



Universidad Autónoma de Guerrero

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Humanidades

*Posgrado incorporado al Padrón Nacional
de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACYT*

“El desarrollo del concepto de música en el pensamiento de
Nietzsche: 1858-1880”

Que para obtener el grado de

Maestría en Humanidades

Presenta

Oscar Fernando Burgos Cruz

Matrícula: 06080715

Generación: 2016 – 2018

LGAC: Estudios Filosóficos contemporáneos

Directora de Tesis: Dra. Juventina Salgado Román.

Comité Tutorial:

Dra. Ma. de los Ángeles Silvina Manzano Añorve

Dr. Gil Arturo Ferrer Vicario

Lectores:

Dra. Silvia Guadalupe Alarcón Sánchez

Dr. Joel Iturio Nava



Chilpancingo de los Bravo, Guerrero, agosto de 2018

ÍNDICE

DEDICATORIAS.....	iv
AGRADECIMIENTOS.....	v
ABREVIATURAS	vi
INTRODUCCIÓN.....	vii
CAPÍTULO I - LA MÚSICA ROMÁNTICO-RELIGIOSA EN EL JOVEN NIETZSCHE: 1858-1865.....	13
1.1.- UN PERIODO EXTRAVIADO.....	14
1.2.- NOCIÓN GENERAL DE LA MÚSICA	17
1.3.- EL ROMANTICISMO COMO OPOSICIÓN A LA ILUSTRACIÓN	18
1.3.1.- La apertura del abismo	20
1.3.2.- Entre Rousseau y Wackenroder	21
1.3.3.- Algunos rasgos que acompañaran a la música romántica	23
1.3.4.- La religiosidad en la música.....	24
1.4.- LA CONCEPCIÓN DE LA MÚSICA EN EL JOVEN NIETZSCHE	26
1.4.1.- Un abismo sustituido por Dios	26
1.4.2.- El rechazo por la música moderna	28
1.4.3.- Entre la música absoluta y la música con palabras	30
1.5.- DE LA MÚSICA RELIGIOSA A LA MÚSICA DEL FUTURO.....	32
CAPÍTULO II - LA MÚSICA DIONISIÁCA: 1865-1871	35
PRIMERA PARTE - SCHOPENHAUER O LA MÚSICA DE SATURNO	36
2.1.1.- Nietzsche conoce la filosofía de Schopenhauer	37
2.1.2.- La intuición de la voluntad.....	38
2.1.3.- El asceta y la experiencia de la nada.....	41
2.1.4.- La metafísica de la música	43
SEGUNDA PARTE - WAGNER O EL DRAMA MUSICAL.....	46
2.2.1.- Nietzsche conoce a Wagner	47
2.2.2.- El primer Wagner	49
2.2.3.- La música en segundo término.....	53
2.2.4.- El segundo Wagner	55
2.2.5.- La interpretación wagneriana de Schopenhauer.....	57
TERCERA PARTE - LA CONSTRUCCIÓN DE LA MÚSICA DIONISIÁCA	60
2.3.1.- La crítica a la intuición de la voluntad	61

2.3.2.- La interpretación de la tragedia a través de tesis wagnerianas.....	67
2.3.3.- El <i>Beethoven</i> como influencia y retorno al <i>Tristán</i>	73
2.3.4.- La música dionisiaca	78
CAPÍTULO III - ANTIMETAFÍSICA DE LA MÚSICA: 1872-1880.....	80
PRIMERA PARTE - DIFUSIÓN Y RUPTURA DE BAYREUTH EN NIETZSCHE (1872 A 1878).....	81
3.1.1.- La música como aurora de una nueva cultura.....	82
3.1.2.- Las diferencias teóricas entre Wagner y Nietzsche.....	91
3.1.3.- Enfermedad y ruptura definitiva	96
3.1.4.- La hipersensibilidad nerviosa de la música wagneriana	98
SEGUNDA PARTE - DE LA RETÓRICA A LA DESMITIFICACIÓN DE LA METAFÍSICA MUSICAL: DE 1872 A 1880.....	103
3.2.1.- El fragmento 12.....	104
3.2.2.- El viraje retórico.....	106
3.2.3.- Otra interpretación de la música.....	108
3.2.4.- ¿Nietzsche leyó a Hanslick?.....	111
3.2.5.- El método genealógico	114
3.2.6.- No hay una teoría, hay un método.....	119
3.2.7.- <i>Cave musicam</i> o el primer ataque público a Richard Wagner	120
CONCLUSIÓN	124
BIBLIOGRAFÍA	128

DEDICATORIAS

A mis padres, Juan Burgos Leyva y María Cruz González, por darme la experiencia más importante y esencial: la vida. Sin ellos y sin la estabilidad económica y emocional que me han proporcionado, no hubiera escrito esta investigación.

A Sary, por haber sido paciente estos dos largos años. El simple hecho de encontrarte en este mundo, no tiene peso alguno tazado en oro que te asimile.

A Juanito, mi sustancia singular, mi pequeña nebulosa. Espero con ansias, ver aquella estrella gigantesca que llegarás a ser algún día.

A mis hermanos y amigos por ser parte de mi estancia en este mundo.

A Luis Ricardo Palma de Jesús por convivir estos dos años.

Gracias por tu amistad.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Juventina Salgado Román por su atención y su disposición. Esta tesis es el producto de mucho esfuerzo, de horas de desvelo, de amor al tema que traté, sin embargo, no hubiera sido posible nada de esto si mi amiga Juventina no me hubiera dado la flexibilidad que necesitaba. Gracias por confiar en mí y ahora respondo con reciprocidad y compromiso.

A todas aquellas personas que me apoyaron a lo largo de estos dos años y a los nuevos investigadores que conocí. Su ayuda ha sido imprescindible.

A a la Maestría en Humanidades y todo el cuerpo que lo conforma y sobre todo a CONACYT, quien me otorgó la beca para estudiar estos años.

Por último, quiero venerar mi profundo agradecimiento a la causa esencial de esta tesis: el asombro. Sin esa fascinación sería una hormiga que no se asombra por su existencia. Sin duda preguntar por el existir ha sido el movimiento de mí estar en el mundo. Gracias a ese asombro he conocido a estas personas muy interesantes.

ABREVIATURAS

Textos de Nietzsche:

CI = Crepúsculo de los ídolos

CS = El caminante y su sombra

CW = El caso Wagner

DS = David Strauss, el confesor y el escritor

EaC = Ensayo de autocrítica

EH = Ecce Homo

FTG = La filosofía en la época trágica de los griegos

HdH = Humano, demasiado humano (I o II)

NT = El nacimiento de la tragedia

OSD = Opiniones y sentencias diversas

SE = Schopenhauer como educador

VME = Sobre verdad y mentira en sentido extramoral

WB = Richard Wagner en Bayreuth

FP = Fragmentos póstumos (I y II)

CO = Correspondencia (I, II y III)

EA = Esbozos autobiográficos

LP = Los filósofos preplatónicos

ST = Sócrates y la tragedia

BN = Biografía de Nietzsche en cuatro volúmenes, por Curt Paul Janz

Textos de Schopenhauer

CRPS = De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente

MVR = El mundo como voluntad y representación (I o II)

PyP = Parerga y Paralipómena (I o II)

INTRODUCCIÓN

Lo cierto es, sin embargo, que la trabazón entre una pieza musical y la emoción que ella promueve no es necesariamente causal, sino que ese estado de ánimo cambia con el distinto punto de vista de nuestras experiencias e impresiones musicales.

Eduard Hanslick
De lo bello en la música

Friedrich Nietzsche amó la música como si de un modelo poliédrico se tratara. Fue compositor, esteta musical, melómano y sobre todo crítico. Del filósofo podemos encontrar a alguien que nunca se estancó en una determinada forma de pensar, ya que siempre encontraba defectos, desperfectos, o superaba ideas de lo que se apropiaba o incluso intuía. Siempre estuvo en constante lucha consigo mismo, de ahí que Luis Enrique de Santiago Guervós afirmara que en Nietzsche persistiera una ‘filosofía experimental’ y no dogmática o cerrada. Su pensamiento no fue el conjunto de proposiciones teóricas sino que fue “toda una «fisiología del pensamiento», el resultado de experiencias múltiples vividas en lo más íntimo de su ser como si se tratara de un *taller de filosofía experimental* en el que se emprende el experimento de «invertir» la moral, el arte, la religión y, en general, todos los valores”¹.

En este sentido, la música puede ser vista desde muchas aristas: desde el Nietzsche compositor, desde el filósofo que componía piezas para piano en base a ideas teóricas o quizá desde la enfermedad como un condicionante para componer o pensar la música. Por ende, al filósofo lo podemos tomar desde diferentes perspectivas y siempre nos tendrá algo nuevo e interesante que decir. No abordaremos todos los puntos de vista, ni mucho menos agotaremos el tema en la línea en la que nos centraremos, más bien, nos limitaremos a un hilo conductor: *cómo concibió Nietzsche la música desde la filosofía*.

El filósofo en toda su vida no solamente pensó la música desde una perspectiva filosófica, sino que la intuyó desde diferentes aristas y eso es lo que nos da el sustento de que justifiquemos que podemos pensarla desde diferentes teorías. Por ello, como veremos a lo largo de los siguientes capítulos, las teorías filosóficas en las cuales Nietzsche se ancló fueron: el pensamiento estético del romanticismo alemán, la metafísica de la música de Schopenhauer, así como su teoría de la voluntad, las teorías musicales de Richard Wagner, el método genealógico y sobre todo la estética formalista de Eduard Hanslick.

Sobre la música en el pensamiento de Nietzsche se ha escrito mucho. Sobre todo, el libro referente por antonomasia: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (título original), suele ser el punto de partida, mas no es el único escrito al que se le deba centrar toda la atención. Estas dos últimas décadas han sido muy proliferas, y estudios como los de Paulina

¹ de Santiago Guervós, Luis E., “La filosofía experimental en el pensamiento de Friedrich Nietzsche: la autointerpretación del filósofo en su obra”, en, *El desafío del pensamiento* (México; FCE, 2016), 27.

Rivero Weber, los de Diego Sánchez Meca o los de Luis E. de Santiago Guervós, son de un interés imprescindible para este tema en específico. Pero así como hay referentes indiscutibles, también hay intérpretes que han mal entendido el pensamiento estético musical del filósofo. Libros ambiciosos y que han fracasado en el proceso, como *Nietzsche y la música* de Blas Matamoro, o *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche* de Picó Sentelles, no han hecho más que oscurecer el tema y han terminado por dejar al lector más confundido.

Pero, ¿a qué se debe el que hoy en día haya errores de interpretación en el pensamiento musical de Nietzsche?

Tal como lo deja en claro Marco Parmeggiani, hoy en día no podemos entender a Nietzsche si antes no estamos enterados de lo que significa la edición crítica Colli-Montinari². Por ello, es recomendable que el lector lea toda la historia precedida para que surgiera esta edición³, por lo que aquí solo enmarcaremos generalmente el hecho de que Giorgio Colli yazzino Montinari publicaron por primera vez la obra póstuma del filósofo, su correspondencia y su obra publicada en vida de forma cronológica⁴. A esto hay que agregar los aparatos críticos que dejaron y los nuevos métodos y técnicas que fueron surgiendo como fruto sus investigaciones. El proceso de esta edición ha sido muy largo (comenzó en 1967) y ha culminado a inicios del nuevo siglo⁵.

La tesis rectora de esta edición es que ya no se puede leer a Nietzsche si no se tienen en cuenta los *fragmentos póstumos*, la *obra póstuma* (y completa) y la *correspondencia*, además, ya no podemos hacer investigaciones del pensamiento de Nietzsche como si de una entidad circular se tratara⁶, y tampoco podemos mezclar en un trabajo de investigación todos sus escritos, sino bajo periodos, temáticas o sobre algún libro en específico⁷. Esto a razón de que

² Parmeggiani, Marco, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*, (España; UMA, 2002), 30 y ss.

³ Lavernia, Kilian, “La recepción de la obra de Nietzsche en la historia de sus ediciones”, en, *Obras completas volumen IV*, (España; Tecnos, 2016) 949-1007.

⁴ No se había realizado con anterioridad esta labor porque la hermana de Nietzsche tenía los derechos de autor, véase la referencia bibliográfica anterior citada.

⁵ Pero tampoco debemos entender por culminación un trabajo que ya ha terminado, sino que se sigue actualizando a través de la página <http://www.nietzschesource.org/>

⁶ Esto es, tratar un tema en específico y trasladarlo a toda su actividad filosófica.

⁷ “El estudio actual de la filosofía de Nietzsche no puede desatender ya su carácter evolutivo o en desarrollo. Ya no se justifica adoptar un punto de vista totalizador y desde él mezclar conceptos de distintas fases de su evolución para ofrecer una visión monolítica de su filosofía. Los temas, las cuestiones, deben ser estudiados o sincrónicamente, centrándose en un estadio de su desarrollo intelectual, o diacrónicamente, buscando la génesis y evolución de cierta

Nietzsche no era como Schopenhauer (quien decía que solo había escrito una sola obra y lo demás eran añadidos), pues aquí sucede a la inversa, ya que a lo largo de su pensamiento no hay argumentos idénticos, sino diferentes. Por eso hay que saber diferenciar un periodo de otro, y sobre todo debe tenerse en cuenta el gran abismo que representa una obra de otra.

Pero eso no es todo, es requisito tener cierta metodología para trabajar con los *fragmentos póstumos* o incluso con la *correspondencia* a la mera hora de cotejarlos con las tesis medulares de sus obras principales, ya que podemos incurrir en errores hermenéuticos. “Los textos contenidos en los manuscritos son de tipo muy diverso. Para su interpretación es imprescindible atender a su variedad tipológica”⁸. Por ello, Marco Parmeggiani señala los puntos más importantes que hay que tener presentes a la hora de interpretar los fragmentos póstumos, porque muchas de estas reflexiones no tienen el mismo valor hermenéutico uno de otro. Estos puntos, a juicio de Parmeggiani se dividen de la siguiente manera:

- 1.- Apuntes descartados completamente
- 2.- Apuntes preparatorios y superados en elaboraciones posteriores
- 3.- Resúmenes, paráfrasis o copias de lecturas
- 4.- Apuntes de ideas divergentes o contrarias
- 5.- Apuntes de ideas no destinadas a la publicación⁹

Entender que no podemos resaltar algunas reflexiones o incluso destacar ciertas hipótesis, conlleva ser más cuidadosos a la hora de interpretar a Nietzsche. Los vicios que han cometido algunos exégetas están enmarcados aquí o en la negación de la importancia de la edición crítica Colli-Montinari¹⁰. Los que niegan dicha edición quedan descartados automáticamente, pues veremos que hay vicios circulares en algunas investigaciones y solo terminan por entorpecer la comprensión de un periodo o de un tema en específico. Pero esto tampoco significa que quien haya realizado un trabajo bajo la edición crítica tenga por bien haber elaborado un buen escrito,

problemática, de ciertos conceptos (...) La construcción y la modificación de conceptos, dentro de una variación incesante del punto de vista, de la perspectiva, hace ilegítima toda pretensión teórica totalizadora sobre su filosofía.” Parmeggiani, Marco, *Crítica y proyecto desde el nihilismo*, (España: Ágora, 2002) 9.

⁸ Parmeggiani, *Perspectivismo*, 33.

⁹ Parmeggiani, *Perspectivismo*, 30 y ss.

¹⁰ Parmeggiani nos ha dicho que los que rechazan esta edición suele ser porque ven más una edición basada en presupuestos filológicos que filosóficos, cuando es totalmente lo contrario: “En mi opinión, la aportación de la edición Colli-Montinari, respecto a los manuscritos nietzscheanos, no es sólo filológica sino estrictamente filosófica: comprendida en su justa dimensión, ha provocado un cambio en la manera misma de interpretar filosóficamente el pensamiento de Nietzsche.” Parmeggiani, *Perspectivismo*, 32.

es necesario que vayamos cotejando cuidadosamente lo que ya han justificado comentaristas importantes sobre el tema que pretendemos abordar. No podemos negar sus investigaciones y por eso merecen ser tomadas en cuenta¹¹.

Bajo estos presupuestos generales se enraíza este proyecto de investigación, ya que no podemos abordar el pensamiento estético-musical de Nietzsche de forma asistemática, sino de forma cronológica y por periodos. De ahí que observemos a partir de esto, que el filósofo concibió la música de forma diferente a lo largo de su vida. Nosotros nos enfocamos en solo tres periodos, aún quedan pendientes otros dos, sin embargo, nos limitamos a estos tres primeros ya que queremos aclarar lo que pensó Nietzsche desde las obras publicadas en vida, los fragmentos póstumos y la correspondencia, y eso exige lentitud y tiempo. Además nos anclamos y debatimos con tesis de gran importancia como las de Éric Dufour, Diego Sánchez Meca, Enrico Fubini, entre otros, lo que ocasiona en la mayoría de las veces asimilar sus hipótesis. Sumando todo esto, agregamos artículos importantes de los *Estudios Nietzsche*, los estudios introductorios a las obras completas de la edición crítica, libros publicados por la SEDEN, el *Diccionario Nietzsche*, la biografía sobre Nietzsche de Curt Paul Janz y algunos artículos de gran importancia.

A continuación enumeramos tres primeros periodos que desarrollaremos en esta tesis:

Primera etapa 1858-1865 –Romanticismo musical

Segunda etapa 1865-1871 –Metafísica de la música

Tercera etapa 1871-1880 –Antimetafísica de la música

Quedan pendiente los últimos nueve años, pero estamos convencidos de que esta tesis proporcionará la claridad deseada para futuras investigaciones, y que bajo los criterios de la edición Colli-Montinari será un parteaguas en todo lo que se había escrito con anterioridad. Solo queda hacer una breve aclaración con respecto a la edición española.

¹¹ En quien podemos observar este problema, es en Picó Sentelles, porque a pesar de que usa la obra crítica no atiende a otros comentaristas, argumentando que prefiere ‘escuchar la voz de Nietzsche, esquivando en la medida de lo posible, segundas y terceras voces en forma de exégesis o teorías ajenas al pensamiento nietzscheano.’ Hoy en día ya no se puede hacer un trabajo de esta forma. Claro, si quiere tener la debida seriedad. Para ello, es necesario recurrir a investigaciones de un periodo o un tema en específico, ya que estos nos arrojan más claridad y riqueza filosófica.

En el año 2000 se consolidó en España la *Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche* (SEDEN)¹², uniendo de forma colectiva por primera vez el interés por Nietzsche en los países de la lengua castellana. Esto dio paso a que en las dos últimas décadas se comenzara a publicar la primera traducción de la edición crítica Colli-Montinari¹³. Pero esta edición para los hispanoparlantes tiene ciertas restricciones que hay que tener en cuenta, 1) no recoge todos los escritos de juventud¹⁴, sino lo más importante, 2) no contiene los aparatos críticos de las obras completas, de los fragmentos póstumos y de la correspondencia¹⁵, 3) no contiene la correspondencia *para* Nietzsche, sino solo *la* de Nietzsche¹⁶. Estos puntos, que son los más importantes y subsecuentemente despliegan algunas carencias que tampoco se incluyen; como los libros que leyó Nietzsche, sus apuntes, sus tachaduras, etc., así como los arreglos para la imprenta de sus libros¹⁷.

Bajo todo lo que aún falta por ser publicado no queremos demeritar el gran esfuerzo que ha realizado la SEDEN, sino solamente queremos señalar que esta investigación también conlleva todos estos defectos, y que quizá algunas cartas o algunos borradores no incluidos podrían modificar o trastornar las hipótesis propuestas. Para ello, nos hemos anclado en otras hipótesis justificadas por especialistas en dicho tema, con la finalidad de que sean mínimos los detalles y no generen grandes lagunas. Este proyecto de investigación es fruto del arduo trabajo de esta edición española y de todos los que conforman el equipo de investigadores, de otro modo no hubiera sido posible.

¹² Ver. “La Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche «SEDEN»” en *Estudios Nietzsche 1*, 241-242.

¹³ Cf. Sánchez Meca, Diego, “Proyecto de la edición íntegra en español de los fragmentos póstumos de Nietzsche”, en *Estudios Nietzsche 3*, 195-197. Cf. de Santiago Guervós, Luis E., “El epistolario de F. Nietzsche: proyecto de traducción completa al castellano”, en *Estudios Nietzsche 4*, (2004), pp. 241-242.

¹⁴ “De los varios miles de páginas que contienen los trabajos escolares de la niñez, poesías, diarios, anotaciones, apuntes de clase, etc. relativos a estos años, esta edición ha llevado a cabo una selección de lo que se ha considerado esencial desde el punto de vista autobiográfico, filológico y filosófico, mientras que otro material adicional de todo este inmenso legado se podrá ir publicando en el futuro en formato CD.” Sánchez Meca, Diego, “Introducción al primer volumen de las obras completas”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, (Madrid: Tecnos, 2010) 13-62.

¹⁵ Cf. Figl, Johann, “Edición de los escritos de juventud de Nietzsche. Las primeras notas de los fragmentos póstumos del filósofo. Un informe sobre su investigación”, en *Estudios Nietzsche 1*, 77-89.

¹⁶ Ver la introducción al primer tomo de la Correspondencia. En ella se señala a detalle lo que falta por publicar.

¹⁷ Para ver los textos faltantes para la comprensión del pensamiento de Nietzsche, ver, Hoyos, Inmaculada, “Instrumentos de trabajo para la investigación”, en *Obras completas IV. Obras de madurez II*, (Madrid: Tecnos, 2016) 933-948. Debemos aclarar que esta falta parecerá insignificante, sin embargo, no lo es, pues Paulo D’lorio extrae importantes consecuencias en su libro, *Nietzsche en Sorrento*, específicamente en el apartado *Epifanías*.

Esta tesis está dividida en tres capítulos. El primero lleva por título, *La música romántica en el joven Nietzsche* y comprende del año 1854 al 1865. Esta sección tiene como objeto de estudio la primera parte de las *Obras completas*, volumen I, (*Esbozos autobiográficos y apuntes filosóficos de juventud*), el primer volumen de la *Correspondencia* escrita por Nietzsche, el tomo primero de la *Biografía de Nietzsche*, redactada por Curt Paul Janz, y otros artículos menores que abordan este periodo. No utilizamos los *fragmentos póstumos* porque estos fueron publicados a partir de 1869, por lo que solo nos limitamos a breves reflexiones contenidas en los escritos antes mencionados. Lo que hacemos en este capítulo es encontrar una concepción filosófico-musical de todos estos apuntes, y buscamos sus antecedentes en el *primer romanticismo* para demostrar que el joven Nietzsche estaba anclado en una concepción romántico-filosófica.

El segundo capítulo lleva por título: *La música dionisiaca en Nietzsche*, y está centrado a partir del año 1865 hasta 1871. El material principal es el primer volumen de los *Fragmentos póstumos* (más bien hasta el cuaderno *UI 6a* (15)), la segunda parte del *volumen primero* de las *Obras completas* (que lleva por título, *El nacimiento de la tragedia y escritos preparatorios*), algunas partes del *volumen segundo* de las *Obras completas* (*Escritos filológicos*), el segundo tomo de la *Correspondencia*, la segunda parte de la *Biografía de Nietzsche*, de Curt Paul Janz, y artículos, libros o partes de libros que se centran en este periodo en específico. Sin duda este es uno de los capítulos más complicados, pues es uno de los temas que más se ha abordado en relación a la música en el pensamiento de Nietzsche. Pero a la vez es uno de los periodos más oscuros, ya que muchos artículos, ensayos o tesis, no arrojan la suficiente claridad, por lo que debemos de distinguir entre los trabajos académicos fiables y los que no aportan absolutamente nada, sino el completo entorpecimiento del objeto de estudio.

No agotamos el tema de la música en este periodo porque ya se han publicado escritos imprescindibles, como *Arte y poder* de Luis E. de Santiago Guervós o *La visión dionisiaca del mundo* de Diego Sánchez Meca. Utilizando la máxima de Schopenhauer, no se pretende repetir del todo lo que otros ya han hecho de forma magistral, sino que tratamos de defender una tesis de gran importancia que todavía no se ha abordado con la suficiente claridad. Esta tesis que intentaremos defender a lo largo de este capítulo es que, *la música dionisiaca no es una tesis derivada de la teoría voluntarista de Schopenhauer, sino que es una nueva interpretación que*

va unida a la comprensión del mundo desde un plano físico, y no metafísico. Para eso nos anclaremos en algunos fragmentos póstumos y escritos póstumos que defienden que Nietzsche concebía ya una nueva epistemología en la que proponía que no podíamos escapar del mundo como *representación* y solamente a este nos podíamos atener. Por lo que no podemos conocer la cosa en sí a partir del cuerpo, como creía Schopenhauer. De esto se desprende que Nietzsche tenía un significado muy distinto de lo que entendía por *voluntad*, por lo que se suelen cometer errores importantes al querer poner como sinónimo el verdadero sentido de la *voluntad* en Schopenhauer. Por esta razón el capítulo se divide en tres partes, la primera tiene como objetivo comprender lo que entendía Schopenhauer por *voluntad* y sobre todo la idea que tenía en relación a la música. De ahí que la segunda parte pretenda comprender algunas tesis de Richard Wagner con relación a su pensamiento y a la interpretación que hizo de la música a partir de Schopenhauer. Esta última parte es indispensable ya que su comprensión fue muy particular y merece ser tomada en cuenta. La culminación de este capítulo se centra en esta idea que ya expusimos sobre Nietzsche y no puede entenderse sin los dos antecedentes.

El tercer capítulo lleva por título, *Antimetafísica musical*, y comprende del año 1872 a 1880. Este capítulo tiene como referencia bibliográfica principal el primer y segundo volumen de los *Fragmentos póstumos*, el tercer tomo de las *Obras completas* (más específicamente, *Humano demasiado humano*), el segundo y tercer volumen de la *Correspondencia*, el segundo tomo de la *Biografía de Nietzsche* de Curt Paul Janz, y otros artículos, ensayos y libros de gran importancia para el desarrollo de este capítulo. El capítulo se divide en dos partes, la primera parte lleva por título, *Difusión y ruptura de Bayreuth en Nietzsche* y comprende de 1872 a 1878. Esta parte está centrada en la ruptura de Wagner, para que de este modo en la segunda parte solamente nos enfrasquemos en la propuesta estético-musical de Nietzsche. La segunda parte lleva por título, *De la retórica a la desmitificación de la metafísica musical* y comprende de 1872 a 1880. Esta parte también se encuentra dividida en dos partes, la primera pretende abordar la retórica como influencia para desmitificar a la música como un lenguaje y la segunda trata sobre las ideas que giran en torno a los dos tomos de *Humano demasiado humano* con relación a la música. Aclaremos que esta última parte se divide en tres partes porque cada una aborda las ideas musicales de una forma diferente.

CAPÍTULO I

LA MÚSICA ROMÁNTICO-RELIGIOSA EN EL JOVEN NIETZSCHE: 1858-
1865

La música es una revelación más alta que toda sabiduría y toda filosofía...
No tengo amigos. Debo vivir solo. Pero yo sé que, mi arte, Dios está más cerca de mí que
de los demás; yo me acerco a Él sin temor; yo siempre lo he reconocido y comprendido.
Por eso, la suerte de mi música no me inquieta; ningún mal puede provenir de ella; el que
la comprenda se liberará de la miseria que arrastra a los hombres.

Carta de Beethoven a Bettina Arnim, 1810

1.1.- UN PERIODO EXTRAVIADO

Dios nos ha dado la música, en primer lugar, para elevarnos a lo alto. La música reúne en sí misma todas las cualidades, puede conmover, bromear, alegrarnos y amansar el ánimo más tosco con la dulzura de sus notas melancólicas. Pero su objetivo principal es dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, elevarnos, conmovernos profundamente. Éste es, sobre todo, el fin de la música religiosa.

Friedrich Nietzsche

La mayoría de los estudios sobre el papel de la música en el pensamiento de Nietzsche comienzan a partir de la publicación de su primera obra: *El nacimiento de la tragedia* (1971)¹⁸, o incluso algunos se remiten unos años antes, con la irrupción de Richard Wagner y de Schopenhauer¹⁹ como los cimientos de su pensamiento musical. Uno que otro inserta a modo de epígrafe o introducción la tan famosa frase antes citada que Nietzsche hace a la edad de 14 años sobre la música²⁰, pero no se detienen a indagar el porqué se expresaba de esta manera o cuáles eran sus fundamentos ante tal aseveración. Se cree que a partir de Wagner y Schopenhauer, el joven filósofo comienza sus primeras ideas con respecto a la música y que después se sintetizan en *El nacimiento*, pero no es así, porque de 1858 a 1862 ya la concebía de una forma diferente. Giuliano Campioni define este periodo como *música que en esencia es sacra y debe de tender hacia el Bien y la Verdad*²¹. De aquí se infiere que hubo un tiempo en el que Nietzsche pensó en la música de una forma distinta a la que se muestra en *El nacimiento* y que no ha sido explorada del todo, o algunos investigadores de plano la niegan y no le dan la importancia, y otros le dan un repaso muy breve sin indagar los antecedentes.

Blas Matamoro en su libro: *Nietzsche y la música*, no le dedica ni una sola reflexión a este periodo, solo describe el gusto del joven Nietzsche por la música religiosa en sus años de juventud²². En cambio, David Picó Sentelles en su libro: *Filosofía de la escucha: El concepto*

¹⁸ José Pérez, en su tesis de maestría se remite a una “primera etapa” partiendo de *El nacimiento*. José Roberto Romero Pérez, “Nietzsche. Filosofía de la música. Genealogía y perspectivismo” (Tesis de maestría, FFyL, UNAM, 2015), 20.

