una reflexión consistente en cuanto a su propio arte se refiere, de ordinario dedican todos sus esfuerzos al desarrollo de la técnica, de la interpretación, a preparar repertorio, a dar conciertos, etc., que en muy raras ocasiones queda tiempo libre para abrir un libro, ya no de estética o de filosofía del arte, aun de cualquier temática. En ese sentido, Richard Wagner es una de las pocas excepciones indiscutiblemente plausibles, pues su avidez de conocimiento lo llevó a trascender las fronteras del conocimiento musical y empeñarse con ahínco en el estudio de los más diversos temas. No obstante y con la intención de orientarnos, que no de reducir el trabajo wagneriano, es propio especificar que al lado de su conocimiento musical y compositivo, de manera muy estrecha, camina su postura política, que desde luego no será la misma a lo largo de su vida, como su postura filosófica, primeramente influenciada por Schopenhauer, como en el caso de Nietzsche.

Es el típico ejemplo del joven revolucionario de izquierda, activo y comprometido, que en su madurez se desilusiona de la política y la abandona. Los antiguos camaradas que conservan sus compromisos con la izquierda suelen considerar que una persona en esa situación “da un giro hacia la derecha”, y por supuesto algunas lo hacen y pasan a engrosar las filas de los conservadores. Pero en la mayoría de los casos esta perspectiva no permite comprender lo que realmente está en juego. Para muchos no se trata del cambio de una preferencia política por otra, sino de una desilusión de la política como tal. Ya no creen que los problemas humanos más importantes tengan una solución política; se han forjado otra visión de la vida, en la cual las cuestiones político-sociales han dejado de ser prioritarias. Esto es exactamente lo que le ocurrió a Wagner. No “dio un giro hacia la derecha”, esto es, no pasó a ser un conservador; en ningún momento de su vida manifestó ideas ni actitudes conservadoras; hasta el fin de sus días mantuvo una posición radicalmente crítica respecto de la sociedad que conoció, y jamás desde una perspectiva de derecha. No obstante, experimentó una muy amarga decepción en lo tocante a las posibilidades de un cambio idealista.<sup>150</sup>

Wagner tenía claras ideas marxistas, que con el tiempo fue abandonando. El músico alemán tuvo a lo largo de su vida muchos reajustes, por así decirlo, en su pensamiento, lo que desde luego, devino en posturas distintas tanto filosóficas como musicales, o como en el caso de la política, campo del cual se retiró definitivamente, como ya lo ilustra en la anterior cita el profesor Magee. No obstante, cabe señalar que también eran evidentes en él, ciertas tendencias anarquistas.<sup>151</sup> Del mismo modo en que Nietzsche no

---

<sup>150</sup> Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 9.

<sup>151</sup> Fiel a sí mismo, el joven Wagner sostuvo sus puntos de vista con entusiasmo y confianza desbordantes y se mostró activo en su prosecución. Los discutió continuamente con sus amigos, a veces en encuentros organizados con este propósito; se convirtió en un lector ávido de los textos de sus contemporáneos que en ese entonces planteaban los mismos puntos de vista que él defendía, y publicó artículos en los que alegaba en favor de éstos. Incluso por un breve periodo colaboró en la edición de un periódico revolucionario socialista. Pero su actividad más radical fue ayudar a dirigir el levantamiento revolucionario de Dresde, en mayo de 1849, permaneciendo en las barricadas, hombro con hombro, con Bakunin, el anarquista más célebre del momento. Esta historia puede ser muy colorida, pero hay una razón de mayor peso por la que nos interesamos por ella, y es que Wagner plasmó dichas creencias y premisas en su trabajo artístico, de modo que el libreto de algunas de sus óperas más importantes se nutría y basaba en ellas. Luego, no obstante, se produjo un cambio arrollador en la perspectiva wagneriana, después del cual el compositor adoptó un enfoque muy diferente. El nuevo libreto que estaba escribiendo reflejaba estas diferencias; así, para comprender in extenso sus últimas obras, necesitamos comprender la naturaleza de su cambio. Op. Cit. pp. 10-11.

separa la música de la filosofía, Wagner llevará toda esa carga política a sus obras musicales:

Ahora se transformaba la idea de libertad del amor, en la libertad del ciudadano. En ella permanece el principio de libertad ante la ley como el motivo político-moral principal de la obra. A estas ideas se juntaban la tendencia política fundamental de la lucha contra la arbitrariedad feudal. Todo esto hace de la figura de Rienzi, vista desde las condiciones alemanas de entonces, un representante del movimiento de la «joven Alemania».<sup>152</sup>

Refiriéndose a *La prohibición de amar*, en donde el tema central de la ópera es la libertad para amar, *Rienzi* dará un paso más en cuanto a ideología política se refiere, en medio de una disputa entre dos de las familias más importantes en Italia: los Orsini y los Colonna, Rienzi pugnará por la libertad del ciudadano. Estos ejemplos evidencian el carácter eminentemente social que las primeras óperas de Wagner (*La prohibición de amar* se estrenó el 29 de marzo de 1836, mientras que *Rienzi* se estrena el 20 de octubre de 1842) llevan a cuestras.<sup>153</sup> Por otra parte, en cuanto a lo que se refiere a música, a composición, hallaremos una referencia clara en Magee, al precisar que:

Desde el punto de vista musical, Wagner tomó conscientemente como modelo a Bellini, de quien tuvo a lo largo de su vida, quizás para sorpresa nuestra, una elevada opinión. No es cierto que nunca lo criticara, como dicen algunos; pero la verdad es que en sus declaraciones posteriores sobre la necesidad de lo auténtico en el arte germánico, Wagner nunca dejó de expresar su cariño y admiración por este

---

<sup>152</sup> Andrés Batta, *Ópera, compositores, obras. intérpretes*, Tandem Verlag GmbH, Barcelona, 2005. p. 763.

<sup>153</sup> De joven, Wagner consideraba que la realidad social era lo único que existía, y no tenía ninguna razón para creer que hubiera algo más en este mundo; además, pensaba que no había nada más “elevado” que la propia humanidad. Creía que los valores y la moral eran creaciones humanas: algo que el hombre había desarrollado colectivamente a lo largo de muchas generaciones, y no obra de individuos aislados. Por ello, Wagner confería a los valores más profundos y a los significados de la vida un carácter intrínsecamente social. Creía que la actividad más elevada de todas era el arte creativo, al cual también consideraba como una actividad social de raíz. En su opinión, la función del arte serio consistía en revelar a los seres humanos las verdades fundamentales de su naturaleza más profunda. Y para comprender la naturaleza más profunda de este ser esencialmente social, primero tenía que entender la relación del individuo con la sociedad. Véase la edición citada de Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*. pp. 9-10. Préstese atención al hecho de que considera tanto a la moral como a los valores como un producto cultural, es decir, creado a través del esfuerzo reflexivo humano, excluyendo cualquier origen divino.

compositor italiano. En la segunda mitad de su vida descubrió que su ídolo Schopenhauer manifestaba sentimientos análogos hacia Bellini. Creo que había algo acerca de ese lirismo belliniano de espíritu animoso y a la vez de enfoque sensual, que Wagner codiciaba para sí mismo. Algunas veces se las arregló para apropiárselo, como en las voces de Lohengrin, en las cuales en ocasiones la línea vocal suena en efecto como un Bellini germanizado.<sup>154</sup>

Bellini reunía los elementos que posteriormente Wagner llevaría hasta su más aventurada expresión: la filosofía schopenhauariana —a través del mismo Schopenhauer, no de Bellini—<sup>155</sup> y la sensualidad, hasta llegar a proyectarse en sexualidad, y todo ello mediante un lenguaje completamente nuevo, que en cuyo caso, siendo específicos en lo que respecta a lo musical, recaería en la orquesta, como se verá en el siguiente acápite. Si Wagner germanizó a Bellini, es algo que está dentro de los confines artísticos que en primera instancia nos impele a crear con la calidad que otro ha probado ser suficiente, para después, si es que esto llega, encontrar un medio de expresión propio. Analicemos con pertinencia cuál era el contexto musical en el que Wagner se movía:

El que tenía más cerca era el de la ópera romántica alemana, representado por Weber y otras figuras menores como Marschner y Lortzing. La tendencia consistía en ubicar hechos sobrenaturales en ambientaciones naturales; la orquesta tenía un papel de primer orden, reconociéndose a primera vista la riqueza “germánica” en la orquestación. Luego estaba la ópera italiana, que representaba mucho más el realismo romántico —historias de amor en lugares poco habituales, ya fueran contemporáneos o históricos—. El estilo musical era en conjunto más lírico y se otorgaba a las voces una mayor prominencia, en detrimento de la orquesta, la que para muchos se reducía apenas a un simple acompañamiento y suponía por consiguiente una orquestación leve. Los maestros del género eran Bellini, Rossini y Donizetti. Por último, estaba la ópera francesa, que basaba su atractivo en los cantantes y en el espectáculo escénico, una de cuyas características principales era el tratamiento de temas históricos que permitían emplear vistas panorámicas, escenas de muchedumbres, desfiles de ejércitos, procesiones religiosas y demás

---

<sup>154</sup> *Op. Cit.* p. 31.

<sup>155</sup> Acerca de Wagner como filósofo, se desarrollará con mayor detenimiento en el apartado 3.3.1.

parafernalia. Las óperas, casi siempre de cinco actos y con acompañamiento de ballet, eran de larga duración y elevado costo; acababan siendo eventos sociales de relieve debido a las estrellas en la cartelera, al precio y al espectáculo, y despertaba casi tanto interés el propio público como lo que ocurría en el escenario. Esta actividad tenía su centro internacional en París. El dinero y la fama que les procuró a algunos ejercían un magnetismo irresistible en los talentos del momento. Un caso representativo fue el de Rossini, quien después de haberse labrado una reputación en Italia se fue a París y allí pasó casi todo el resto de sus días. Para tener éxito en el ámbito internacional había que triunfar en París. Allí, los maestros eran Meyerbeer, Auber y Halévy, junto al todavía famoso pero ya fallecido Spontini.<sup>156</sup>

Esta abundante cita nos ilustra a Maestros, estilos y escuelas, aunque como el lector seguramente inferirá, puede ya vaticinar lo concerniente a la aguda crítica que Nietzsche hace a Wagner acerca de que la ópera es un espectáculo en donde el cálculo y la pompa, con gastos elevados de producción, sustituyen a un verdadero arte. Podemos definir, hasta este punto, que tal estilo de ópera, con las características denostadas por Nietzsche, hallan su lugar, estilo y escuela en París. Por otra parte, es importante rescatar el hecho de que puntualmente se especifica en la cita que la riqueza de la ópera alemana está en el tratamiento orquestal, mientras que la valía del canto recae en la tradición italiana, lo que implica ya un problema, es complicado hacer ópera sin cantantes competentes. Vayamos un poco más atrás para dimensionar la importancia de lo inmediato expuesto. Si bien en la época de juventud de Wagner el éxito económico estaba en París, unos años atrás, el éxito como compositor, es decir, lo que respaldaba a un músico como artista consumado, era haber triunfado en Italia, a tal grado que el mismo Mozart tuvo que hacerlo:

El conde Zeil, a quien Mozart logró interesar por su causa, no dejó que se hiciese muchas ilusiones. «Creo que no vamos a conseguir gran cosa. En Nymphenbourg, durante la cena, he hablado en privado con el príncipe-electoral y me ha dicho: ·De momento, todavía es muy pronto. Que se vaya, que viaje a Italia, que se haga

---

<sup>156</sup> Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 16.

célebre. No le niego nada. Pero, de momento, todavía es muy pronto.”» Esta respuesta es significativa, porque demuestra que en aquella época los músicos alemanes no eran apreciados más que en la medida en que se hubiesen consagrado en Italia. Los italianos ocupaban casi todos los puestos de compositor, músico, cantante y maestro de capilla.<sup>157</sup>

En conclusión, en nuestros días, los nombres sobresalientes procedentes de Alemania, pululan por doquier y en cualquier rama del conocimiento, pero para comprender mejor tanto el pensamiento de Nietzsche como la obra wagneriana, es imperativo considerar que la tradición alemana musical tan encumbrada hoy, tuvo que ganarse un lugar, en un mundo en donde el canon que forjaba y determinaba la calidad de un músico, estaba en Italia, mientras que en Francia triunfaba todo aquello que Nietzsche rechazaba pero que daba éxito económico.<sup>158</sup>

Por último, cabe señalar que la obra wagneriana es vasta, tratar de clasificarla parecería un vano ejercicio de taxidermia, no obstante y continuando con la dinámica didáctica que se ha procurado desde el inicio en esta investigación, podríamos decir que existe un tema central en las óperas de Wagner: el amor, sea este entre seres humanos y fungiendo como un acto de redención o bien entre seres humanos y seres sobrenaturales, muy a la manera griega y como hemos visto, en la forma en que la auténtica ópera alemana estará configurada.<sup>159</sup> Explicitado esto, pasaremos a nuestro siguiente apartado.

---

<sup>157</sup> Marcel Brion, *Mozart*, Ediciones B, Barcelona, 2006. p. 131.

<sup>158</sup> Este tema será desarrollado en las páginas 91-92 de esta investigación.

<sup>159</sup> Empero, resulta más interesante que su competencia técnica el hecho de que dos ideas dramáticas que se repiten en casi todas sus óperas subsecuentes ocupen un lugar primordial en la obra: una se refiere a un hombre salvado por el sacrificio de amor de una mujer (“la redención por el amor” es la etiqueta que se le ha puesto en muchas publicaciones); la otra trata del amor entre un ser humano y un ser sobrehumano (dios o antiguo dios, o alguien con poderes mágicos, o una persona de vida eterna), y combina así lo natural con lo sobrenatural como si las cosas fueran así. Estos temas surgen por doquier en el romanticismo alemán, y el segundo de ellos tenía además cabida en la mitología de la Grecia clásica. Véase Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. p. 22.