¹⁹ Cuando Nietzsche descubre el pensamiento de Schopenhauer es en 1865 y a partir de este año su concepción sobre la música cambia definitivamente. Tres años después conoce en persona a Wagner, y de manera general estos dos personajes son la base más importante para la redacción de dicho libro, por ello muchos investigadores primero se detienen a explorar las tesis centrales de estos pensadores y después pasan a la obra en cuestión.

²⁰ Paulina Rivero Weber habla sobre este periodo de su infancia pero de un modo meramente descriptivo. Solamente va comentando algunas reflexiones del joven Nietzsche sin ahondar en sus antecedentes. Cf. Rivero Weber, Paulina, *Nietzsche, su música*, 6ª ed. (México: UNAM, 2015), 3-26.

²¹ Campioni, Giuliano, “Prólogo”, en *Nietzsche, su música*, 6ª ed. (México: UNAM, 2015), XIX.

²² Matamoro, Blas, *Nietzsche y la música* (Madrid: Fórcola, 2015), 17.

de música en Nietzsche, nos habla de este periodo como de una “simple formulación” que se mantendrá a lo largo de sus obras, pero no ahondará más. De acuerdo a Picó Sentelles, lo que se “mantendrá” realmente, “sería la concepción de la música como símbolo metafísico capaz de desvelar la verdad del mundo; la música como reflejo de la verdad, como flujo ontológico”²³. Pero esta afirmación resultará muy endeble, porque decir que Nietzsche creyó hasta el fin de su cordura en esta “concepción”, no es válido. Por lo que una lectura seria a la edición crítica Colli-Montinari evitaría cometer varios errores de interpretación a la hora de abordar el pensamiento musical. Picó Sentelles utiliza un recurso de simplificación que trata de englobar una noción que Nietzsche tuvo a partir de *El nacimiento* y que por comodidad buscará trasponer y suplantar a todo el pensamiento del joven teutón. El pensamiento musical cambiará en su totalidad en los años posteriores y esto debe ser clarificado. Como veremos en los capítulos siguientes, Nietzsche no siempre creará que la música devela el mundo, sino que será solo un periodo, y su forma de concebirla cambiará a lo largo de su vida.

La edición crítica Colli-Montinari cambia totalmente la forma de trabajar las obras de Nietzsche, porque a partir de esta es imposible abordar solo las obras publicadas en vida, o incluso las selecciones por temáticas de los *fragmentos póstumos*. Ya no se pueden desligar tanto la correspondencia, así como la obra póstuma, y aparte la historia que precedió para que se publicara todo este material de forma cronológica implica trabajar con ciertas técnicas para una mejor interpretación del pensamiento nietzscheano²⁴. Por diversas cuestiones²⁵ el proyecto de publicación Colli-Montinari dejaba los primeros escritos para el final. Los *Frühe Schriften* (Escritos de juventud) que publicaron años después bajo el nombre de *sección I* en el que se contienen 5 volúmenes que van del año 1852 hasta 1869, salieron a la luz íntegramente en el

²³ Sentelles Picó, David, *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche* (España: Crítica, 2005), 37.

²⁴ Para esto, ver el apéndice al volumen IV de las obras completas. Cf. Kilian Lavernia, “La recepción de la obra de Nietzsche e historia de sus ediciones” en *Obras Completas Vol. IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*, coord. Diego Sánchez Meca (España: Tecnos, 2016) 949-1002.

²⁵ Debemos recordar que su hermana recopiló tras la muerte de su hermano una serie de fragmentos póstumos y los reordenó para darle “sistematicidad” y “coherencia”. Dichos escritos llevaron por nombre, *La voluntad de poder*. Las consecuencias de esta obra todavía perduran en nuestros tiempos. Cuando Colli y Montinari se decidieron a publicar los fragmentos póstumos en forma sistemática primero comenzaron por desmitificar dicha obra, así que iniciaron por los últimos y dejaron los *Frühe Schriften* para el final. Para observar a detalle el tema sobre el libro *La voluntad de poder*, ver, “Concordancias. La voluntad de poder” – Edición Colli-Montinari en *Estudios Nietzsche 4* (2004), 193-208.

2002²⁶. La novedad que estos escritos (ensayos, notas, biografías, etc.) tienen es muy importante para nuestra investigación, ya que el joven Nietzsche reflexiona sobre la música a temprana edad y eso se deja ver en la *Correspondencia* y algunas reflexiones contenidas en sus *Esbozos autobiográficos*, que por antonomasia son la base de este primer capítulo.

Antes de la publicación de los *Frühe Schriften* se generó una tradición con respecto a la música concebida por Nietzsche, y en casi todos los estudios sobre este tema anteriores a la publicación de estos escritos lo demuestran. No es culpa de los investigadores que pretendían abordar la música a partir de *El nacimiento* o un poco antes, ya que no contaban con esta sección que venía a mostrar otros antecedentes. En este apartado (sumándolo con la *Correspondencia*), se encuentran esbozos y reflexiones donde Nietzsche asume una forma diferente de concebir la música. Pero este poco material sobre el tema nos arroja claridad para entender una etapa que aún no ha sido explorada y que en este capítulo analizaremos.

Debemos dejar en claro que este capítulo no tiene como referencia directa la edición Colli-Montinari, sino la edición española que comenzó a editarse a inicios del presente siglo y que culminó a finales del 2016. Esta edición solo contiene “lo que se ha considerado esencial desde el punto de vista autobiográfico, filológico y filosófico”²⁷. Además que estos son los “escritos más originales” y no solo es capricho de los editores españoles, sino que tiene un respaldo en otras selecciones serias que se han realizado en otros idiomas²⁸. También debemos destacar que nos anclamos en Giuliano Campioni²⁹ y en Paulina Rivero Weber³⁰ porque sus referentes de este primer periodo son los mismos que podemos encontrar en la edición española, así como en otros comentadores. Curt Paul Janz señala que de 1862 a 1863 escribió dos tratados sobre música (Sobre lo demoníaco en la música y sobre la esencia de la música) pero no se conservan³¹, por lo que solo tenemos fragmentos de este periodo. De ahí se infiere que procedamos a hacer una reconstrucción e interpretación de estas pequeñas reflexiones.

²⁶ Para ahondar en más detalles, ver, Figl, Johann, “Edición de los escritos de juventud de Nietzsche: Las primeras notas de los fragmentos póstumos del filósofo. Un informe sobre su investigación” en *Estudios Nietzsche I* (2001), 77-89. También ver, Morillas, Antonio, “Apuntes póstumos: primavera 1868-1869” en *Estudios Nietzsche 4* (2004), 215-217.

²⁷ Sánchez Meca, Diego, “Prefacio” en *Obras completas I. Escritos de juventud* (Madrid: Tecnos: 2011) 58.

²⁸ Sánchez Meca, *Prefacio*, 65.

²⁹ Rivero Weber, *Nietzsche, su música*.

³⁰ Giuliano, *Prólogo*.

³¹ Janz, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche I. Infancia y juventud*, trad. Jacobo Muñoz (Madrid: Alianza, 1981), 103 y también ver la nota al pie 640 del primero volumen de la *Correspondencia*, p. 604.

1.2.- NOCIÓN GENERAL DE LA MÚSICA

Desde que el filósofo teutón tuvo su primera experiencia con la música, inmediatamente se tornó un tesoro al que nunca abandonaría, pero a la vez se volvió un problema. La experiencia que sentía era tan fuerte y *monstruosa* (Ungeheur)³² hasta el punto en que se llegó a plantear (desde muy joven) si no existía una causa que provocara semejante efecto. ¿Qué significado tiene? ¿Por qué *estremece* a todo ser humano? Preguntas muy simples que rondarían en la cabeza de Nietzsche a temprana edad y que trataría de responder mediante pequeñas reflexiones, ya fueran escritas para sí mismo, para sus amigos o para un pequeño ensayo destinado a un pequeño círculo de amigos.

Los primeros esbozos teóricos apuntan que la causa de este efecto debía de ser Dios, y solamente la música religiosa podía conducirnos a dicha experiencia. Esta experiencia sacra se tornó una obsesión y solo admiraría este tipo de música con algunas excepciones de los clásicos (Beethoven, Bach, Mozart, Mendelssohn). Además sabemos que Nietzsche por estas fechas compuso música religiosa para piano³³, y también interpretaba música clásica adaptada para este instrumento³⁴. Esta primera concepción sobre la música se volvió dogmática: solo si tiende hacia Dios, es música.

Cuando el joven Nietzsche expresa a sus 9 años que la música es causa de Dios, ¿acaso el joven teutón realizó una reflexión original en torno a la música? ¿No tendrá sus fundamentos en algún otro lugar? La hipótesis que esbozaremos a continuación tratará de demostrar que estas reflexiones (y que más adelante serán retomadas y explicadas con precisión) están enraizadas en algunos presupuestos del primer romanticismo (*Frühromantik*) y también en parte de su formación religiosa, por lo que sus afirmaciones de este periodo no pueden ser entendidas sin estos antecedentes.

³² Este término “se refiere (...) a lo que desborda (...) la realidad acuñada a través de formas precisas; por tanto en castellano se podría utilizar la palabra «inmenso», «informe» o «estremecedor». En la traducción se podría variar el término según el contexto; no obstante, en aras de la uniformidad, hemos optado por «monstruoso», que lleva inherente el aspecto de lo desbordante y lo conmovedor.” Safranski, Rüdiger, *Nietzsche: biografía de su pensamiento*, trad. Raúl Gabás (México: Tusquets, 2002), 17.

³³ Para consultar de forma cronológica la música que compuso el joven Nietzsche el lector puede remitirse al apéndice 3 del tomo I de la Correspondencia, 42-45.

³⁴ Matamoro, *Nietzsche y la música*, 17.

1.3.- EL ROMANTICISMO COMO OPOSICIÓN A LA ILUSTRACIÓN

Para Isaiah Berlin, sin llegar a definir el movimiento romántico debido al gran debate que existe y la imposibilidad de llegar a un acuerdo, muestra la característica esencial de esta corriente. Para comenzar, este rasgo consiste en un cambio de conciencia muy distinto a la Ilustración (*Aufklärung*) y a otras formas de pensar anteriores o posteriores³⁵. Dicho cambio ocurrió entre 1760 y 1830³⁶ y trastornó el pensamiento europeo. El movimiento del *Aufklärung* pretendía racionalizar todo, ya que procuraba “disipar las tinieblas de la humanidad mediante las luces de la razón.” Los ilustrados creían que el conocimiento le quitaría al hombre la ignorancia, pero para ello habría que escudriñar todo, como lo pretendió D'Alembert:

Lo discutí (la Ilustración), analizó y agitó todo, desde las ciencias profanas a los fundamentos de la revelación, desde la metafísica a las materias del gusto, desde la música hasta la moral, desde las disputas escolásticas de los teólogos hasta los objetos del comercio, desde los derechos de los príncipes a los derechos de los pueblos, desde la ley natural hasta las leyes arbitrarias de las naciones, en una palabra, desde las cuestiones que más nos atañen a las que nos interesan más débilmente³⁷.

Immanuel Kant (1724-1804) en plena maduración de la ilustración, en su famoso escrito *Was ist Aufklärung?*³⁸, hace referencia a que el hombre a través de la razón se vuelva independiente del otro, para poder acceder a la llamada *Mündigkeit*.

La ilustración consiste en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. Él mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad, cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse, con independencia de él, sin la conducción de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la ilustración³⁹.

En alemán el término *Mündigkeit* significa “mayoría de edad”, que no es más que la autonomía sin la guía (*Leitung*) del otro, que pone bajo el término *Unmündigkeit*, que simboliza la “minoría de edad” o inmadurez y que expresa estar atado a alguien, lo cual se produce a causa de la indecisión y la falta del uso del entendimiento (*Verstand*). Esta insignia de la *Mündigkeit* dominó

³⁵ Este movimiento se dio a mediados del siglo XVII y pretendió penetrar en la filosofía, en la política, en las artes, etc., sus antecedentes y el lugar donde se generó el cambio de conciencia es indefinible, aunque podemos rastrear tanto como en Inglaterra, así como en Escocia, los primeros gérmenes, aunque también en Francia ocupó un lugar esencial.

³⁶ Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, trad. Silvina Marí (España: Taurus, 2015), 17.

³⁷ Loma Barrie, Borja, *Terror y Guillotina. Robespierre en la revolución francesa* [En línea] [https://books.google.com.mx/books?id=VKAqDQAAQBA\]&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=VKAqDQAAQBA]&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false) [consulta: 06 marzo del 2017]

³⁸ Cf. Kant, Immanuel, “¿Qué es la ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, trad. Lorenzo Novacassa (México: FCE, 2011), 33-39.

³⁹ Kant, *¿Qué es la ilustración?*, 33.

fuertemente en Europa a mediados del siglo XVIII, donde por primera vez los ilustrados hicieron *uso* de la razón para tratar de penetrar en todos los estratos culturales. Esta *Aufklärung* enraizó en el arte mismo, y especialmente en la música, de este modo también se le trató de racionalizar, y como nos dice Enrico Fubini con respecto a uno de los teóricos más representativos de este movimiento: “A su juicio, Rameau pretende convertir la música en ciencia (...) –ya que– «La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas»”⁴⁰.

La música puede ser matematizada, y no se necesita ser artista, solo basta con saber aplicar esta disciplina a dicho arte. “Rameau no poseía una profunda cultura filosófica y, menos aún, literaria, motivo por el cual afrontó la problemática musical desde otro punto de vista: el perfil físico-matemático”⁴¹. Sin embargo, esta forma de querer someter a la música bajo una completa racionalización no duró mucho tiempo, porque tras la revolución francesa esa diosa fue derribada por un movimiento que ya se venía prefigurando en el inconsciente colectivo europeo, y solo necesitaba un detonante para empezar a florecer.

Todo empieza siendo tranquilo y suave, obedeciéndose las reglas de la vida y en el arte, existen un avance general de la razón, progresa la racionalidad, se retira la iglesia y la sinrazón cede a los ataques prodigados por los *philosophers* franceses. Hay paz, hay calma, hay construcciones elegantes, se cree en la aplicación de la razón universal tanto en cuestiones humanas como en la práctica artística, en la moral, en la política, en la filosofía. Entonces se da una invasión súbita y aparentemente inexplicable. Surge repetidamente una erupción violenta de la emoción, del entusiasmo (...) La gente se vuelve súbitamente neurótica y melancólica (...) Al mismo tiempo ocurren también otros cambios. Estalla la gran revolución; hay descontento; se decapita al rey; comienza el terror⁴².

Este nuevo cambio fue muy profundo en Europa y se extendió a todas las artes, incluyendo la música. En el *romanticismo* esta musa dejará toda esta racionalidad para enfocarse únicamente en preponderar los sentimientos. A partir de este nuevo cambio de conciencia desde la música nacerá el llamado *Frühromantik* (primer romanticismo) hasta florecer en todo su esplendor en el *Spätromantik* (segundo romanticismo)⁴³. El joven Nietzsche sin duda estará impregnado del *Frühromantik* en este periodo, por lo que primero debemos comenzar por el germen, por las

⁴⁰ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda (Madrid: Alianza música, 2005), 212.

⁴¹ Fubini, *La estética*, 212.

⁴² Isaiah, *El romanticismo*, 14.

⁴³ Ver, prólogo a los *Estudios Nietzsche 5*.

características esenciales de cómo nació el pensamiento estético musical en este movimiento. El segundo capítulo versará sobre algunas consideraciones sobre la apropiación del *Spätromantik* en Nietzsche, por lo que en este momento no tomaremos referencia alguna de este romanticismo tardío, debido a las concordancias y discrepancias que se generarán posteriormente.

1.3.1.- La apertura del abismo

De acuerdo con Isaiah Berlin, uno de los padres del romanticismo fue Immanuel Kant⁴⁴, y aunque realmente aborreció dicho movimiento por preponderar los sentimientos⁴⁵, su mismo rechazo agrietó una brecha que sentaría una base sólida para que esta corriente se abriera ante el abismo (*Abgrund*)⁴⁶. Siguiendo a Rebeca Maldonado, la *Crítica de la razón pura* dio apertura al *Abgrund*, ya que al dejar como única fuente de conocimiento a la experiencia, quedaban imposibilitadas otras vías, generando un obstáculo para responder a preguntas que sobrepasaran la experiencia, ocasionando una impotencia.

Al concebir el entendimiento ligado a la sensibilidad, ámbito seguro del conocimiento y de la verdad, instará al ser humano a permanecer en las continuas costas de la experiencia, pero la metafísica será el abandono de esas costas: el desdibujamiento de cualquier orilla⁴⁷.

La *Crítica de la razón pura* tenía como objetivo eliminar aquella metafísica que sobrepasara los límites de la experiencia. Lo único que puede conocerse es lo perceptible, pretender conocer más allá de eso es hacer uso desmedido de la razón. Todos los conceptos tienen que tener una referencia en las intuiciones sensibles y viceversa. Cualquier concepto, ya sea Dios, Alma u otro que no tenga por correspondencia una intuición, es un fantasma que la razón ha creado y lo hace porque pretende responder a preguntas que no se pueden contestar, pero que la naturaleza de dicha razón se cuestiona⁴⁸. Además cabe resaltar que todo aquello que percibimos y que

⁴⁴ Isaiah, *El romanticismo*, 47.

⁴⁵ “Kant odiaba el romanticismo. Detestaba toda forma de extravagancia, de fantasía, lo que él llamaba el *Schwärmerei*: cualquier tipo de exageración, misticismo, vaguedad, confusión. Sin embargo, se le considera con justicia uno de los padres del romanticismo, en lo que hay cierta ironía.” Isaiah, *El romanticismo*, 54.

⁴⁶ A partir de Copérnico se sentirá una profunda angustia ante el infinito del universo y que Pascal describiría con mucha precisión, de ahí que algunos la regularan y llenaran a partir del infinito de Dios. Del *Frühromantik* al *Spätromantik* la imagen de Dios será dejada de lado poco a poco para dejar al *Abgrund* en su puridad. El *Abgrund* será “la pesadilla y el símbolo de un mundo carente de Dios y de fundamento.” Niemeyer, *Diccionario Nietzsche*, 22.

⁴⁷ Rebeca Maldonado, “Abismo y modernidad: ensayo sobre Nietzsche y el romanticismo”, en *Estudios Nietzsche 5* (2005), 88.

⁴⁸ “La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades.” CrPu, A VII.

conocemos no es *la* realidad, sino que el mundo perceptible es una construcción *a priori* del cerebro que se acopla a un mundo totalmente distinto (*cosa en sí*). Solo veo fenómenos o apariencias (*Erscheinung*) como yo las percibo y no como en realidad son. Por lo que queda algo que no puede ser conocido, de ahí que se genere un *abismo* que no puede ser entendido mediante la razón, y justamente este “desocultará en el ser del hombre un impulso que lo lleva a no contentarse con los horizontes y límites precisos (...) hará emerger en la razón, una tendencia del pensamiento que buscará deslizarse a lo ilimitado (...) que va mucho más allá de la aspiración de la razón a lo incondicionado-suprasensible”⁴⁹.

Si no conseguimos acceder a la *cosa en sí* –siguiendo a los románticos– mediante la razón, sí lo podemos hacer mediante los sentimientos. De este modo, el abismo terminará por comprenderse mediante el arte y no mediante la razón. Las costas de una nueva metafísica quedan abiertas.

El *Frühromantik* en este abismo revelará a los dioses, desdibujará las costas de la metafísica, y el método más efectivo será a través de la música. El acceso a esta experiencia es como, *Un monje mirando al mar* de Caspar David Frederich, porque por un lado se tiene un *abismo* (*Abgrund*) inaccesible a la razón y por otro hay un individuo que está ávido de empaparse de ese *Abgrund*, de saber qué existe dentro de él. El primer contacto de la música romántica así es, el individuo se arroja ante lo desconocido y su experiencia no es la de la nada sino la *desujeción* del individuo para fundirse con lo caótico del todo. La música es un acceso al *abismo*, pero ese *abismo* no está vacío, sino que está lleno de sensaciones violentas, estremecedoras, apabullantes, pero al final la sensación es catártica y reconfortante, pues es lo que se busca al fin y al cabo.

1.3.2.- Entre Rousseau y Wackenroder

El pensamiento de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) oscilará entre el iluminismo y el romanticismo⁵⁰, porque justamente se encuentra entre ambos. Rousseau todavía no es romántico, pero tampoco es Ilustrado. Por un lado tenemos al Rousseau de las leyes en donde los hombres firman un pacto para generar un Estado justo, y por otro lado, esa llamada modernidad le será extraña. Es necesario –cree el moralista francés– el tratado entre los hombres

⁴⁹ Maldonado, *Abismo y modernidad*, 89.

⁵⁰ Isaiah, *El romanticismo*, 15.

para generar la paz, pero el nacimiento de ese pacto a su vez generó grandes males, como el egoísmo, la vanidad, etc. Siguiendo a este segundo Rousseau, los males del hombre se deben a la alianza que hicieron, por ello, otras de sus propuestas es un retorno a la Naturaleza, para poder subsanar todos los males que ha ocasionado. No solo mediante la filosofía Rousseau buscará regresar al pasado, sino también mediante la música. Sin embargo, sin que el filósofo francés lo quisiera, esto nos llevará al germen de algunos presupuestos del pensamiento estético musical que nacerá poco a poco.

Rousseau, en el marco de una teorización completa, indica al hombre una vía para huir del proceso de degradación producido por la civilización, con la recuperación, aunque sea utópica, del canto originario. La expresión musical, en su poder de globalizar la experiencia humana, de realizarla de manera más completa y sobre todo más auténtica, se hace portadora de un mensaje utópico: su conquista o mejor dicho, la tensión por su conquista, se convierte en un objetivo que va mucho más allá de su alcance artístico o musical⁵¹.

Este ‘mensaje utópico’ se convertirá en un canto originario, y nos devolverá a un tiempo en el que ser humano estaba más a gusto. Por medio de este canto tratará de recordar para escapar de esta modernidad llena de música superficial, así como de artificios sociales. De ahí que se comience a generar un rechazo por la ópera que ya en un tiempo posterior Schopenhauer llegó a denominar como superficial, ya que solo deleitaba la razón y no el corazón⁵². Con Rousseau se abrirá una brecha para el pensamiento estético musical del romanticismo, la música cantada nos arrancará de este mundo para evocar otro.

La otra brecha estético musical será abierta por un joven cuyas ideas serán importantes para la comprensión musical: W. H. Wackenroder (1773-1798)⁵³. Este filósofo también buscaba retornar al pasado en la música, pero a un pasado no muy lejano: el Renacimiento. Para Wackenroder la música tiene que ser estrictamente religiosa porque a través de esta Dios se comunica con los hombres en forma de “oscuros sentimientos”, y el canto gregoriano (propio de renacimiento) habla de los cantos del cielo. La música preferida por el joven Wackenroder aparte de la de Palestrina, será la música pura, porque al no estar acompañada de palabras será más directa. Por lo que sus reflexiones con respecto a la música pura serán de gran influencia

⁵¹ Fubini, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, trad. M. Josep Cuenca (Valencia: Universitat de Valencia, 1999), 23.

⁵² Cf. Schopenhauer, Arthur, PyP II, § 220.

⁵³ Wackenroder a pesar de haber dejado este mundo tan joven, dejó un legado que el romanticismo rescatará y sacará a la luz, y aunque no fue un joven romántico como tal, sentaría las bases para dicho movimiento.

para los jóvenes románticos, de ahí que se genere una línea estética musical diferente a la de Rousseau. Con el ginebrino la música debe estar acompañada de la palabra, porque:

dentro de un cuadro filosófico articulado y complejo, desarrolló la idea de que la música, o, mejor, un cierto tipo de canto que él admiraba, puede representar la recuperación de un lenguaje originario, propio de un hombre todavía no corrupto por la civilización, tenía a sus espaldas una débil pero viva tradición que por brevedad, podemos definir como antiilustrada: el canto como símbolo y recuerdo de un paraíso perdido⁵⁴.

La palabra, pero no la palabra de su tiempo, sino la de aquellos pueblos antiilustrados nos llevan a una música ideal. En cambio, para Wackenroder y sus seguidores, entre más pura mejor, así nos elevará sin intermediarios. De ahí que se genere un arco de tensión entre dos antítesis que lucharán a lo largo del romanticismo. Por un lado la música absoluta como la clave para acceder a esa experiencia y por otro la música con acompañamiento de las palabras.

Esta tesis, sostenida por importantes filósofos y ya anticipada por W. Wackenroder a finales del siglo XVIII, ha prevalecido sin duda en la cultura romántica, pero no debe olvidarse que junto a ella se desarrolla otra perspectiva que tiene su origen en el pensamiento de Rousseau, acerca del origen común a música y poesía, según la cual la asociación de la expresión musical con la verbal crearía el arte más completo, dotado de mayores capacidades expresivas⁵⁵.

1.3.3- Algunos rasgos que acompañaran a la música romántica

Para Wackenroder la música es universal porque nos llega a los sentimientos de forma directa, no hay ningún intermediario salvo la perfecta sonoridad. Matematizar la música implica admirarla por su perfecta estructura estilística, pero esto es un artificio como lo verá Nietzsche años más tarde en su *Nacimiento de la tragedia*, porque es música racional dirigida a mentes ilustradas. No se admirará por lo que provoque en nosotros, ya que utilizamos un intermediario, y por eso el joven Wackenroder la rechazará profundamente. La música debe de ser directa y debe estar dirigida al corazón y no a la cabeza, de ahí que en todo el movimiento romántico, tanto artistas como también filósofos se dedicaran a reflexionar sobre la música sin ser músicos⁵⁶.

Los sentimientos provocados por aquella musa son un tránsito para llevarnos al canto puro de los ángeles, a aquel *ὑπερουράνιον τόπον*, inaccesible para la inteligencia humana y solamente sentida por el corazón. La música para este joven debe de ser como la fe, hay que

⁵⁴ Fubini, *Entre música y filosofía*, 22.

⁵⁵ Fubini, Enrico, “‘Música absoluta’ y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche”, en *Estudios Nietzsche 2* (2002), 35.

⁵⁶ Fubini, *La estética musical*, 301.

creer sin cuestionar e indagar rompería ese estado sacro porque pone un “intermediario”. La experiencia musical para los románticos es como una elevación a lo desconocido, es como la alegoría de Platón sobre ascensión de las almas a aquel *Topus*, ya que no hay color, ni olor, ni sabor, pero no porque no haya nada quiere decir que no es nada⁵⁷, sino que ahí radica lo que *Es*. Por tanto, como nos dice Wackenroder, la música no da ninguna respuesta, solo revelaciones, ya que esa sonoridad nos lleva a la esencia de las cosas. Posteriormente, tras esa experiencia, solo se puede reflexionar sobre el sentimiento, pero no es *el* sentimiento provocado por la música, de ahí que emerjan descripciones incapaces de acceder a la experiencia y solo la tratan de aprehender mediante conceptos toscos.

Pero aquí debemos hacer una distinción entre el *sentimiento común* y el *sentimiento universal* que nos abre a lo sagrado. El segundo, tiene por fin tender hacia Dios. El sentimiento entonces debe de estar dirigido hacia lo universal, debe estar encaminado a un sentimiento comparable a la que tiene el místico con eso que se denomina nirvana, Dios, Topus, Uno, etc. En cambio el primer sentimiento tiene que ver con las sensaciones de cuando algo nos agrada, cuando no nos cautiva, cuando nos desilusiona, ya que está dirigido a lo puramente terrenal. Este tipo de sensaciones no desaparecieron de las artes, sino que se impregnaron del *Aufklärung* y sobre todo la ópera se empapó de estos sentimientos pasajeros. En la ópera, no hay dioses, no hay misticismo, solo sentimientos humanos. Dramas, engaños, pasiones, y un sinfín de cosas serán los pilares de este arte no-sacro. El *Aufklärung* baja a la música desde el Olimpo de los dioses a la cotidianidad humana. Si la música tiene por fin el pasatiempo entonces se dirigirá a los sentimientos individuales y solo permitirá un regocijo particular. Si esta música no tiene el compromiso de atender al *sentimiento universal* que nos acerque a lo sagrado, “entonces hay que buscar la causa no en el género de música mismo, sino en parte a la manera en que se lo trata y en parte en parte en la falta de seriedad de nuestra época”⁵⁸.

1.3.4.- La religiosidad en la música

El romanticismo no hubiese podido vivir sin esa sacralidad que tenía por finalidad cada experiencia estética del arte y sobre todo la experiencia musical. Pero no hablamos estrictamente de una religiosidad cristiana en la que se tiende hacia Dios para sentir esa experiencia

⁵⁷ Fedro, 247c.

⁵⁸ Nietzsche, CO I, carta 203, p. 159.

totalizadora, sino de una religiosidad imitada por este efecto que se transfiere al campo estético. La *Crítica de la razón pura* imposibilitó la idea de un Dios y los románticos sufrieron esta falta, pero no el ímpetu, por lo que el mismo *abismo* impuesto por Kant fue relleno con los ideales románticos. En la *Crítica de la razón pura* se imposibilita que la idea de Dios sea verdadera, pero en la *Crítica del juicio* demuestra que esta idea es necesaria. De igual forma el romántico mediante el sentimiento universal se arroja al abismo para poder sentir estéticamente a Dios, lo cree necesario y esta es la única vía para acceder a él.

Como habíamos visto, la única forma de recuperar el elemento religioso es mediante la experiencia estética, de otra forma es imposible. Enrico Fubini dirá que de Palestrina a Beethoven, uno siendo cristiano y otro laico no habrá distinción en su esencia, pues en el fondo su espíritu es Cristiano. Su efecto que provocan tiende hacia la misma finalidad, elevarnos hacia lo alto.