## 3.2. La ópera y el coro moderno: la orquesta

En términos generales, podríamos afirmar que la carrera para llegar a una ópera con suficientes elementos –evidentes en nuestro tiempo pero que se fueron definiendo a lo largo de varios años– como para que pudiese identificarse como alemana, inicia con Christoph Willibald Gluck, aunque para cimentar bases sólidas germanas en la composición operística, tuvo que llegar Mozart, siendo a todas luces claro que con Wagner la ópera alemana llega a buen puerto, sobre todo, propio. Como hemos visto, la calidad de los cantantes italianos y la fama de sus compositores, permitió a esta nación forjar escuela, aún más, dar prestigio a quien conquistaba al público y a los músicos italianos. Por otra parte, el espectáculo y la innovación técnica no eran sólo de lo que se valía la ópera francesa, pero estos rasgos fueron mucho más evidentes y necesarios en los recintos artísticos parisinos. Esto nos lleva a rescatar el germen de lo que sería la base fundamental en cuanto a composición se refiere de la ópera alemana: la orquesta. Desmenucemos esto con detenimiento, primero, precisemos que la tradición de músicos consumados en Alemania, tiene cabida muchos años antes de que Wagner se apropiara de la escena musical. Para ser exactos, viene desde la época mozartiana, que en todo caso, el mismo genio de Salzburgo ya se había asombrado con la orquesta de Mannheim, aunque como fácilmente se puede inferir, se decepcionó de la calidad de los cantantes.<sup>160</sup> La calidad de la orquesta de Mannheim tanto de manera individual como en su conjunto, supuso aunque de manera impensada, el inicio de una música auténticamente alemana. Forjo prestigio, a tal grado que hoy se le conoce como la escuela de Mannheim. En palabras de Brion: “El hecho de tener los compositores

---

<sup>160</sup> Aunque Mozart estuviese encantando como es lógico con la orquesta, confesaría la decepción que le produjo oír a los cantantes. No cabe duda de que, por entonces, las más hermosas voces, las mejor «trabajadas» procedían de Italia. Para el canto, Alemania dependía de los italianos y estaba muy por debajo de ellos. En Mannheim daban todo el protagonismo a la orquesta sinfónica en detrimento de la ópera, y con tendencia, desde hacía tiempo, a que fuese decididamente «alemana». Véase Marcel Brion, *Mozart*, Ediciones B, Barcelona, 2006. p. 137.

palatinos a su disposición un instrumento tan perfecto, del que recibían valiosas lecciones, hizo posible que la «escuela de Mannheim» representase un papel de tanto peso en el desarrollo de la música alemana del siglo XVIII.»<sup>161</sup>

¿Qué repercusiones tendrá en la ópera el hecho de que en Alemania haya una escuela musical orquestal y de ejecutantes? La respuesta la podemos localizar sin lugar a dudas en el tratamiento que se le da a la obertura, que es propiamente quien introduce y predispone en cuanto al estado de ánimo se refiere, al espectador. En este sentido, no podría de ninguna manera hacer las veces del prólogo de Eurípides –cuya crítica ácida por Nietzsche ya ha sido expuesta– puesto que carece de lenguaje. La obertura es en donde la música alemana va a encontrar su medio más adecuado, recordemos que hasta nuestros días, se asiste a conciertos en donde sólo son interpretadas las oberturas de las óperas, dando por hecho que la obertura puede ser parte de la gran ópera o en definitiva tiene la capacidad de ser escuchada como una pieza eminentemente orquestal, separada del texto y del canto.

Tan cierta resulta esta última afirmación que todavía hoy se designa con el nombre de «sinfonía» la obertura de una ópera, tradición heredada de una época en la que esta obertura era casi independiente de la propia ópera. Se podía tocar separadamente porque constituía un todo en sí misma. Fueron Gluck y Mozart los primeros en tratar a la obertura como una parte esencial de la ópera, bien por el ambiente que crea y prepara al público para entrar en la acción con el estado de ánimo adecuado, bien por los temas que expone y esboza. Wagner, por otra parte, hará de la obertura una especie de compendio de los leitmotiv que componen la propia ópera, como si se tratase de un tapiz o de un mosaico musical.<sup>162</sup>

Esta cita no solamente sustenta la afirmación inmediata del espacio-tiempo musical que suponía la obertura para los músicos alemanes, sino aun reafirma el hecho de que la auténtica ópera alemana, con un característico rasgo orquestal y en cuyo tratamiento de

---

<sup>161</sup> *Op. Cit.* p. 137.

<sup>162</sup> *Op. Cit.* p. 227.

las oberturas se va a ver reflejado, Gluck y Mozart son sin temor a equívocos, los iniciadores de tal empresa, culminando precisamente con Wagner.

Tratemos de arrojar algo de luz respecto a esta forma de ver la música, que desde luego, no es la de un filósofo. Por más que Wagner sea un estudioso de la tradición filosófica y tenga por amigo, en una época, a Nietzsche, su idea de música sigue siendo la de aquel que quiere ver ensanchar los horizontes de realización y posibilidad de la música, en donde desde luego, una visión que parte de la fe, de la creencia, incluso de la divinidad, pueden fungir como fundamento teórico, pero desde luego, no puede suceder lo mismo en el campo práctico. Como se ha explicado ya, en ese sentido, la música es una extensión de la ciencia, pensada de manera lineal y persiguiendo su último desarrollo, que no el final. En otras palabras, Wagner si puede advertir que es fútil recular en aquello que ya ha sido estudiado, en este caso, componer bajo elementos, formas, escuela, estilos, etc., que ya han probado su incapacidad para hacer avanzar a la música. En clara contradicción con el pensamiento de Nietzsche.

Wagner juzgó que los modelos italiano y francés eran “formas decadentes”, y cada uno representaba el final de una línea de desarrollo, que miraba más hacia su propio pasado que hacia el futuro: no podría crearse nada nuevo con ninguno de ellos. Por el contrario, todavía podía hacerse bastante con la ópera alemana de tradición romántica, así que puso manos a la obra y creó las tres óperas siguientes según dicho modelo: El holandés errante (1841), Tannhäuser (1845) y Lohengrin (1848). No cabe la menor duda de que con estas obras Wagner llevó la ópera romántica alemana más allá de los límites convencionales, de modo que aun hoy siguen siendo sus obras más queridas y las que continúan interpretándose con mayor frecuencia. Sin embargo, cuando Wagner terminó Lohengrin sintió que había agotado todas las posibilidades del género y que no encontraría nada nuevo que hacer ni un lugar adónde ir con él.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 17.

Dos cuestiones importantes se desprenden de esta cita, por una parte, la importancia que tuvo para los compositores alemanes el asimilar que lejos de poder competir con la pompa y la parafernalia francesa o con la calidad vocal italiana, la temática alemana, que en efecto revivía mucho de la tradición griega aunque no tenía por qué hacerlo íntegramente, puesto que estamos hablando de contextos distintos y por lo tanto de música distinta, aunada a su calidad músico-orquestal, devino en la definición y precisión de la ópera en sentido estricto germánica.<sup>164</sup> Por otro lado, que aun el mismo Wagner, deteniéndose a reflexionar sobre su mismo quehacer y su producción – actividad filosófica detestable en sobremanera para Nietzsche, pero necesaria para el desarrollo de la música, en el entendido de que no es un desarrollo espiritual sino efectivamente sonoro, es decir, físico– llega también a una suerte de crisis, de ruptura epistemológica consigo mismo, el resultado será lo que aun más aborrezca Nietzsche: Parsifal.

---

<sup>164</sup> Es importante apuntar que el papel que tenía el coro en la música griega, la música alemana lo encontró en la orquesta, de tal manera, que la orquesta funciona en nuestros días como el coro moderno contemporáneo. Aun cuando se trata del coro en sí, su tratamiento nunca deja de ser orquestal, recordemos por ejemplo: *Rienzi* muestra el extraordinario entendimiento de Wagner en cuanto a sonido, función y carácter del coro (el coro de la alegría, en do bemol, produce un efecto magnífico en el acto III) con esta ópera Wagner prueba su especial sensibilidad por los distintos géneros de la canción de grupo y de la marcha. Véase Andrés Batta, *Ópera, compositores, obras, intérpretes*, Tandem Verlag GmbH, Barcelona, 2005. p. 763. Pero esta función de la orquesta en la música alemana, en especial en la wagneriana, no es inadvertida por Nietzsche: “A esos músicos genuinos es a quienes yo dirijo la pregunta de si pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de Tristán e Isolda sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire, desplegando espasmódicamente todas las alas del alma. Véase la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*. p. 177. Wagner relaciona, por ejemplo, su proyecto de utilización de la orquesta con la función del coro en el drama griego. El coro nunca estaba lejos del escenario, siempre estaba al lado, o detrás, o incluso enfrente de los personajes, encuadrando la escena y comentando constantemente la acción, realizando los momentos significativos, dando alicientes y animando a los personajes, recordando lo que éstos habían olvidado o lo que no sabían, prediciendo un futuro desconocido para ellos, estallando en lamentaciones o advertencias y juntado todas las piezas al final (funciones que ahora podrían ser realizadas mejor por la orquesta sinfónica). Si se introdujera un motivo musical en relación con un personaje, una emoción, un objeto o una situación en particular, su empleo subsecuente traería a la mente del oyente esa asociación original, y por lo tanto habilitaría a la orquesta para narrar reminiscencias, así como para mirar hacia adelante y combinar asociaciones dispares; así, pondría a su disposición todos los recursos de la ironía dramática. La orquesta podría insinuar, por ejemplo, que iba a suceder algo bastante diferente de lo que estaba diciendo el personaje, o que mientras éste estaba diciendo una cosa tenía el propósito de hacer otra. Los motivos musicales no necesitan simplemente repetirse, poseen infinitas posibilidades de transformación musical (el sujeto despreocupado puede volverse trágico, el triunfal hueco, el confiado lleno de malos presagios, el amoroso apesadumbrado). La potencialidad de metamorfosis musical era proteica, y también infinitamente sutil. Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 85.

Para concluir este apartado, hemos de afirmar que la ópera alemana tiene un carácter predominantemente sinfónico, sinfónico en el sentido que ya se expuso y que aunque es tratado ya de esta manera en Gluck y en Mozart, será Wagner el que termine tal travesía. Recordemos lo que Batta, enuncia al respecto de *El holandés errante*: “la expresión coordinada instrumental de esta obra escénica con unos arreglos sinfónicos y determinados pasos, y mímica, «la más cuidada correspondencia de música y acción», presente en la obra de Wagner y que culminara en *La valkiria*, se presenta por primera vez aquí, en la partitura de *El holandés errante*.”<sup>165</sup>

### 3.3. La unión de la filosofía y la música

Habiendo llegado a este punto de la investigación, podemos referirnos al trabajo de Nietzsche en términos de pensamiento músico-filosófico<sup>166</sup> mientras que en el caso de Wagner, a una obra filosófico-musical.<sup>167</sup> No es posible pensar la filosofía de Nietzsche, sin el elemento y el conocimiento musical, de la misma manera que constituiría un error presenciar una ópera de Wagner sin previas lecturas filosóficas.<sup>168</sup> Desde luego, lo musical y lo filosófico constituyen una única entidad, aunque como se ha demostrado,

---

<sup>165</sup> *Op. Cit.* p. 768.

<sup>166</sup> ¿Se ha observado que la música libera el espíritu? ¿que da alas al pensamiento? ¿que en la medida en que uno se hace más músico, en esa misma medida se hace también más filósofo? Véase la edición citada de *El Caso Wagner*. p. 179.

<sup>167</sup> Éste fue el único de los grandes compositores que estudiara seriamente filosofía durante un periodo considerable de tiempo, y no se trataba de un interés pasajero, pues los filósofos que tenían particular importancia para él también ejercieron una influencia destacada en su obra. Esta influencia en las óperas de su madurez fue tan grande que es probable que, sin ella, Tristán e Isolda, Los maestros cantores y Parsifal no hubieran adquirido los rasgos que nos permiten reconocerlas, lo cual es igualmente cierto para El anillo del nibelungo. Véase Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000.p. 8.

<sup>168</sup> Wagner fue uno de los poquísimos grandes compositores que fue además un intelectual, es decir, se interesó por las ideas generales que no tenían relación directa con su propio trabajo. No es sorprendente que haya estudiado historia y teoría de la música y del teatro, pero se interesó seriamente en la historia en un sentido más general, así como en la política, la filosofía, la mitología, la literatura y el lenguaje; además, se involucró en cualesquiera cuestiones que ocuparan el primer plano de la escena pública, sea cual fuere el momento o el lugar. Lejos de ser un mero consumidor en estos campos, se tomó muy a pecho su participación y publicó no sólo poemas y cuentos, sino reseñas, ensayos, artículos, introducciones de libros, panfletos y libros enteros. *Op. Cit.* p. 26.

con connotaciones distintas tanto para el pensador como para el compositor, además de las claras diferencias que supone pensar de manera filosófica y de manera musical. No obstante, debemos partir de que los dos comparten como primer maestro en lo que respecta al pensamiento filosófico, a Schopenhauer.<sup>169</sup> Ahondemos en tales connotaciones con el fin entender mejor la obra de ambos héroes.

### 3.3.1. Wagner como filósofo

Nietzsche criticará severamente a Wagner en cuanto a que expresó en un falso lenguaje, alevosamente rebuscado, su música, como un ejercicio efectista, que desde luego, le venía a causa de la literatura, el teatro y la misma filosofía:

¿Será que la música de Wagner es demasiado difícil de entender? ¿O temía él lo contrario, que se la entendiera con excesiva facilidad — que no se la entendiera con suficiente dificultad? — ¡Lo bien cierto es que ha repetido durante toda su vida un único principio: que su música no significaba sólo música! ¡Sino más! ¡Sino infinitamente mucho más!... «No sólo música» — ningún músico habla así. Lo repito, Wagner no podía crear una obra entera de un solo bloque, no tenía elección, tenía que hacer piezas fragmentarias, «motivos», gestos, fórmulas, tenía que hacer repeticiones y cien complicaciones, en cuanto músico siempre siguió siendo un retórico — de ahí que necesitase por principio poner en primer plano el «esto significa». «La música no es nunca sino un medio»: ésta era su teoría, ésta era, ante todo, la única praxis que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico. — Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de

---

<sup>169</sup> Cualesquiera fueran luego los hondos encuentros y las ramificaciones divergentes del pensamiento de estos protagonistas, lo cierto es que Schopenhauer —a través de muchas secuencias de su búsqueda filosófica— fue el primer padre en lo conceptual que impregnó aquella relación. Véase Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. p. 95. Por otra parte, se sabe que después de leer a Schopenhauer se dirigió en una carta a Liszt: En efecto, fue inmediatamente después de su primera lectura de este filósofo que le escribió una carta a Liszt, en octubre de 1854: “Hablemos del mundo con descontento, porque no merece nada mejor. ¡Y que no haya lugar para la esperanza, así nuestros corazones no conocerán la desilusión! ¡¡Es diabólico, diabólico, fundamentalmente diabólico... este mundo es de Alberich, de nadie más!! ¡Abajo con él!” Creo que este aspecto de su personalidad forma parte de su parcela de anarquista revolucionario que fue en su juventud, y de la “irresistible atracción” que confesaba tener hacia su amigo Bakunin, de quien dijo en una ocasión que “sigue insistiendo únicamente en la destrucción y siempre en más destrucción”. Véase Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 41.

que tomase en serio su música y la considerase profunda, «porque esa música significaba lo infinito».<sup>170</sup>

Pero aun irá mucho más allá al tildarlo de heredero de Hegel, en el mismo sentido en que Schopenhauer ya acusaba de “falta de probidad” tanto a Hegel como a Schelling. Wagner viene a ser el heredero de crear música a través de conceptos, de cierto lenguaje, de ideas, de oscurecer y revestir de misterio aquello que escribe en palabras y en corcheas, de asegurarse un lugar en la historia de la música a través de su seguro no-entendimiento.<sup>171</sup> Por supuesto, no podemos decir que la obra de los idealistas alemanes no esté embebida de cierto lenguaje en un nivel de abstracción y autoreferencia que impide precisar del principio de simplicidad.<sup>172</sup> ¿Pero es en realidad tan radical este aspecto en Wagner?:

Un día, cuando lo visité, lo encontré encendido de pasión por La fenomenología de Hegel que estaba estudiando en aquel momento y que, según me dijo con su típica extravagancia, era el mejor libro que se hubiera publicado jamás. Para probármelo me leyó un pasaje que a él le había impresionado especialmente. Como yo no lo entendía todo, le pedí que lo volviera a leer, y luego ninguno de los dos pudo

---

<sup>170</sup> Nietzsche Friedrich, *El caso Wagner. Un problema para músicos*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 209.

<sup>171</sup> Recordemos que Wagner era joven en los tiempos en que Hegel y Schelling seducían a los espíritus; que adivinó, que captó sin equívocos aquello que tan sólo el alemán se toma en serio — «la idea», quiero decir: algo que es oscuro, incierto, misterioso; que entre los alemanes la claridad es una objeción y la lógica, una refutación. Schopenhauer ha acusado con dureza a la época de Hegel y Schelling de falta de probidad — con dureza, y también con injusticia: él mismo, el viejo pesimista falsificador de monedas, no hizo nada «con mayor probidad» que sus coetáneos más famosos. Dejemos la moral al margen: Hegel es un gusto. .. ¡Y no sólo un gusto alemán, sino europeo! — ¡Un gusto que Wagner comprendió! — ¡para el que se sintió capacitado! ¡que ha immortalizado! — No hizo más que aplicarlo a la música — se inventó un estilo que «significa lo infinito» — se convirtió en el heredero de Hegel... La música como «idea». Véase la edición citada de *El Caso Wagner*. p. 210.

<sup>172</sup> Una obra de Aristóteles, de Kant o de Hegel me repugna, no a causa de su dimensión «sistemática», sino exactamente por lo contrario. Se supone que al ofrecer una visión global y coherente de la realidad, un sistema tendría que ser de fácil acceso. Ahora bien, sucede todo lo contrario. Nadie, ni siquiera el especialista más experto, puede pretender con toda sinceridad conocer la visión del mundo de esos filósofos sabihondos, repetitivos, y a menudo enrevesados. Cuántas veces no me he visto obligado a pararme y volverme atrás para leer sus páginas sin por ello alcanzar una total comprensión de lo que dicen. No se maltrate impunemente mi pereza; sin esfuerzo y, una vez más, sin demora necesito captar un pensamiento. Por eso es por lo que el aforismo, que no demuestra sino que esquematiza, me satisface. Véase Frédéric Schiffter, *Sobre el blablá y el blibli de los filósofos*, Editorial arena, Madrid, 2008. p. 14.

comprenderlo. Lo leyó una tercera y una cuarta vez, hasta que al final nos miramos el uno al otro y nos echamos a reír. Y éste fue el final de la fenomenología.<sup>173</sup>

Pensando en el apabullante carácter que se le ha atribuido a Wagner, desde luego no sin falta de referencias que lo verifiquen, parece que aun en cuestiones que Wagner se tomaba de manera tan seria, era capaz de reconocer lo que a muchos nos cuesta, nuestra incapacidad para entender al pie de la letra a un autor como Hegel, “ese gusto alemán”, para luego entonces, echar a reír –siendo él mismo alemán–. En realidad parece ser que Wagner no tiene ningún problema en afirmar que no tiene dotes de escritor o de filósofo, sin embargo, no por ello deja de leer o de escribir, por otro lado, sabe que su nombre ya está inscrito como compositor, como director de orquesta, como músico y como uno de los más consumados artistas de la historia. Aludamos a lo que en una carta Wagner le escribe a Nietzsche:

“La división actual del trabajo es buena. Usted podría quitarme mucho, la mitad de mi determinación. Y tal vez siguiera usted su propia definición. Ya ve lo mal que me va con la filología y lo bueno que es que a usted le haya ido de forma parecida con la música. Si se hubiera hecho músico, sería aproximadamente lo que habría llegado a ser yo si me hubiese obstinado en dedicarme a la filología”.<sup>174</sup>

Aunque en sentido estricto, en sus escritos Wagner está ensayando sus ideas, no a la manera del ensayo moderno, sino propiamente en el sentido de reflexionar acerca de tal o cual tópico sin mucha claridad y orden,<sup>175</sup> es precisamente a causa de sus escritos antes que de su música lo que causa la ruptura entre Nietzsche y Wagner. Para Wagner la filosofía, sobre todo la de Schopenhauer supuso una crisis existencial, sin lugar a

---

<sup>173</sup> Véase Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 89.

<sup>174</sup> Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. p. 87.

<sup>175</sup> Su estilo es pesado y ligeramente pomposo; pero lo peor es que sus aseveraciones son tan indirectas y abstractas que rozan la vaguedad, de modo que muy a menudo es difícil saber qué es lo que quiere decir. Y cuando por fin emerge la cuestión, es como una sombra en medio de una nube de seis páginas de longitud. Muy raras veces presenta el tema de forma clara y autónomamente, pudiendo así citarlo fuera de su amplio contexto. *Op. Cit.* p. 90.



dudas, pero al mismo tiempo fructificó en un saber lo que estaba haciendo. Si Bien Wagner ya partía de la idea de que el mundo griego es en donde se daba la música más depurada, proveniente de la dialéctica apolíneo-dionisiaca, como claramente lo expone su ensayo *Arte y revolución*, así como de la firme convicción de que la música no era una representación, sino una extensión de lo propiamente metafísico, encontró en Schopenhauer al pensador que lo había enunciado ya y de una manera que definitivamente él, no podía mejorar.<sup>176</sup>

Por último, como es evidente para el lector, el estilo de componer de Wagner, monumental, con un uso incisivo del séptimo grado de la escala sin llegar a la resolución, hasta el momento propio del final, como en el caso de *Tristán e Isolda*, con ese manejo de la gran orquesta, en el sentido de la amplitud y numerosa instrumentación, también lo llevará a sus escritos, acusando un estilo igualmente cargado, desde luego no con el mismo resultado. Como le es propio a un músico, hay explicitaciones que sólo sabe dar a través de la música, es decir, con aquello que no está sujeto a la palabra. Analicemos ahora a Nietzsche desde una perspectiva musical.

---

<sup>176</sup> La capacidad de la música para expresar la esencia de lo metafísico sin ninguna representación mediadora, es decir, la auténtica liberación del arte, fue el pensamiento de Schopenhauer que más agudamente se introdujo en las fantasías de Wagner. Como he dicho, *Tristán* fue su emergente más notorio. Pero es significativo señalar que Wagner ya había terminado el texto poético de *El anillo* cuando conoció la obra de Schopenhauer. Es cierto que fue el filósofo el que dio conciencia transparente a ese confuso germinar wagneriano que en *El anillo*, como he dicho, tanto como en el *Holandés Errante* fructificó en corcheas. Escribe el músico: “raras veces ha estado un hombre tan extrañamente confundido con sus nociones y conceptos y tan alienado de sí mismo como yo, pero tengo que afirmar que ahora comprendo realmente mi propia obra de arte gracias a la ayuda de otro que me ha proporcionado conceptos congruentes con mis ideas, es decir, haber captado con el concepto y haber aclarado mi razón” (carta a Rockel). Lo que diferenciaba esencialmente a ambos era su mirada sobre la vida. Wagner nunca dejó de ser, esencialmente, un optimista. El pesimismo schopenhaueriano no lo contagió definitivamente. En Nietzsche la gravitación fue más honda. Justamente el mayor atractivo para él era ese pesimismo: la vida no vale la pena de ser afirmada. Véase Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. pp. 96-97.

### 3.3.2. Nietzsche como músico

Este acápite y con el fin de ser suficientemente precisos, estará integrado por tres momentos. El primero se referirá a la manera en que Nietzsche escribía música, el segundo, abordará la cuestión de la disonancia confrontando el pensamiento músico-filosófico de Nietzsche con la obra filosófico-musical de Wagner, para concluir en un tercer *tempo*, con un estudio sobre si debe estar el texto al servicio de la música o la música al servicio del texto. Dada esta semblanza, abordemos la forma de escribir música en Nietzsche.

Ya hemos aludido a la producción musical de Nietzsche, a su formación como músico, a su concepción de artista y de música. Es oportuno señalar que si en el caso de Wagner, la manera que tiene de componer concuerda con su manera de discurrir en el discurso filosófico, de la misma manera sucederá con Nietzsche. Debemos reconocerle al pensador alemán el que en efecto, haya evitado los discursos largos y cargados, como se lo criticaba a los filósofos idealistas; Nietzsche optará por las bondades y desventajas que supone utilizar el aforismo como medio de escritura. En cuanto a su música se refiere, creará fragmentos musicales. Lo cual sin duda puede justificar el desafortunado hecho, para el desarrollo de la música, de haber advertido y precisado todo aquello que en Wagner había de “decadente”, lo cual sin duda lo colocaba en una posición privilegiada para escribir tal vez no una ópera, pero si la obra o las obras musicales que desde un ámbito eminentemente musical solucionarían lo que Wagner no pudo. No aconteció tal suceso. En cambio, si por una parte Nietzsche critica la aspiración de Wagner a una “obra de arte total”, él por el contrario dirá que musicalmente escribe fragmentos en sí, que no los fragmentos. De la misma manera, el resultado que Nietzsche tuvo en el campo de la filosofía, a través de sus “fragmentos en sí”, no sería

el mismo que tendría en la música, en donde fácilmente se advierte que tiene una fijación por el *lieder* y que aun estas obras, que dentro de sus características está el de la brevedad, no las concluye.<sup>177</sup>

Para profundizar en el quehacer y concepción musical de Nietzsche, es necesario recordar lo expuesto en el primer capítulo, específicamente en apartado 1.5 Estética de la disonancia, que en su momento debió parecer acaso gratuito en esta investigación. Pero para ello primero debemos abordar cuál era realmente el gusto musical de Nietzsche.