El espíritu de la música -que es cristiano por antonomasia y, por lo tanto, moderno- ya se podía expresar en el Renacimiento, en la polifonía vocal de Palestrina, y hoy encuentra una expresión igual en la sinfonía; hay sólo una diferencia de énfasis del momento cristiano al romántico. La música explícitamente sacra de Palestrina y la música «laica» de Beethoven, la cual, no obstante, nos habla de las «maravillas del lejano reino», son ambas música religiosa y se trata sólo de formas de expresión históricamente diferentes pero idénticas en la sustancia de la misma musicalidad *cristiana* y por ello de lo puramente *musical*⁵⁹.

Juan Plazaola en su *Introducción a la estética*, nos dirá que en la Edad Media no había una distinción entre la experiencia que proporcionaba el arte y la experiencia religiosa. En la mentalidad medieval “toda la vida está sacralizada”, por ello no hay una distinción entre lo estético y lo religioso. El pensamiento laico que nació tras el renacimiento devino en ruptura de la vida sacra, desacralizándola y profanándola, creando una especie de independencia dentro del arte, pues “se podía buscar a Dios mediante la belleza creada, porque era posible igualmente retener el sentimiento, el amor y la vida adheridos exclusivamente al valor estético”⁶⁰. De todo esto se infiere que la música laica no comparta las ideas de la religión cristiana pero sí comparte su esencia, pues ambas buscan llegar a Dios. En el Renacimiento todavía estaban impregnados los remanentes del sentimiento religioso y como veremos el joven Nietzsche se sentiría

⁵⁹ Fubini, *entre música y filosofía*, 39.

⁶⁰ Plazaola, Juan, *Introducción a la estética*, 4ª edición (Bilbao: Universidad de Deusto, 2007), 577.

absorbido por ambos, no encontrando mucha distinción pero sí teniendo por objetivo la elevación hacia lo alto.

Los poetas y los artistas, lo mismo que los inventores geniales y lo mismo que los místicos y los santos, beben de la misma fuente divina, pero con disposiciones diferentes, por canales distintos y según distintos tipos de relación a esa fuente⁶¹.

1.4.- LA CONCEPCIÓN DE LA MÚSICA EN EL JOVEN NIETZSCHE

El *Frühromantik* abrió el *abismo*, además que inauguró la tan disputada confrontación entre música pura y música con aditivo de las palabras. Nietzsche a temprana edad no distinguía del todo esta dicotomía, pero la intuía. Cuando las palabras dominaban por encima de la música y esta parecía ser un accesorio, la experiencia hacia lo sagrado quedaba entrecortada. Pero también no toda la música absoluta tendía a este fin, también había música que estaba destinada a generar imágenes y eso mismo impedía dicha experiencia. La solución más próxima del joven Nietzsche sería condicional: solo si la música nos lleva a la experiencia sacra, merece ser música. Estos elementos estético-musicales propios del romanticismo alemán fueron los pilares en los que descansó el primer periodo del joven Nietzsche⁶². Además como lo confirma Manuel Barrios Casares, el joven teutón estaba permeado muy fuertemente de la cultura alemana⁶³ y como especifica Fubini, todos estos temas que recorrimos forjaron una concepción romántica de la música en el inconsciente colectivo alemán que inmediatamente se convirtió en un patrimonio común de la cultura,⁶⁴ y que Nietzsche absorbió de forma natural.

1.4.1.- Un abismo sustituido por Dios

A parte de su formación cultural, por parte de su familia tuvo una instrucción religiosa a temprana edad que le daría una de los más grandes regalos: la experiencia sacra. Esta experiencia hacia lo sagrado no fue tan casual, sino causal, pues fue su refugio ante los males que

⁶¹ Plazaola, *Introducción*, 590.

⁶² “Así pues, aun reconociendo la presencia de elementos románticos en la primera obra de Nietzsche, hay allí también, como se ha apuntado antes y como se verá después con más detalle, una toma de posición original ante problemas destacados por el Romanticismo. Pero, finalmente, es justo reconocer que la proximidad de Nietzsche al Romanticismo es, sobre todo, al Romanticismo temprano: a esa joven generación idealista –Hegel, Hölderlin, Schelling y Schlegel– que da sus mejores frutos entre los años finales del s. XVIII y los primeros del siglo XIX.” Ávila Crespo, Remedios, “La crítica de Nietzsche al Romanticismo” en *Estudios Nietzsche 5* (2005), 13.

⁶³ “Desde sus años de formación en la escuela de Pforta, Nietzsche adquirió, junto con una sólida base para su posterior dedicación a la filología clásica, suministrada por profesores como Wilhelm Corssen o Karl Steinhart, un amplio conocimiento de la literatura alemana del siglo precedente.” Barrios Casares, Manuel, “Nietzsche y el retorno romántico a la Naturaleza”, en *Estudios Nietzsche 5* (2005), 37.

⁶⁴ Fubini, *El romanticismo*, 291.

irrumperon en su infancia y especialmente ante la muerte de su padre y de su hermano. “En esta doble desgracia –dice el filósofo–, nuestro único consuelo y protección fue Dios celestial”⁶⁵. El joven Nietzsche con apenas 6 años describe en su biografía que el abrigo de la soledad fue muy importante, ya que en Dios encontró su consuelo⁶⁶. Un mundo más allá, eximido de los males que este provoca crea un alivio, porque en el otro se cree que no existe tal, por ello Nietzsche se sentía seguro y sentir la protección de un padre era lo que más anhelaba.

Cinco años después el joven teutón encontrará un efecto similar con la música, pero más inmediato y con una fuerza de atracción irresistible⁶⁷. Curt Paul Janz nos cuenta sobre una introspección del joven Nietzsche a los nueve años: “Desde que tenía nueve años me sentí atraído con intensidad incomparable por la música”⁶⁸. A partir de aquí se volvió en su pasión y llegó a describir que se sintió arrebatado por la experiencia provocada en él que fue imposible ignorarla. Cabe recordar que a esa edad escuchó por primera vez el *Aleluya* de Händel y su primera descripción que hizo sobre la obra musical era parecida a “el canto de júbilo de los ángeles”⁶⁹. Nietzsche no podía explicar de otra forma aquella experiencia que le producía la música. La fuerza incomprensible, la impalpabilidad, el estremecimiento y la satisfacción no la podía producir un ser malévolo, sino el propio Dios. ¡Quién más se preocuparía por darle semejante placer al hombre! Por ello el joven Nietzsche dice: “¡Gracias a Dios que nos ofrece tan bello disfrute!”⁷⁰

En la música Nietzsche encuentra su alivio, halla una vía de escape para no sufrir. La tan famosa oración, “sin música la vida sería un error”⁷¹, nos arrojaría más luz para entender la importancia de la música a temprana edad en el joven Nietzsche, porque esta hacía que el mundo no pareciera tan cruel, ya que se generaba una pequeña *epoché* en su vida para amortiguar el terrible peso de existir con el que el joven germano se había topado a los 4 años con la muerte del padre y un año más tarde con la muerte de su hermano. Considerar a la vida como un error,

⁶⁵ Nietzsche, EA, 70.

⁶⁶ “Desde niño buscaba la soledad, y me encontraba mejor donde podía entregarme a mí mismo sin ser molestado. Y por lo general, esto sucedía en el abierto templo de la naturaleza, y era allí donde experimentaba las alegrías más verdaderas. Así, una tormenta me producía siempre la más agradable impresión; el trueno a lo lejos y el brillo amenazador de los relámpagos no hacían más que aumentar mi veneración hacia Dios.” Nietzsche, EA, 71.

⁶⁷ “A los once años se me despertó, por vez primera, la inclinación por la música religiosa y, finalmente, por el arte de la composición.” Nietzsche, EA, 113.

⁶⁸ Janz, BN I, 66.

⁶⁹ Nietzsche, EA, 50.

⁷⁰ Nietzsche, EA, 82.

⁷¹ CO VI, Carta 976 a Peter Gast, 15 de enero de 1888.

es aceptar que la crueldad de la Naturaleza no tenga ninguna justificación y la música justamente sale de este ho(e)rror para transportarnos a un mundo sin sufrimientos. Pero no encontró un refugio en *toda* la música, sino especialmente en la música religiosa y los grandes clásicos, pues ellos nos trasladaban a ese *summum bonum* impalpable que lleva por nombre, Dios. Pero recordemos que la música concebida así lleva una carga muy fuerte del romanticismo, pues ese sentimiento universal descrito por Wackenroder proviene de dicho movimiento. Además el espíritu de la música es cristiano y por ello, el sentimiento más próximo y sin distinción no es más que la del propio Dios. Por tanto, en Nietzsche podemos ver que cuando se apropia de la música por primera vez, lo que hace es absorber los gérmenes del romanticismo que en su tiempo ya estaban muy difundidos por toda Europa.

1.4.2.- El rechazo por la música moderna

En este periodo Nietzsche no escribió mucho sobre la música, pero sus pocas reflexiones son muy valiosas. Uno de sus primeros pensamientos aparece en sus *Esbozos autobiográficos* y después serían incorporados a sus *Escritos autobiográficos* de 1861 y 1863. Dichos esbozos fueron redactados cuando tenía 14 años (en 1858) y en ellos nos dice:

Dios nos ha dado la música, en primer lugar, para elevarnos a lo alto. La música reúne en sí misma todas las cualidades, puede conmover, bromear, alegrarnos y amansar el ánimo más tosco con la dulzura de sus notas melancólicas. Pero su objetivo principal es dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, elevarnos, conmovernos profundamente. Éste es, sobre todo, el fin de la música religiosa⁷².

Una elevación espiritual de la música no buscaba quedarse como una bonita experiencia, sino que quería saber el porqué sentía aquel efecto. Esa explicación se encuentra en los gérmenes de su formación religiosa y por ello la ve como un regalo dado por Dios, como si fuera una parte de él dada a los hombres como muestra de agradecimiento. Nietzsche está tan convencido de este supuesto, ya que por su efecto inmediato cualquier ser humano puede entenderla y, “A quienes la desprecian hay que considerarlos tontos, semejantes a animales”⁷³. El *horizonte de expectativas* del joven Nietzsche partía de la religión, pero a su vez estaba mezclada profundamente de romanticismo.

⁷² Nietzsche, EA, 82.

⁷³ Nietzsche, EA, 82.

La música tiene que tener como finalidad este propósito, de ahí que se genere naturalmente un rechazo por toda la música que tenga por objetivo otra cosa. Bajo esta premisa, para el joven Nietzsche la música no es (ni debe ser) una distracción, sino que es una “bendición” que tiene que emplearse con sabiduría y rectitud, de lo contrario será pecaminosa, como lo que sucedía con la llamada música del futuro. Está “nueva” música de acuerdo al filósofo, no le gustaba porque era oscura, y por oscuridad se refería a que no nos llega al corazón porque contenía “frases contrahechas, que quizá encanten al especialista, –y– dejan frío al oído sano”⁷⁴. No es simple, sino complicada, no es directa, sino que estará dirigida al erudito, y no llegará al corazón, sino a la cabeza. Motivo de todo esto es que por estas fechas no solo tuvo una inclinación teórica por la música religiosa, sino que también se dedicó a componer música de este tipo, como lo afirma Paulina Rivero Weber:

Las primeras composiciones versan básicamente sobre temas en torno a lo sagrado, incluso recoge algunos salmos y llega a hacer algunos fragmentos de misa. Entonces, realmente, Nietzsche piensa que la música es un don de Dios y que a través de la música podemos alabar a Dios⁷⁵.

Como posteriormente le sucederá con la filología, el vehemente filósofo rechazará todo aquello que no estimule al corazón, a aquello conceptualmente frío que es perteneciente a la ciencia. La música bajo esta perspectiva solo es apreciada por sus recursos estilísticos. Estimula al experto en la materia y no a cualquier persona como con el *oratorio*. El *oratorio* debe ser simple, sencillo en su estructura, no debe necesitar interesarse por hacer compleja a la música, sino que tiene que ser directo y universalmente comprensible para cualquier ser humano. Por ello el joven Nietzsche sentirá un profundo respeto y admiración, y rechazará toda música artificial, incomprensible ante la primera escucha. Por ello no solo la llamada “música del futuro” fue criticada por el joven teutón, sino también otros géneros como la ópera estarían como centro de reflexión en sus pensamientos, ya que este género para Nietzsche es complicado, y esto crea una artificialidad que no tiene por fin la sacralidad. En una carta escrita en 1861 nos dice que el *oratorio* nos eleva más que la ópera porque esta solo se dirige al oído mientras que la otra nos lleva hacia lo alto, y otra vez vuelve a decir que una de las causas por las que prefiere el *oratorio* es debido a que tiene efectos inmediatos que hasta una persona “inculta” podría entender⁷⁶.

⁷⁴ Nietzsche, EA, 82.

⁷⁵ Weber, Paulina Rivero y Meca, Sánchez Diego, “Escritos póstumos: arte, ética y política en Nietzsche”, en *Pensamiento: papeles de filosofía* (UAM de México), 2/1 (2011), 26.

⁷⁶ Nietzsche, CO I, carta 203, 159.

1.4.3.- Entre la música absoluta y la música con palabras

En esta misma carta enviada a Gustav Krug y Wilhelm Pinder trata un aspecto muy importante que tiene que ver con la “transformación del oratorio”. Este género nació en el siglo XVII y uno de sus principales exponentes fue Giacomo Carissimi en Italia. Se le denominaban de esta manera porque se “interpretaban en la parte de las iglesias dedicada a la reunión de los legos con el propósito de escuchar sermones y cantar piezas devotas”⁷⁷, y tenía por finalidad un “carácter sacro, en los que se combinaban elementos de narración, diálogos y meditaciones o exhortaciones, aunque no estaban pensados para su representación escénica”⁷⁸. Pero del siglo XVII al siglo XX, el *oratorium* sufre un cambio que lo ha hecho transformarse poco a poco. El recitativo va preponderando ante la música, y por ello se vuelve en su acompañante y no en la dominante. “A lo que se añade otra exigencia. Es imposible eliminar el recitativo y encontrarle un sustituto apropiado. Es imposible cantar un recitativo que no sea poético en absoluto, sin producir una impresión de ruptura y molesta”⁷⁹.

La esencia del recitativo para Nietzsche, es que la palabra debe estar recitada en forma de canto y no debe ser representada en un teatro, ni mucho menos cantada. Lo que distingue Nietzsche es que el recitativo comienza a ser un canto y se empieza a diferenciar más de la música, y por ende ambas ya no se mueven en un mismo ritmo, por lo que esto comienza a generar “un nuevo elemento, o sea, el elemento melodramático. La incursión de este elemento en el oratorio genera insertar una acción dramática y ello exige un teatro, poniendo a la música como un aspecto secundario o derivado de él”⁸⁰. De ahí que se genere una ruptura con sus ideas. Cuando Nietzsche escucha por primera vez el *Aleluya* de Händel no encuentra este defecto, porque la palabra es un derivado de la música y ambas tienden hacia la experiencia sacra producida por esta última. Por eso quizá el joven Nietzsche se sentía distanciado de la ópera, pues con un teatro y la incrustación de melodrama, la música quedaba en segundo término para quedar fragmentada por las partes en las que se divide, pues “¿Cómo una obra musical dividida

⁷⁷ Jay Grout, Donald y V. Palisca Claude, *Historia de la música occidental*, 2, Trad. León Mamés (España: Alianza música, 2001), 398.

⁷⁸ Donald y Palisca, *Historia de la música*, 397.

⁷⁹ Nietzsche, CO I, carta 203,160.

⁸⁰ Como lo dice Alison Latham; “El espíritu religioso y misionero que había nutrido al oratorio durante dos siglos decreció después de la época de Napoleón y los compositores del siglo XIX comenzaron a expresar puntos de vista ajenos al pensamiento cristiano ortodoxo.” Latham, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música* (México: FCE, 2008), 1119.

en una masa de parcelas independientes podría producir una impresión única y, sobre todo, sagrada?”

Pero ante esta discrepancia de la transformación del *oratorio* y de la crítica a la ópera por el dominio de la palabra, debemos recordar la doble concepción de la música propia del romanticismo de la que todavía el joven Nietzsche no era consciente, pero que ya se vislumbraba en él. La disputa entre la música absoluta y la música con aditivo de la palabra generó una discusión que no pudo resolverse en el plano discursivo nietzscheano, pero que se veía ya una clara inclinación por la primera, ya que la palabra no debía dominar a la música, de lo contrario su efecto se perdería. Pero del otro lado, no estaba a favor de que se suprimiera la palabra de la música, siempre y cuando no sobresaliera. Pero en esta época a Nietzsche no le interesaba tal disputa en el plano argumentativo, ya que para superar dicha contradicción lo único que buscaba eran cuatro requisitos: 1) tener efectos simples, 2) tener efectos inmediatos, 3) tener efectos universales y sobre todo, 4) elevar al ser humano religiosamente.

En sus reflexiones de juventud el joven Nietzsche muestra un gusto casi obsesivo por Beethoven, siendo un músico laico que no tenía por meta hacer música sacra. No hacía esa distinción entre Beethoven y la música religiosa porque a él le parecía que lo llevaban a lugares hermosos, a un reino impalpable. Nietzsche no tenía por fin acercarse a la música con un ojo crítico, sino que la experiencia de la música le producía un efecto sublime y eso era lo único que bastaba. Además de Beethoven el joven romántico sentía empatía por los clásicos, como lo dice en un apunte: “Pasé a sentir, a la vez, un odio inextinguible contra toda la música moderna, contra todo lo que no era clásico, Mozart y Haydn, Schubert y Mendelssohn, Beethoven y Bach eran las columnas sobre las que descansaba la música alemana y yo mismo”⁸¹. Pero otro de los presupuestos más importantes por las que el joven teutón no hizo tal distinción, fue porque Beethoven le producía una experiencia cuasi religiosa⁸². Como ya habíamos visto con Fubini, la música cristiana y la música de Beethoven guardan el mismo espíritu solo que son diferentes formas de expresión en diferentes contextos.

⁸¹ Janz, BN I, 51.

⁸² En CO I se muestra la obsesión por el músico. Cartas 12, 16, 116, 451, 454, 467.

Así, lo vocal y lo instrumental pueden coexistir en una misma época, aunque expresen dos fases diferentes y contrapuestas en la historia de la humanidad, historia que incluso en sus alternantes vicisitudes tiende a una espiritualización cada vez mayor⁸³.

El joven Nietzsche tampoco tenía intenciones de profundizar sobre esta problemática, la experiencia irresistible de la música se ve en la obligación de reflexionar sobre ese sentimiento que tuvo, y ya sea música pura o acompañada de la palabra, no se verá en la necesidad de optar por una, siempre y cuando fuera llevado ante aquellos cielos que se alejan de este mundo lleno de miserias y tristezas.

1.5.- DE LA MÚSICA RELIGIOSA A LA MÚSICA DEL FUTURO

En 1862 el joven Nietzsche comienza a cuestionar algunos aspectos de la música tal como la concebía. Las primeras reflexiones críticas, como lo señala Campioni, van orientadas a que la música sea realmente análoga al sentimiento, porque descubre que la fantasía produce la ilusión de que de la música emerge *el* sentimiento. Posteriormente en una carta que escribe en 1864 le dice Rudolf Buddensieg que la música tiene el privilegio de producir una “excitación nerviosa”, un escalofrío, a lo que el filósofo teutón le dice que no solo dicha musa produce tal efecto, sino que lo hacen todas las artes superiores, y que depende más que nada de la intensidad de la obra. Una tragedia de Shakespeare tiene su clímax y por ello también puede hacernos sentir ese escalofrío. Aunque estos pensamientos no nos dicen mucho, lo que podemos observar es que a Nietzsche le empieza a ser problemática la música como la había intuido. La parecerá problemática porque cada vez comienza a desligarse de la música religiosa y a la vez va comprendiendo y aceptando esa música que rechazaba.

En realidad, la encrucijada que suponen estos dos años de 1861 a 1862 en la asunción musical de Nietzsche es fundamental, y es también uno de los primeros hitos de su evolución, ya no sólo por ser el período de conocimiento de la obra de Wagner, sino por ser, además, un punto complejo de convivencia de tendencias que comienzan a ser dispares: por una parte, sobrevive, como hemos visto, el Nietzsche opuesto a la modernidad con aires de viejo maestro alemán que, llevado por austeridad y sustancialidad musicales, compone motetes, obras corales y oratorios, considerando a este último como un género musical indudablemente superior a la ópera, contagiada de frivolidad. Pero también son los momentos en que comienza a ser permeable –cada vez más– a esa aborrecida «música moderna» y que comienza a componer poemas sinfónicos para piano en los que la influencia de Liszt y de todo lo descriptivo-programático están muy presentes⁸⁴.

⁸³ Fubini, *entre música y filosofía*, 38.

⁸⁴ Pérez Maseda, Eduardo, *El Wagner de las ideologías*. Nietzsche-Wagner, (España: Biblioteca nueva, 2004) 237.

Por esas fechas en Alemania estaban ocurriendo cambios significativos en las bellas artes. Las llamadas “artes del futuro” estaban percibiendo un mundo nuevo, un mundo inexplorado. Estas artes bajaban del cielo a la tierra, de Dios al hombre. En un primer momento, el joven Nietzsche no solo estaba preocupado por el futuro de la música, sino con el arte en general, ya que se estaban transformando y a este filósofo no le gustaban estos cambios porque se alejaban de Dios y eran difíciles de entender. Como vimos, para el joven Nietzsche el arte en general debía ser claro, sin adornos y el mensaje tenía que ser simple y directo⁸⁵.

Por esa razón Nietzsche rechaza la música moderna, porque no guardaba claridad en sus pensamientos, y esta nueva música llamada, “música del futuro” (constituida principalmente por Berlioz, Wagner y Liszt) le parecía mala porque no cumplía con los requisitos antes descritos. Así leemos en un breve tratado que escribió por las mismas fechas:

Un fenómeno también muy triste es que muchos compositores modernos se esfuerzan en escribir de forma oscura. Pero, precisamente estas frases contrahechas, que quizás encanten al especialista, dejan frío a un oído sano. En especial, la llamada «música del futuro» de un Liszt, de un Berlioz, trata de ofrecer los trazos más extravagantes⁸⁶.

A parecer del filósofo, el entendimiento que se tiene de un arte a través de sus elementos teóricos no justifica que el contenido sea significativo, puede ser muy bueno estilísticamente pero no puede decirnos absolutamente nada valioso. Lo mismo pensaba Nietzsche con la llamada “música del futuro”⁸⁷, ya que para él no era música mala, era estilísticamente interesante, pero de acuerdo a su juicio no transmitía ningún contenido importante y por ello había que rechazarla.

A partir de 1861 a 1864 van aconteciendo algunos cambios en sus pensamientos, por ejemplo Paul Curt Janz nos cuenta que de 1861 a 1863 el joven Nietzsche se empieza a interesar

⁸⁵ “un poema consumado tiene que ser, desde luego, lo más sencillo posible, pero en cada una de sus palabras ha de latir la verdadera poesía. Un poema vacío de todo pensamiento, saturado de frases y de imágenes, a lo que más se asemeja es a una manzana fresca y roja por fuera, pero con un gusano en su interior. Los efectos retóricos tienen que faltar por completo en el poema, porque el uso frecuente de frases hechas hace pensar, sobre todo, en una cabeza que no es capaz de crear algo ella misma.” Janz, Paul Curt, BN I, 50. Por extraño que parezca esta reflexión fue escrita en 1958, antes de conocer a Arthur Schopenhauer, y la similitud de este pensamiento es igual al que escribió el filósofo de Weimar. Schopenhauer, Arthur, “Sobre actividad literaria y estilo”, en PyP II, 513-564.

⁸⁶ Nietzsche, EA, 82.

⁸⁷ Ver la carta 487, del 12 de noviembre de 1865. *Nietzsche*, CO I, p. 364. Debemos aclarar que la música del futuro nació como una oposición a lo infinito y a lo absoluto. Instaurar una nueva filosofía en la música que no reprodujese el canto de Dios, sino del hombre, era el papel de esta nueva música. Democratizarla y volverla accesible era su cometido, pero el joven Nietzsche no entendió, en un primer momento dicho proyecto cuando tuvo sus primeros acercamientos con dicha música. Cf. Polo Pujadas, Magda, *Filosofía de la música del futuro: Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick* (España: prensas universitarias de Zaragoza, 2017), 9-10.

por la música de Liszt⁸⁸. Además en 1861 comienza a cuestionar la existencia (y la creencia) de Dios⁸⁹ y poco a poco se irá haciendo latente hasta estallar en 1862⁹⁰. Su apropiación de la llamada “música del futuro” y sus presupuestos religiosos van cambiando lentamente. La música va mutando bajo un nuevo ropaje. En una carta escrita en 1866 todavía se mantiene crítico ante Richard Wagner. Cuando descubre el gusto por la música wagneriana es al final de su estancia en Leipzig hacia 1868⁹¹, momento en el que escucha la *Obertura a los maestros cantores*, y unos meses después lo conoce en persona, lo cual termina por intensificar su gusto. Transcurrieron años de oposición, crítica y aceptación que están registrados en sus *Frühe Schriften*. Posteriormente Nietzsche se volverá un defensor acérrimo de la “música del futuro”⁹² y especialmente de Wagner, pero ¿por qué? Si detestaba su música por no tener claridad, por no transmitir nada, y por no destinarse a Dios, ¿cómo pudo haber cambiado de opinión en algunos años? ¿A qué se debió esto? Eduardo Pérez Maseda nos dice lo siguiente:

En realidad, el proceso de admiración por parte de Nietzsche hacia Wagner y su música, admiración que será tanto artística como humana e intelectual, es un proceso ascendente. No existió, como en algunos momentos se ha llegado a mantener, una admiración febril por parte de Nietzsche hacia Wagner desde los primeros momentos de conocimiento de la obra de éste, sino que existen múltiples factores, sumamente importantes en su evaluación, que demuestran que, en realidad, la aprehensión de Wagner por parte de Nietzsche, entusiasta y fuera de toda duda, es relativamente reciente a esa fecha del 8 de noviembre de 1868, en que las ansias crecientes de Nietzsche cristalizan en una relación personal⁹³.

El proceso de la comprensión de la música del futuro fue muy lenta y le llevará aproximadamente diez años comprenderla⁹⁴. Pero esto lo veremos en el siguiente capítulo.

⁸⁸ Janz, BN I, 84-85.

⁸⁹ Safranski, *Nietzsche*, 34-35-36. Debemos resaltar que la irrupción de David Strauss con libro *La esencia del cristianismo*, fue fundamental para que Nietzsche se revelara ante sus creencias religiosas.

⁹⁰ Janz, BN I, 81.

⁹¹ “Me resulta de todo punto de vista imposible mantenerme fríamente crítico frente a esta música; toda fibra, todo nervio se estremece en mí y hace mucho tiempo que no tenía un sentimiento de éxtasis como el que se apoderó de mí al escuchar esta última ouverture.” *Nietzsche*, CO I, carta 596, p. 542.

⁹² Incluso en una carta escrita a Erwin Rohde del 22 al 28 de febrero de 1869, le comenta que “se ha hecho notar por sus opiniones sobre la música del futuro” y que es “solicitado” por dichos partidarios, pero que no está dispuesto a volver dichas opiniones públicas, pero que se considera lo suficientemente maduro para ello. Aunque el joven Nietzsche tiene sus reservas con ciertos músicos del futuro, considera que el padre de todo el movimiento es Wagner y al que se le debe más respeto.

⁹³ Eduardo Pérez, *El Wagner*, 234.

⁹⁴ Nietzsche en una de su cartas escrita el 9 de diciembre del 1868 a Erwin Rohde nos dice: “Después de este caso y, en general, después de afinidades muy extrañas entre tus cartas, que saboreo siempre con corazón agradecido y con enorme placer, y mis pensamientos de entonces, tengo también la firme convicción de que nos pondremos de acuerdo completamente sobre un genio, que se me presentaba como un problema insoluble y que de año en año hacía un renovado esfuerzo por comprender. Este genio es Richard Wagner.” *Nietzsche*, CO I, carta 604, 557.

CAPÍTULO II

LA MÚSICA DIONISIACA: 1865-1871

PRIMERA PARTE

SCHOPENHAUER O LA MÚSICA DE SATURNO

La música (...) nos proporciona el núcleo más íntimo que precede a toda forma, el corazón de las cosas. Esta relación se podría expresar muy bien en el lenguaje de los escolásticos diciendo: los conceptos son los *universalia post rem*, pero la música proporciona los *universalia ante rem*, y la realidad, los *universalia in re*.

Arthur Schopenhauer
MVR I, § 51, 311

2.1.1.- Nietzsche conoce la filosofía de Schopenhauer

En 1865 Nietzsche lee por primera vez *El mundo como voluntad y representación* del filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860)⁹⁵. El asombro que le causó este escrito cambió radicalmente su vida y su forma de pensar, hasta el punto de afirmar algunos años después que comprendió al filósofo como si hubiera escrito para él.

Formo parte de los lectores de Schopenhauer que, después de haber leído una primera página escrita por él, saben con seguridad que leerán todas las demás y que atenderán cada una de las palabras que haya podido decir (...) Para expresarme de una manera inteligible, aunque inmodesta y necia: yo lo comprendí como si hubiera escrito expresamente para mí⁹⁶.