Ayer escuché — ¿lo creerán ustedes? — por vigésima vez la obra maestra de Bizet. De nuevo me mantuve en mi sitio todo el tiempo en un dulce recogimiento, de nuevo resistí sin distraerme ni marcharme. Este triunfo sobre mi impaciencia me sorprende. ¡Cómo perfeccionar una obra así! Al escucharla uno mismo se convierte en una «obra maestra». — Y, efectivamente, cada vez que he escuchado Carmen me ha parecido que era más filósofo, un filósofo mejor de lo que me parece que lo soy de ordinario: me había hecho tan indulgente, tan feliz, tan indio, tan sedentario...<sup>178</sup>

Nietzsche repetirá una y otra vez que es Bizet el verdadero compositor de óperas que está a la altura de las exigencias que él mismo ha impuesto como necesarias para cumplir con su ideal de música,<sup>179</sup> aunque de manera tan puntual y oportuna, Magee

---

<sup>177</sup> Hacia 1871, Nietzsche retoma algunos apuntes musicales que datan de 1854. Había dejado entonces algunas anotaciones que contenían las palabras de un poema de Goethe: “El que nunca comió su pan con lágrimas”. En 1871 retoma este apunte y lo concluye no ya como canción, sino como un fragmento musical, al que llamará *Das Fragment an sich* (El fragmento en sí). El título responde a una observación hecha por un amigo que trató de inquirir la razón por la cual su música siempre se quedaba en meros fragmentos musicales, Nietzsche respondió irónicamente con una broma filosófica-musical: escribió una breve pieza y la llamó *Das Fragment an sich* (El fragmento en sí). Con ella parecía decir: yo no me quedo sólo en fragmentos: escribo fragmentos en sí. Tanto en filosofía como en música, Nietzsche se expresa mejor por medio de fragmentos. Él refina el arte del aforismo, y lo sabía al expresar: “[...] es mi ambición decir en diez frases lo que todos los demás dicen en un libro; lo que todos los demás no dicen en un libro”. Véase Paulina Rivero Weber, *La música de Nietzsche*, 2015\_Nietzsche\_Sexta Edición\_6as.indd 26 23/09/15 19:25. pp. 15-16.

<sup>178</sup> Nietzsche Friedrich, *El caso Wagner. Un problema para músicos*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 178.

<sup>179</sup> Esta música es serena; pero no tiene una serenidad francesa o alemana. Su serenidad es africana; sobre ella se cierne la fatalidad, su felicidad es breve, repentina, sin perdón. Envidia a Bizet porque ha tenido el

rescata una carta que Nietzsche envía a un amigo, cuyo nombre no se especifica, declarando que sólo hacía estas declaraciones a manera de “antítesis irónica de Wagner”.<sup>180</sup> Esta actitud que llevaba por cometido molestar a Wagner, aunque no concordara con su pensamiento, fue repetida en varias ocasiones, aludiremos a un ejemplo más:

En agosto de 1874, los hermanos Nietzsche visitaron Bayreuth pero Federico era allí un huésped taciturno. La primera noche envió una esquila a Villa Wahnfried desde su hotel diciendo que no podía asistir por encontrarse mal. Wagner llegó en seguida al hotel, se llevó a Nietzsche y pasaron, a pesar de todo, una velada estimulante. No obstante al día siguiente, Nietzsche, molesto por el tono impersonal de la charla, se dispuso a provocar a Wagner. Puso la partitura del *Canto triunfal* de Brahms –que había traído en sus maletas– sobre el piano y cuando iba a ejecutarla, Wagner estalló y virtualmente lo echó de la casa. La herida duró mucho tiempo en la susceptible sensibilidad del maestro.<sup>181</sup>

Sin embargo, no hemos respondido a la interpelación ¿cuál era el verdadero gusto musical de Nietzsche? A razón de que nuestras aficiones marcan también nuestras creaciones y hasta ahora, Bizet o Brahms, no son compositores propiamente importantes para Nietzsche, sino solo en el sentido de causar molestia a Wagner. En términos concretos, su auténtico gusto es por Schumann y no estamos hablando de la cuarta sinfonía en Re menor, sino más bien de sus piezas más sencillas de digerir: “Inicialmente Nietzsche nace a la música al escuchar un concierto de Clara Schumann y

---

valor de manifestar esta sensibilidad, que en la cultivada música de Europa todavía no tenía hasta ahora ningún lenguaje — esta sensibilidad más meridional, más morena, más quemada... *Op. Cit.* p. 181.

<sup>180</sup> En uno de sus más famosos ensayos publicados, Nietzsche pone a Bizet contra Wagner al declarar que Carmen es la ópera más grandiosa de todas, y compara favorablemente en algunos detalles la semejanza de su música con la de Wagner. Pero esto tampoco se lo acaba de creer ni él mismo. En una carta a un amigo, escribe en privado: “No debes tomarte en serio lo que digo acerca de Bizet; tal como soy yo, Bizet no me importa en absoluto. Pero como antítesis irónica de Wagner, produce un fuerte efecto” (27 de diciembre de 1888). Así es, y desde entonces así lo han citado. A estas alturas ya empezamos a saber quién de los dos, Wagner o Nietzsche, es el actor, el maestro del falso efecto. [...]En El caso Wagner dice: “Cuando empleo palabras duras en contra del cretinismo de Bayreuth, no es de ningún modo que me proponga celebrar a otros músicos, porque en comparación con Wagner los otros músicos no cuentan. Véase Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 291.

<sup>181</sup> *Op. Cit.* p. 125.

desde ese instante es Roberto Schumann quien alimenta su fantasía creadora. Varios *lieder* compuestos por Nietzsche en esa época señalan la clara influencia del compositor alemán.<sup>182</sup> Un gusto sencillo, ortodoxo y muy dentro de los límites de la música audible sin demasiado esfuerzo intelectual, justamente como Nietzsche pretende que sea la música,<sup>183</sup> ¿hasta qué punto los *lieder* de Schumann son producto de lo apolíneo y lo dionisiaco? Es algo que ya nos gustaría saber. Esto nos lleva a recordar el acápite dedicado a la disonancia, en el cual hay un esfuerzo por explicitar las necesidades requeridas para ensanchar nuestro horizonte auditivo, ampliar nuestro paradigma almacenado en nuestra memoria musical, algo que Nietzsche no solo no quería hacer,<sup>184</sup> sino que quería obligar a los demás a no hacerlo, ciertamente, a través de un discurso pulcro y sobremanera fascinante.<sup>185</sup> No obstante, en el uso de las disonancias, de ciertos grados de la escala, en la elección particular de la instrumentación, etc., Wagner estaba apuntando precisamente al desarrollo de la música en sí, algo que a través de la espiritualidad no alcanza para materializar un avance. Y sin embargo, en nuestros días

---

<sup>182</sup> Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990, p. 91.

<sup>183</sup> Casi toda la música que él mismo compuso (e incluso más tarde, bajo el hechizo de Wagner) era schumanniana, aunque debemos señalar que por supuesto no está a la altura de Schumann: es Schumann diluido, si acaso, y con algo de Wagner en ella. Lo que parecía advenirle de forma natural, le gustaba y se ponía a componer, era música lírica de corte romántico pero a la vez dentro de los límites de la tradición. Y a ella recurrió después de la ruptura con Wagner. Esto esclarece de forma reveladora la naturaleza de su relación con el compositor. Una monografía dedicada a la relación de Nietzsche con la música (como compositor y pianista, además de amante de la música) llega a la siguiente conclusión: “Si algo está claro en la presente investigación es que la música de Wagner siguió siendo para Nietzsche un problema irresoluble de principio a fin, un problema que suprimió temporalmente durante el periodo en que tuvo un trato más cercano con el compositor, y quizás por razones que poco tenían que ver con la música como tal” (Frederick R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience* [El joven Nietzsche y la experiencia wagneriana], p. 80). en Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 260.

<sup>184</sup> ¡Qué poco me conviene ese sonido orquestal wagneriano! Yo lo llamo *scirocco*. Me produce un sudor molesto. Acaba con mi buen tiempo. Véase Nietzsche Friedrich, *El caso Wagner. Un problema para músicos*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.p. 178.

<sup>185</sup> En lo que concierne —en segundo lugar— al subyugar, eso pertenece ya, en parte, a la fisiología. Estudiemos ante todo los instrumentos. Algunos de ellos persuaden incluso a los intestinos (— abren las puertas, para hablar con Händel), otros hechizan la médula espinal. El color del sonido aquí es decisivo; aquello que suena es prácticamente indiferente. ¡Seamos refinados en este punto! ¿Para qué prodigarnos en lo demás? ¡Tengamos un sonido que sea característico nuestro hasta la locura! ¡Se le atribuirá a la riqueza de nuestro espíritu que con sonidos demos a adivinar muchas cosas! Excitemos los nervios, golpeémoslos hasta asesinarlos, utilicemos rayos y truenos — que eso subyuga... *Op. Cit.* pp. 194-195.

algunos pensadores cuyo nombre se escribe en letras mayúsculas y de evidente tendencia nietzscheana, lo tildan de diletante.<sup>186</sup> Es preciso señalar que tal vez la historia le ha hecho justicia a Nietzsche y le ha dado un lugar en la historia de la filosofía que posiblemente merecía disfrutar en vida y que a partir de la publicación de su primera obra, se tornó invivible; desafortunadamente otro tanto ha sucedido con Wagner, que al transcurrir los años, su obra y vida se ha vilipendiado como si cualquiera pudiera escribir *Tristán e Isolda*, y mucho de esta despiadada y miope crítica viene a causa de los escritos propinados por Nietzsche. Música para masas, que a fuerza de repetición pretende la memorización de la obra, con evidentes fines mercantilistas dice Adorno.<sup>187</sup> Abordemos este punto con mayor cautela. Nietzsche ya se quejaba de que la ópera era un lujo, un espectáculo, una obra de cálculo y no arte en esencia, tan emparentado con lo que se hacía en Francia y desde luego con el éxito económico. Una idea muy filosófica la de permanecer ajeno a las calamidades del capitalismo, pero en la vida terrenal, lejos de los aposentos de Apolo y Dionisos, ¿no tener éxito económico garantiza aportar algo al desarrollo del mismo, por supuesto no en sentido espiritual? Pensemos en un lenguaje musical absolutamente contemporáneo, aunque no ajeno a lo iniciado por Wagner y que sería una herencia directa para compositores como Mahler o Schönberg: el jazz. La disonancia en combinación con los modos griegos hacen posible el jazz, es decir, es una música de valía indiscutible y que desde su origen se pensó

---

<sup>186</sup> Pero el coro de indignación que respondió a Thomas Mann cuando en relación con el nombre de Wagner mencionó el del diletante indica que tocó un punto neurálgico. «Merece reflexión su relación con las diversas artes con las que creó su “obra de arte total”, comporta un elemento singular de diletantismo, pues, como en su fervorosamente wagneriana *Cuarta consideración intempestiva* dice Nietzsche de la infancia y juventud de Wagner: “su juventud es la de un diletante polifacético que no llega a hacer nada bien. Ninguna disciplina artística estricta, heredada o familiar, le ponía límites. La pintura, la poesía, el teatro, la música le eran tan próximos como la educación y el futuro como hombre docto; quien lo mirara superficialmente podía pensar que había nacido para el diletantismo”. Th. W. Adorno, *Monografías musicales*, ensayo sobre Wagner, Ediciones Akal, Madrid, 2008. p. 29.

<sup>187</sup> Entre las funciones del *Leitmotiv* se encuentra, pues, además de las estéticas, una mercantil, semejante al reclamo publicitario: la música está destinada, como posteriormente en la cultura de masas en general, a la retención, se la piensa de antemano para los olvidadizos, y si en gran medida la capacidad de comprensión musical se identifica con la fuerza del recuerdo y de la previsión, en este punto la vieja consigna antiwagneriana de que escribía para personas poco musicales, tiene también, junto con su elemento reaccionario, una legitimidad crítica. *Op. Cit.* pp. 31 y 32.

como música de entretenimiento y desde luego, como una opción más decorosa de trabajo para los músicos de color.<sup>188</sup> Desde luego, no se pretende minimizar el abuso de las disqueras, managers, etc., en detrimento de la calidad artística y a favor de la acumulación de utilidades:

En los Estados Unidos del siglo XX, los términos “arte” y “comercio” han llegado a ser considerados tan antitéticos que casi se ha impedido que la gente aspire a alcanzar ambos a la vez. “Volverse comercial” es precisamente abandonar el arte: lo que es arte no puede ser comercio, y lo que es comercial no puede ser artístico. No importa la posición que la gente guarde al respecto, siempre mirará con suspicacia al otro bando. [...] En la otra cara de la moneda, los productores de cine, radio, televisión y demás, han sentido siempre un temor casi patológico a todo lo que huele a “arte”. Ellos ven así las cosas: “Si deseas transmitir un mensaje, hazlo por Western Union”.<sup>189</sup>

En otras palabras, el único compromiso que el artista tiene es únicamente con el arte y desde luego consigo mismo, ¿Por qué razón no ha de disfrutar de los dividendos que su creatividad artística produzca? Por otra parte, no es el caso de que un artista viva en medio de lujos extravagantes.

En realidad Wagner estaba ampliando no sólo los horizontes auditivos y por ende de realización de la música, sino aun, abriendo una brecha a nuevos lenguajes de realización del arte, incluso en lo que respecta a su producción. Algo evidentemente

---

<sup>188</sup> Cuando el jazz transitaba por sus primeras etapas, digamos, entre el principio y la mitad de la década de 1920, no importaba mucho si este era comercial o no. Era una cosa claramente popular, tanto en su temprana forma de *dixieland* como en su posterior estilo sinfónico, surgido después de 1921, y muy poca gente consideró esto como un defecto. Véase James Lincoln Collier, *Jazz, la canción tema de los Estados Unidos*, Editorial Diana, México, 1995. p. 87. Aun las grandes figuras de la única música que ha podido desarrollar un lenguaje musical propio, incluso digitaciones instrumentales propias para no seguir el canon “clásico”, tenían perfectamente claro que si no abarrotaban las pistas de baile, no ganarían lo necesario: En lo concerniente al jazz, debería quedar claro que yo creo que fue un conjunto particular de actitudes presentes en los Estados Unidos entre los años 1915 y 1925 lo que hizo posible su amplia aceptación: se ajustó con exactitud al nuevo reclamo de una vida más libre y expresiva. Pero también creo que mereció la atención de un vasto auditorio porque sus profesionales entendieron que pertenecían al negocio del espectáculo. Los Ellington, Armstrong, Teagarden y demás no tenían duda de que ellos debían “hacer feliz a la gente”. Debían a traer las emociones de la gente que iba a los bailes y los cabarets, quienes pagaban sus salarios. *Op. Cit.* p. 148.

<sup>189</sup> *Op. Cit.* p. 87.

material, no espiritual, tan necesario para los lenguajes artísticos propios de nuestro contexto, no del griego. Pensemos en un ejemplo que nos permita hacer alguna inferencia.

La ópera es, por definición, una variante del drama cuyo medio primario de expresión es la música. Esto sólo es cierto en parte, porque tanto las palabras como la puesta en escena, la interpretación, los decorados y el vestuario contribuyen a la realización de la obra; pero en tanto que en el drama poético y en el drama en prosa la esencia de las situaciones, los personajes y las emociones, la calidad y la evolución de las relaciones personales, la verdad implícita de lo que ocurre en el escenario y las distintas respuestas de los individuos implicados —sin hacer mención de la atmósfera y del talante de la obra— se nos comunican sobre todo con palabras, en la ópera la música es el medio privilegiado de expresión. Puede que el contenido dramático sea casi el mismo, pero el medio de expresión es diferente. Y si bien es cierto que la música tiene el poder de llegar más profundo que las palabras, la ópera puede ir más lejos que las formas no musicales del teatro, al menos en algunos aspectos. Muchos lo creen así, y para ellos las óperas más grandiosas —por ejemplo algunas de Mozart y Wagner— se cuentan entre las más extraordinarias obras de arte que hayan existido jamás.<sup>190</sup>

Nada más y nada menos que lo que Wagner hacía, supervisar todo, elegir la escuela de dónde venían los cantantes,<sup>191</sup> trabajar con artistas plásticos en el decorado y escenografía, crear el foso de conciertos e incluso modificar la formación habitual de la orquesta,<sup>192</sup> en fin, verificar que todo estuviera a punto, tal como en nuestros días

---

<sup>190</sup> Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 12

<sup>191</sup> Wagner confesó, cuando preparaba al director del coro del Teatro de la Corte, de Dresde, que «...Mi ópera conlleva grandes dificultades escénicas y musicales para su representación. (...) Los coros que deben ser cantados fuera del escenario, es decir, el coro de Letrán (acto I) y el coro pequeño, el *Vae Tibi Maledicto* (acto IV), debe estar a cargo, necesariamente, de cantantes de la Kreuzschule. Véase Andrés Batta, *Ópera, compositores, obras. intérpretes*, Tandem Verlag GmbH, Barcelona, 2005. p. 760.

<sup>192</sup> El primer clarinetista Heinrich Venzl nos dejó con ocasión de un ensayo de *Parsifal* en el festival de 1882, un documento de valor incalculable: un dibujo del foso de la orquesta. Éste se hallaba semicubierto, con lo que el sonido se amortiguaba y se homogeneizaba, de modo que se podía entender mejor el texto cantado en el escenario. En el dibujo se puede reconocer fácilmente la nueva distribución wagneriana de los asientos de la orquesta. Ésta se distribuye sobre seis tabladros. Los instrumentos más sonoros (tubas, trombones, instrumentos de percusión) se sientan en el tablado interior, los violines en el superior. Entre los dos se encuentran las trompetas, las trompas, el contrafagot (segunda fila, desde abajo), trompas, instrumentos de viento de madera (tercera fila), violoncelos y flautas (cuarta fila) y segundos violines (quinta fila). En los lados exteriores se encuentran las arpas y los contrabajos. Este bosquejo immortaliza



algunos directores de cine lo han hecho y de esta manera han pasado a la historia: Federico Fellini, Stanley Kubrich, por ejemplo. Wagner ya había definido esta forma de trabajar en un ámbito que exige combinar tan variadas técnicas y disciplinas artísticas, en un campo que se habría incluso a nuevas formas narrativas. Pensemos en lo siguiente, cuando Wagner verifica detalladamente que todo vaya de acuerdo a las necesidades de la representación con pronunciado ahínco, es justamente en la preparación de *El holandés errante*,<sup>193</sup> cuya historia se desarrolla en el agua, en el barco del holandés, en donde empieza a haber una correspondencia entre los elementos naturales propios de la escena y los elementos musicales,<sup>194</sup> que desde luego, recaerán en el trabajo sinfónico de la orquesta, hallando su sitio en la obertura. Ahora bien, vayamos a lo que el profesor Quintana advierte con motivo de su estudio sobre las bases del cine que hoy llamamos cine de vanguardia:

En algunos de los títulos más importantes de los años veinte, en los que se presentó una cierta dialéctica entre los postulados vanguardistas y una poética de lo real marcada por cierto sustrato documental, los ríos jugaron un papel muy destacado. Una serie de películas diseñaron una interesante poética integrada por la presencia dentro del cuadro fílmico de una serie de barcazas que transportan mercancías por los numerosos canales que surcan la geografía francesa y sobre todo por la presencia de unas aguas turbulentas, que en muchos casos parecen ser como el preludio de una cierta calma amenazadora que va a poner de relieve el juego de pulsiones y frustraciones del que hacen gala los principales personajes. En cierto modo, *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo puede considerarse como la obra que canaliza las exploraciones llevadas a cabo en el resto de películas fluviales y que

---

además unos de los momentos en los que Wagner daba instrucciones al director de la orquesta del palacio Franz Fischer a través de una trampilla que comunica el techo tomavoz con la sala. Esta instantánea representa a Franz Strauss, el padre de Richard Strauss, entre los intérpretes de trompa (segundo de la derecha en la tercera hilera desde abajo). *Op. Cit.* p. 831.

<sup>193</sup> En *El holandés errante*, el compositor no sólo supervisó personalmente como director las distintas artes escénicas relacionadas con la representación, sino también las relaciones entre vestuario, escenario, orquesta y coro, sin contar con la elección de los actores para cada papel. *Op. Cit.* p. 768.

<sup>194</sup> La forma de las olas, las vertiginosas escalas de los instrumentos de cuerda, los desenfrenos de la gran orquesta, las incursiones en ocasiones abruptas de los tiempos *piano* y luego constante crescendo, todo inspirado directamente de la naturaleza, manifiestan la furia de la tempestad y el lamento del mar encontrándose, tanto dramática como sinfónicamente, en la representativa obertura de la obra. *Op. Cit.* 765.

expande sus hallazgos hacia otros territorios del cine para abrir las puertas al cine moderno. No podemos entender *L'Atalante* sin preguntarnos previamente sobre sus antecedentes, sin indagar sobre la importancia que las películas fluviales jugaron para imponer una mirada nítida en un entorno excesivamente marcado por los efectos del cine de vanguardia y por ciertas grandilocuencias de la puesta en escena.<sup>195</sup>

Se ha aportado suficiente evidencia para poder afirmar que lejos de entender la obra de Wagner, Nietzsche se retrajo hacia su propio pensamiento, negando la posibilidad de que el músico estuviera adelantándose a su tiempo, desde luego, ante una manifestación artística con suficientes elementos como para calificarla de nueva, es casi perfectamente natural manejarse con toda cautela. Hoy, por ejemplo, nadie podría afirmar que haya en el cine suficientes títulos que indiscutiblemente son ya obras artísticas consagradas, no obstante, hasta un pensador de la talla de Walter Benjamin, le negaba a este nuevo arte toda posibilidad de llegar a ser arte como tal. Quizá eso tenga que ver su necesidad de comparar nuestro contexto con el de los griegos, muy cercano a lo que nuestro filósofo en juicio quería.<sup>196</sup>

Es momento de pasar al último punto que nos ocupa en este apartado, el asunto que propiamente marca la separación y ruptura entre Nietzsche y Wagner y que prácticamente permite a Nietzsche dejar de idolatrar al compositor para dar paso a su pensamiento aunque este nunca se desprenda totalmente de él, dedicándole tiempo y

---

<sup>195</sup> Marraja Quintana, Ángel. "*L'Atalante y las raíces del cine moderno.*" Archivos de la Filmoteca 52 (2006): 86-103. pp. 87-88.

<sup>196</sup> Uno es el tipo de reproducción que la fotografía dedica a una obra pictórica y otro diferente el que dedica a un hecho ficticio en un estudio cinematográfico. En el primer caso, lo reproducido es una obra de arte; no así su producción. Porque el desempeño del camarógrafo con su lente, no crea una obra de arte, como no lo hace tampoco un director de orquesta frente a una orquesta sinfónica; lo que crea, en el mejor de los casos, es un desempeño artístico. Otra cosa sucede con una toma en el estudio cinematográfico. Aquí lo reproducido ya no es una obra de arte, y la reproducción tampoco, igual que en el primer caso. La obra de arte surge aquí solo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía. Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003. p. 66.

esfuerzo para escribir los textos incendiarios y en detrimento de Wagner que ya conocemos:

De regreso a Basilea, Nietzsche recibió a principios de noviembre de 1870, de manos de Wagner, el manuscrito del ensayo *Beethoven y la nación alemana* (luego titulado solamente *Beethoven*) escrito hacía dos meses. La evaluación que hizo Nietzsche del ensayo no satisfizo totalmente al músico: el “muchacho bienaventurado” aplaudió lo que de Schopenhauer había en la tesis de Wagner, el estilo usado (que era de singular semejanza con el del mismo Nietzsche), la acción de lo bello como condición fundante de lo sublime y las vinculaciones subrepticias con *Tristán*, pero tomó nota de la concepción del significado que Wagner otorgaba a la necesaria subordinación de la música a la nación. De la “decadencia de la moral estética francesa” frente al espíritu alemán y del texto a la música. Contradicción ésta respecto del pensador de *La obra de arte total*, esta nueva ideología era el emergente de aquel suspiro de Wagner ante Cósima el 30 de septiembre de 1870: “Cósima: ¿y si la obra de arte del porvenir fuera sólo una quimera?”<sup>197</sup>.

¿Qué es lo que debe estar al servicio de quién? ¿La música al texto o el texto a la música?<sup>198</sup> En general es una disputa muy antigua, y es porque implica una de las cuestiones estéticas irresolubles hasta nuestros días. No obstante, es exactamente en la época en donde se inicia la gestación de lo que configuraría una ópera en sentido estricto alemana cuando dicho problema adquiere tintes incluso hilarantes. A fines del

---

<sup>197</sup> Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. p. 103.

<sup>198</sup> A la posición de la música con respecto al drama antiguo se le puede aplicar perfectamente la exigencia que Gluck formuló en el famoso prólogo a su *Alceste*. La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo impecable y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz, que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos. La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa misma tarea la tiene también la palabra, más para ésta es mucho más difícil resolverla y sólo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende. Es verdad que todavía hoy se encuentran difundidas opiniones sobre la música griega según las cuales ésta no habría sido de ninguna de las maneras semejante lenguaje universalmente comprensible, sino que significaría, antes bien, un mundo sonoro inventado por vía docta, abstraído de unas doctrinas acústicas, y completamente extraño a nosotros. Friedrich Nietzsche, *El drama musical griego*, Alianza editorial, Madrid, 2004.p. 220.

siglo XVII la pugna entre la ópera italiana y francesa acerca de qué debe estar a la cabeza de la cadena alimenticia artística, si la poesía o la música deviene en un pleito entre intelectuales y nobles, en donde lo menos beneficiado es precisamente la música y la poesía, y la unión de ambas.

La famosa querrela de los bufones estalla poco después. Sólo es famosa por la personalidad de los adversarios, pues el pretexto sigue siendo igualmente malo. En 1752, un pequeño grupo napolitano de tres cantantes va a París para presentar óperas bufas e *intermezzi*, entre ellas la *Serva padrona* de Pergolesi. Esta obra encantadora desencadena pasiones que nadie habría esperado. Los partidarios de Italia se muestran entusiastas. Los partidarios de Francia se muestran despectivos; pero esta vez, tienen la prudencia de poner a Rameau en su propio bando. Pronto, todo el mundo participa, y se forman dos verdaderos partidos bajo los palcos reales de la ópera. Se supo, en efecto, que el rey y la reina tenían opiniones diversas. El “bando del rey” está por la música francesa, con Madame de Pompadour y Rameau.

El “bando de la reina” está por la música italiana, con Jean-Jaques Rousseau y los enciclopedistas. Voltaire, amigo de Rameau, se mantiene al margen de la disputa: “¿Estáis por Francia o por Italia? ¡Estoy por lo que me agrada, señores!”<sup>199</sup>

La simplicidad que trasluce una lucidez puntual en Voltaire, acierta a saber que es una cuestión eminentemente subjetiva. Nadie está pensando en el progreso del arte, sino en la aceptación de su postura como única y verdadera. Ya lo señala el mismo Roland de Candé, tendría que llegar Mozart para comenzar con esa amalgama entre texto y música y que Wagner va a llevar hasta sus últimas consecuencias,<sup>200</sup> pero por supuesto, esto no sólo se debe a la genialidad de Mozart en cuanto a composición e interpretación

---

<sup>199</sup> Roland de Candé, *Invitación a la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. p. 111.