Pero el joven Nietzsche no era un simple receptor de pensamientos, a él le gustaba rumiarlos, y bajo ese rumiar engendraba nuevas ideas. Algunas de las tesis schopenhauerianas se transformaron con el pasar de los años y algunas simplemente fueron desechadas⁹⁷. Por lo que la recepción de la filosofía de Schopenhauer en el joven filólogo implicó ir entendiendo sus argumentos medulares para posteriormente someterlos bajo la crítica y crear nuevos pensamientos a partir de las exigencias de sus necesidades internas.

Una de las tesis de las cuales el joven Nietzsche se apropió con gran intensidad en los primeros años de lectura sobre *El mundo* fue la intuición de la *voluntad* (Wille). Esta intuición tendría como consecuencia una visión absurda del mundo, en el cual somos títeres de una *fuerza* que comparte toda la Naturaleza desde su ser mismo y que solamente desea existir sin ningún propósito ni fin⁹⁸. Como más adelante observaremos a detalle, de 1868 a 1871, Nietzsche asimilaría esta intuición, se quedaría con algunos elementos de esta *visión absurda del mundo* y rechazaría otros. Por lo que en primera instancia es conveniente analizar la tesis expuesta por

⁹⁵ Ver la introspección que hace el joven Nietzsche sobre su primer encuentro con *El mundo como voluntad y representación*, en, Nietzsche, EA, 146.

⁹⁶ Nietzsche, Friedrich, “. Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad. Juan B. Linares (España: Tecnos, 2011), 755.

⁹⁷ Podemos poner como ejemplo la tesis sostenida sobre la teoría del *genio* (Genie) de Schopenhauer y que Nietzsche llegará a defender en los primeros años de la recepción de *El mundo*, para después criticarla y reelaborarla hasta culminar con la idea del *espíritu libre* (Freigeist). Cf. Siemens, Herman, “Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del *genius* por el «espíritu libre» en los años posteriores a 1870”, en *Estudios Nietzsche 7*, trad. Luis E. de Santiago Guervós (2007), 99-120.

⁹⁸ “Así pues, el absurdo de la Voluntad radica en el contraste sorprendente entre la perfecta organización de los fines y la ausencia de finalidad (...) Por un lado, advertimos que esa tendencia tiende por definición al vacío, ya que no hay ningún fin real, con excepción de algunas satisfacciones ilusorias, que venga a legitimarla y explicarla. El absurdo es la Voluntad misma en tanto que también participa de una finalidad apremiante y de un azar absoluto, unidos en la ausencia última de toda intención.” Rosset, Clément, “Schopenhauer, filósofo del absurdo”, en *Escritos sobre Schopenhauer*, Trad. Rafael del Hierro Oliva, (Valencia: Pretextos, 2005), 98.

Schopenhauer, y al final (la cuarta parte de este capítulo) observaremos la crítica que realiza el joven filólogo a dicha intuición, para observar de qué modo elimina algunas propiedades y por qué se queda con otras. Después de dicha exposición pasamos a exponer la experiencia que tiene el místico con la *voluntad* y al final desarrollamos la relación que tiene con la experiencia de la música. La última parte es de gran relevancia, porque en justa medida se le trata de dar el valor teórico al pensamiento musical de Arthur Schopenhauer, ya que el Schopenhauer de Wagner o el de Nietzsche, no es *el* Schopenhauer, sino *las* interpretaciones hechas del filósofo por el esteta y el filólogo. La *metafísica de la música* expuesta en el libro III de *El mundo* (vol. I y II) representa la culminación teórica de la música absoluta, libre de palabras e imágenes, y solo accesible mediante el sentimiento. Esto lo esbozamos en el primer capítulo con los iniciadores del *Frühromantik*, por lo que Schopenhauer así como también Wagner, se suman al romanticismo tardío etiquetado como *Spätromantik*.

2.1.2.- La intuición de la voluntad

Curt Paul Janz en la monumental *Biografía* de Friedrich Nietzsche nos dice que, “La falta de sentido de la existencia es lo que más fuertemente le increpaba –al filósofo– desde estas páginas”⁹⁹. Por lo que prontamente, la filosofía de Schopenhauer le ofreció una nueva comprensión del mundo (y por ende, una nueva *Weltanschauung*) que terminó por sustituir a la anterior (en la que Dios era el creador de este mundo y por antonomasia, de la música). Además debemos recordar que desde 1862 Nietzsche era un joven errante (pues había leído *La esencia del cristianismo* de David Strauss), ya que carecía de una visión del mundo, por lo que comienza una nueva búsqueda espiritual que iniciará bajo el ropaje de la filosofía schopenhaueriana. El libro de David Strauss lo liberó del prejuicio cristiano, pero la *necesidad metafísica* era tan fuerte que la sustitución de una nueva creencia no se hizo esperar y la encontró en la intuición de la *voluntad*¹⁰⁰.

Pero, ¿por qué Nietzsche se sintió identificado con la filosofía de Schopenhauer?

⁹⁹ Janz, BN I, 158.

¹⁰⁰ En la *correspondencia* podemos observar cómo el joven filólogo tiene divinizado al filósofo, hasta el punto que es sustituido por Dios. Cf. CO I, carta 500, p. 383, carta 517, p. 413, carta 545, p. 458.

Sin duda, el pensamiento de Schopenhauer marcó una ruptura con toda la tradición filosófica que le precedió¹⁰¹, ya que “arrancó (...) a la razón y la instaló en el querer, haciendo de aquella un mero accidente de éste. Y vio con claridad que los contenidos de nuestras representaciones intelectuales, incluso las más sublimes y espirituales, presuponen una fuerza impulsiva que los trasciende a la vez que los dota de contenido y estructura”¹⁰²¹⁰³. Esta nueva metafísica parte del *cuero* (Leib)¹⁰⁴ porque nos proporciona la llave para acceder a la esencia de las cosas de una forma más íntima. Schopenhauer argumenta que nuestro *cuero* por un lado es *representación* (Vorstellung), esto es, que el *cuero* se percibe como un objeto sumergido en el espacio, el tiempo y la causalidad, y por otro lado, los impulsos que lo mueven provienen desde una experiencia interna sombría, en el que “nos vemos siempre queriendo”¹⁰⁵, y que el filósofo denomina bajo el concepto de *voluntad de vivir* (Wille Zum Leben)¹⁰⁶.

Según el filósofo de Frankfurt, lo que queremos realmente en el fondo es satisfacer deseos que no se extinguirán, ya que no persiguen ninguna meta (aunque lo pareciera) porque realmente no las tienen. Aunque pareciera que hay metas y fines, estas son solo vanas ilusiones, porque una vez realizada una supuesta meta, volverá a aparecer otra. Estos impulsos del cuerpo se exteriorizan y tienden hacia un objeto, pero una vez que el objeto cumple la satisfacción vuelven a nacer otros deseos, *ad infinitum*. La fuente de donde emanan no tiene, ni aspira a nada, y por ello siempre estaremos insatisfechos.

En un mundo en el que todo es tendencia domina un poder *que no es tendencia*: la Voluntad, en tanto que carece de finalidad. De esta manera los objetivos que le asignamos no tienen existencia real: interpretan el papel de la tendencia, para obedecer a la Voluntad, pero es solo una interpretación (...). Toda actividad en este mundo es como la del topo, cuyo destino

¹⁰¹ Esta tradición antepuso un *vovç* y Anaxágoras fue uno de sus fundadores, por lo que “Toda la fisicoteología es un desarrollo del error (...) según el cual la forma más perfecta en que se producen las cosas es con la mediación de un intelecto.” Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación II* (Madrid: Gredos: 2010), § 21, 305.

¹⁰² Saucés, Manuel y Villar Ecurra, Alicia, *El irracionalismo, volumen I. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer* (España: Síntesis, 2000), 134.

¹⁰³ La tradición filosófica bajo eso que Schopenhauer llegó a denominar el Iluminismo, “(...) puede afirmarse que, en toda la filosofía anterior a Schopenhauer, el hombre aparecía fundamentalmente como un ser de razón. Y los elementos irracionales que empezaron a aflorar se tomaron poco más o menos como una desviación de la naturaleza humana, de aquello que ésta debía ser.” Saucés, *El irracionalismo*, 133.

¹⁰⁴ De esto se desprende que el filósofo teutón haya denominado a su metafísica, *metafísica inmanente*, pues para él las anteriores filosofías partían de una *metafísica trascendente* que iniciaban a partir del intelecto, y no consideraban al cuerpo como la respuesta ante las interrogantes elementales de la filosofía. Cf. Schopenhauer, Arthur, “Fragmentos sobre la historia de la filosofía”, en PyP I, 139.

¹⁰⁵ Schopenhauer, Arthur, CRPS, § 42, 206.

¹⁰⁶ Ver el glosario del tomo I de MVR.

consiste en excavar durante toda su vida en la tierra y en la noche que lo rodean. Lo raro no es la noche, sino el hecho de excavar¹⁰⁷.

De acuerdo a Schopenhauer, nuestro cuerpo como experiencia no solo es *representación*, sino otra cosa del todo distinta: *voluntad*. Ya que la experiencia corporal se nos da de estas dos maneras. Primero, los impulsos que emergen como acciones en el mundo no tienen ninguna carga representacional, y son vivenciados para después pasar como sensaciones, esto es, como representaciones. La *Wille zum Leben* refiere una fuerza que emana desde dentro y que hace permanecer en la vida al individuo¹⁰⁸, y Schopenhauer cree sería egoísta desligar esta experiencia y no transferirla a las demás cosas de la *Naturaleza* (Natur)¹⁰⁹. De ahí que el filósofo de Danzig infiera que el cuerpo no sea el único que está dotado de voluntad, ya que, “el conocimiento que tenemos de la esencia de nuestro propio cuerpo, un conocimiento doble, dado en dos modos completamente y heterogéneos y transformado ahora en evidencia, lo utilizaremos de aquí en adelante como una clave respecto a la esencia de todo fenómeno en la naturaleza”¹¹⁰.

Schopenhauer cree que esta experiencia corporal es análoga a la totalidad de la Naturaleza, pues también cada cosa se encuentra entre *voluntad* y *representación*. De ahí que se derive que si aquella *voluntad* carece de razón¹¹¹, entonces la esencia de las cosas debe ser una fuerza ciega, irracional e inconsciente, que no tiene ningún fin y siempre está insatisfecha. Aunque tiene objetos a los cuales se dirige, ella misma no tiene ningún objeto. Por ello se infiere que toda la *Naturaleza* es movida de forma ciega y no persigue ningún fin, ni aspira a alguna meta¹¹². Lo único que quiere la *voluntad* es existir y satisfacerse a sí misma, por eso este mundo está plagado de sufrimientos y miserias, pues vista en su totalidad, cuando esta se pluraliza en el mundo como *representación* lucha contra sí misma y así misma se devora sin ninguna finalidad. Este mundo tomado en su conjunto, no es más que una lucha inalcanzable de ser en el mundo, de afirmar *la* voluntad. La lucha de contrarios que nacen de la esencia de *voluntad* no tiene fin, además todos estos deseos que emergen de los cuerpos no tienden a ningún lugar,

¹⁰⁷ Rosset, *Filósofo del absurdo*, 95-97.

¹⁰⁸ Este cuerpo tiene una fuerza interna a la que no se le puede controlar y está libre de nuestras elecciones racionales. Este atributo es esencial para entender el pensamiento del filósofo de Frankfurt porque de ahí derivará su pensamiento trágico.

¹⁰⁹ Schopenhauer, Arthur, MVR I, § 19, 124.

¹¹⁰ MVR I, § 19, 125.

¹¹¹ “La voluntad, en tanto cosa en sí, está -como ya dijimos- fuera del principio de razón bajo todas sus formas. Por consiguiente, existe sin motivo (Grundlos).” Rosset, *Filósofo del absurdo*, 100.

¹¹² “De hecho, la ausencia de toda meta, de todo límite, pertenece a la esencia de la voluntad en sí, que es una aspiración ilimitada.” MVR I, § 29, 195.

simplemente desean y no por motivos racionales, sino porque de ella misma emerge el querer, de ahí que las individualidades se vean en la penosa necesidad de luchar para existir. Es por ello que Schopenhauer para confirmar esto recurra una gran cantidad de ejemplos en la *Naturaleza*, desde los objetos inertes a las cosas animadas.

La variedad de las organizaciones, la artificiosidad de los medios con que cada uno se adecua a sus elementos y a su presa, contrasta aquí claramente con la ausencia de algún fin último que pueda admitirse; en vez de esto, lo único que hay es un momentáneo bienestar, un goce fugaz y condicionado por la carencia, un enorme y largo sufrimiento, una lucha constante, *bellum omnium*, donde todos son cazadores y esto continuará *in secula seculorum*, o hasta que se rompa otra vez la corteza del planeta¹¹³.

2.1.3.- El asceta y la experiencia de la nada

Como lo afirma Alexis Philonenko, la filosofía de Arthur Schopenhauer es una espiral y hay que entender cada uno de sus momentos, ya que cada uno es necesario para deducir el anterior y viceversa¹¹⁴. Si comprendemos la pura intuición de la *voluntad* corremos el riesgo de no concebir el sistema en su totalidad¹¹⁵. Por lo que como afirma acertadamente Philonenko, con la filosofía de Schopenhauer o se entiende la pura intuición de la *voluntad* o se piensa su sistema en conjunto. El filósofo teutón por ello divide *El mundo como voluntad y representación* en cuatro libros, pues cada uno es un momento de aquella espiral que al final termina confluyendo en la *voluntad*. No podemos quedarnos en la intuición de que solo hay una *voluntad* insatisfecha y que solo desea sin cesar. Una visión del mundo así aterraba a Schopenhauer, por lo que en *El mundo*, al final del libro IV –y para no sentir una profunda angustia– argumenta que la *voluntad* también se niega a sí misma a través de algunos dichosos seres humanos, de ahí que su sistema

¹¹³ MVR II, § 28, 403.

¹¹⁴ “La obra de Schopenhauer es comparable a una espiral. Momento de la pura teoría (el mundo como representación). Momento de la aparición de la Voluntad (Metafísica de la Naturaleza). Momento de la representación superior (Metafísica de lo Bello). Por último, momento en que la voluntad se comprende ella misma (Fenomenología de la vida ética) (...) Nos encontramos ante un itinerario interno y moral.” Philonenko, Alexis, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Trad. Gemma Muños-Alonso López (Barcelona: Anthropos, 1989), 43.

¹¹⁵ “Aparece aquí la intuición mayor del sistema. A diferencia de las otras filosofías postkantianas, no está estrechamente ligada a la arquitectónica del discurso filosófico de Schopenhauer. Se podría decir en última instancia que la idea y el sistema caen uno fuera del otro. Se explican aquí muchas cosas. Cómo por ejemplo Tolstoi pudo asimilar la intuición sin cargar con el sistema, y también el tardío pero inmenso éxito del pensamiento de Schopenhauer y su rápido declinar. Se podía asimilar la intuición sin retener todos los momentos del sistema. De ahí el éxito. En cambio, desprovista de su marco conceptual la intuición debía desviarse y hundirse en un sentimiento pesimista confuso. De ahí el declinar. En cambio, era más delicado separar idea y sistema en Hegel; se han mantenido a pesar de sus contratiempos.” Philonenko, *Schopenhauer*, 115-116.

sea moral y no darwinista¹¹⁶, de ahí que no exalte a la *voluntad*, sino al ascetismo y al distanciamiento de esta.

Solo el asceta, el místico o el iluminado tienen una experiencia directa de *la voluntad*. Pero que este tenga esta experiencia implica dejar de lado el mundo como *representación* y el mundo como *voluntad*, pues recordemos que solo esta puede ser conocida a partir del mundo ilusorio y si no partimos de este, entonces no nos podemos referir a *nada*. Por lo que el asceta no tiene nada que comunicar, pues su experiencia es la *nada relativa* (nihil privativum), ya que relativo significa aquí que realmente no haya *nada* (Nichts) en sentido *absoluto* (nihil negativum), sino que no es *nada* para nosotros, seres sumergidos en el espacio, el tiempo y la causalidad, que en síntesis es el mundo como *representación*.

La negación, la supresión y la conversión de la voluntad es también supresión y desaparición del mundo, su espejo. En cuanto dejamos de ver a la voluntad en este espejo, nos preguntamos en vano adónde se ha ido, y nos lamentamos de que se haya perdido en la nada, puesto que ya no tiene ni un dónde ni un cuándo¹¹⁷.

Todos aquellos que han encontrado el sendero de Buda cuando retornan al mundo niegan la *voluntad*, se vuelven ascetas y sabios, y ellos no encuentran una denominación posible para definir dicha experiencia, por lo que de acuerdo al contexto en el que han vivido le han asignado el concepto de Dios, Nirvana o lo Uno. Por ello podemos decir que la experiencia directa que tiene el místico de la *voluntad*, no es aquella *voluntad* que describimos anteriormente, porque esta solo es concebida bajo la *representación*¹¹⁸ y solo nuestro cuerpo es la llave para poder transferir aquel significado a toda la *Naturaleza*. La experiencia del místico es lo más originario posible, es lo *trascendente*, lo que está más allá del mundo como *voluntad* y *representación*¹¹⁹, pero a la vez esta experiencia de lo Uno no se puede describir, ni mucho menos podemos llegar a una definición, ni a una conceptualización. Es lo Originario y lo Originario no tiene nombre.

¹¹⁶ “Entre mis manos -dice el filósofo en uno de sus primeros apuntes preparatorios para *El mundo-*, o por mejor decir dentro de mi espíritu, va cobrando cuerpo una obra, una filosofía donde la ética y la metafísica serán *una sola cosa*, siendo así que hasta el momento se las disociaba tan erróneamente como al ser humano en alma y cuerpo.” Schopenhauer, Arthur, *Escritos inéditos de juventud, 1808-1818. Sentencias y aforismos II*, Trad. Roberto R. Aramayo (España: Pre-textos, 1999), 21.

¹¹⁷ MVR I, § 71, 485.

¹¹⁸ “La forma de esta representación es el espacio y el tiempo, y por eso todo lo que es desde este punto de vista tiene que ser en algún lugar y en algún momento. A la representación pertenece también el concepto, el material de la filosofía, y finalmente la palabra, el signo del concepto.” MVR I, § 71, 485.

¹¹⁹ Por ello, concluye que “Si no hay ya voluntad, no hay representación, no hay mundo.” MVR I, § 71, 486.

2.1.4.- La metafísica de la música

Ahora bien, el artista no se aleja del mundo, ni tiene una experiencia directa de la voluntad, sino que se distancia por breves instantes para tener un “conocimiento puro, verdadero y profundo de la esencia del mundo”. Pero cabe resaltar que este distanciamiento se hace desde el “interior” de la vida misma y no fuera de ella como ocurre con la experiencia del místico (ya que este se aleja de ella). Por lo que debemos hacer una diferencia entre las bellas artes, ya que para Schopenhauer todas las artes, salvo la música, captan las *ideas* (εἰδῆ), o en otro término, capta las *objetivaciones de la voluntad*¹²⁰, mientras que la otra capta la *voluntad* en general.

La experiencia de la música pura¹²¹ por su efecto indescriptible pareciera que nos lleva a un reino incomunicable e impalpable, y Schopenhauer pensó que debido a la amalgama de sensaciones debía de ser una *copia de la voluntad tomada en su conjunto*, por lo que debía de ir más allá de las *Ideas*, y hasta cierto punto se liberaba del mundo como *representación*. Pero si “la música, al trascender las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora absolutamente y, en cierto modo, podría existir aunque el mundo no existiese”¹²², consideramos que debe resolverse una cuestión de gran importancia.

Ni los ascetas, ni los místicos consideran que ese Dios está lejos de este mundo, antes bien está en todo, pero no es él, está alejado pero no lejos del mundo, y aunque lo hemos olvidado su presencia siempre está ahí. Es en palabras de Rosset: *el precursor sombrío o Saturno*¹²³. La música tiene una experiencia análoga porque va más allá de la voluntad, porque sale de esa dicotomía entre *voluntad y representación*¹²⁴. Para el filósofo teutón la música solo

¹²⁰ Schopenhauer se refiere a que cada individuo de la Naturaleza tiene un *prototipo* que le asigna la forma que tiene como tal. De ahí que estos sean universales en sentido platónico y por esa razón les denomine en su estética: *Ideas*. Ver, MVR I, § 25, 153-154.

¹²¹ No debemos olvidar que cuando Arthur Schopenhauer hace una descripción filosófica sobre la música se está refiriendo a la música absoluta o pura, que no es más que la línea abierta por Wackenroder y que en este momento llega a tener una gran importancia tanto para los filósofos como para los estetas. A este periodo lo reconocemos como el *segundo romanticismo* y del cual el joven Nietzsche se perneará.

¹²² MVR I, § 52, 304.

¹²³ Rosset refiere a esta categoría “a un elemento *anterior a la voluntad*, y arroja algo de luz sobre esa x misteriosa -anterior al tiempo, al mundo y a la voluntad- que hace las veces de origen de todas las repeticiones.” Rosset, Clément, “La estética de Schopenhauer”, en *Escritos sobre Schopenhauer*, Trad. Rafael del Hierro Oliva (Valencia: Pretextos, 2005), 122.

¹²⁴ En una carta escrita a uno de sus apóstoles le dice que ha comprendido mal su sistema y por ello le rectifica y le aclara: “Lo que es la cosa en sí, sin embargo, sólo se entiende en relación con sus manifestaciones y viceversa. Las manifestaciones, por otra parte, son sólo un fenómeno cerebral. Yo nunca he hablado de lo que es la cosa en sí *independientemente* de esta relación porque no lo sé: en esta relación, en cambio, la cosa en sí es la voluntad de vivir. Que ésta pueda ser negada es algo que empíricamente he demostrado; por ello, he concluido que la cosa en sí quedaría

se da a través del tiempo¹²⁵, pero hay momentos en el que la música se desprende de *la* intuición, y se termina diluyendo hasta quedar una experiencia total de la *voluntad* pura. En el momento en que Schopenhauer afirma, *la música es el espejo de la voluntad, o es la copia total de la voluntad, no plural sino total*, en ese instante la desprendemos del mundo como *representación* y por ende también de la misma *voluntad*, por lo que nos quedamos en la *nada*. La experiencia frente al místico es parecida pero no es la misma, porque en el místico emerge una renuncia, mientras que en la música pareciera que la *voluntad* se afirma a sí misma y hasta cierto punto imita sus triunfos, sus anhelos y su esencia¹²⁶.

De ahí que Clément Rosset pretenda liberar a Schopenhauer de sus falsos profetas musicales: Wagner¹²⁷. La idea de divergencia es muy clara, Wagner se queda en una música entre voluntad y representación¹²⁸. El esteta Wagner tratará de unir música y palabra, pero la música concebida por Schopenhauer pretende liberarla del fenómeno, de todo el mundo como *representación*, por lo que la palabra, si desea acompañar a la música, debe de cumplir “originaria y esencialmente más que un tono modificado, como el de un instrumento”¹²⁹. De ahí que Rosset no se remita a ejemplos operísticos u de otra índole, pues a lo que no se le puede representar, no se le pueden poner ejemplos, sino aproximaciones. Por lo que Arthur Schopenhauer será en esencia un defensor acérrimo, un prócer por excelencia de la música absoluta, pues las palabras solo entorpecen y nos obliga a divagar en la fantasía de las imágenes.

Una vez esclarecida la música en el verdadero sentido schopenhaueriano tomamos una definición de total importancia dada por Rosset. Para el filósofo francés la metafísica de Schopenhauer es categorizada bajo el nombre de *Saturno*, porque este dios dentro de la mitología griega creó al mundo y a los dioses, para así alejarse de sus creaciones. Saturno puso su distancia y se fue a lo más recóndito del mundo, quedando como un dios olvidado.

Saturno representa con bastante exactitud al sombrío precursor que hemos buscado en el origen de la voluntad: dios venido a menos, engendró a quien detenta el poder actual y efectivo (Júpiter), pero ahora está obligado a vivir aparte de los dioses y en el olvido de los hombres. Fuente de todo poder, él mismo carece de todo poder. Es el dios oculto, que ya sólo se manifiesta de manera lejana y velada, que aún deja percibir, no obstante, de tarde en tarde, el

suprimida sin su manifestación.” Schopenhauer, Arthur, *Cartas desde la obstinación*, Trad. Eduardo Charpenel Elorduy (México: Los libros de Homero, 2008), 159.

¹²⁵ MVR II, § 39, 518.

¹²⁶ MVR II, § 39, 523.

¹²⁷ Rosset, *La estética*, 186.

¹²⁸ Sobre este parte profundizaremos más en la segunda parte de este capítulo.

¹²⁹ MVR II, § 39, 512.

eco atenuado de una fuerza hace tiempo desaparecido. De la misma manera, el sombrío precursor engendró, en tiempos de un pasado inmemorial, la voluntad que ahora representa todo el poder del mundo; después se retiró y, privado desde entonces de cualquier influencia sobre la voluntad y su eterna repetición, ya sólo deja filtrar a través del arte el testimonio oscuro de su reinado por siempre concluido¹³⁰.

Ya nadie se acuerda de él y por eso se convierte en el *precursor sombrío*, pero sus ecos y su extrañeza se manifiestan en la música. A través de esta el *precursor sombrío* vuelve a restituirse, vuelve a ser accesible a los hombres. Como bien lo dice Schopenhauer, el concepto de voluntad dada a los hombres mediante una introspección es la mejor denominación posible pero no es *la* o *el* concepto mejor empleado. La experiencia proporcionada por la música ya no es la voluntad considerada en su conexión con el fenómeno, sino que está liberada de esta. Por ello, la música si pudiera filosofar sería la verdadera filosofía, una filosofía del *precursor sombrío*.

Clément Rosset pretende darnos claridad, por ello hace una lectura directa sobre el pensamiento musical de Schopenhauer. Es necesario entender la voluntad para pasar a un estrato más originario de ella misma. Pareciera que hablamos de un estrato trascendente, pero no es la trascendencia la que nos conduce a hablar sobre ella, sino la misma experiencia. La experiencia nos desliga de la intuición y nos conduce al Ser, a un estado *ante rem* [antes de la cosa], mientras que la voluntad está *in re* [en la cosa], o sea entre el mundo como *voluntad y representación*.

Pero la música debido a su potencia, hace que el ser humano se sienta atónito y muchas veces su fantasía busca representársela, ya sea mediante imágenes o mediante dramas, por lo que su representación siempre estará presente en géneros como la ópera o la música programática. Por ello Schopenhauer nos dice que solo por analogía (pero hay que tener en cuenta que solo por analogía), la música tenga una relación con las objetivaciones de la voluntad, mas no se refiere a que así tenga que ser, sino que la fantasía muchas veces nos desvía de su verdadero objetivo y nos termina por distraer, olvidándonos del *precursor sombrío*. Como más adelante veremos con Richard Wagner, este entenderá a Schopenhauer bajo esta forma. Querrá conectar esta imaginación junto a la música y derivará a esta como la que proporciona imágenes y del cual debe emerger el drama, por lo que su interpretación tendrá un punto de partida distinto al del filósofo de Frankfurt y su proyecto se verá conectado con su propuesta teórico-práctica.

¹³⁰ Rosset, *La estética*, 198-199.

SEGUNDA PARTE

WAGNER O EL DRAMA MUSICAL

Richard me dice finalmente que Nietzsche nunca tuvo una idea propia ni sangre propia,
que todo es sangre extraña que le había sido trasvasada.

Cosima Wagner

2.2.1.- Nietzsche conoce a Wagner

Hacia 1868 los pensamientos del joven Nietzsche serán trastornados porque a finales de ese mismo año conocerá en persona a Richard Wagner. La conexión entre ambos fue inmediata y congeniaron porque por ese entonces Nietzsche estaba entusiasmado con Schopenhauer y con los griegos, al igual que Wagner. Desde este momento comenzó una amistad que no duraría muchos años, pero sería muy intensa y Nietzsche seguiría recordando estos días hasta su muerte como los mejores momentos que pudo haber vivido¹³¹. De 1868 hasta 1871, el joven filólogo visitó veintitrés ocasiones Tribschen, lugar donde residió por esas fechas el músico. En estas estancias Nietzsche discutió la filosofía de Schopenhauer, el proyecto de la obra de arte total, el papel de los griegos en el renacer de Alemania y sobre todo el lugar que ocuparía la música para el porvenir de Occidente. A partir del otoño de 1869 aparecerán las primeras reflexiones del joven filólogo en torno a la asimilación de las tesis wagnerianas, y a pesar de la admiración que le tenía podemos observar que no dejó de ser un receptor pasivo, sino que se embarcó en un nuevo proceso de comprensión y creación¹³². Por lo que primero debemos desarrollar las tesis de Wagner para así comprender la crítica que después realizará Nietzsche.

Richard Wagner escribió innumerables libros, ensayos, novelas, cartas abiertas, etc.¹³³, sin embargo, nosotros no pretenderemos abordar todas las ideas y todos los escritos del fundador de Bayreuth, ni mucho menos tenemos la convicción de realizar un estudio exhaustivo sobre la filosofía de la música del pensador antisemita, por lo que en este apartado nos centraremos solamente en algunas ideas y en algunos libros que fueron representativos para el joven Nietzsche, ya que marcarían el rumbo de su pensamiento¹³⁴. En primer lugar, tenemos que hacer

¹³¹ “Doy por poca cosa el resto de mis relaciones humanas; por nada del mundo querría, en cambio, apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad, de sublimes azares — de profundos instantes... Ignoro lo que otros habrán experimentado con Wagner: jamás nube alguna se cruzó sobre nuestro cielo.” EH, *Por qué soy tan inteligente*, 5.

¹³² El volumen primero de los fragmentos póstumos comienzan a partir de esta fecha y podemos observar cómo rumiaba a Richard Wagner, cómo lo asimilaba y sobre todo, qué libros leyó de él.

¹³³ “Una cosa que probablemente se puede decir de Richard Wagner (1812-1833) es que fue el único compositor de primera fila a quien podemos considerar un verdadero intelectual. Mostró un gran interés por ideas relacionadas no sólo con la música y el teatro sino con un amplio campo de disciplinas como la literatura, la filosofía, la política y la historia. Y no fue un interés meramente pasivo: publicó libros, octavillas, artículos, relatos breves, poemas y todo tipo de textos -la edición de sus obras completas, que no incluye sus cartas, abarca dieciséis volúmenes.” Magee, Bryan, *Schopenhauer*, Trad. Amaia Bárcena (Madrid: Cátedra, 1991), 351.

¹³⁴ A pesar de que Nietzsche tuvo acceso a las obras completas de R. Wagner, los escritos más representativos para él fueron los del 48, sobre todo *Ópera y drama*, y el *Beethoven*, pero este último fue escrito en 1870. De esta primera obra podemos remitirnos a varias cartas escritas a Erwin Rohde el 25 de noviembre de 1868, el 22 y el 28 de febrero de 1869, el 25 de noviembre de 1868 y con respecto al *Beethoven*, ver la carta enviada a *Carl von Gersdorff* el 7 de noviembre de 70.

una breve aclaración. Debemos destacar que las tesis wagnerianas que esbozaremos están divididas entre un *primer* y un *segundo Wagner*¹³⁵, de ahí que este apartado pretenda clarificar la diferencia entre ambos porque hubo un cambio importante en el papel que juega la música en estos dos Wagners. Esto no significa que haya estrictamente una ruptura entre ambos, sino que hay una especie de continuidad, pues como afirma Luis E. de Santiago Guervós: “no se sabe bien si la «vieja teoría» ha sido más constitutiva para su obra que la nueva, porque en realidad siguió componiendo la música por mor al drama”¹³⁶. El *primer Wagner* pareciera que sería el más problemático porque partimos con los escritos de 1848, y debemos tener presente que varias tesis fueron disertadas años antes, con la crítica que le hizo a la ópera italiana y a la francesa¹³⁷. Sin embargo, esta crítica a pesar de haber sido teórica y práctica (esta última porque ya había compuesto algunas creaciones artísticas), encontraron un suelo distinto y más real en la revolución del 48¹³⁸, por lo que fueron reelaboradas bajo nuevas ideas de gran importancia.

Los escritos más emblemáticos son: *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y sobre todo *Ópera y drama* (1851). Las tesis más emblemáticas son tres: la fundamentación de una ópera alemana, su visión de los griegos, y el destino de esta visión para el porvenir del arte y de Occidente. Estos temas no desaparecerán en el *segundo Wagner* (1854) y seguirán latentes en su pensamiento hasta el final de sus días, solo que serán re-adaptadas bajo una nueva perspectiva teórica. Ese segundo periodo está caracterizado con la irrupción de la filosofía de Arthur Schopenhauer, y estos pensamientos tendrán una maduración en su escrito titulado: *Beethoven*, publicado en 1870. Este periodo está influenciado por la *metafísica de la música*, la filosofía moral y la intuición de la *voluntad* del filósofo de Danzig, de ahí que sus nuevas creaciones artísticas lleven un sello schopenhaueriano y sean mezcladas con su proyecto

¹³⁵ Con respecto a esta distinción cabe destacar que no nos estamos refiriendo a la división hecha por Alan Badiou, que no corresponde con nuestro objeto de estudio, sino a la división realizada por Santiago Guervós y otros. Cf. Badiou, Alan, *Cinco lecciones sobre Wagner*, Trad. Francisco López Martín y Juan Goristidi Munguía (España: Akal, 2013), p. 77.

¹³⁶ Santiago Guervós, Luis E. de, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* (Madrid: Trotta, 2004), 73.

¹³⁷ Esto nos podría llevar a inferir naturalmente qué hay tres periodos en R. Wagner, sin embargo, nosotros nos anclamos en los problemas o las diferencias de los dos primeros, debido a que el papel de la música en los primeros dos juega un papel similar, y pues como nosotros estamos tratando en esta investigación la filosofía de la música *sensu strictu*, nos anclamos en dos, ya que encontramos diferencias sustanciales que merecen ser tomadas en cuenta.

¹³⁸ Como es bien sabido por mucho tiempo Alemania no fue un país en sentido estricto, era una confederación. Mientras que Francia a finales del siglo XVIII e inicios del XIX ya gozaba de haber guillotinado a la aristocracia, en Alemania no había una unificación política. Mientras Kant escribía y especulaba sobre la libertad bajo el modelo francés, en su pre-Alemania no había tal libertad. 1848 fue una fecha clave ya que en la revolución de marzo de ese año se tuvo como objetivo unificar Alemania en un Estado sólido. Wagner ve en esta revolución la puesta en práctica de sus ideas teóricas, y por ello ve provechoso la revolución para fundar una ópera estrictamente alemana y sobre todo cambiar el destino de la cultura. Cf. Sigmann, Jean, *1848: las revoluciones románticas y democráticas de Europa*, (Madrid: Siglo XXI, 1985).

anterior. Por ello, este apartado pretende explicar algunas de las ideas más importantes del primer y segundo Wagner y que serán de gran importancia para Friedrich Nietzsche.

2.2.2.- El primer Wagner

A mediados del siglo XIX Alemania no era un país unificado políticamente, así como tampoco tenía una ópera alemana del todo desarrollada¹³⁹. Lo único que existía como modelo era una ópera romántica iniciada por Weber, sin embargo, Richard Wagner nunca se sintió satisfecho. Lo que sí tenía la Alemania imaginaria eran músicos y poetas que habían llegado a la cúspide de sus musas; como Schiller, Goethe, Beethoven o Bach. Para el fundador de Bayreuth los modelos italianos y franceses ya habían llegado hasta su culminación y por ende estos modelos estaban agotados. Según el antisemita, nos dice Bryan Magee, miraban “más hacia su propio pasado que hacia el futuro: –por lo que– 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”¹⁴⁰. Así que las primeras creaciones de Richard Wagner intentaron buscar los fundamentos para la ‘maduración’ de una ópera alemana¹⁴¹. *El holandés errante* (1841), *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1848) representaron la síntesis de esta búsqueda, pero después de que terminó la última obra consideró que ya había consumido todas las posibilidades.

Durante cinco años y medio casi no escribió ninguna partitura. En vez de eso, estudió, reflexionó y teorizó acerca de la naturaleza de la ópera y su posible desarrollo futuro (...) En ellos (sus escritos) Wagner puso en práctica, a gran escala y con minucioso detalle, sus nuevas teorías (...) Luego se dedicó a la tarea de crear óperas dentro de esos nuevos parámetros formales¹⁴².

Si el modelo italiano y francés los consideraba acabados y el musicólogo ya pensaba que había agotado el alemán, ¿dónde podía encontrar uno nuevo?

Wagner encontró aquel modelo en la tragedia griega antigua.

¹³⁹ En un escrito de 1934 Wagner escribe: “Es cierto que hay un campo musical que nos es propio y pertenece -y es concretamente el de la música instrumental-, pero no tenemos una ópera alemana, y el motivo de ello es el mismo por el que tampoco tenemos un teatro dramático nacional.” Wagner, Richard, “La ópera alemana”, en *Recuerdos de mi vida y otros escritos*, (España: Doble J, 1975), 161-162.

¹⁴⁰ Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía* (México: FCE, 2011), 26.

¹⁴¹ Esto lo podemos ver en un escrito anterior a 1848: “Empecé en otoño la composición musical de mi *Rienzi*, decidido a ajustarme en absoluto al asunto y a no plegarme a ninguna otra cosa; no me propuse modelo, sino que me abandoné exclusivamente al sentimiento íntimo que entonces tenía de encontrarme ya bastante adelantado, para exigir del desarrollo de mis facultades artísticas algo original y huir de lo insignificante.” *Recuerdos de mi vida*, en *Recuerdos de mi vida y otros escritos*, (España: Doble J, 1875), 16.

¹⁴² Magee, *Wagner y la filosofía*, 26-27.

En la tragedia griega, –según Wagner– pintura, poesía, música y drama, estaban en perfecta armonía¹⁴³. Pero su florecimiento fue muy breve y todas las artes se fragmentaron, creando artes autónomos hasta olvidar su origen unitario¹⁴⁴. La música, por ejemplo, conforme los siglos fueron transcurriendo se tornó un arte independiente hasta el punto en que se despojó de la poesía y de toda imagen. Este proceso dio paso a la *música pura* y su culminación fue Ludwig Van Beethoven, mientras que Shakespeare por otro lado representó la maduración del drama, porque con él el diálogo entre los personajes sustrajo a la música hasta el punto de no necesitar nada de ella. De igual forma, las demás artes tuvieron el mismo destino. El interés de Richard Wagner por la ópera se debió a que era la creación artística que más se asemejaba a la tragedia antigua, además porque trataba de reunir distintas artes. Pero tras un análisis histórico-filosófico realizado por él, concluye que más que ser restituida la tragedia por medio de la ópera, la terminó por degenerar más, y con ello la esencia y los objetivos de este arte unificado se terminó por sumergir en el olvido. Por esta razón, Wagner se vio en la necesidad de volver a reconstruir la tragedia griega desde un imaginario fundamentado a través de bibliografía y de sus propias convicciones.

Sin embargo, Richard Wagner, así como también los filólogos de su época se toparon con varios problemas: ¿cómo se representaban realmente las tragedias griegas? ¿De qué forma la música se relacionaba con el drama, con la pintura y con la danza? ¿Cómo era la música del drama si lo único que se conservaron fueron los ‘libretos’? ¿Cómo podía la tragedia ser un modelo para la nueva obra de arte wagneriana?

¹⁴³ En general fueron cinco motivos por los que a Richard Wagner se sintió próximo a la tragedia griega: “La tragedia griega constituye la más alta cima que la creatividad humana haya alcanzado jamás. Ello se debe a cinco razones fundamentales, que han de considerarse en conjunto. En primer lugar, se trata de una combinación de artes –poesía, drama, vestuario, mimo, música instrumental, danza, canto– cuya capacidad expresiva es mucho mayor que la de ninguna de las artes aisladas. En segundo lugar, su contenido está basado en el mito, que expone las profundidades de la experiencia humana y en términos universales. «La particularidad esencial del mito consiste en que es cierto en todas las épocas; y que su contenido, al margen de su grado de unidad y de concisión, es inagotable en todas las épocas.» En tercer lugar, tanto el contenido como el momento de la representación tienen una significación religiosa. En cuarto lugar, es una religión de «lo puramente humano», una celebración de la vida –como en el maravilloso coro de la *Antígona* de Sófocles que comienza.

Innumerables son las maravillas del mundo, pero ninguna tan maravillosa como el hambre...”
En quinto lugar, toda la comunidad participaba en ella.” Magee, *Schopenhauer*, 353.

¹⁴⁴ “Este milagro sólo se ha dado una vez. En la Tragedia Griega antigua, la Tragedia ateniense, ática. Es imposible entender el Arte del Porvenir sin entender que fue ese milagro, su porqué y cómo degeneró, pues su plenitud es el camino que buscamos y su degradación es el reflejo de nuestra degradación.” Ramón Bau, “El wagnerianismo como concepción del mundo”, en *Revista Elementos. De Metapolítica para una Civilización Europea* N° 50, 51. <https://archive.org/stream/ElementosRevistaDeMetapoliticaParaUnaCivilizacionEuropeaNos.163/ElementosN50.WagnerI#page/n0/mode/2up>

Lo único que nos fue legado de las obras de los trágicos fueron los libretos y nada más, de ahí que no sepamos cómo eran representadas originalmente dichas obras¹⁴⁵. Por muchos siglos Occidente leyó aquellos libretos como obras en sí mismas, siendo esto un error que se postergó por mucho tiempo. Sobre la música que se utilizaba, sobre cómo se representaba a los dioses y sobre cómo se daba una perfecta armonía entre todas las artes no sabemos nada al respecto y nada sabremos, pues nada de ello perduró. Pero Wagner no vio en estos problemas ninguna insuficiencia, sino al contrario, su imaginación artística lo llevó a reelaborar aquella tragedia griega bajo su propio proyecto. En estos elementos encontró una nueva oportunidad para fundar una nueva ópera alemana que se preocupara por la esencia del arte en general y sobre todo por la finalidad que debería de tener para toda la humanidad. De ahí que en primera instancia le comenzara a llamar a sus creaciones: *obras de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) y no óperas¹⁴⁶, ya que estas últimas son artificiales y las otras auténticas porque están basadas en los ‘verdaderos’ modelos.

En *Arte y revolución* Wagner deja en claro que no deseaba retornar a la tragedia griega como tal,¹⁴⁷ ni aspiraba a hacer una representación fiel de un drama esquiroleo¹⁴⁸, sino que pretendía tomar la tragedia como un modelo para volver a re-pensar el arte como totalidad. Si lo hubiese querido habría restituido los mitos griegos en sus obras, por ello reivindicó los mitos escandinavos¹⁴⁹. Pero debemos de preguntarnos, ¿por qué Wagner quería unir las artes tal como lo había hecho la antigüedad? ¿Cuál era esa necesidad?

El porvenir y el destino del arte se encuentran en la *Gesamtkunstwerk*, ya que como lo deja en claro Richard Wagner en *Arte y revolución*, la Revolución de 1848 sería un paso para

¹⁴⁵ “El que actualmente compara un libro con los dramas de Sófocles y los lee no entiende nada de lo que era la Tragedia griega, y por ello no logra captar su importancia y su profundidad.” Ramón Bau. *El wagnerismo*, 52.

¹⁴⁶ Este término significa: “la *obra de arte total*: el arte del porvenir, que no es sino el drama musical, en el que se recupera la unidad de todas las artes (no sólo las *humanas*, sino también las *visuales*), y el artista del porvenir.” González Barrio, Miguel Ángel, “Prólogo. Utopías y realidades: Revolución, Gesamtkunstwerk, drama musical”, en *Ópera y drama* (Madrid: Akal, 2013), 10. Debemos destacar que este término fue usado muy pocas veces en *Arte y revolución* y en *La obra de arte del porvenir*, pero preferimos usarlo constantemente para definir el nuevo tipo de obra que había creado, y más que nada para diferenciarlo de la ópera. Tampoco usamos el término, *Drama musical*, ya que no fue acuñado por el Wagner.

¹⁴⁷ “No se trata por lo tanto de restaurar el Helenismo sino de crear algo totalmente distinto (...) No, no queremos ser nuevos griegos, pues lo que éstos no supieron, y fue la causa de su caída, sí lo sabemos nosotros.” Wagner, Richard, *Arte y revolución* (Madrid: Casimiro, 2013), 48-49.

¹⁴⁸ Esto hay que tenerlo en cuenta porque Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* será más fiel a la tragedia griega, y sobre todo a Esquiroleo que a la interpretación de Wagner.

¹⁴⁹ Bryan Magee, *Schopenhauer*, 358.

un cambio profundo dentro del arte y dentro de la humanidad. Tras hacer un breve recorrido histórico intrínsecamente del desarrollo del arte, el esteta llega a la conclusión de que vivimos la época de la ‘industrialización’, en la que el mercado del arte se mueve por intereses económicos, y lo que realmente importa es la producción en masa y para las masas¹⁵⁰. Lo que la gente quería en ese tiempo era la distracción momentánea, ya que el trabajo agotaba el intelecto y no daba para pensar. El arte, según Wagner necesita aspirar a algo más que al simple entretenimiento y debe sacar al ser humano de su esclavitud en la que está estancado. Por lo que la *obra de arte total* no solo será un proyecto artístico sino de reforma estructural para toda Europa. Esta tesis cobrará más fuerza en el *Beethoven* con la idea del genio de la especie (tesis schopenhaueriana), ya que el artista para que produzca una genuina obra de arte primero tiene que liberarse de que su creación esté al servicio de la industria, para que de este modo pueda crear algo valioso *per se*.

De todo esto se desprende el que Wagner buscara re-orientar al arte para que no estuviera a merced de la industria. Por lo que eso significaría que el arte no tendría que estar al servicio de una élite, sino que tendría que estar dirigida al pueblo en el que este se pudiera identificar a través del mito¹⁵¹. De ahí que en la *Gesamtkunstwerk* la unión de todas las artes encarnara la completa armonía y que cada una fuera necesaria sin que una dominara a la otra, ya que las artes autónomas estaban corrompidas y ninguna debía sobresalir sobre otra. La *obra de arte total* sería una utopía, un manifiesto (que no pudo nacer más que en el 48) con el cual le exigía al hombre europeo que cambiara su estructura capitalista para retornar a un mundo genuino. El mito, la unión de todas las artes, el cambio de sistema social y la recuperación de los griegos, convergían en estos escritos. El proyecto era ambicioso y repercutió muy duramente en la conciencia alemana y sobre todo en Nietzsche.

¹⁵⁰ “La ópera, tal como existía, no reunía estas condiciones puesto que se había convertido en un entrenamiento para hombres de negocios fatigados y para sus esposas, a quienes ofrecía lo que éstos querían: efectos escénicos espectaculares ("efectos sin causa", decía Wagner burlándose).” Magee, *Wagner y la filosofía*, 99.

¹⁵¹ “La causa de Wagner era la de la búsqueda de las condiciones del surgimiento de una nueva cultura artística en el marco de las nuevas circunstancias creadas por el avasallador advenimiento del capitalismo, el mercantilismo y las ideologías igualitarias traídas por el proceso de modernización y de industrialización.” Sánchez Meca, Diego, “Introducción al volumen I: La evolución del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad., Juan B. Llinares, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 24

2.2.3.- La música en segundo término

Lo que debemos destacar de todo esto es el papel de la música en el *primer Wagner*, ya que estas ideas tuvieron una notable repercusión en los borradores de Nietzsche¹⁵². *Ópera y drama* nos proporciona la clave para entender el papel que debería jugar la música en la *obra de arte total*. “Todo *organismo musical es, –dice Wagner– según su naturaleza, femenino, es sólo paridor, mas no engendrador; la fuerza generadora está fuera de él, y sin la fecundación por esta fuerza no es capaz de dar a luz. ¡He aquí el entero secreto de la esterilidad de la música moderna!*”¹⁵³ Como ya habíamos observado con anterioridad, en la *Gesamtkunstwerk* ningún arte podía subordinar a otro, por lo que la música por antonomasia no podía estar por encima del texto, ni debía ser el centro de atención¹⁵⁴.

Eso sucedió muchas veces con este género musical, pero por otro lado, como un arte autónomo se desarrolló hasta tal punto que se desprendió de la palabra y toda imagen, cosa que el esteta desaprobó rotundamente. Como ya vimos, la síntesis y su expresión más madura fue Ludwig Van Beethoven, sin embargo, Richard Wagner no podía negar la música pura (incluso, se cuenta que fue un ferviente devoto de esta música), por lo que naturalmente no podía negar al artista de forma tajante, solo había que adaptar sus resultados. Beethoven, según el esteta, había interiorizado el mundo¹⁵⁵ (he ahí su gran aporte), y el *Himno a la alegría* representaba el origen de la *obra de arte total*, pues esta obra, a consideración del fundador de Bayreuth, significaba la mejor síntesis para armonizar la *palabra* y la música. Por eso consideró el proyecto beethoveniano clave dentro de su plan, pero solamente había que corregirlo un poco:

Para Wagner, la *Novena sinfonía* se convertía así en el preludio de la obra de arte del futuro, es decir, la llave que abría el camino hacia el drama musical y hacia la nueva comunidad de hombres trágicos dignos de tal obra, cuya plenitud de vida sería capaz de soportar el poder expresivo de la música. Y gracias a la *Novena sinfonía* poesía y música por fin se unían, de

¹⁵² Como más adelante veremos, en los fragmentos póstumos concernientes a 1869 y 1870 se nota la influencia de la música del *primer Wagner*.

¹⁵³ Referencia citada de *Ópera y drama*. Ver, p. 160.

¹⁵⁴ De hecho el primer término que le fue asignada a la ópera fue el *Dramma per musica* que significa drama al servicio de la música, solo que los italianos no quedaron satisfechos con dicha denominación y la denominaron: ópera, por lo que tuvo cambios significativos. Ver, Wagner, Richard, “Acerca de la denominación «Musikdrama»”, en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (España: Doble J, 1975), 231.

¹⁵⁵ “Beethoven (...) descubrió con esto sólo el organismo interior de la música absoluta: le importaba en cierta medida construir este organismo desde la mecánica, reivindicar para él su vida interior, y mostrárnoslo de la manera más viva justamente en el acto del alumbramiento.” Wagner, *Ópera y drama*, 116.

tal manera que la música llegaba así a conseguir lo que ninguna de las otras artes había conseguido¹⁵⁶.

La música mostraba interiormente los sentimientos, y cuando había que ponerlos en escena dentro del drama solo se utilizaban estos recursos cuando eran necesarios. Wagner consideraba que la palabra y la música debían de estar en una completa armonía, ninguna tenía que subordinar a la otra. De este modo la música no engendraba el drama, ni el drama a la música. Según Wagner, Beethoven buscaba en la *Novena sinfonía* al poeta para dar paso a la obra del porvenir, pero el músico nunca llegó a tal síntesis, por lo que el esteta se consideraba el heredero del nuevo trono¹⁵⁷. Solo este músico y no la ópera le mostró la luz que había que tomar y seguir.

El drama musical que Wagner concibe no guarda conexión con la historia de la ópera: su referencia histórica es la *Novena* de Beethoven (...) Mientras la ópera italiana es una *ramera*, la francesa una *coqueta* y la alemana una *mojigata*, la música del porvenir será *mujer*. Wagner *dixit*¹⁵⁸.

En resumen. Wagner al buscar con fervor una ópera puramente alemana, encontró un punto de partida en la tragedia griega (como modelo de ópera), en Beethoven (como punto de partida de la música) y en Shakespeare (como un modelo del drama). En la tragedia encontró la tesis de la unificación de las artes y la ópera de su tiempo a pesar de que contenía algunas artes reunidas, no era un modelo a seguir porque muchas veces el libreto no se correspondía con la música y además este género musical contenía un argumento superficial¹⁵⁹. El drama musical wagneriano pretendía armonizar todas las artes, pero eso ya era la *obra de arte total* y no la ópera¹⁶⁰. Todas estas ideas pertenecen al *primer Wagner* y la revolución del 48 podía materializarlas, sin embargo, el proyecto fracasará y Wagner descubrirá unos años más adelante el pensamiento de un filósofo que cambiará varios de sus paradigmas, y con ello iniciará el *segundo Wagner*.

¹⁵⁶ Guervós, *Arte y poder*, 68 y ver, Wagner, Richard, *La obra de arte del futuro*, Trad. Juan B. Linares y Francisco López (España: Universitat de Valencia, 2000), 86-87.

¹⁵⁷ Wagner, *Ópera y drama*, 116.

¹⁵⁸ González Barrio, Miguel Ángel, "Prólogo", 12

¹⁵⁹ "Y lo más importante: la Tragedia no trataba temas vulgares, no tenía en absoluto la idea de presentar una 'intriga', o sea un 'argumento' donde interesase 'lo que pasa'. En absoluto, los temas eran míticos, casi elementos religiosos teniendo en cuenta que para un griego la religión eran sentimientos e ideas, pasiones y vivencias, temas humanos bajo símbolos divinos. Cada dios tenía en el griego una representación vivencial humana, representaba una parte de su vida y de la Naturaleza." Ramón Bau, *El wagnerianismo*, 52.

¹⁶⁰ Richard Wagner lo deja muy claro en "Acerca de la denominación «Musikdrama»", ya que no es lo mismo *obra de arte total* que ópera, por lo que a sus "competidores profesionales –deben mantener- la designación «ópera» para sus producciones musicales ligadas al teatro actual." Wagner, *Acerca*, 232.

2.2.4.- El segundo Wagner

Sabemos que Richard Wagner conoció el pensamiento de Arthur Schopenhauer en 1854¹⁶¹ (cuando este todavía seguía en vida), a la edad de 42 años. En esa época ya había compuesto *obras de arte total* muy importantes con teorías estéticas del todo diferentes a las de su nuevo maestro. Como lo señala Bryan Magee, la *metafísica de la música* y la filosofía de Schopenhauer repercutieron en Wagner hasta tal punto que sus dramas musicales cambiaron de perspectiva, tanto sustancial en cuanto a composición, así como ideológicamente en cuanto al contenido del drama. Para confirmar esto Guervós nos dice que, “Campioni piensa que «la fractura que Schopenhauer produce entre el primer y segundo Wagner no alcanza sólo a una actitud general, una *Stimmung*, sino que es interna (...) a la misma teoría estética wagneriana»”¹⁶².

Tras haber leído Wagner al filósofo de Danzig, su *Gesamtkunstwerk* quedó trastocada y la música se tuvo que someter a una nueva comprensión sobre el papel que debería de jugar en su obra. Pero de aquí surgen varios problemas: 1) De entrada, el proyecto de Wagner era incompatible con la *metafísica de la música* 2) Para Wagner el arte había tenido un desarrollo espurio que había que remendar, en cambio con Schopenhauer no hay nada que corregir dentro de las artes. A pesar de ello, el esteta no se volvería un músico de sinfonías y sonatas, ni dejaría de pensar en luchar por su *Gesamtkunstwerk*, sino que su comprensión sobre la filosofía de Schopenhauer estaría más orientada a hacer una interpretación bajo la luz de su proyecto dramático, por lo que de aquí se infiere que el fundador de Bayreuth hizo una interpretación muy peculiar del filósofo y que nos conduce a preguntarnos: ¿cuál fue el Schopenhauer de Wagner?

En algunos pasajes de la *metafísica de la música* el filósofo de Danzig relaciona la insatisfacción y la satisfacción de la voluntad con la melodía¹⁶³. Pero si tomamos estos pasajes

¹⁶¹ “Tanto para Wagner como para Nietzsche, Schopenhauer fue un factor importante de su desarrollo intelectual. Cuando Wagner conoció la obra principal del Schopenhauer de 41 años, le elogió a Liszt este conocimiento como si se tratase de un regalo celestial que le había caído en su soledad (...) Quien comprenda esta filosofía tendrá que olvidarse de la filosofía anterior y de sus juicios. En una carta al pintor Lenbach, cuyo retrato de Schopenhauer era el único cuadro que colgaba sobre la mesa de trabajo de Wagner, dice lo siguiente: «Tengo *una* esperanza para la cultura del espíritu alemán, a saber, que llegue la hora en que Schopenhauer se convierta en ley de nuestro pensamiento y conocimiento.» (...) la influencia de Schopenhauer en él fue permanente y fuerte, aunque no ilimitada.” Fisher-Dieskau, Dietrich, *Wagner, y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*, Trad. Vicente Romano (España: Altalena, 1982), 29.

¹⁶² Guervós, *Arte y poder*, 69.

¹⁶³ MVR II, § 39, 517 y ss.

de manera aislada pareciera que nos dice que la *fantasía*¹⁶⁴ nos remite naturalmente a ver en la música un efecto interno que se dan en las notas musicales con las manifestaciones (objetivaciones) de la voluntad. Lo que pasa es que no estamos entendiendo los presupuestos de Arthur Schopenhauer porque estamos prescindiendo de un elemento de gran importancia: la *analogía* (analogie). En los dos volúmenes de *El mundo* e incluso en sus *Lecciones*, Schopenhauer deja en claro que la relación que guarda la música con las objetivaciones de la voluntad es solo un *paralelismo*¹⁶⁵, ya que la misma fantasía es la que nos obliga a divagar y a imaginarnos los movimientos internos de la voluntad y muchas veces “no contribuye a hacernos comprender la música, ni a disfrutar de ella, sino que más bien le añade un suplemento extraño y arbitrario; por eso es mejor concebirla en su inmediatez y pureza”¹⁶⁶. O en otras palabras: el efecto que debería producir la música muchas veces se ve entorpecido porque la fantasía quiere sustraer la experiencia del precursor *sombrío*, que no contiene ninguna imagen a un efecto con imágenes. En la música buscamos los sentimientos, las pasiones que hemos vivido pero no su inexpresividad musical, y el problema es que Wagner comprendió esto como un fin en sí mismo, como algo que era esencial de la metafísica musical schopenhaueriana y no como una simple analogía.

Si recordamos, con el pensamiento musical de Schopenhauer la única experiencia válida que se podía tener con la música era con la música pura, y si la palabra le acompañaba, esta debía fungir a modo de instrumento. Como el filósofo pensaba que la música era un lenguaje por sí mismo, el lenguaje humano no tenía la facultad de incidir, ni mucho menos debería explicarla. La razón de esta exigencia era con la finalidad de despojarla el mundo como *representación* para rememorar al *precursor sombrío*, a aquello es impalpable con el sentido de las palabras humanas. Por ello, debemos volver a remarcar. De acuerdo a Bryan Magee, Wagner entendió la *metafísica de la música* no bajo la idea de una *música pura*, sino de una música sometida a la acción dramática. Ya que “Si la música hace esto es porque tiene un potencial

¹⁶⁴ La fantasía desarrollada aquí es de total importancia, porque Schopenhauer tiene la convicción de que la música se tiene que aprehender de forma directa. Esto es, entre el sentimiento y los sonidos. La fantasía nos obliga a divagar y a extraviarnos del *precursor sombrío*. De ahí que Schopenhauer se remita a la fantasía cuando comencemos a imaginar las relaciones que pueden haber de las notas junto con las objetivaciones de la voluntad.