<sup>200</sup> Ya no se trata de estar por Francia o por Italia. Se trata de saber si la música debe servir al texto, o si debe servirse de él. Mientras llega el genio de Mozart para poner de acuerdo a todo el mundo, los adversarios de Gluck abuchean sus óperas antes de haberlas escuchado. Como están en favor de la ópera italiana, llaman de Nápoles a Niccolò Piccini, apoyado por el embajador napolitano y la Du Barry, que no quiere a Gluck. ¿Y qué creéis que se pide componer a este excelente compositor napolitano? ¡óperas francesas! *Op. Cit.* p. 115.

se refiere, sino a que a Mozart si le interesaba la música en sí, más allá de disputas intelectuales:

El origen del conflicto había terminado casi olvidado de tanta resonancia como había alcanzado el debate. La inicial posición de dos maneras de pensar, dos sensibilidades, dos estéticas, despertó muy pronto animosidades personales en las que la música ya no tenía nada que ver. Ni siquiera el hecho de sentir una mayor simpatía por Italia o por Alemania. Grimm y Rousseau estaban con Gluck, y Marmontel y D'Alambert con Piccini, que en aquella polémica parecía, sobre todo, haber servido de «martillo» con el que los adversarios de Gluck golpeaban al caballero. La elección de un mismo tema, tratado por los dos rivales, enardecía la ciudad. [...] Era necesario que Wolfgang se guardara bien de alinearse con unos u otros, porque con ello se indisponía con personalidades influyentes. Se trataba no obstante, de una advertencia superflua por parte de Leopold. El amor de Mozart por la música y la generosidad natural de su carácter tenían que hacer que forzosamente considerase ridículos semejantes enfrentamientos. ¿No era posible estimar al mismo tiempo y por razones distintas *Alceste* y *Dido*?<sup>201</sup>

Somos nosotros los que pretendemos dividir el conocimiento, clasificarlo, separarlo, en pos de un mayor entendimiento, en la carrera operística, desde Gluck, pasando por Mozart y culminando con Wagner, logran no sólo la amalgama de la música y la poesía, sino aun de muchas otras disciplinas artísticas. Después de lo expuesto en este apartado, parece necesario abordar al siguiente punto.

### **3.4. El espíritu alemán a través de la música**

El pensador alemán, acaso no sólo Nietzsche o Wagner, es de un espíritu crítico perenne e implacable,<sup>202</sup> consigo, con sus colegas, con el pueblo alemán entero.<sup>203</sup> Quiere ver al

---

<sup>201</sup> Brion Marcel, *Mozart*, Ediciones B, Barcelona, 2006. p. 149.

<sup>202</sup> Los alemanes se han puesto en evidencia ante mí todavía una vez más — no tengo argumentos para alterar mi juicio sobre esa raza inepta en cuestiones de decoro. Incluso se les ha escapado a quién es el único al que yo hablo, al músico, a la conciencia- del-músico — en cuanto músico... /Nietzsche / Turín, a 10 de diciembre de 1888.>> Véase Nietzsche Friedrich, *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p. 233.

germano llegar al máximo de sus capacidades, quiere apreciar a un héroe griego en cada uno de sus compatriotas. En ese sentido, cabe destacar que la cultura germana considera la música como algo indisociable de forjar una identidad nacional. Es cierto que la música empieza a tener un lugar importante desde Kant en adelante, pero hemos de centrarnos en la época que nos ocupa. Para Nietzsche, el renacimiento del pueblo germano, se dará en la medida en que se retorne a las prácticas artísticas griegas:

Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia de fuego de la música. ¿Qué otra cosa podríamos mencionar que, en la desolación y decaimiento de la cultura de ahora, pudiese despertar alguna expectativa consoladora para el futuro? En vano andamos al acecho de una única raíz que haya echado ramas vigorosas, de un pedazo de tierra sana y fértil: por todas partes polvo, arena, rigidez, consunción. Aquí un hombre aislado y sin consuelo no podría elegir mejor símbolo que el caballero con la muerte y el diablo, tal como nos lo dibujó Durero, el caballero recubierto con su armadura, de dura, broncea mirada, que emprende su camino de espanto, sin que lo desvíen sus horripilantes compañeros, y, sin embargo, desesperanzado, sólo con el corcel y el perro.<sup>204</sup>

Advertimos que es una nación con ciertas dotes, tanto para percibir como para apreciar las expresiones más depuradas del pensamiento y del arte, acaso Nietzsche estuviera en desacuerdo con el “pensamiento” en la medida en que es una cuestión lógica y racional, siendo precisamente las dotes germanas las que permiten pensar el engaño en tales argucias.<sup>205</sup> No se pretende disfrazar con un eufemismo moral e hipócrita, el alemán posee capacidades que otros pueblos no tienen, además de que

---

<sup>203</sup> Los alemanes, los *retardadores par excellence* en la historia, son hoy el pueblo cultural más retrasado de Europa: esto tiene su ventaja, — por ello mismo son, relativamente, el pueblo *más joven*. Nietzsche Friedrich, *El caso Wagner. Un problema para músicos*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. p.216.

<sup>204</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 173.

<sup>205</sup> Visto desde la consciencia germánica infinitamente profundizada, ese socratismo aparece como un mundo totalmente al revés. Friedrich Nietzsche *Sócrates y la tragedia*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 234

tienen el temple para arrostrar el dolor y el horror, impertérritos.<sup>206</sup> Por supuesto, todas estas ideas bien pueden caer en manos equivocadas y susceptibles son de ser llevadas a su radicalización, luego entonces, proceder al adoctrinamiento de sus ciudadanos, aun con las capacidades que Nietzsche ensalza, aunque esto no era ajeno a la claridad de su pensamiento.<sup>207</sup>

En cuanto a Wagner, hombre sí de pensamiento pero como hemos visto, también de acción, quiso avivar ciertos sentimientos a través de su música, en un momento sobremanera complicado:

El 14 de enero de 1871 Wagner escribió un poema titulado *El ejército alemán ante París* y se lo hizo llegar a Bismarck. Este le contestó solicitando su publicación y Wagner lo incluyó en 1873 en el volumen noveno de sus *Obras completas*. [...] Cuando el músico propuso en Berlín componer una pieza solemne en honor de los caídos en combate, que sería interpretada al producirse “el sublime acontecimiento del regreso de los victoriosos ejércitos”, se le contestó que no se deseaba organizar nada “que pudiera producir una expresión especialmente doliente” y el redactor de un diario importante señaló que Wagner no debía creer que había tomado para sí en arriendo el espíritu alemán.<sup>208</sup>

Wagner también cree que es necesario revivir el drama antiguo, solo que él lo verá en su realización actualizada, por así decirlo: la ópera,<sup>209</sup> pero igualmente increpará al alemán acerca de si es capaz de tal empresa. Es evidente que para ambos personajes la

---

<sup>206</sup> ¡Pues de qué otro modo habría podido soportar la existencia este pueblo infinitamente sensible, tan brillantemente capacitado para el sufrimiento, si en sus dioses aquélla no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior! Véase Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo*, Alianza editorial, Madrid, 2004. p. 253.

<sup>207</sup> [...] y quizá también tendría yo alguna palabra que decirles al oído a los señores italianos, a los que amo tanto cuanto yo... Quousque tándem, Crispi... [Hasta cuando, Crispi... ] Tñple alliance [Triple alianza]: un pueblo inteligente no hace nunca con el Räch más que una misalliance... [mala a lianza ...] Friedrich Nietzsche, Turín, Navidad de 1888. Nietzsche Friedrich, *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.p. 234.

<sup>208</sup> Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. p. 105.

<sup>209</sup> Wagner debía festejar alborozado estas palabras: “Para concluir, una sola pregunta. ¿Está realmente muerto el drama musical, muerto para todos los tiempos, o le será lícito realmente al germano poner al lado de aquella obra artística desaparecida del pasado, nada más que la “gran ópera”, de manera parecida a como, junto a Hércules, suele aparecer el mono?”. *Op. Cit.* p. 112 y 113.

música debe ir de la mano de la filosofía en el afán de crear una sociedad germana depurada y con miras a forjar una identidad basada en valores cuyas exigencias son muy elevadas, claro es que si desean eso para su pueblo es porque están bien dispuestos tanto física como mentalmente para alcanzar tales alturas. Será Nietzsche quien considere a Wagner como aquel que puede guiar al pueblo alemán en dicha travesía, pues está seguro de que la obra wagneriana reúne todo eso que le es tan necesario. Como todos sabemos, después desistirá para emparentar todo aquello que es detestable y despreciable de los alemanes con la obra y la persona de Wagner. Pasemos al último apartado de esta investigación para precisar con mayor puntualidad esa posibilidad en Wagner de ser el Führer.

### **3.4.1. Posible Führer: Wagner**

Tal vez sea propio echar mano de alguna licencia poética en este último acápite, cuidando desde luego que no caiga en una cursilería diletante, a razón de que abordaremos la primera parte de la amistad entre Nietzsche y Wagner, la cual ha heredado tanto después al mundo, en múltiples campos, incluso más allá de la música y de la filosofía, para terminar con escritos y opiniones atroces por parte de ambos protagonistas. Recordemos que desde *El nacimiento de la tragedia* hasta la *cuarta intempestiva*, son amigos, aunque desde luego, este último texto ya acusa desavenencias con el pensamiento y obra de Wagner. No obstante, en ese primer momento de su amistad, Nietzsche siendo muy joven, joven no sólo en cuanto a edad, sino también como filósofo, reverenciaba a Wagner.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> “Wagner convierte en realidad lo que nosotros sólo podemos desear. El mundo desconoce la grandeza humana y la singularidad de su naturaleza. Aprendo mucho a su lado: éste es mi curso práctico de filosofía schopenhauariana. La proximidad de Wagner es mi consuelo”. Véase Arnoldo Liberman, *Wagner el visitante del crepúsculo*, Editorial Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1990. p. 100.



De ese tiempo en adelante abundan las referencias idolátricas a Wagner en las cartas de Nietzsche. Éste ya adoraba a Wagner en el sentido casi literal del término: “Con él me siento en presencia de lo divino” (carta a Gersdorff, 4 de agosto de 1869). Tampoco dejó de adorar a Schopenhauer, de forma que hizo de Schopenhauer y Wagner una suerte de deidad gemela. Era consciente de ello, como lo demuestra en una carta que le escribió a Wagner: “Los mejores momentos de mi vida, y los más excelsos, están asociados con su nombre, y sólo conozco a otro hombre, su gran hermano espiritual Arthur Schopenhauer, a quien venero de igual modo, de igual religione quadam” (22 de mayo de 1869). Para Rohde escribió: “El mundo no tiene la concepción más tenue de su grandeza [de Wagner] como hombre, ni de su naturaleza excepcional. He aprendido muchísimo juntándome con él: es como tomar un curso práctico de filosofía schopenhaueriana” (16 de junio de 1869). Nietzsche describía a Wagner como alguien “ampliamente saturado e iniciado en la filosofía de Schopenhauer”, como un ser que era “la personificación misma de lo que Schopenhauer llama un genio” (carta del 28 de septiembre de 1869). El primer regalo de Navidad que le hizo a Wagner fue un retrato de Schopenhauer con el escudo de armas de Wagner en el marco. Tal como dijo el biógrafo de Nietzsche R. J. Hollingdale: “Wagner y Schopenhauer se combinan ahora para dar lugar a la nueva religión de Nietzsche”.<sup>211</sup>

Es indudable el aprecio que Nietzsche siente por Wagner, más aun y por vía del mismo Nietzsche, podemos estar seguros de que si en algún momento Wagner pudo traslucir a través de una sonrisa su imposibilidad de entender a Hegel, por lo menos en lo que respecta a Schopenhauer, sí que lo había comprendido. En cuanto a las diferencias de edad y el hecho de que Wagner ya era un artista encumbrado y respetado frente a un Nietzsche que aún no despegaba en la carrera filosófica, recurramos al bosquejo que Magee nos ofrece, cual impresión mediante rayos X:

El más conocido de todos los biógrafos y comentaristas de Nietzsche, Walter Kaufmann, escribió: “La amistad nunca fue ni mucho menos simétrica”. Nietzsche era todavía un estudiante cuando conoció a Wagner en noviembre de 1868; era un joven de veinticuatro años tímido, desgarbado y desconocido. Wagner, que había

---

<sup>211</sup> Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000. p. 263.

nacido en el mismo año que el padre de Nietzsche y guardaba cierto parecido facial con él, tenía cincuenta y cinco años y estaba a punto de saltar a la fama internacional. Los maestros cantores se había estrenado a principios de ese año con los mayores aplausos que ninguna de sus obras hubiera recibido hasta el momento; y Tristán e Isolda se había estrenado tres años antes. De hecho, en ese momento sólo en una de sus óperas todavía no había empezado a trabajar a fondo: Parsifal. Además de la diferencia de edad y de situación entre los dos hombres, hay algo más que debemos tomar en cuenta al examinar su relación, algo referente a Wagner: él había sido a lo largo de su vida alguien con una personalidad anormalmente dominante, en modo extremo. La mayoría de sus allegados o bien eran derribados y asimilados por su ego, o bien tenían que luchar para mantener su independencia. Nietzsche se encontró en la primera de estas situaciones durante varios años (al menos visto desde fuera parecía llevarlo bastante bien), pero luego pasó a la segunda situación y se convirtió en el principal enemigo público de la reputación de Wagner.<sup>212</sup>

Posiblemente Nietzsche si estaba deslumbrado con la genialidad de Wagner, pero desde luego, nuestro pensador era un hombre letrado, razón por la cual, lo que realmente respaldaba a Wagner como guía del pueblo alemán, como Führer, era su idea de arte, su ambición de restaurar la tragedia griega, aunque como ya se expuso, Wagner estaba pensando en hacerlo a través de la ópera, y desde luego su inclinación y comprensión de la filosofía de Schopenhauer. Cabe señalar de manera muy puntual el hecho de que la idea de lo apolíneo y lo dionisiaco, que ya tilda como un referente en la filosofía de Nietzsche, en realidad había sido producto de las cavilaciones de Wagner:

Pero lo más importante de todo fue que Nietzsche se puso a estudiar los escritos de Wagner, empapándose de sus ideas sobre la tragedia griega y de cómo ésta debía reconstituirse, en el siglo XIX, en forma de ópera, con la orquesta en el papel del coro. Había en especial dos ideas de Wagner que encendían el entusiasmo de Nietzsche: una, que en su esencia más profunda el drama es música hecha visible; y la otra, que la tragedia griega deriva históricamente de la fusión de lo apolíneo con lo dionisiaco. Esta última aserción aparece en los primeros párrafos de *El arte*

---

<sup>212</sup> *Op. Cit.* p. 258.

y la revolución, que Wagner escribió en París en 1849, pero la idea quedó en estado embrionario.<sup>213</sup>

*El arte y la revolución* de Wagner, como Magee lo señala, fue escrito en 1849, por otra parte, *El nacimiento de la tragedia*, que es en donde Nietzsche va a desarrollar lo apolíneo y lo dionisiaco, no empieza a escribirlo hasta 1871. No estamos hablando de plagio, sino de la influencia que Wagner llegó a tener sobre él en el campo netamente filosófico.<sup>214</sup>

Pero otro tanto podemos decir acerca de Wagner, que pueda demostrar lo importante que era para él la amistad de Nietzsche. Las respuestas violentas que tuvo la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, ya de conocimiento público para nosotros y que estaban acabando con la reputación del pensador alemán, fueron o cuando menos intentaron ser paliadas por los más cercanos a Nietzsche, entre ellos Wagner:

[...]En mayo de 1872 apareció un ensayo de Ulrich von Wilanowitz –filólogo que adquiriría con el tiempo amplia notoriedad– bajo el título de: ¡Filología del porvenir! Una réplica al *Nacimiento de la tragedia*, de Federico Nietzsche, acusándolo de haberse desviado del camino científico con la finalidad de imponer conceptualizaciones confusas y extracientíficas. Todo el hermoso y lúcido trabajo del “muchacho bienaventurado” sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, sobre el hombre trágico y el nacimiento de la tragedia, no tenía –según aquél– base científica y abusaba de un ardoroso subjetivismo. Wagner salió a la palestra con una carta defendiendo a Nietzsche y proclamando su conocido resentimiento contra las

---

<sup>213</sup> *Op. Cit.* pp. 264-266.

<sup>214</sup> Antes dije que todas las ideas significativas de El origen de la tragedia eran de origen wagneriano, salvo ésta, lo cual es cierto y se puede demostrar; empero, debemos reconocer que Nietzsche era un genio que se encontraba en evolución y que no sólo reciclaba pasivamente las ideas de Wagner. Para poner un ejemplo: la afirmación de que las polaridades de la tragedia griega son lo apolíneo y lo dionisiaco aparece en un texto de Wagner tan sólo como un fruto espontáneo y aislado que sirve para abrir una discusión, pero al que no se le da más desarrollo. En cambio, Nietzsche desarrolló esta idea de un modo tan convincente que su formulación todavía hoy ocupa un espacio en nuestra cultura intelectual. Desde luego, es muy posible que Wagner desarrollara más esta idea en sus conversaciones. No debemos caer en el error que cometen muchos académicos al suponer que los intercambios de ideas entre estos dos personajes se hicieron sólo a través de fuentes documentales; por el contrario, muchas más ideas de las que no tenemos registro alguno deben haberse esgrimido por ambos lados durante los años que ellos dos estuvieron en contacto. *Op. Cit.* p. 267.

actividades académicas. Su amigo Erwin Rohde también salió en su ayuda con un trabajo titulado “Pseudofilología”. Epístola de un filólogo a R. Wagner”. Todo fue inútil y Nietzsche comenzó a verificar diariamente como sus alumnos dejaban de asistir a sus clases.<sup>215</sup>

Aun cuando Wagner también ya criticaba muy duramente los escritos de Nietzsche, deja a todas luces vislumbrar hasta qué punto significó para él, un cisma emocional haber perdido la amistad de Nietzsche:

Cuando el libro de Nietzsche *Humano, demasiado humano* se publicó en 1878, Wagner comentó: “Tuve con él la deferencia... de no leer este libro, y mi mayor deseo y esperanza es que algún día me lo agradezca”. A pesar de tener tales sentimientos, Wagner le diría más tarde a la hermana de Nietzsche, probablemente en el festival de Bayreuth de 1882: “Dígale a su hermano que estoy bastante solo desde que se fue y me dejó”. Esto nos permite vislumbrar la profundidad de sentimientos que había engendrado la amistad por el lado de Wagner incluso después de muchos años. Nietzsche había suplido de algún modo las necesidades afectivas de Wagner, y su abandono representó para éste una pérdida emocional.<sup>216</sup>

Ahora bien, hemos dilucidado que Wagner fue para Nietzsche, en esa suerte de figura paternal, todo aquello que admiraba y que después el mismo va a ampliar y a corregir, por lo menos desde su perspectiva, y es justamente donde no debemos olvidar que Wagner tenía esa otra parte que Nietzsche no y que terminó detestando: la materialidad, la corporalidad, la acción, la realización, en la música y en su concepción, aunque también él mismo hubiese partido de la filosofía Schopenhauariana:

Recordemos aquella carta de nuestro músico a Mathilde Wesendonk: “se trata de probar un camino de salvación, que ningún filósofo, particularmente Schopenhauer, reconoce. Un camino para realizar el apaciguamiento de la voluntad a través del amor, y no el amor abstracto de la humanidad, sino el amor que realmente florece del amor sexual.”<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> *Op. Cit.* pp. 109-110.

<sup>216</sup> *Op. Cit.* 273.

<sup>217</sup> *Op. Cit.* 121.

Es precisamente esta visión, acaso necesidad de músico lo que le permite a Wagner salirse de la filosofía para crear música velando por los intereses únicamente de ella misma, lo que no implica su desconocimiento. Nietzsche, por más que pretenda ser músico, piensa como filósofo y uno que a toda costa quiere seguir el ideal griego: “La palabra «fenómeno» encierra muchas seducciones, por lo que, en lo posible, procuro evitarla, puesto que no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico.”<sup>218</sup> ¿Acaso no hubiera levantado gustoso un teatro exclusivo para su obra, no hubiera disfrutado del amor que ciertas mujeres le profesaran —Lou Andreas Salomé, por ejemplo—, no hubiera ensalzado su obra si la entereza y el conocimiento le hubieran sido suficientes como para escribir Parsifal? Son cuestiones que el lector seguramente podrá colegir no sin algún esfuerzo. Wagner era el poderoso, era el posible Führer y el mismo Nietzsche ya nos ha advertido acerca de una filosofía del resentimiento.<sup>219</sup>

Por otro lado, hemos sido partícipes de la denuncia que Nietzsche hace del lenguaje, de la lógica y del razonamiento en tanto que no dicen la verdad, antes primero son enunciados bajo el sino de ciertos prejuicios y de una moral,<sup>220</sup> para luego entonces asistir a la comprobación de su propio resentimiento, afirmando la preeminencia de Bizet sobre Wagner, por ejemplo. No es tan aventurada la conclusión de que Nietzsche

---

<sup>218</sup> Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 2012. p. 31.

<sup>219</sup> Pero *no* es el mismo concepto de «bueno»: preguntémonos más bien *quién* es propiamente «malvado» en el sentido de la moral del resentimiento. Para responder con todo rigor: *precisamente* el «bueno» de la otra moral, precisamente el noble, el poderoso, el que domina, sólo que cambiado de color, reinterpretado, visto al revés con la mirada envenenada del resentimiento. Véase Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, editorial Gredos, Madrid, 2011. p. 36.

<sup>220</sup> Mientras que toda metáfora intuitiva es individual y no tiene otra idéntica y, por tanto, sabe siempre ponerse a salvo de toda clasificación, el gran edificio de los conceptos ostenta la rígida regularidad de un *columbarium* romano e insufla en la lógica el rigor y la frialdad peculiares de la matemática. Aquel a quien envuelve el hábito de esa frialdad, se resiste a creer que también el concepto, óseo y octogonal como un dado y, como tal, versátil, no sea más que el residuo de una metáfora, y que la ilusión de la extrapolación artística de un impulso nervioso en imágenes es, si no la madre, sí sin embargo la abuela de cualquier concepto. Véase Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 2012. p. 30.

sabiéndose cordero, haya querido ascender a la calidad de ave de rapiña, aun a costa de minimizar y vituperar el trabajo de quien fue uno de sus grandes amigos.<sup>221</sup>

## Conclusiones

Toda vez que se concluye la lectura de la investigación en juicio, podemos afirmar sin temor a equivocarnos: Nietzsche y Wagner son dos de los casos más plausibles en el intento de hacer una suerte de teoría unificada de la música y de la filosofía. La alusión al mundo de la física contemporánea con el paralelismo “teoría unificada”, no es casual. Tratemos de esclarecer esto. Si bien con Nietzsche el ejercicio filosófico se da a través de la entidad músico-filosófica, mientras que en Wagner será filosófico-musical, al entender a través del tratamiento y reflexión que se ha procurado a lo largo de esta tesis, la naturaleza del proyecto que cada uno de estos personajes tenía, dando como resultado una visión más precisa del pensamiento de uno y de la música del otro y viceversa. ¿Cuál era el proyecto nietzscheano? Eminentemente de carácter espiritual, tan cercano a la tradición filosófica. ¿Cuál la naturaleza del proyecto wagneriano? Sin duda alguna, en pos del desarrollo musical, con evidentes y necesarias connotaciones que recaen en el mundo material, como corresponde a la naturaleza física y acústica de la música.

De esta manera, llegamos a uno de los problemas por excelencia filosóficos, acaso también científicos, si como filósofo no se tienen tantos escrúpulos contra la ciencia, anteponiendo la superioridad de la filosofía: la lucha de contrarios. Por fin resolver lo que ni los idealistas alemanes pudieron: reunir en una sola identidad la subjetividad y la

---

<sup>221</sup> Que los corderos vean con malos ojos a las grandes aves rapaces nada tiene de extraño: sólo que eso no es razón alguna para tomarles a mal a las grandes aves rapaces que cojan pequeños corderos. Y cuando los corderos se dicen unos a otros: «estas aves rapaces son malvadas, y quien menos se parece a un ave rapaz, sino que es más bien lo contrario, un cordero. ¿no va a ser bueno?», no hay nada que objetar tampoco a este establecimiento de un ideal, por más que las aves de presa echen una mirada un poco burlona y quizá se digan: «*nosotras* no miramos con malos ojos a estos buenos corderos, incluso los amamos: nada más sabroso que un cordero tierno». Véase Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, editorial Gredos, Madrid, 2011. pp. 39-40.

objetividad, lo esotérico y lo exotérico, lo interno y lo externo. Como lo comprueba la investigación presente, la música, siguiendo su tradición tan apegada al desarrollo de la ciencia, irá del objeto, en este caso de la manifestación que se materializará sonoramente, para luego construir un cuerpo teórico que dilucide escuelas, estilos, formas, etc., por otro lado, la filosofía tratará de ir más allá del pensamiento, en una búsqueda de una experiencia efímera pero reveladora que ineludiblemente devendrá en una cuestión espiritual, por lo menos en lo que a Wagner y a Nietzsche respecta.

Nuestros personajes representan en el ejercicio de sus trabajos —legados para la posteridad, mediante sus escritos y partituras, en ambos casos—, dos de las formas más depuradas de acercarse al universo y tratar de dar cuenta de él: la ciencia y la filosofía, no obstante, mediante un vehículo que ambos han tratado de acuerdo a su pensamiento: el arte, en este caso, la música, aunque como ya se ha visto, la música en su paulatino desarrollo, está naturalmente más emparentada con la ciencia que con la filosofía. En términos concretos, pretender la unificación de la música y la filosofía, sería exactamente haber encontrado una forma de haber resuelto el problema de la lucha de los contrarios. En un paralelismo con la ciencia moderna, el intento de crear una teoría capaz de conjuntar la física cuántica, la teoría de partículas, la termodinámica, etc., en una definitiva “teoría unificada” capaz de explicar el universo todo.

Por supuesto, sabemos que tal teoría no se ha materializado, quedando en el campo de lo posible, pero desde luego, arrojando datos y resultados invaluablemente mediante el camino de no encontrar una teoría definitiva. Bien, pues filosóficamente hablando, el intento de unificar música y filosofía es precisamente otro de estos ensayos de reconciliar de una vez y para siempre aquello que parece estar escindido en los seres humanos, con resultados muy parecidos a querer obtener una teoría unificada, pero de

igual manera que en el caso de la ciencia, andando tales vericuetos inhóspitos, nos ha proporcionado datos de incalculable valor.

Desde el pensamiento de Nietzsche, esta lucha de contrarios sólo se puede resolver de manera efímera y mediante una revelación. No obstante, para poder lograrlo, necesario será haberse despojado de cualquier sesgo moral y lógico, dándose por completo al viaje que implica lo dionisiaco y lo apolíneo. En otras palabras, tal lucha de contrarios se resuelve por la invocación y manifestación de la divinidad en nosotros, permitiendo contemplar por un breve tiempo a la unicidad, al Ser como tal, no en sus representaciones. Por otra parte, Wagner en su afán de llevar a la música al siguiente punto de desarrollo, advertirá la necesidad de echar mano de aquello que está más íntimamente emparentado con la música: lo terrenal, lo material, iniciando con elementos sensuales para llevarlos hasta una naturaleza carnal, sexual. Sin embargo, echando en falta el elemento metasensitivo, la redención humana o divina, recaerá en personajes femeninos hasta llegar a utilizar elementos budistas y cristianos. Wagner tampoco gozará de haber dado con una reconciliación de los contrarios duradera.