¹⁶⁵ “En el pasaje del primer volumen citado (...) hablé de la verdadera significación de este arte maravilloso; dije que, entre las reproducciones de la música y el mundo como representación, es decir, la naturaleza, debería haber no una semejanza, sino un claro paralelismo (...) MVR II, § 39, 511. Ver, MVR I, § 52, 304, Schopenhauer, Arthur, *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*, Trad. Manuel Pérez Cornejo (España: Universitat de Valencia, 2004), 290.

¹⁶⁶ MVR II, § 39, 514-515.

expresivo único en composición con las palabras y con la acción dramática, y por lo tanto en la ópera”¹⁶⁷.

El fundador de Bayreuth por mor a sus dramas era evidente que no retornaría a la música pura por el descubrimiento de Schopenhauer, antes bien, lo leyó bajo sus propios presupuestos teóricos y por lo tanto, adaptó la metafísica de la música sometiéndola bajo sus consideraciones. La diferencia que guarda este segundo Wagner del primero tiene que ver con el papel de la música, ya que a partir de ahora se asume como un agente creador del drama, de ahí que entendiera a dicha musa como la *voluntad* que engendra el mundo como *representación*. Por ello, nosotros denominamos a esta comprensión de Wagner como la *música entre voluntad y representación*, mas no la del *precursor sombrío*, pues la música vista bajo la perspectiva del músico está creada para imitar a la voluntad que se pluraliza en los individuos que se visibilizan (u objetivan) a través de las acciones dramáticas¹⁶⁸.

2.2.5.- La interpretación wagneriana de Schopenhauer

Para Richard Wagner la música de su tiempo no hablaba de la voluntad, ni de sus manifestaciones y por esa razón creyó que tras leer la *metafísica de la música* debía cambiarla estructuralmente, por lo tanto habría que hacer también ajustes prácticos. ¿Encontró en Schopenhauer algún indicio de cómo debía de modificar a la música? De acuerdo a Bryan Magee, sí, pero debemos tener en cuenta que Schopenhauer en ningún momento pensó en modificar la música, sino que Wagner no volvió a entender esa analogía de la que ya tratamos.

En este punto, Schopenhauer presta una atención especial a un dispositivo técnico conocido en el campo de la armonía como la “suspensión” y fue éste el mismo que encendió la chispa en la cabeza de Wagner. La suspensión crea en efecto suspenso. En su uso común aparece como el penúltimo acorde de una pieza musical, cuando acabamos de escuchar lo que *pensábamos* que iba a ser el penúltimo acorde. Este casi siempre es una disonancia¹⁶⁹.

Estas disonancias sonoras alargan el deseo, y generan estados de angustia. De este modo, la voluntad no se ve satisfecha inmediatamente, sino que hay que ser pacientes para llegar a la meta. Este elemento lo encontró el fundador de Bayreuth en las páginas de la *metafísica de la música*, y se preguntó el porqué no era conviviente crear una composición musical completa

¹⁶⁷ Magee, *Wagner y la filosofía*, 181.

¹⁶⁸ “La presentación dramática del ser humano *como tal* –lo fundamental de los sentimientos, las experiencias y las relaciones interhumana– es musical en sí misma, y de una forma que ningún otro medio podría realizar. Así, ahora es la música la que constituye el drama.” Magee, *Wagner*, 218.

¹⁶⁹ Magee, *Wagner*, 215.

que representara estos estados de tensión de forma continua. Así, la música sería el bajo fundamental y la esencia de donde se desplegaría automáticamente todo el drama. Las escenas exteriores serían el fruto de aquel trasunto interior. Diego Sánchez Meca argumenta que para que se cumpla este cometido se necesita modificar el papel de la armonía para que quede suplantada la melodía. “En vez de someter el desarrollo de la melodía a las exigencias canónicas de la armonía, es la armonía la que queda subordinada en su música al desarrollo temporal imprevisible de la melodía”¹⁷⁰. De ahí que al hacer esta inversión se genere un efecto caótico de indeterminación tonal indiferenciada. Con ello, la representación del libreto operístico no sería independiente de la música, sino todo lo contrario, el guion saldría de las entrañas de la música. La diferencia con sus anteriores tesis y sobre todo con la *obra de arte total* se verían acomodadas por el papel de la música, que ya no sería *pasiva*, sino *creadora*, ya que aquí sería *lo primordial* y no *lo secundario*.

Tristán e Isolda fue el primer resultado de la irrupción filosófica musical de estos pensamientos¹⁷¹, pero no solamente a nivel técnico influenciaría la obra, no solo representaría un estado de placer y displacer musical, también en cuanto a la composición de la historia sería “schopenhaueriano”¹⁷². “Schopenhaueriano” entre comillas porque como ya vimos, Richard Wagner también hizo una interpretación muy particular sobre el filósofo, y más bien fue una exégesis propia como veremos a continuación.

La idea que esbozamos con anterioridad tenía que ver con la composición musical del *Tristán*, ahora bien, cuando comenzó a escribir el libreto apenas tenía algunos meses que había leído al filósofo, por lo que hasta cierto punto no lo comprendió bien, y esto lo podemos ver reflejado en la temática de dicho drama. El *Tristán* trata sobre dos amores (Tristán e Isolda) que no pueden ser correspondidos en el mundo exterior porque Isolda está comprometida¹⁷³. En la mayor parte del drama “permanecemos junto a estos personajes en su mundo interno; pero de

¹⁷⁰ Sánchez Meca, Diego, “Nietzsche-Wagner: del drama musical a la música absoluta”, en *Nietzsche y lo trágico* (España: Trotta, 2012), 94.

¹⁷¹ Dietrich, *El apostata y el mistagogo*, 28.

¹⁷² “En cada caso hay una elaboración estructurada subyacente sustentada en la filosofía de Schopenhauer, porque el anhelo es el concepto clave de la metafísica de la experiencia de Schopenhauer, la compasión el concepto clave de su ética (...) Su misma concepción –en referencia al Tristán– era Schopenhaueriana; en efecto, era Schopenhauer desde el centro hasta la periferia (...) Su concepción musical básica, la semilla de la idea global, era una respuesta a la lectura de Schopenhauer, y desde entonces las ideas de este filósofo fueron la fuente de inspiración de todos los aspectos importantes de esta obra.” Magee, *Wagner y la filosofía*, 223-231-232.

¹⁷³ Wagner, Richard, *Tristán e Isolda* (México: Tomo, 2010).

nuevo, cada vez irrumpe el mundo exterior al final, con un efecto catastrófico”¹⁷⁴. Y aunque en el transcurso de la historia llegan a amarse, su amor no puede concretarse en el mundo exterior, por lo que deciden “negar su voluntad” como un acto de renunciamiento para que así puedan alcanzarse a “unir” en *la* voluntad¹⁷⁵.

Richard Wagner estaba impregnando de la *negación de la voluntad*, y prematuramente la expresaría en su *Tristán* a como diera lugar. Pero esta idea de que el mismo amor nos puede servir de puente para *negar la voluntad* es una interpretación muy particular de Wagner, porque realmente no corresponde al pensamiento filosófico de Schopenhauer. “Creo que Wagner –dice Bryan Magee– comprendió esto a medias cuando componía *Tristán*, y (...) todavía le faltaba un buen trecho para llegar a una completa comprensión de ello, pues en esos días apenas empezaba a conocer la filosofía de Schopenhauer”¹⁷⁶. En *El mundo como voluntad* y representación, Schopenhauer deja en claro que el amor solo tiene un fin meramente reproductivo, ya que nos seduce bajo una apariencia engañosa en el que nos hace creer que nuestras elecciones son totalmente individuales, cuando realmente se hacen por mor a la especie¹⁷⁷. Schopenhauer nunca pensaría que pueda darse un acto de negación de la voluntad a través del amor, al contrario, él pensaría que si buscan el suicidio para fundirse con la voluntad es debido a que la afirman pero la niegan porque no pueden conseguir su objetivo en el mundo exterior¹⁷⁸ y creen que podrán hacerlo fuera del mundo como representación.

Wagner aquí se pondrá del otro lado de la balanza y justificará la música con palabras, razón que llevará a Nietzsche a problematizar con más fuerza esta dicotomía y se verá motivado a dar una solución en su primera obra filosófica. Por ello, es necesario clarificar cómo entendió Wagner a Schopenhauer porque será crucial para la construcción de *El nacimiento de la tragedia*.

¹⁷⁴ Magee, *Wagner y la filosofía*, 226.

¹⁷⁵ “Así, Wagner empezó con la cita anterior y luego procedió a argumentar que el amor sexual es una de las formas en que la voluntad puede ser llevada no sólo al conocimiento de sí mismo sino al renunciamiento.” Magee, *Wagner*, 230.

¹⁷⁶ Magee, *Wagner*, 230.

¹⁷⁷ “la naturaleza sólo puede realizar sus fines infundiendo al individuo una cierta *ilusión* que haga que le parezca un bien para sí mismo lo que en realidad es solo un bien para la especie, de modo que sirva a ésta creyendo que está sirviéndose a sí mismo; durante ese proceso una quimera, que en seguida se desvanece, flota ante sus ojos y ocupa como motivo el lugar de una realidad.” MVR II, § 44, 616.

¹⁷⁸ Debemos de dejar en claro que en la filosofía de Schopenhauer el suicidio tiene una connotación del todo diferente, ya que para el filósofo el suicidio no es renunciar a la voluntad, sino una afirmación de ella. Ver, MVR I, § 69, 471.

TERCERA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MÚSICA DIONISÍACA

La voluntad, como la forma más originaria de la apariencia, es objeto de la música: en ese sentido la música puede ser considerada una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza.

Friedrich Nietzsche
El nacimiento de la tragedia

2.3.1.- La crítica a la intuición de la voluntad

Después de que el joven Nietzsche leyó a Arthur Schopenhauer (1865), la *intuición de la voluntad* es la que lo influenciaría inmediatamente. Sin embargo, la apropiación de este pensamiento fue reinterpretado por el filólogo conforme transcurrieron los años y debe de ser tomado en cuenta este proceso para concebir cómo pensaba realmente sobre dicha intuición en aquella época, ya que esto nos dará las pautas para entender a detalle de qué forma comenzó a construir *El nacimiento de la tragedia*¹⁷⁹. De acuerdo a Curt Paul Janz: “En estos dos primeros años de Leipzig la vivencia schopenhaueriana fue para Nietzsche un motivo de felicidad, de la más pura felicidad; sólo a partir del otoño de 1867 comenzó a ajustar cuentas conscientemente con esta felicidad, con sus raíces y con su sentido, y con ello a liberarse también, como veremos de dicha vivencia”¹⁸⁰. De ahí que después de estos felices dos años emergiera una crítica a la intuición de la voluntad tal y como la había concebido Schopenhauer¹⁸¹.

En 1868 podemos encontrar unos apuntes de gran interés que tuvieron por ejercicio crear una crítica más consistente a la intuición de la voluntad¹⁸². En estas meditaciones podemos hallar que Nietzsche no estaba de acuerdo con algunos argumentos en los que fundamentaba su intuición el filósofo de Danzig, y tras un análisis el joven filólogo cree que “la quintaesencia del sistema de Schopenhauer, puede ser eficazmente criticada desde cuatro puntos de vista”¹⁸³. Sin embargo, en estas reflexiones Nietzsche pone énfasis en el tercer punto de vista y a partir de este cimienta su crítica.

La cosa en sí —dice el filósofo en esta crítica— schopenhaueriana sería a la vez, por tanto, *principium individuationis* y fundamento necesitante; en otras palabras: el mundo existente. Schopenhauer quería encontrar la x desconocida de una ecuación: pero el resultado de su cálculo es la misma x desconocida, es decir, no lo ha encontrado¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Como lo señala Curt P. Janz, “Primero encontró la renuncia del mundo”, (160) después, “Lo que tan poderosamente atrajo a Nietzsche de Schopenhauer no fueron sus tesis, sino su lucha implacable, ajena a todo compromiso y a todo temor, por la verdad.” Janz, BN I, 160. De aquí se infiere que conforme transcurrían los años interpretaba de manera distinta el pensamiento de Schopenhauer. Algunas tesis las aceptaba y las transformaba, y otras las rechazaba. Ver también, Niemeyer, *Diccionario Nietzsche*, 533.

¹⁸⁰ Janz, BN I, 173.

¹⁸¹ Sin embargo, ya podemos ver algunas críticas hechas a la *cosa en sí* kantiana en 1866 y que tomó a partir de la lectura que hizo de la *Historia del materialismo* de Lange. Ver la carta enviada a Carl von Gersdorff a finales de agosto de 1866. CO I, carta 517, p. 412.

¹⁸² Ver: EA. En la sección 8, *Sobre Schopenhauer* en OC I, 293-300.

¹⁸³ EA, 294.

¹⁸⁴ EA, 298.

En otras palabras, no podemos “tomar en préstamo algo del mundo fenoménico” porque los predicados que se asignan al “concepto de voluntad (...) son demasiado determinados y extraídos todos de su antítesis”¹⁸⁵. Esto es, Schopenhauer lo que hace, según Nietzsche, es una inversión de conceptos tomados de este mundo para fundamentar su metafísica de la voluntad.

Lo que hacen estos ‘predicados’ es dividir el mundo en dos, entre lo que Schopenhauer llama: el mundo como *voluntad* y el mundo como *representación*, el mundo metafísico y el físico. Por ello Nietzsche no cree que en estos apuntes exista una voluntad que contenga predicados antitéticos para que pueda liberarse de los predicados de su *fenómeno*, sino que lo que existe es el mismo mundo físico que se quiere “trascender” negándose. Este pensamiento es muy importante y creemos que es una de las primeras críticas que hace el filósofo a la metafísica de Occidente (que inició con Platón y que en esencia creo dos mundos, uno aparente y uno real)¹⁸⁶, teniendo como punto de partida la filosofía de Arthur Schopenhauer. Poco a poco esta idea comenzó a externar sus consecuencias con más claridad y sus apuntes póstumos muestran la continuación de esta crítica:

En la voluntad hay pluralidad y movimiento sólo a través de la representación un ser eterno se convierte mediante la representación en devenir, en voluntad, es decir, el devenir, la voluntad misma como agente es una apariencia (...) ¿de dónde surge la representación? Ese es el enigma. En todo caso, ella está ahí, naturalmente, desde el principio, no puede haber tenido comienzo. No se debe confundir con el mecanismo de la representación en los seres sensibles (...) la representación es entonces un producto de la voluntad, la pluralidad existe ya en la voluntad¹⁸⁷.

Este fragmento fue escrito entre septiembre de 1870 y enero de 1871, sin embargo, aquí podemos ver una idea de gran importancia. En la primera cita Nietzsche niega que se pueda conocer la voluntad como *cosa en sí*, a lo mucho, si acaso podemos conocer únicamente el mundo que tenemos. Ahora bien, en esta segunda cita podemos observar que el joven filólogo se enfrasca en una serie de problemas epistemológicos (y muy clásicos) a los que pretenderá dar solución. ¿El mundo existe independientemente de mí o no? Y si sí, ¿cómo es el mundo? ¿El mundo es igual como yo lo percibo o diferente? La solución es muy simple. El mundo es libremente de mí una pluralidad, tal como el sujeto cognoscente la percibe, y por lo tanto, cree

¹⁸⁵ EA, 295.

¹⁸⁶ Christian Niemeyer dice que el concepto de la música en NT es usado en un sentido positivo, hasta que en HdH ya toma una actitud crítica, sin embargo, no estamos de acuerdo en esto, ya que en los fragmentos póstumos e incluso en escritos como *Los filósofos preplatónicos* o en *La filosofía en la época trágica*, encontramos reflexiones que van contra la metafísica. *Diccionario Nietzsche*, 344.

¹⁸⁷ FP I, 5 [80].

que el mundo como representación le es inherente a la voluntad, por lo que debe admitirse por consecuencia que el espacio, el tiempo y la causalidad son propiedades de la voluntad.

Sin ahondar en más detalles, Nietzsche no niega la intuición de la voluntad, ni tocará el problema a fondo, simplemente hace una interpretación diferente. El joven filólogo suprime los predicados trascendentes de la voluntad para hacer una lectura del puro mundo como representación, por lo que a partir de ahora lo único existente para Nietzsche será el mundo aparente tomado en su conjunto, de ahí que infiera que en la voluntad ya hay por defecto pluralidad. Bajo esta premisa lo que hay es un mundo y es este, el mundo del devenir (*Werden*)¹⁸⁸. La apariencia es el verdadero mundo, la unidad ya no se dobla, sino que toma el rol de una diversidad de opuestos que están en constante lucha.

Ahora bien, bajo esta crítica el joven filólogo no dejará de usar el concepto de voluntad, e incluso tras estas aproximaciones no renunciará a la intuición de Schopenhauer, solo que esta categoría tomará un sentido del todo diferente. Nietzsche, al negar la dualidad metafísica del mundo va comprendiendo el mundo de las apariencias, y por tanto, se va abriendo paso la comprensión del mundo como puro *devenir*. La voluntad ya no es aquella unidad metafísica, sino un conjunto de unidades, de ahí que dicho concepto le empiece a ser inservible para desarrollar sus ideas. Para confirmar esto, podemos remitirnos a un fragmento póstumo de 1870: “En la voluntad hay pluralidad y movimiento sólo a través de la representación: un ser eterno se convierte mediante la representación en devenir, en voluntad, es decir, el devenir, la voluntad misma como agente es una apariencia”¹⁸⁹.

¹⁸⁸ “Los temas heracliteanos impregnan la filosofía nietzscheana del devenir, filosofía que adquiere ya su configuración básica en la obra temprana alrededor de 1870. También están presentes en *GT*, incluidos en la idea del Uno-primigenio que juega creando y destruyendo. Allí quedan superadas en una doctrina básica, tanto ética como metafísica, las dicotomías entre ser y devenir →Heráclito, Parménides), que también condicionan fuertemente las reflexiones ontológicas de la filosofía tardía de →Platón. A pesar de la frecuente conexión entre los conceptos de devenir y de inocencia, N. no perseguía tan solo una liberación moral con esta filosofía del devenir, sino que también remite a conocimientos científicos de la naturaleza.” *Diccionario Nietzsche*, 146-147. Debemos matizar que el joven filósofo en esta categoría comenzará a descubrir una nueva forma de entender el mundo, y por ello, la seguirá pensando con el transcurrir de los años. Recordemos que en esta primera etapa apenas estaba intuida y no del todo acabada.

¹⁸⁹ FP I, 5 [80].

Con ello, inferimos que la categoría del *devenir*¹⁹⁰ le dará más flexibilidad al filólogo para explicar sus primeras intuiciones¹⁹¹, ya que en él “se muestra la naturaleza representativa de las cosas, -en donde- no hay nada, nada es, todo deviene, es decir, es representación”. Entre tanteos y balbuceos se remite una y otra vez a afirmar que no hay una voluntad en sentido schopenhaueriano, sino que ahora “La voluntad pertenece a la apariencia”¹⁹². De este modo Nietzsche comienza a determinar la importancia de la apariencia para la instauración de un nuevo pensamiento, por lo que uno de sus fragmentos más representativos cobra más sentido dentro de este contexto: “Mi filosofía es un platonismo invertido: cuando más lejos se está del ente verdadero, tanto más pura, bella y mejor es la vida. La vida de la apariencia como meta”¹⁹³.

En resumidas cuentas, *Nietzsche no se desprenderá del concepto de voluntad en sus nuevos descubrimiento, simplemente despojará el concepto de predicados que tratarán de desligarlo del mundo como representación.*

Con esta visión del mundo también se comenzará a desligar de la espiral de Schopenhauer, ya que la negación de la voluntad va quedando en el olvido, y con ello, Nietzsche va forjando una imagen del mundo sin un sustrato metafísico. El joven filólogo no puede corresponder con la armonía del sistema schopenhaueriano, no puede ver en el mundo más que el terror descarnado de la lucha de existencias, y ante esta visión comienza a descubrir un pensamiento trágico que obliga a distanciarse de su maestro, pues no podrá encontrar la resignación ante este terror, sino una especie de placer.

La experiencia trágica para Schopenhauer es una cuestión estética y está ligada al arte, y “es el conocimiento de que el mundo, la vida, no puede garantizar ningún verdadero placer y que nuestro apego a ella no vale la pena: en eso consiste el espíritu trágico: nos conduce a la resignación”¹⁹⁴. En cambio, en Nietzsche, lo trágico también está justificado mediante el arte,

¹⁹⁰ Utilizaremos este término en el pensamiento de Nietzsche en préstamo de Schopenhauer y de una mezcla del devenir, el cual la Naturaleza engendra seres, los hace luchar por existir. También en correspondencia Nietzsche utilizará el término *wirklichkeit*.

¹⁹¹ El filósofo nos demuestra en algunos fragmentos póstumos que no se sentía del todo satisfecho con la voluntad tomada en sentido schopenhaueriano, y por ello pensó a las voluntades como voluntades que luchan en el devenir del mundo. Ver: FP I, 7 [168].

¹⁹² FP I, 7 [167].

¹⁹³ FP I, 9 [14a]

¹⁹⁴ MVR II, § 37, 495.

pero transferida a la experiencia que se tiene con el devenir del mundo, y más que acontecer una resignación ante el ser, es una afirmación. “Lo trágico –dice Eugen Fink– es la primera fórmula empleada por Nietzsche para expresar su experiencia del ser. La realidad es para él un antagonismo de contrarios primordiales”¹⁹⁵. Pero para entender un poco más esto debemos remontarnos a uno de sus cursos impartidos en 1869 (y después reelaborado con más claridad para una posible publicación), para ver con claridad el porqué Nietzsche comenzará a criticar el modelo del espíritu trágico que prefiere la resignación en lugar de la afirmación¹⁹⁶.

En *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Nietzsche argumenta que Anaximandro fue el primer filósofo de Occidente que instauró la metafísica de Occidente. El filósofo griego concibe al mundo como la creación del *devenir* a través de lo indeterminado (*τὸ ἄπειρον*), de una propiedad no física ni palpable frente a lo palpable. Lo indeterminado posibilita o da realidad al mundo perceptible. Ante esta idea, el mundo, al no ser el real, es concebido como un error, como algo que no debería ser porque es creación de ‘algo’, y por ello, nosotros al formar parte de este mundo somos *el* error, de ahí que el filósofo preplatónico sea considerado por Nietzsche como el primer moralista, pues por esto último se entiende el que vengamos a este lugar como pecadores de una irrupción injustificable y donde la única resolución es la no existencia o su retorno más próximo. “La existencia (...) se convierte para él en un fenómeno moral, no es legítima, sino algo que se expía mediante la desaparición, la muerte”¹⁹⁷. Bajo esta interpretación, Nietzsche pone a Anaximandro como el fundador del pesimismo y con ello, Arthur Schopenhauer será su más fiel continuador¹⁹⁸.

Frente a esta imagen del mundo, el filósofo preplatónico tomará en contraposición como modelo a Heráclito, ya que este filósofo “niega la existencia dual de dos mundos completamente distintos, idea que Anaximandro se vio obligado a aceptar”. Por lo que “Heráclito desiste de

¹⁹⁵ Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche* (Madrid: Alianza, 1969), 21-22.

¹⁹⁶ *Los filósofos preplatónicos* es un escrito redactado hacia 1872 para las *Vorlesungen* (lecciones) que había impartido Nietzsche en 1869. Este escrito es de un carácter filológico y no estuvo pensado por el joven filósofo para su publicación, por lo que nos encontramos con un trabajo sintetizado y rico en ideas. Sin embargo, podríamos decir que es un preborrador de un trabajo que llevaría por título *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Este libro no fue terminado por el filósofo, pero ya encontramos la reconstrucción que hizo de cada filósofo preplatónico, por lo que preferimos remitirnos a este último texto, ya que las ideas se encuentran acabadas y más trabajadas que en el anterior preborrador. Nietzsche, Friedrich, “Los filósofos preplatónicos”, en *Obras Completas, volumen II. Escritos filológicos*, Trad. Manuel Barrios (Madrid: Tecnos, 2013), 327-428.

¹⁹⁷ Nietzsche, LP, 383.

¹⁹⁸ “Esta unidad última en aquel «indeterminado», el regazo o la matriz de todas las cosas, sólo puede definirse, evidentemente, de forma negativa en tanto algo a lo que no puede atribuírsele ningún predicado del mundo inmediato del devenir, por lo que podría ser considerado como el equivalente a la «cosa-en-sí» de Kant.” LP, 381.

separar un mundo físico de otro metafísico, un reino de cualidades determinadas de un reino determinado indefinible”¹⁹⁹. De igual forma es interesante notar la manera en cómo se remite a Schopenhauer, ya que para describir el mundo del *devenir* heracliteano utiliza varias categorías del filósofo de Danzig, sin embargo, él sabe que el “relato es muy distinto al de Heráclito, porque esta lucha constante que para Schopenhauer es una prueba de cómo la voluntad de vivir se autodevora, no es sino un autodesgarrarse de ese oscuro y ciego impulso, al que él caracteriza como un fenómeno terrible, y al que en ningún caso podrá calificarse de venturoso”²⁰⁰. Bajo esta visión, Nietzsche justifica que este mundo es el verdadero mundo, y por ende, nunca ha sido el error y a pesar de que no tenga ninguna justificación racional debemos aceptarlo como es.

De este breve análisis podemos inferir que los filósofos preplatónicos son solo un medio para entender a fondo las ideas que el filólogo estaba comenzando a intuir. Con esta reflexión se observa con más claridad su postura frente a Schopenhauer, y por ello Nietzsche se autodenomina el primer filósofo trágico²⁰¹, ya que no se redime ante el mundo, sino que lo acepta como el único, el verdadero. Para Nietzsche Heráclito representa ese modelo del filósofo que se aventura a comprender ese “fenómeno terrible” que es el *devenir*. Pero para contemplarlo se necesitan ojos de artista y no de moralista, ya que la imagen macro del universo en el que los individuos luchan por existir no es una imagen agradable, sino que “es una imagen terrible y sobrecogedora cuyo influjo puede compararse a la sensación que se experimenta durante un terremoto de perder la fe en la solidez de la tierra”²⁰², y “Sólo el esteta contempla el mundo de esta manera, pues sólo él ha experimentado en su alma de artista” esa armonía para poder crear “el nacimiento de una obra de arte”²⁰³.

Contemplar el mundo bajo esta mirada implica una gran inocencia, de ahí que más que producir un terror, en la mirada del artista emerge un sentimiento *sublime* (Erhabene)²⁰⁴. La

¹⁹⁹ LP, 384.

²⁰⁰ LP, 388.

²⁰¹ “Refiriéndose a *GT*, se llama a sí mismo «el primer filósofo trágico» con lo que alude a su oposición a →Schopenhauer y añade que eso quiere decir «la más extrema oposición a un filósofo pesimista» (*GTZ*). Su sentido trágico dionisiaco se opone, en efecto, diametralmente al espíritu de resignación que impregna la negación de la voluntad schopenhaueriana: «¡Anhelar la nada es *negar* la sabiduría trágica, su contrario!» (*NF* 1884, 25 [95]). N. desarrolla una concepción básicamente afirmativa de lo trágico.” *Diccionario Nietzsche*, 503.

²⁰² Nietzsche, LP, 386.

²⁰³ LP, 392-393.

²⁰⁴ Es importante tener en cuenta que este término en este primer periodo significa “el camino del desencadenamiento de lo sublime en la embriaguez dionisiaca”, ya que posteriormente lo matizaría. Véase, *Diccionario Nietzsche*, 493.

insignificancia de la inmensidad de lo que representa nuestra individualidad nos eleva como artistas que contemplan el dolor del *Uno-primordial* (Ur-Eine)²⁰⁵. El joven Nietzsche en algunos pasajes de *El nacimiento* buscará crear en el lector esa experiencia sublime, incluso podemos observar que en los *fragmentos póstumos* tendrá por objetivo esa misma intención²⁰⁶. Contemplar el mundo de esta manera nos conduce a sentir dicha sublimidad, de ahí que posteriormente el arte para el filósofo sea la actividad suprema de la existencia. Por ello, el filósofo optará por la tragedia griega como modelo, ya que a su parecer tenía como finalidad producir esa experiencia, a la vez que nos mostraba lo terrible del ser.

En este apartado mostramos brevemente cómo Nietzsche se va apropiando del pensamiento de Schopenhauer, y podemos inferir que la interpretación que va hilando poco a poco desembocará en nuevos conceptos, con nuevos sentidos y con cambios estructurales de su pensamiento. Sin embargo, los nuevos conceptos no se muestran definidos, ni clarificados del todo, antes bien, son un poco inmaduros, pero serán la semilla para la instauración de su filosofía.

2.3.2.- La interpretación de la tragedia a través de tesis wagnerianas

Para Nietzsche el arte (y más específicamente de la tragedia griega) es la única manera en que la existencia está justificada²⁰⁷. Solamente de este modo el mundo sería comprensible, y por ello, Schopenhauer ya no sería la senda que habría que seguir, sino el artista. Richard Wagner será el eje de estas reflexiones, y lo que había rechazado por muchos años (que era la música del futuro), ahora lo terminará por aceptar a través de los escritos y los dramas (especialmente *Los maestros cantores* y *Tristán e Isolda*²⁰⁸) del fundador de Bayreuth²⁰⁹. Cuando el joven

²⁰⁵ De ahí que lo *Uno-primordial* sea entendido como “un fondo devorador, penetrante y desgarrador que se expresa en la forma de la figura apolínea como (auto)redención”, y ya se encuentre alejado de la voluntad entendida en sentido schopenhaueriano. *Diccionario Nietzsche*, 55.

²⁰⁶ “La voluntad como dolor supremo produce desde sí misma un éxtasis, que se identifica con la intuición pura y con la producción de la obra de arte” FP I, 7 [117] y 7 [123].