En ambos casos se evidencia que la propuesta subjetiva se hace pasar por necesaria, única y verdadera, lo que implica en todo caso, ciertamente, no haber resuelto el problema de los contrarios,<sup>222</sup> sin embargo, permitió realizar avances en materia musical que incluso dieron pauta a nuevos lenguajes narrativos, inexistentes en la época de Wagner. La música logró romper el cerco de la consonancia, del acorde de triada clásica, explorando aquello que se había dado por no tener posibilidades de llegar a ser música y que hoy sabemos que no porque no concuerde con el gusto personal de

---

<sup>222</sup> Si bien, explícitamente Nietzsche no buscaba la resolución de la lucha de contrarios, es evidente que la evocación de Apolo y Dionisos en su efímera unión, a través del elemento musical, cuya naturaleza es material pero carente de lenguaje articulado en palabras lo implica. Hacerse uno con la Unicidad es haber resuelto las barreras entre la subjetividad y la objetividad.



algunos, aunque estos sean pensadores de fama mundial, significa que no sea también, parte de la música.

En lo que respecta al campo de la filosofía, por principio de cuentas, se abrió un camino con miras muy prometedoras en el avance del problema filosófico aludido, mediante el estudio de la música y la filosofía como una sola entidad, incluso, como un solo conocimiento, de lo cual también va este trabajo de investigación. Por otra parte, la experiencia espiritual como propuesta para acercarse al Ser, mediante la divinidad, sea esta griega, cristiana, como una Voluntad, etc., tomando a la música como vehículo, es siempre una posibilidad. No obstante, si la propuesta se centra en la cuestión más material de nuestro problema, terminará descuidando o cuando menos no atendiendo de la misma manera la parte espiritual, sucediendo lo mismo entre lo espiritual y lo material. Resultando finalmente en la imperativa necesidad de seguir investigando no sólo de manera científica o filosófica, sino de manera músico-filosófica.

Al respecto de estas cuestiones de carácter más universal, es decir más filosófico, cabe añadir que se subraya y con miras a ejercer una investigación más consistente y rigurosa de naturaleza músico-filosófica, el hecho infalible de la paupérrima preparación musical de los filósofos que reflexionan sobre música, a través de ella o en conjunto con la filosofía. En cuanto a los músicos, exceptuando el caso de Wagner, la formación filosófica no solo es paupérrima, ausente, sería el término más preciso, separando al todo de las pocas excepciones. Es evidente que la responsabilidad de una investigación consistente músico-filosófica recae tanto en filósofos como en músicos y estudiada la herencia que tanto Wagner como Nietzsche nos han legado, preciso es decir que vamos retrasados de acuerdo al metrónomo de la investigación músico-filosófica. No obstante, en la música se halla el único discurso susceptible de aplicársele la hermenéutica sin tener que partir de un lenguaje articulado en palabras, y por tanto,

tampoco tiene la posibilidad de caer en las falacias propias del discurso, luego entonces, parece que el músico tiene una importante encomienda que a todas luces excede las fronteras de lo musical para llegar a lo filosófico y de ahí a todas las ramas del conocimiento que tal acercamiento implique.

Hasta este momento, hemos atendido a lo que implica acercarse al mundo desde la investigación que implica y amalgama los dos conocimientos atildadamente aludidos, pero como puede ser corroborado por este trabajo, acercarnos a la obra individual de ambos personajes a través de tal conocimiento amalgamado por ellos mismos, nos permite precisar connotaciones que de otra manera serían o definitivamente filosóficas o definitivamente musicales, echando por tierra el esfuerzo que tanto Nietzsche como Wagner —desde sus particularidades subjetivas, claro está— efectuaron para llegar a otro nivel de comprensión. Comprensión que indudablemente en Nietzsche estará decantada hacia lo propio del quehacer filosófico, mientras que en Wagner, aun existiendo un esfuerzo, e incluso un primer sustento de su música por los conceptos schopenhauerianos, jamás olvidará que su meta primigenia está en el avance de la música.

La tesis expone el peligro latente que existe en tratar de restituir una tradición cuyos conceptos, entorno y contexto son distintos del nuestro, no siendo Nietzsche el único en tener la creencia, a la manera de otra clase de fanatismo, de otra forma de moral, en querer que los ideales griegos vuelvan a conducir y regir el mundo, tanto del arte como del pensamiento. El esplendor de los nombres griegos que hoy no se pueden leer más que en letras mayúsculas ni siquiera permitiría cierta clase de formas artísticas, tales como el cine o de la misma música, pero con resoluciones ascendentes y con cromatismos marcados. Indudablemente es preciso estudiar con ahínco el pensamiento que la tradición griega en sus distintas etapas nos heredó, y desde luego aprovechar

aquello que nos permite entender mejor nuestro tiempo, así como pulir algunas prácticas que nos permitan mejorar lo existente, pero revivir una tradición que incluso resolvía problemas distintos para personas con otros modelos de medición de la verdad, parece no solo absurdo, sino además injusto, tanto para aquellos que florecieron en Grecia como para nosotros. En ese sentido, cabe precisar que el mito es sin duda alguna una fuente, pero de ninguna manera se lo ha de tomar como un dato.

Por otro lado, acercarnos de la manera en la que se ha hecho a la creación wagneriana, no sólo implica entender mejor el trabajo de este compositor, pues de este análisis por lo menos dos inferencias podemos declarar como ciertas. La primera es de una importancia estrictamente musical, pues además de permitirnos una consciencia cabal sobre el desarrollo que ha tenido la música, nos permite identificar los elementos que forjaron a fuego lento el encumbramiento de la música alemana, propiciando un entendimiento que aun para los versados en música, dista de ser fácilmente aprehensible. Luego entonces, una vez teniendo claros esos elementos en un espacio y en un tiempo, casi por contraposición se puede llegar a otras tradiciones musicales en otros espacios geográficos con la misma exactitud.

En cuanto a la segunda inferencia, podemos entender hasta qué punto la nación alemana se ha constituido a través del esfuerzo reflexivo claro está, pero aunado este a la música. Un alemán ve reflejado en la música de sus compositores e intérpretes no solamente emociones, vivencias, experiencias, sean estas espirituales o existenciales, aun estarán contenidos en la ejecución y en los pentagramas sentimientos nacionales y posturas políticas. Desde luego esto nos hace ahondar en la complejidad del espíritu alemán, pero también nos remite a la importancia del elemento musical al pensar en la forja de una nación, ya no solamente aplicado al pueblo germano, sino a cualquier nación en el mundo.

En lo que respecta a la praxis de la música, es decir todo aquello que acontece ora posteriormente a la teoría musical, ora antes de ella, y que en cuyo caso depende directamente sí del conocimiento pero también de la técnica, es importante delimitar hasta qué punto un músico puede pensar la música desde un púlpito espiritual. En una sociedad aristocrática como la griega, es evidente que el pensador, el filósofo no podía tener acceso a cierto nivel de maestría en la ejecución e interpretación musical, pues esto lo convertiría en un obrero, relegando y encasillando así, a un músico con maestría a una inferioridad de suyo natural, aunque más natural le sea desarrollar capacidades que difícilmente se pueden alcanzar, aun con la debida disciplina. No obstante, a partir de que los aristócratas, nobles y pensadores buscaron un poco de música en el sentido más físico de la expresión, se pudo advertir que se necesitaba mucho más que repetición, dotes de artesano y ascendencia noble. Pero mucho ha de ello. Las exigencias de nuestros tiempos implican proezas tan elevadas como las de un auténtico héroe griego. Es tan imprescindible la teoría como la práctica, de tal manera que el estudio de la armonía y la técnica van de la mano.

Pese a lo expuesto, indudablemente existirán músicos que aboguen por la existencia de la música a partir de la divinidad. Sin embargo, no debemos soslayar la pertinencia que tiene entender que las revelaciones divinas son cuestiones subjetivas que carecen de posibilidad de verificación, luego entonces lo que nos queda es la realidad de que la música ha sido creada y perfeccionada mediante el esfuerzo del hombre a través de los años, es decir, es un producto cultural y como tal, es inacabado y perfectible.

Cabe abordar en este punto la cuestión de lo bello, siendo esto planteado por la filosofía como el tema central de la estética. Nuevamente hemos de tener la consciencia de que juzgar algo como estético en correspondencia con algo bello es un ideal propio de griegos, no de nuestro tiempo. El arte de nuestro tiempo no está limitado por aquello

que es agradable, más aun, el arte de nuestro tiempo a través de expresiones artísticas que ni Wagner ni Nietzsche conocieron, tales como la fotografía, el cine, el diseño gráfico, el cómic, la novela gráfica, el arte urbano, etc., han ensayado un arte de lo feo, de lo contrario a lo aceptado como bello, deviniendo todo ello en una suerte de antiestética que por otro lado lo único que corrobora es que el arte no tiene que ser bello o feo, luego entonces, sus temáticas y maneras de abordarlas pueden ser tan múltiples y variadas que se necesitaría la suma de Feynman para dar con un cálculo solo aproximado. El arte de nuestra época nos sorprende, nos pone a prueba, nos reta, nos altera los nervios pero no porque sea el producto de un cálculo ajedrecístico sino porque en su incesante búsqueda ha hecho del horror y de lo terrible, motivo y causa de una obra artística.

Por último, este trabajo también nos conduce a prevenirnos y tener los sentidos bien dispuestos ante cualquier intento de acotar una obra artística de evidente valía a causa de cualquier prejuicio, sea este moral, ideológico, religioso e incluso artístico. Hemos visto como aun la filosofía a determinado formas, estilos e incluso concepciones que pertenecen a la teoría del arte, a la producción de la obra artística. Lo cual nos impele desde luego a enjuiciar no solo el trabajo del músico sino por supuesto, también el trabajo del filósofo.

## Bibliografía directa

Nietzsche Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos. Madrid. 2012.

Nietzsche Friedrich. *La visión dionisiaca del mundo*. Alianza editorial. Madrid. 2004.

Nietzsche Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza editorial. Madrid. 2004.

Nietzsche Friedrich. *Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen)*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2003.

Nietzsche Friedrich. *Sócrates y la tragedia*. Alianza editorial. Madrid. 2004.

Nietzsche Friedrich. *El drama musical griego*. Alianza editorial. Madrid. 2004.

Nietzsche Friedrich. *Escritos sobre Wagner*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.

Nietzsche Friedrich. *El caso Wagner. Un problema para músicos*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 2003

Nietzsche Friedrich. *La genealogía de la moral*. Editorial Gredos. Madrid. 2011.

Nietzsche Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Editorial Gredos. Madrid. 2011.

Nietzsche Friedrich. *Nietzsche contra Wagner*. Documentos de un psicólogo. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.

## Bibliografía indirecta

Adorno Th. W. *Monografías musicales, ensayo sobre Wagner*. Ediciones Akal. Madrid. 2008.

Aristóteles. *Política*. Editorial Gredos. Madrid. 2011.

Batta Andrés. *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. Tandem Verlag GmbH. Barcelona. 2005.

Brion Marcel. *Mozart*. Ediciones B. Barcelona. 2006.

Campbell Joseph. *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica. México. 1959.

- Copland Aaron. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México 2018.
- Cullin Oliver. *Breve historia de la música en la Edad Media*. Editorial Paidós. Barcelona. 2005.
- De Candé Roland. *Invitación a la música*. Fondo de Cultura Económica. México. 1998.
- Eliade Mircea. *Tratado de la historia de las religiones*. Ediciones Era. México. 1972.
- Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo 1. *La Música barroca y prerromántica*. Salvat mexicana de ediciones. México. 1983.
- Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo 4. *La Música romántica*. Salvat mexicana de ediciones. México. 1983.
- Garrido Manuel. Introducción de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos. Madrid. 2012.
- Hawking Stephen, Mlodinow Leonard. *El gran diseño*. Editorial Crítica. Barcelona. 2010.
- Jaeger Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. Fondo de Cultura Económica. México. 1965.
- Jung Carl G. *La interpretación de la naturaleza y la psique*, Editorial Paidós. México.
- Levi-Strauss Claude. *Mito y significado*. Alianza editorial. Madrid. 2009.
- Lieberman Arnoldo. *Wagner el visitante del crepúsculo*. Editorial Gedisa. Buenos Aires Argentina. 1990.
- Lincoln Collier James. *Jazz, la canción tema de los Estados Unidos*. Editorial Diana. México. 1995.
- Magee Bryan. *Wagner y la filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 2000.
- Marraja Quintana, Ángel. "L'Atalante y las raíces del cine moderno." Archivos de la Filmoteca 52 (2006): 86-103.
- Moncada García Francisco. *Teoría de la música*. Musical Iberoamericana. México. 1997.
- Schiffter Frédéric. *Sobre el blablablá y el blibliblí de los filósofos*. Editorial Arena. Madrid. 2008.
- Schopenhauer Arthur. Volumen I de *El Mundo como voluntad y representación*. Editorial Gredos. Madrid. 2014.

Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca. México. 2003.

Cragolini Mónica. *Filosofía nietzscheana de la tensión: la re-sistencia del pensar*, Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía, volumen V (2000), pp. 225-240. ISSN: 1136-4076, sección de filosofía, Universidad de Málaga. Facultad de filosofía y letras.

Rivero Weber Paulina, *La música de Nietzsche*, 2015\_Nietzsche\_Sexta Edición\_6as.indd 26 23/09/15 19:25.