²⁰⁷ NT, § 24, p. 435.

²⁰⁸ Como lo afirma Guervós: “En cuanto a su obra musical, Nietzsche no ha valorado nunca las primeras óperas de Wagner, ni siquiera en la época en que la que era más wagneriano. Desde temprana edad sintió ciertas reticencias hacia la música de Wagner y hacia su arte. *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores* son las únicas obras de Wagner, a partir de las cuales comprende realmente la esencia del arte wagneriano. A ellas permaneció siempre fiel, incluso en la época más aciaga de su relación personal.” *Arte y poder*, 87. Esto también lo podemos comprobar con algunas cartas enviadas a sus amigos. Ver: CO I, carta 596, p. 542, CO II, carta 182, p. 251, NT § 21, p. 425, FP I, 9 [149].

²⁰⁹ Guervós: “Silk y Stern sostienen que la conversión de Nietzsche, entre 1868-1869, a los postulados wagnerianos le permitió «formular una nueva interpretación del arte, el arte como un todo y, de acuerdo con la lógica pragmática dada, le permitió también formular una nueva interpretación de la “esfera helénica”. *Arte y poder*, 81.

Nietzsche se embarca en las lecturas, las pláticas y redacta los primeros apuntes sobre el papel de Wagner en el porvenir de Occidente, la modernidad se le comenzará a hacer problemática, pues esta no tenía las pretensiones de mostrar lo real de la existencia, sino de dulcificarla a través de lo humano. De ahí que la ópera, la educación y el sistema social representaran para el filósofo un gran error que habría que corregir de raíz. Pero para poder entender la interpretación que hace Nietzsche de todo esto, es indispensable analizar el florecimiento y la muerte de la tragedia en el pensamiento del filólogo.

Wagner no desarrolló del todo por qué la tragedia griega había perecido, sus argumentos son muy breves y no fue el centro de reflexión de algún escrito²¹⁰. En cambio en Nietzsche se tornará un problema, ya que querrá indagar por qué aconteció su muerte y cuáles fueron las causas internas²¹¹. Motivo por el cual lo llevó a descubrir un nuevo terreno fértil para la construcción de su primer libro.

El joven filósofo se apropió de lo problemático de las artes del presente, y sobre todo de la ópera, ya que consideraba que era superficial y no tenía algo significativo que decir, en contraposición de lo que habían realizado los griegos con la tragedia²¹². En la tragedia ática, los helenos pusieron el mito como la encarnación de verdades universales, por lo que el arte tenía una función de identificación del hombre con la Naturaleza. En cambio, para el hombre moderno las óperas y el arte en general tienen una función de distracción, por eso en el siglo XIX los dramas y las novelas cotidianas eran muy populares. Nietzsche veía necesario restaurar la imagen más perfecta de la tragedia para contraponerla al *homunculus* superficial de la ópera. Por ello, el filólogo veía necesario restaurar la imagen de lo que pudo ser la tragedia en la Grecia

²¹⁰ En *Arte y revolución* podemos ver que R. Wagner pone como modelo la tragedia griega, pero no es el foco de su reflexión, incluso, ni siquiera explicará por qué decayó este arte y solamente hará algunas alusiones. Lo demás escritos como *Ópera y Drama* y *El arte del porvenir* también aborda un poco el tema, pero no profundizará más, tal como lo hará Nietzsche. Quizá el interés de Nietzsche se pudo haber acrecentado porque estas cuestiones filológicas ya las había estudiado. Sin embargo, hay que aclarar que sus análisis sobre la tragedia eran estrictamente filológicos y no filosóficos, por lo que vio una posibilidad de dar solución a dichos problemas a través de la *obra de arte total* wagneriana y de la filosofía schopenhaueriana. Véase el comentario al canto coral de Edipo Rey, de 1864, en *Primum Oedipodis regis carmen choricum commentario illustravit, dissertationibus adornavit, Friedrich Nietzsche*, en KGW 1-3, 17 [1], pp. 329-364., y *Los tres trágicos griegos*, en OC I, 234.

²¹¹ Por poner algunos ejemplos, ver: FP I, 1 [2] al 1 [7], 1 [27], 1 [53], 1 [56], 3 [1], 3 [2], 3 [12].

²¹² “La ópera ha nacido sin un modelo concreto, según una teoría abstracta, con la voluntad consciente de alcanzar así los efectos del drama antiguo. Es entonces un *homunculus* artificial, en realidad el genio maligno de nuestro desarrollo musical.” FP I, 1 [1].

Antigua, de este modo nos proporcionaría una visión del mundo que funcionaría a modo de antídoto para la modernidad.

Por mucho tiempo se creyó que la tragedia griega (o el *drama musical griego*²¹³ como le denominará el filósofo) debía ser leída como un libreto, y eso no permitió descubrir la *obra de arte total* en las que todas las artes estaban entrelazadas. De acuerdo a Nietzsche (siguiendo a Wagner), la música había sido olvidada como un elemento imprescindible en la tragedia, ya que le daba alma al drama y por esta razón había que restaurar el papel que jugó esta musa en el *drama musical*. Por esa razón, de acuerdo a la interpretación de Nietzsche, existían momentos en los que el coro iba acompañado de música. “La música –decía el joven filólogo– contiene las formas universales de deseo: es el puro simbolismo de los impulsos”²¹⁴. Por ello, cuando era necesario, dicha musa era utilizada con la finalidad de describir lo que no se podía describir. Sin embargo, la música no debía ocupar un papel preponderante en el *drama griego*, y por eso, es denominada por Nietzsche como *música de ocasión*²¹⁵, ya que existían momentos en las que esta musa se intercalaba y mezclaba con la danza, con el coro y la arquitectura²¹⁶.

Con Esquilo, el *drama* no se entendía como una *acción*, ya que no se ejecutaba porque no había un diálogo entre actores que lo permitiera. En tragedias como *Las suplicantes* y *Las Euménides* los coreutas²¹⁷ tenían un papel principal, y en casos como *Prometeo*, no existía un diálogo entre personajes (en el sentido estricto). V.g. El coro narraba de forma semirrecitada algunos aspectos importantes de la historia y Prometeo dialogaba consigo mismo. Nietzsche argumentaba que las tragedias esquileas eran, “ciclos de cantos corales unidos por una narración”²¹⁸. Al inicio de las primeras tragedias este coro se mostraba como una masa de hombres con máscaras de Dioniso (o de otros dioses), y producían un efecto único que llegaba

²¹³ El joven Nietzsche en los fragmentos póstumos no dejará de emplear los términos *drama musical antiguo* o *drama musical griego* para referirse a la tragedia griega. Es claro que Nietzsche emplea el término *Musikdrama* de las obras wagnerianas, sin embargo, Wagner como ya vimos nunca estuvo de acuerdo con este término. Cuando el joven filólogo envía el *Drama musical griego* a Cosima Wagner y lo lee junto a Wagner, este le señala que el término es mal empleado, por lo que en *El nacimiento* trata de no usarlo constantemente. Aquí seguiremos utilizando dicho término debido a que Nietzsche no dejó de emplearlo. Ver, Cosima. *Cartas a Nietzsche*, 263.

²¹⁴ FP I, 1 [49].

²¹⁵ “Este es el límite de la música antigua: se queda en música de ocasión, es decir, se acepta que hay situaciones musicales definidas y por otra parte situaciones no musicales. La situación en la que el hombre *canta* servía de medida. De este modo, se mantienen dos mundos contiguos que, en cierta manera, alternan uno con otro, de suerte que el mundo del ojo desaparecía cuando el del oído comenzaba, y viceversa.” PF I, 1 [49]. Esta tesis también la podemos encontrar posteriormente en el *Drama musical griego*, p. 448.

²¹⁶ PF I, [3].

²¹⁷ Personas que formaban parte del coro.

²¹⁸ FP I, 1 [56.]

a originar una *experiencia sublime* en el espectador. Cuando se producía dicha experiencia, ya no había espectador, ni coro, sino que eran uno solo, se perdían en sí mismos. En sus inicios la tragedia no fue más que coro²¹⁹, y por ende, será una de las tesis rectoras de *El nacimiento*. La historia narrada a través del mito, la unión de las artes y su efecto, fueron los pilares por los que condujo a Nietzsche a anclarse en esta tesis filológica.

Ahora bien, ¿por qué el *drama musical griego* fue el pináculo de la cultura en Grecia? Porque el drama antiguo supo domar a una de las bestias asiáticas más temibles: Dioniso. A Grecia llegó este dios por medio de las bacanales, y en ellas se manifestaba el desborde sexual y el consumo de bebidas narcóticas hasta la completa pérdida de sí. El ser humano se olvidaba de sí mismo para fundirse con el todo. Su efecto horripilante provocó en el griego un espanto y un asombro que lo condujo a transfigurar su imagen. Dioniso tenía que ser más que un dios, tenía que ser un símbolo de la Naturaleza. La imagen con la que manifiesta Nietzsche a la Naturaleza, es con su interpretación que hace de la voluntad schopenhaueriana y por ello nos dirá que los griegos comprendieron y supieron sublimarla a través del arte.

Para Nietzsche, en la tragedia –al igual que la naturaleza– lo Uno-primordial, la voluntad y lo dionisiaco, como nombres que representan una misma realidad, adquieren caracteres estéticos asociados al valor de la «creación» (...) No conoce ninguna finalidad fuera de sí misma. Creando mundos y destruyendo mundos se arriesga en el querer a sí misma. Se manifiesta bajo las formas constitutivas del principio de individuación, creando inconscientemente el mundo, que no es otra cosa que su propia «obra» (representación), su propio ser como otro, como bella apariencia (...) Constantemente debe crear y destruir, para poder ser y estar en devenir. Creando destruye y destruyendo edifica otra cosa²²⁰.

En la voluntad schopenhaueriana Nietzsche encontró la imagen de Dioniso, pues este dios es descarnado, de él emerge la lucha por la existencia, el completo sufrimiento y el completo éxtasis que provoca su pérdida de sí. Claro, hay que tener en cuenta que el joven filólogo lo ve desde un punto de vista estético. “Aquí radica el fundamento metafísico de la estética de Nietzsche, en la medida en que el mundo adquiere la condición de «obra de arte», y ese sentido estético, con sus ingredientes de sufrimiento y horror, es lo que realmente justifica la vida como un todo”²²¹. De ahí que en un fragmento póstumo especifique que la *voluntad es dionisiaca*²²².

²¹⁹ Más adelante veremos la importancia de esta tesis.

²²⁰ Guervós. *Arte y poder*, 204.

²²¹ *Arte y poder*, 205.

²²² FP, I, 6 [18], 7 [121], 8 [7].

Como habíamos visto con anterioridad, Nietzsche tras la crítica que hace a Schopenhauer, Dioniso no puede ser entendido en sentido estricto como la voluntad schopenhaueriana, sino ya intuido como *devenir*. Dioniso a su vez es lo Uno-primordial porque en sí mismo se crea el mundo de las apariencias en el que todo se redime para abrir paso a la creación de otro ser. Sin embargo, cuando el filólogo señala en un fragmento póstumo que un *puro dionisismo es imposible*²²³, significa que Dioniso no puede ser una fuerza desmedida, sino que debe engendrar formas. Cuando los helenos se apropiaron de aquel terrible dios, la figura de Apolo es la que sublimó aquel trasfondo, la que hizo que se crearan figuras, de lo contrario sería la pura ebullición de la fuerza. “De acuerdo con esta valoración del Uno-primordial, éste necesita de un principio de la forma, pues sin éste no hay ningún fenómeno en el espacio y en el tiempo, no hay multiplicidad, ningún devenir. Esa alianza metafísica entre los dos principios estéticos se expresan análogamente por medio de las dos divinidades Apolo y Dioniso”²²⁴. Apolo, a través de las imágenes hace posible a Dioniso²²⁵ y solo el artista puede reproducir esa imagen del dolor de lo Uno-primordial sin sentir un malestar moral, pues sabe que el juego del mundo es solo eso, un juego.

En el *drama musical griego* Dioniso y Apolo se unieron por primera vez. Apolo daba forma a Dioniso. Los primeros diez capítulos de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, pretenden mostrar cómo Apolo dominó desde Homero, y luchó constantemente contra Dioniso hasta encontrar la síntesis en el *drama musical antiguo*. La perfecta síntesis en el que lo terrorífico de la existencia se mostró bellamente sublimado en la tragedia. El mito no podría haber existido sin Apolo, y el puro dionisismo hubiera provocado la destrucción de la cultura griega, desembocando en un *dionisismo bárbaro*.

La tragedia fue el punto más alto, fue la perfección encarnada. Pero tuvo que perecer prematuramente porque una fuerza ya venía irrumpiendo en el mundo helénico. Con Sófocles los dramas comienzan a ser representados por dos actores, de ahí que naturalmente emergiera el diálogo. A partir de este momento, lo que ocurre es que la música y todas las artes incluidas

²²³ “La tragedia es el remedio natural contra lo dionisiaco. Hay que vivir: por lo tanto es imposible el puro dionisismo.” FP I, 3 [32].

²²⁴ *Arte y poder*, 207.

²²⁵ “Estamos ante un nuevo ejemplo de cómo Dioniso necesita a Apolo, puesto que el arte puramente dionisiaco no tiene imágenes visuales, pero tiene un grado de apariencia, puesto que si fuera sólo voluntad, por la falta total de apariencia sería un estado no-estético, puesto que «la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí» arte y poder.” Guervós, *Arte y poder*, 126.

en el drama griego se terminaron por someter al drama. Este a su vez, ya es entendido como *acción*, como movimiento, y con Eurípides (el sucedáneo de Sófocles) todas las artes ya no pertenecerían a la *obra de arte total*, sino que serán sometidas bajo el drama. Ya no es necesaria la música y por ende, el mito comienza a ser desplazado. Con ello surge el drama humano de los problemas cotidianos y superficiales, por lo que la tragedia termina por fenecer, abriendo paso a la comedia.

Pero la muerte de este arte no fue meramente causal, tras su caída hubo en esencia un pensador que determinó el destino de Occidente. El fundador de este fallecimiento fue Sócrates²²⁶.

La tragedia griega decayó por el exceso de racionalidad. Racionalidad significa que la tragedia, tras el diálogo, se comenzó a hacer de forma consciente. Se insertó un prólogo para explicar lo que ocurriría, en la trama se añadió una intención y sobre todo en el diálogo todo quedaba clarificado²²⁷. Por lo que el mito al ser irracional, fue despojado y con ello se sustituyó *lo cotidiano*. El exceso de diálogo provocó su propia muerte y pronto nació la comedia y todas las artes se terminaron por diseminarse en artes autónomas²²⁸. Pero Nietzsche no solo creía que el arte había perecido, sino también toda la cultura griega se había trastornado. Occidente no solo se sumió en una racionalidad a través del arte, sino que toda la cultura se forjó bajo este nuevo movimiento. Nietzsche creía que Sócrates se había expandido por dos mil años y había forjado una visión racional del mundo, provocando grandes cambios de los cuales sus efectos se veían en la cultura europea y las artes, específicamente en la ópera²²⁹.

²²⁶ “Con Sócrates comienza según N. «la demencia metafísica» del -nihilismo, en el que descubre el principio del rechazo del mundo y una animadversión contra el ser.” *Diccionario Nietzsche*, 485.

²²⁷ “Basta con tener presentes las consecuencias de los principios socráticos: «la virtud es: el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz»: en estas tres formas elementales del optimismo se halla la muerte de la tragedia. Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que haber una unión necesaria y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Esquilo queda degradada al principio superficial e insolente de la «justicia poética», con su habitual *deus ex machina*.” NT, § 14, pp. 392-393. Ver, FP I, 1 [7].

²²⁸ FP I, 3 [1].

²²⁹ “Con Sócrates, en cambio, triunfa una nueva filosofía como puro ejercicio lógico de la razón, que encontrará en la modernidad su gigantesco despliegue en la construcción de la ciencia moderna y de la técnica. Sócrates representa, por ello, según Nietzsche, la línea divisoria entre la Antigüedad griega y la modernidad como época de la razón y del olvido de la tragedia.” Sánchez Meca, *Introducción*, en OC I, 36.

2.3.3.- El *Beethoven* como influencia y retorno al *Tristán*

A finales de 1870 Nietzsche recibe un bonito libro de Richard Wagner titulado: *Beethoven*²³⁰. Sin duda este escrito marcará un antes y un después de entre los *fragmentos*, los *escritos preparatorios* y *El nacimiento*. En los escritos preparatorios²³¹ y los fragmentos (antes de que Nietzsche recibiera el *Beethoven*), la música no jugaba ningún papel esencial en el drama musical antiguo, sino que estaba en metabolismo con las demás artes, al igual que la pintura, la danza o la poesía. La tragedia solo tenía algunos momentos musicales y la música (como ya vimos) era llamada por Nietzsche, *música de ocasión*. El papel de la música tanto en la tragedia, como en el drama musical wagneriano queda trastornada cuando lee por primera vez el *Beethoven*. Por lo que Nietzsche volverá a replantear el papel de la música para la creación de su primer libro²³². De ahí que a partir de este momento la música sea concebida como *música dionisiaca*. Para comprender el cambio profundo que causó en el joven Nietzsche debemos ver la tesis rectora del escrito de Wagner.

Richard Wagner en su *Beethoven* trata de responder a una cuestión: ¿Por qué la música llega al fundamento de las cosas de forma más directa que la propia filosofía? En este escrito dice que “Ni Schopenhauer el filósofo, ni siquiera Beethoven el creador, lo aclararon”²³³, por lo que pretenderá dar una respuesta²³⁴ ante esta interrogante.

La tesis para responder aquel problema la tomó del *Ensayo sobre los espectros* de Arthur Schopenhauer y el argumento central con el que Richard Wagner inicia su interpretación es el

²³⁰ “Wagner me ha enviado hace unos días un magnífico manuscrito titulado «Beethoven». Tenemos aquí una filosofía de la música sumamente profunda estrechamente vinculada a Schopenhauer.” Carta enviada a Carl von Gersdorff el 7 de noviembre de 1870, en CO II. “Cuán importante ha sido para mí conocer su filosofía de la música — lo cual significa la filosofía de la música en cuanto tal, se lo podría dejar claro particularmente en un ensayo que escribí para mi este verano, titulado «La visión dionisiaca del mundo». De hecho, a través de este estudio previo he alcanzado a comprender completamente y con profundo gozo la necesidad de su argumentación, por muy distante que sea el círculo de ideas, por muy sorprendente y asombroso que sea todo, y en particular la exposición de la auténtica *realización* de Beethoven.” Carta enviada a Wagner el 10 de noviembre de 1870, CO II, p. 168.

²³¹ Richard Wagner recibió a lo largo de 1870 tres breves conferencias y son el preludio de *El nacimiento*. La primera conferencia llevaba por título: *El drama musical griego*, y fue escrito el 18 de enero de 1870, la siguiente se tituló, *Sócrates y la tragedia* y lo redactó el 1 de febrero del mismo año, y la última fue escrita a comienzos de agosto y se llamó, *La visión dionisiaca del mundo*. No sabemos con exactitud hasta qué punto influyeron estas conferencias en el pensamiento de Wagner, pero sí sabemos que durante este periodo el esteta comenzó con la redacción (20 de julio y 7 de septiembre) de uno de sus escritos más venerados por Nietzsche y que sería de gran influencia para la redacción de *El nacimiento*.

²³² Como lo afirma Santiago Guervós en una nota al pie: “Es importante tener en cuenta la relación de esta obra con *El nacimiento de la tragedia* y las tesis que se desarrollan en ambos textos sobre la filosofía de la música.” Cosima, *Cartas a Nietzsche*, 125.

²³³ Wagner, Richard, *Beethoven*, Trad. Blas Matamoro (España: Fórcola, 2016), 41.

²³⁴ Esta tesis proviene del *Ensayo sobre la visión de espectros y lo que se relaciona con ella*. Ver, PyP I, pp. 241-327.

siguiente: dado que *el fenómeno del sueño es un órgano creador de imágenes inconscientes, este puede producir un mundo sin la necesidad de la conciencia*, de ahí que se infiera que no necesariamente todo dependa de la racionalidad para construir la percepción. Aunque hay que aclarar que este ‘órgano del sueño’²³⁵, a pesar de que no organiza el mundo de forma coherente, Wagner cree que la experiencia de la música no están del todo desligados, sino que tienen una relación análoga que habría que aclarar²³⁶.

Schopenhauer tenía la convicción de que el sonambulismo o incluso los sueños podían predecir nuestro futuro²³⁷, ya que los profetas ven más allá del mundo de la representación. Se sumergen en un estado en el que ni ellos mismos pueden comprender y de igual forma, el filósofo de Danzig pensaba que la música era un saber con otro lenguaje al que no podíamos acceder mediante el sentido de los conceptos, sino mediante un significado distinto al que solamente accedíamos por medio del corazón²³⁸. La música, al igual que el órgano del sueño, nos pueden decir algo del mundo, y el fundador de Bayreuth se convenció de esta tesis, sin embargo, pensaba que no todos los músicos hacen música en el sentido como la concebía Schopenhauer. Por lo que tenía que acontecer en la labor del músico una liberación del trabajo institucional para que se tuviera la libertad de hacer música no sometida a la necesidad. Beethoven fue el primero en el que se dio esta emancipación, pero además, un acontecimiento de gran importancia le ayudó a crear grandes obras: la sordera. Esta doble revelación alumbró a Wagner para la construcción del compositor ideal, y Nietzsche vio en Beethoven la primera apertura seria para el renacer de Dioniso.

El músico, al atender estrictamente la voluntad, no puede más que reproducir a modo de imagen su esencia. De ahí que la música beethoveniana despliegue –a parecer de Wagner– el mundo de la voluntad, pero faltará todavía el que de esta emerjan los individuos que lucharán y

²³⁵ PyP I, 266.

²³⁶ “Al igual que el intuitivo mundo de los sueños que se construye gracias a una especial facultad del cerebro, penetra la música en nuestra consciencia por una similar actividad cerebral (...) Dado que el órgano del sueño actúa cuando el cerebro carece de impresiones externas y de actividad propiamente tal, ha de valerse de algo previo para poder actuar en el organismo interior, lo que la consciencia vigil considera sólo sentimientos oscuros. Esta vida interior es, empero, la que nos familiariza inmediatamente con la naturaleza, tal que la esencia de las cosas es participada de modo que nuestras relaciones con aquélla vuelven inútiles las formas del conocimiento externo, el tiempo y el espacio.” Wagner, *Beethoven*, 44.

²³⁷ Schopenhauer, Arthur, *Manuscritos berlineses. Sentencias y aforismos (antología)*, (España: pre-textos, 1996), 154, 149.

²³⁸ “El compositor revela la esencia más íntima del mundo, y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no entiende, de la misma manera que una sonámbula sumergida en trance magnético da explicaciones sobre cosas de las que en estado de vigilia no posee concepto alguno.” Schopenhauer, *Lecciones*, 249.

perecerán constantemente para generar una armonía. La *Novena sinfonía* en este caso es solamente el prelude, pues una música pura (como la de Beethoven) es un exceso de voluntad, por lo que necesita del drama y de las demás artes para que pueda recrear todo ese trasfondo de lo que acontece. Para Wagner la voluntad schopenhaueriana se disemina en sus fenómenos como si fuera un órgano del sueño que crea sus propias imágenes, de ahí que infiera el que la música y el drama deban crear el mismo efecto²³⁹. Por ello, estas dos artes son la síntesis perfecta, ya que de la música surgirá el mito y saldrá naturalmente como despliegue de forma inconsciente a través del elemento musical.

Partiendo de estos supuestos, se puede concluir lógicamente que la música es, entonces, la expresión directa de lo infinito, de lo absoluto, de la unidad del mundo creado. Es una Idea del mundo, en la que este representa inmediatamente su esencia, mientras que en las demás artes no es más que representada y transmitida por el conocimiento. Es como si la voluntad lanzase una llamada y en el eco de su llamada se reconociese a sí misma, de tal manera que eco y llamada se convirtiesen para ella en un juego consigo misma consolador y arrebatador²⁴⁰.

Esta tesis no era del todo nueva, ya se encontraba (como vimos anteriormente) en el *Tristán*, solo que en el *Beethoven* la justifica teóricamente. Nietzsche por su parte interpreta bajo esta influencia la música como trasfondo y fundamento del drama en el que esta musa es vista como un reflejo de la voluntad, puesto que no puede ser *la* voluntad. “Si la música estuviera en el mismo plano que la voluntad, entonces no podría hacer de mediadora entre Dionisos y Apolo porque no llegaría a tener presencia en el mundo de lo aparential (...) De ello se sigue que este aparentar no es reconocido como una apariencia más entre las apariencias, sino como un símbolo de la verdad de Dionisos”²⁴¹.

Lo que hace Nietzsche tras el *Beethoven*, es volver a poner el énfasis en la música wagneriana como el verdadero trasfondo del mundo, como el gran fuego de donde emana todo, y por ello, su concepción de la tragedia griega quedará trastocada por este pensamiento. La música dionisiaca había existido en la tragedia y ahí se manifestaban las verdades más profundas a través del mito, así como la música también contenía una técnica que nos mostraba la esencia del devenir, y por mucho tiempo se quedó en el olvido porque la ‘música moderna’ no era más que una “retórica artística elaborada con figuras rítmicas, melódicas y armónicas a las que, en

²³⁹ Wagner, *Beethoven*, 48-49.

²⁴⁰ Wagner, *Beethoven*, 74-75.

²⁴¹ Picó Sentelles, *Filosofía de la escucha*, 44.

virtud de la costumbre, se acaban asociando espontáneamente determinados sentimientos e ideas”²⁴². En este sentido la tragedia volverá a renacer a través de Wagner

Wagner crea en esta obra una continuidad y una unidad musicales que disuelven y aniquilan toda identidad y determinación estables (...) Así, la armonía abreviada en la melodía expresa la multiplicidad, mientras la reabsorción de esta multiplicidad en la unidad se produce en virtud de un desarrollo melódico cuya función es restablecer otra vez esa unidad (...) Las modulaciones sistemáticas, las notas de paso y las apoyaturas tienen por consecuencia el hecho de que el material musical está en continuo devenir (...) Así es como la armonía expresa la esencia del mundo —como afirma Schopenhauer—, pues refleja la ‘contradicción’ en virtud de la cual la unidad engendra una pluralidad de seres individuales²⁴³.

Para ello Wagner tenía que reconfigurar la composición musical misma, y como habíamos visto, tras la lectura de Schopenhauer, instauró un modelo diferente en el que la melodía se ponderaba por encima de la armonía, creando un efecto que buscaba expresar la voluntad tomada en su conjunto en el que los seres devenían en el mundo, luchaban y se extinguían sin cesar. “Porque, como hemos visto, lo que buscaba esta música es mostrar cómo toda figura determinada e individualizada, cómo toda forma apolínea definida surge del caos y regresa de nuevo al flujo indeterminado del devenir en el que se disuelve toda identidad”²⁴⁴. Estos aspectos técnicos son los que Nietzsche tomará para intuir que ha renacido el Dioniso, sin embargo (y hemos de ser enfáticos), no creyó que TODA la obra wagneriana hubiera cumplido con semejante cometido.

El joven Nietzsche no pensó realmente que todos los dramas wagnerianos fueran el renacer del espíritu dionisiaco. Al contrario, su análisis que hace de la maduración de la tragedia griega lo llevó a intuir que el esteta todavía no había llegado al verdadero espíritu del dios descarnado, sino solamente algunos pasajes de sus obras cumplían dichos requisitos. Y aunque las diferencias no las hace explícitas, ya las podemos ver en algunos pasajes de *El nacimiento de la tragedia*, así como algunas cartas y algunos fragmentos póstumos. Según Nietzsche, la tragedia en su maduración debió de ser una “enorme movimiento sinfónico”²⁴⁵ en la que el coro era un elemento primordial, y Wagner debía hacer lo mismo con sus obras, cosa que no había hecho del todo.

La tesis filológica de la que habíamos tratado ahora quedará influenciada por el *Beethoven*, y además podríamos sostener la tesis de que va contra algunos presupuestos de

²⁴² Sánchez Meca, *Nietzsche – Wagner*, 192.

²⁴³ Sánchez, Meca, “El adversario interior”, en *Estudios Nietzsche 1* (Madrid: Trotta, 2001), 127-128-129.

²⁴⁴ Sánchez Meca, *Nietzsche – Wagner*, 199.

²⁴⁵ NT, § 21, 424.

Wagner. Veamos. En dicha tesis filológica argumentamos que el joven filólogo llegó a pensar que en la maduración (Esquilo) de la tragedia solamente existió el semirrecitado del coro, pero nunca hubo un “diálogo” entre personajes sino hasta después, con Sófocles. A parecer de Nietzsche, el diálogo fue la muerte de la tragedia y era natural que pensara que ese fue el error de la ópera de su tiempo. Por lo que había que corregir ese problema. Wagner restauró ciertos elementos importantes, pero a los ojos del filósofo el inconveniente seguía siendo el diálogo entre los personajes. Pero, ¿por qué? Porque el drama narrado no era semirrecitado por un coro, sino por personajes, y eso impedía que la experiencia musical se viera interrumpida muchas veces por las acciones de los personajes.

Para Nietzsche, el drama no significa esencialmente la acción. En su origen, en la tragedia griega primitiva el coro era más importante que la acción: «Ha sido una auténtica desgracia para la estética que se haya traducido siempre la palabra drama por acción (...) El drama antiguo tenía lugar en vistas a grandes escenas declamatorias, lo que excluía la acción»²⁴⁶.

Por ello, cuando Nietzsche solo hace referencia a que algunos pasajes de las obras wagnerianas cumplen tal finalidad, es porque solo en estos momentos puede ser disfrutada la música junto a la poesía sin ninguna traba y para el filólogo es más conveniente que la *obra de arte total* regrese a los orígenes donde el diálogo entre personajes quedara excluido. De aquí podríamos inferir que el joven filólogo tampoco pensó en *Tristán e Isolda* como una pieza cien por ciento dionisiaca, sino que algunos pasajes eran los que podrían ser considerados dionisiacos. La verdadera obra dionisiaca debería ser considerada como un “enorme movimiento sinfónico” del cual el drama entendido como acción no es necesario. Pues la narración semirrecitada del mito junto a la música produce una experiencia única que la acción del diálogo solamente entorpece e impide que nos centremos en un estado musical. De este modo, el joven Nietzsche infiere lo mismo que pensó Wagner con respecto a Beethoven, ya que el fundador de Bayreuth no es la encarnación pura de la música dionisiaca, sino el primer paso concienzudo, y lo que realmente tendría que hacer el esteta para llegar a ese ideal musical, sería suprimir la acción del drama. Sin embargo, esto nunca lo discutió con su maestro a pesar de que esta tesis ya estuviera presente en *El nacimiento de la tragedia*.

²⁴⁶ Sánchez Meca, *El Adversario*, 140. La cita de esta referencia es extraída de una nota de Nietzsche de *El caso Wagner*, en *Obras Completas, vol. IV. Escritos de madurez II*, 590.

2.3.4.- La música dionisiaca

Bajo todos estos presupuestos, ¿cómo es que Nietzsche termina por concebir la música? Si bien, Enrico Fubini en su ensayo titulado: *‘Música absoluta’ y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche*²⁴⁷, sostiene la tesis de que el joven filósofo antes de la publicación de *El nacimiento* era un schopenhaueriano y no un wagneriano²⁴⁸. A lo que se refiere el historiador de la música es que Nietzsche era fiel al ideal de la música absoluta y que negó la otra vertiente a la que pertenecía Wagner, la de la música con aditivo de las palabras. Ante esta afirmación podríamos objetarle que ha errado en sostener esta tesis, pero para desmontarla debemos aclarar lo que entiende Fubini cuando se refiere a los conceptos de ‘ópera’ y ‘drama’²⁴⁹, ya que son la clave para entender su postura.

Fubini trata de demostrar en su artículo que Nietzsche estaba más influenciado por el ideal de la música pura que de Wagner, y para ello se remite a los fragmentos póstumos en los que el joven filólogo critica duramente la ópera. En estos pasajes argumenta el historiador de la música que la palabra es superficial y no tienen ninguna relación con la música. Querer ponerle poesía a una pieza musical es imposible porque no producen un efecto natural y directo. Sin embargo, Fubini piensa que puede ser aplicada esta misma idea con la que se trató de refutar a la ópera, a la *Gesamtkunstwerk*, pero olvidó que Richard Wagner reflexionó seriamente sobre esta problemática y que trató de darle una solución. Por lo que no es lo mismo el mismo el desarrollo histórico la ópera que de la *Gesamtkunstwerk*. Así que no debemos confundir ambas artes como si fueran sinónimos²⁵⁰. La lucha por reconciliar palabra y música fue muy constante en los escritos de Wagner, y lo que él anhelaba era llegar a una naturalización en la que no se sintiera la indisolubilidad de ambas.

Pero aclaremos. Friedrich Nietzsche tampoco fue un defensor dogmático de la música pura, ni compartía estrictamente el pensamiento metafísico-musical de Arthur Schopenhauer. El filólogo no tenía la intención de la idea del *precursor sombrío* que nos conduce a una

²⁴⁷ Fubini, Enrico, “‘Música absoluta’ y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche”, *EN II*, (2002), 33-47.

²⁴⁸ “Se ha enfatizado la influencia que Wagner tuvo sobre el joven Nietzsche y sobre su función de maestro, si bien, en realidad, mirándolo bien, el filósofo, a pesar de sus afirmaciones de amistad y de aprecio hacia el maestro, no se alineó nunca con sus posiciones, sino todo lo contrario se alineó en el frente opuesto.” Fubini, *Música absoluta*, 36.

²⁴⁹ Este es el término que usa Enrico Fubini para referirse a las obras de Wagner, nosotros lo intercambiaremos por *obra de arte total*, por las razones ya especificadas con anterioridad.

²⁵⁰ Fubini, *Música absoluta*, 38.

experiencia alejada del mundo, sino a una experiencia musical que está cargada de imágenes. De ahí que también estos fragmentos nos confirmen que el filósofo no pensaba en una música absoluta (como la idea que tenía el filósofo de Danzig), ni tampoco en una música wagneriana en donde el drama cumple un papel importante en la música, sino que pensaba más bien en una música instrumental que somete al drama y que produce un mundo de imágenes sin que el diálogo intervenga. En este periodo Nietzsche no negará la imagen, ni la palabra en la música, pero tampoco buscará un ‘balance’ o una especie de armonía, sino que el aspecto musical dominará pero no para alejarse del mundo, sino para profundizar en él. Esta tesis llevó a confundir a Enrico Fubini, pues pensó en la línea de la música absoluta sin imágenes, pero debemos tener en cuenta que Nietzsche la asimila con la producción de imágenes. Por ello, era necesario matizar entre lo que entendía Schopenhauer y Wagner por música, ya que podemos ver con claridad hacia dónde se orientará el joven Nietzsche.

Entonces podemos concluir que Friedrich Nietzsche comenzó a intuir una “comprensión romántica de lo dionisiaco” en el que pensaba a la música como una disolución de individualidades y el “advenimiento de la desmesura”²⁵¹. Por lo que el drama wagneriano aunque emanaba de la misma música a Nietzsche no le parecía del todo adecuado, ya que quedaba en segundo plano frente a la experiencia musical. Por ello podemos considerar al filósofo más fiel al drama esquileo que al fundador de Bayreuth. El “coro de las tragedias –dice– es el fenómeno *dramático* primordial: verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter”²⁵². Esta tesis de Nietzsche pasa desapercibida y se le ha querido ver como un wagneriano o un schopenhaueriano más. Esperemos que este análisis demuestre la originalidad de Nietzsche en un periodo que culminará a finales de 1871, tras la publicación de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*.

²⁵¹ Sánchez Meca, *El adversario*, 125.

²⁵² NT, § 8, 366.

CAPÍTULO III

ANTIMETAFÍSICA DE LA MÚSICA: 1872-1880

A los lectores de mis escritos precedentes quiero manifestar de forma expresa que he abandonado los puntos de vista metafísico-artísticos que en esencia dominaban en ellos: son agradables, pero insostenibles. Quien se permite hablar en público en fecha temprana, por lo habitual se ve obligado al poco tiempo a contradecirse públicamente.

Nietzsche
FP II, 23 [160]

PRIMERA PARTE

DIFUSIÓN Y RUPTURA DE BAYREUTH EN NIETZSCHE (1872 A 1878)

3.1.1.- La música como aurora de una nueva cultura

A pesar de que Nietzsche no estaba de acuerdo con Richard Wagner en algunas ideas sobre lo que debía de ser la *Gesamtkunstwerk*²⁵³, vio en él un gran acontecimiento que no podía dejar pasar desapercibido: el genuino²⁵⁴ renacer de Grecia a través del *espíritu alemán*²⁵⁵. Con este primer paso, una nueva cultura emergería (tanto estética, política y social), y para que esto sucediera habría que pensar en cómo debían ser las condiciones de posibilidad para que dicho proyecto fuera factible. Debemos recordar que por aquel entonces Alemania había logrado su unificación²⁵⁶, pero en el caso de Wagner y Nietzsche²⁵⁷ existieron discrepancias en torno a este acontecimiento (pues no era lo que ellos se esperaban), así que debía pensar seriamente en tratar de orientar al pueblo alemán a tomar el rumbo correcto.

Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* enmarca a su Europa actual como una *época alejandrina* que fue inaugurada por Sócrates²⁵⁸, y en un fragmento póstumo del cuaderno *P II 8B* (FP I, 16) el joven filólogo escribe que la ciencia ha sido su fiel heredera. La ciencia se ha esparcido como un *impulso de conocimiento*, se ha impregnado en todos los saberes. Recordemos la fórmula socrática: “todo tiene que ser inteligible, para que todo pueda ser entendido”²⁵⁹. Pues, como todo ha tratado de ser entendido ya no queda un lugar para lo sagrado y con ello todo lo divino ha quedado vedado. La vida ya no es trágica, es predecible. El filólogo está convencido que esta época (junto con la imagen del mundo que se ha forjado) ha llegado a su fin a través del pueblo alemán y tiene que ser sustituida por una *cultura artística* en donde se

²⁵³ Como lo habíamos visto en la última parte del segundo capítulo de esta investigación, Nietzsche no estaba de acuerdo con la idea de que la *obra de arte total* tuviera como referente el drama entendido como *acción*, ya que esto impedía que muchas veces interrumpiera la experiencia estético-catártica que estaba de por medio. Cosima, *Cartas a Nietzsche*, 26.

²⁵⁴ Anteriormente ya se habían tratado de restaurar a los griegos desde muchos ámbitos, como la ópera, el arte romántico, el renacimiento, la filología o incluso con la filosofía alemana de inicios del siglo XVIII, con la llamada *jovialidad griega* (Cf. OC I, NT, 407), pero que había sido de forma incorrecta y por ello se estaba haciendo con Wagner de forma genuina.

²⁵⁵ FP I, 16 [44].

²⁵⁶ Tal como expresa Fulbrook Mary: “Lo que ocurrió en 1871, bajo el calificativo de «unificación», no fue tanto el resultado o la expresión de un nacionalismo alemán en ciernes, sino más bien una forma de expansionismo y colonización prusianos de la Alemania que no le pertenecía, en competencia con una excluida Austria.” Mary, Fulbrook, *Historia de Alemania*, trad. Beatriz García Ríos (Gran Bretaña: University Press, 1995), 174.

²⁵⁷ En el joven teutón podemos encontrar una carta muy significativa escrita el 28 de enero de 1872 dirigida a Erwin Rohde, en donde buscó interpelar a Bismarck para reprocharle el no fundar una institución alemana. Sobre el ideal de Nietzsche en torno a este tipo de instituciones lo veremos a continuación. Cf. Nietzsche, Friedrich, CO II, carta 192.

²⁵⁸ “Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y conoce como ideal el *ser humano teórico*, equipado con las fuerzas cognitivas supremas, que trabaja al servicio de la ciencia, un tipo humano cuya imagen primordial y cuyo antecesor fundacional es Sócrates.” NT, §18, 409.

²⁵⁹ ST, 453.

restablezca el impulso a la vida: “¡vuelta a la vida! –Escribe Nietzsche– ¡Refrenamiento del impulso del conocimiento! ¡Fortalecimiento de los instintos morales y estéticos!”²⁶⁰

El primer paso se dio a través de Lutero²⁶¹, Bach, Beethoven, Schopenhauer y Wagner, ahora es momento de que la filosofía dé claridad y propaganda a este proyecto para que tome el rumbo práctico²⁶². Estos *buscadores* de *lo alemán* intuyeron la nueva época trágica a través de la música dionisiaca y del *espíritu alemán*, pero no lo llevaron a la clara conciencia. V.g. Schopenhauer dio un gran paso a través del pensamiento filosófico, mas no supo entender el significado de dicho renacer²⁶³. De igual manera Beethoven dio un gran paso al llegar a los límites de la música absoluta y con sus sinfonías se pudo descubrir a Dioniso, pero no dio el siguiente escalón: la comprensión de Apolo para unir música y palabra. Wagner llegó a comprender todo esto y dio un paso enorme con la *obra de arte total*, pero le faltaba todavía algo más, necesitaba llevar su proyecto a un alcance mayor para que aconteciera una unificación político-cultural de Alemania, y Nietzsche en los *Fragmentos póstumos* y en su *Correspondencia* de 1872 hace latente esta necesidad.

El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música parecería un escrito solo para artistas y su maestro Wagner es lo que vio en él. Sin embargo, no era solamente un tratado con intenciones de *formar* a estetas en las huestes dionisiacas (como lo veremos más adelante), sino que también tenía intenciones prácticas. Por lo que antes de pasar al análisis de esta otra careta de *El nacimiento*, debemos clarificar la postura de Wagner en torno a esta cuestión, ya que estos presupuestos del fundador de Bayreuth pudieron impulsar a Nietzsche a no publicar en toda extensión su doble proyecto.

²⁶⁰ FP I, 19 [38].

²⁶¹ Las alusiones a Lutero son numerosas y para Nietzsche el reformista representó un gran paso hacia el *espíritu trágico*, ya que gracias a él pudo ocurrir una “reanudación del nuevo despertar de la Antigüedad”. FP I, 18 [3].

²⁶² Por ello, su próximo proyecto (*Sobre el futuro de nuestras instituciones*) pretenderá dar solución y claridad en cómo debe de llevarse a la práctica la nueva educación alemana para la construcción de una nueva cultura basada en los ideales griegos. Tal como lo podemos ver en una carta a Erwin Rohde el 15 de marzo de 1872: “Éste será mi segundo libro. Su tono es por entero de exhortación y, en comparación con *El nacimiento*, puede ser calificado de popular o exotérico.” CO II, carta 202.

²⁶³ Es importante tener en cuenta que Schopenhauer nunca pensó en el pueblo alemán como un proyecto o una abertura del *espíritu alemán*, al contrario, su pensamiento filosófico y sus reflexiones se avocaron a estar en contra de cualquier nacionalidad, pues el genio no pertenece a ningún lugar en específico, ya que la naturaleza crea a estos seres en cualquier parte del mundo. “Sin embargo, no es de otro modo: la naturaleza es aristocrática, | más aristocrática que cualquier feudalismo o sistema de castas. Por consiguiente, su pirámide parte de una base muy amplia para terminar en una cumbre muy afilada.” Schopenhauer, Arthur, “Sobre la filosofía de la universidad”, en PyP I, 209-210.

Como ya lo deja entredicho el esteta en el breve opúsculo, *Arte y Revolución*, la revolución del 48 era la oportunidad para una orientación distinta dentro del arte, y el artista tenía que reconocer que tras este gran acontecimiento debía surgir un arte que estuviera comprometido con cambiar el sistema social capitalista que fundamenta y tasa todo bajo el sello de la mercantilización.

Sólo la gran revolución de la humanidad puede devolvernos esa obra de arte, ya que sólo la revolución puede generar desde lo más profundo de sí misma –con más belleza, nobleza y novedad– eso que arrancó del espíritu conservador de una época pasada en la que la cultura era hermosa, aunque limitada²⁶⁴.

De este modo el artista del siglo de Wagner solo tenía como meta producir mercancías para que circularan como una moneda de valor más, por lo que los fines elevados del arte como tal quedaban suplantados por intereses económicos, produciendo un arte artificial²⁶⁵. Sin embargo, Richard Wagner no se preocupó por cómo extirpar ese desenfreno capitalista dentro del arte, sino que creía que *la revolución* podría “devolvernos la obra de arte suprema”, ya que su interés estaba enfocado en la justificación de la *obra de arte total*, y él estaba convencido de que el cambio debía iniciar desde el interior hacia el exterior, desde el arte a lo social. Pero, con respecto a cómo debiera realizarse el cambio social, Wagner no tenía ningún plan, solo confiaba en los efectos secundarios de la revolución y él se consideró como el portavoz de este acontecimiento²⁶⁶.

Nietzsche, al contrario, no creía que esta transformación se hubiera dado de este modo, sino que debería existir un plan más elaborado, y para ello, el joven filólogo se vio impulsado a pensar en un cambio que debía iniciar en los centros de formación alemanes. Varios fragmentos póstumos nos demuestran que realmente el joven Nietzsche no estaba pensando solo en una revolución estética, sino política, y su interés se fue acrecentando poco a poco, tal como se puede apreciar en el cuaderno *Mp XII Ic* (fragmento 10 [1]), escrito que lleva por título: *Fragmento de*

²⁶⁴ Wagner, *Arte y revolución*, 48.

²⁶⁵ “Los germanos se educaban para la guerra y la caza, los verdaderos cristianos, para la renuncia y la humildad, el súbdito del Estado moderno es educado, a través del arte y de la ciencia, para el lucro industrial.” Wagner, *Arte y revolución*, 54.

²⁶⁶ Estas ideas pertenecen al primer Wagner, al que todavía no leía a Schopenhauer. Además la Revolución no contrajo ningún cambio y lo único que perdió posteriormente fue la ilusión, sin embargo siguió luchando por su obra. Nietzsche tenía conocimiento de estos escritos y conforme los años de amistad iban transcurriendo Wagner iba obsequiándole sus obras completas, tal como lo confirma una carta escrita a su maestro, en donde le agradece el que le haya enviado el quinto tomo de sus *Obras completas*. Cf. CO II, carta 246.

una versión ampliada de «*El nacimiento de la tragedia*», escrito en las primeras semanas del año 1971. El joven Nietzsche pensó en que el borrador tenía que corresponder a *El nacimiento*, pero no pudo pertenecer a dicho libro debido a que “las ideas que se vertían en el texto sobre la función del estado, sobre la esclavitud, el genio, etc”²⁶⁷. En resumidas cuentas, no lo incluyó por cuestiones políticas y escandalosas.

Este doble proyecto de *El nacimiento* no se dejó traslucir, ya que el contenido del tema era horroroso para una modernidad que basaba sus ideales en la democracia y los ideales cristianos. Además los presupuestos vertidos en dicho cuaderno estaban en contra de los ideales wagnerianos provenientes de los escritos del 48. En el fragmento antes mencionado, Nietzsche propone la creación de un sistema aristócrata que debe de salvaguardar la creación y la fecundidad del genio de la especie, y para ello, “se tendrá que demostrar ahora, que en las otras formas de apariencia del ser griego se ha de reconocer únicamente mecanismos de ayuda y preparativos de aquella última meta”²⁶⁸. Esta idea política tiene como fundamento los ideales griegos de la conformación social²⁶⁹ mezclada con la teoría del genio schopenhaueriano²⁷⁰.

El genio de la especie –según Arthur Schopenhauer– nace uno de entre un millón y su nacimiento es el más grande acontecimiento para la humanidad²⁷¹. Sin embargo, la idea de Schopenhauer es azarosa, porque el genio puede nacer tanto en Asia, así como de igual manera en algún país de Latinoamérica. Siempre y cuando existan las condiciones para su desarrollo, ya que puede que nazca un genio en alguna región del África pero no tenga los medios para desarrollar su intuición del mundo. Por ello, Schopenhauer se conforma con no incidir en él, sino que deja que las cosas acontezcan. En cambio Nietzsche cree que para que al genio se le deben dar las posibilidades y los medios materiales mediante la creación de un nuevo Estado.

²⁶⁷ de Santiago Guervós, Luis Enrique, “Introducción general a la edición española de los fragmentos póstumos”, en *Fragmentos Póstumos, volumen I. 1869-1874*, 2ª. Ed., trad., Luis Enrique de Santiago Guervós (Madrid: Tecnos, 2010), 52.

²⁶⁸ FP I, 10, [1].

²⁶⁹ Como ya lo señala Nietzsche, estos pensamientos van contra una modernidad dulcificada, por lo que se debe ser muy frágil a la hora de abordarlos. Los filólogos, v.g., se desligaban de los griegos para comprenderlos bajo la modernidad, en cambio Nietzsche observa que tiene que entenderse a los griegos a la inversa, no pensando en la modernidad, por lo que naturalmente habría desacuerdos en cómo debía de ser la conformación social. Ver. FP I, 10 [1].

²⁷⁰ La idea del genio fue desarrollada por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, sin embargo, el filósofo se limitó a ensalzar su grandeza. Cf. MVR I, § 36 y MVR II, § 31. En cambio Nietzsche trata de explicar la idea del genio a partir de la cultura griega, ya que veía en ella una conformación social basada en la regulación de las fuerzas y en la centralización de estas para la creación del genio, tal como lo hizo la Antigüedad. Nietzsche creía que si esto se hacía, aumentaría las posibilidades de su nacimiento.

²⁷¹ Cf. MVR II, § 22, 321.

Por eso el sistema social que propondrá tiene que ser aristócrata, puesto que este sistema solo tendrá como objetivo dar un contexto apropiado para que el genio se pueda desarrollar sin ninguna traba o no haya algún tipo de impedimentos. De ahí que por mor a la creación del genio Nietzsche tome como modelo el sistema Griego en el que la esclavitud estaba justificada²⁷². Por ello, debemos recordar que los antiguos griegos no se dedicaban a los trabajos manuales, sino solo los esclavos y las mujeres²⁷³. De esto se desprende que el joven filósofo viera en Alemania el primer paso con la filosofía trágica, y por ende, este lugar debía ser la sede del gran suceso para que este sistema pudiera germinar.

La inferencia más próxima y que quizá nos lleve a responder el porqué Nietzsche no hizo públicas sus ideas quizá se deba a que su maestro pensaba todo lo contrario, ya que para Richard Wagner la lectura que hace de la modernidad sobre la esclavitud es diferente. Para el esteta, Europa se ha “convertido en esclavos a los hombres libres, con lo cual el esclavo no se ha liberado, sino que, a la inversa, es el libre el que se ha hecho esclavo”²⁷⁴. Nietzsche en cambio consideraba que los esclavos siempre han sido esclavos, solo que en su tiempo comenzaron a luchar por la “dignidad del hombre” y la “libertad del trabajo”, y al cobrar conciencia de clase quieren proponer sus valores como las metas de la humanidad. Para el filósofo la humanidad debe de cuestionarse qué metas quiere para su gente, por lo que a juicio de él, un sistema debe velar por el genio de la especie porque da sentido a la existencia a través de sus creaciones, y en cambio el sistema socialista (y el democrático) generaría una descentralización de las energías que no produciría absolutamente nada significativo para la especie humana²⁷⁵.

En lo que comprende la relación Nietzsche-Wagner en torno a la esclavitud, no podemos encontrar ninguna referencia documentada que demuestre que ambos conversaron sobre sus diferencias políticas. Por ello, a pesar de estas discrepancias no hubo un distanciamiento en estos primeros años porque no lo llevaron a la palestra. Cada uno siguió anclado en sus propias convicciones y el proyecto de la *obra de arte total* para cambiar Alemania continuó su cauce.

²⁷² De aquí se desprende el que Nietzsche haya sabido entender la grandeza de los griegos con la preparación que tenían para la creación del genio de la especie.

²⁷³ Wagner, *Arte y revolución*, 41.

²⁷⁴ Estudios Nietzsche, “Discordancias entre Nietzsche y Wagner: el debate sobre la abolición de la esclavitud”, en *Estudios Nietzsche 7. Nietzsche y Wagner* (Madrid: Trotta, 2007), 73.

²⁷⁵ FP I, 10 [1], p. 291.

En 1870 Wagner comenzó a buscar un lugar especial para la representación de sus obras, y tras varias negociaciones consigue financiación para fundar su propio teatro en la pequeña ciudad de Bayreuth²⁷⁶. Después de permanecer algunos años en Tribtschen, Wagner se instaló en el hotel Fantasie de Bayreuth para ver construir su gran teatro basado en los ideales griegos. El 22 de mayo de 1872 por fin se lleva a cabo la colocación de la primera piedra del *Bayreuther Festspielhaus* (Teatro del Festival de Bayreuth) para las representaciones de las futuras obras wagnerianas²⁷⁷. Sin embargo, Nietzsche (como lo manifiesta en algunas cartas²⁷⁸) quiere hacer su propia causa wagneriana, quiere dar un paso más allá que Wagner, quiere instaurar un nuevo Estado alemán basado en una nueva forma de organización social que tenga como centro la creación del genio²⁷⁹ y la *obra de arte total* como modelo. La construcción de este lugar representó para Wagner, Cosima y Nietzsche un gran acontecimiento para la sede del renacer del *espíritu alemán*. En Bayreuth se fundó una esperanza y el joven Nietzsche no la pasaría desapercibida, por lo que a inicios de enero comienza con la redacción de cinco conferencias que tendrán como objetivo llevar sus ideales a la práctica desde los institutos alemanes.

Estas conferencias fueron impartidas en los primeros meses de 1872 (el 16 de enero, el 6 y el 27 de febrero, el 5 y el 23 de marzo de 1872) en Basilea²⁸⁰ y llevaron por título: *Sobre el*

²⁷⁶ La elección de este lugar fue clave porque aquí no habían músicos que le hicieran competencia y además Bayreuth le abrió las puertas a comparación de otras ciudades. “A finales del otoño, repitió Wagner su visita a Bayreuth a fin de iniciar las negociaciones con las autoridades. Y ocurrió algo sorprendente: en contraste con Munich, aquí se le abrieron todas las puertas. Su atrevida empresa tuvo ‘una acogida superior a cualquier expectativa’, como afirma en su biografía. Con una previsión poco común en las demás autoridades municipales, las de Bayreuth reconocieron el futuro que tendría el plan de Wagner.” Fischer-Dieskau, Dietrich, *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*, trad. Vicente Romano (Madrid: Altalena, 1982), 78.

²⁷⁷ Janz, BN II, 154.

²⁷⁸ “Nietzsche alimentaba un plan de ensueño, para el que además tropezó con un estricto rechazo por parte de Wagner, a quien había comunicado sus pensamientos a su paso por Basilea el 24 de enero, y también por parte de Cosima: quería dejar la cátedra y ponerse a disposición de la empresa de Bayreuth. Incluso después de que Wagner y Cosima no hubieran querido ni podido aceptar este sacrificio, y después de haberlo expresado además inequívocamente, seguía abrigando tales pensamientos y se construyó una nueva –y a la vez vieja– combinación, que finalmente expuso a Rohde el 11 de abril.” Janz, BN II, 149.

²⁷⁹ A pesar de que Nietzsche mostraba su entusiasmo en estas cartas no le había contado a Wagner que quería dejar su trabajo para dedicarse exclusivamente al proyecto wagneriano. “Sus ideas, sus planes, todavía en ese momento –mitad de enero–, ni siquiera se los había contado a R. Wagner, pero no por ello se sentía más preocupado con respecto a ellos.” Janz, BN II, 148.

²⁸⁰ “Estas cinco conferencias tuvieron lugar en la Universidad de Basilea los días 16 de enero de 1872, 6 de febrero, 27 de febrero, 5 de marzo y 23 de marzo. Existen fragmentos de una sexta conferencia, muy esperada, que debía concluir el ciclo y que finalmente Nietzsche, renunció a pronunciar. Él quería que el texto estuviera preparado para ser enviado el 22 de mayo de 1872 a Bayreuth, fecha en la que se iba a poner la primera piedra del Teatro del Festival. En líneas generales, las cinco conferencias, dirigidas a los centros- educativos, pero especialmente al *Gymnasium* (Instituto de Bachillerato) prusiano, son un exponente de las reivindicaciones crítico-culturales de Nietzsche, que en determinados momentos alcanzan una dimensión política y social.” de Santiago Guervós, Luis Enrique, “Prefacio de los escritos

*porvenir de nuestras instituciones*²⁸¹. En estas conferencias el filósofo diluye un poco sus ideas sobre la esclavitud y la creación del genio de la especie bajo un escrito más digerible y exhortico, aunque en esencia son los mismos pensamientos que se encuentran en el fragmento 10 [1]. A Nietzsche,

pareció haberle hecho pensar que sus conferencias debían ser escritas y pronunciadas en el estilo de la tradición retórico-política de los diversos llamamientos a la nación alemana llevados a cabo por Lutero, Herder y Fichte. En todos ellos se buscaba reforzar la unidad del espíritu alemán mediante la creación de una identidad cultural, ya que, políticamente, Alemania no tenía ni una historia común ni un territorio unificado como nación²⁸².

En estas conferencias Nietzsche se preguntaba: ¿cómo es posible la germinación de una cultura alemana basada en el ideal griego? Y el principal problema con el que tropezó el joven teutón fue con el de la Alemania actual. Lo que Nietzsche veía en su país natal era un Estado que se acoplaba a las exigencias de su tiempo, a la llamada “formación adecuada al instante”, en el que la industrialización era su principal motor. La producción de personas para una masificación de técnicos era lo que le preocupaba a Nietzsche, “de modo que de pronto lo que trae provecho se confunde con la formación”²⁸³. Aunado todo esto, los sistemas políticos que han promovido los principios de los esclavos han terminado por desembocar en los centros de enseñanza, que el joven filólogo observó como la manifestación de dos grandes corrientes que comenzaban a dominar las instituciones alemanas: *mayor ampliación de la educación* y que *la educación debía ser llevada a círculos más amplios*²⁸⁴. Ambas corrientes terminarían por debilitar las fuerzas de Alemania, y por ello, se prefirió optar por una *Cultura* ficticia basada en un “proceso pedagógico al que una persona o grupo somete a otro siguiendo las pautas de un modelo determinado”²⁸⁵. Nietzsche al igual que Wagner rechazará la educación en la industrialización, al igual que negará los modelos democráticos y socialistas, con la finalidad de que la humanidad centrará sus energías en unos cuantos individuos.

póstumos del periodo de Basilea”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, traducción, Jesús Martín y Manuel Barrios, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 480.

²⁸¹ El proyecto en general eran siete conferencias de las cuales solo se escribieron cinco y no vieron la luz debido a que quería publicarlas con el editor de Wagner, Friedrich. Este no lo hizo debido a que solamente publicaba libros sobre música y no sobre educación. Por lo que el proyecto quedó inacabado y en vida no vieron la luz.

²⁸² Sánchez Meca, Diego, “Introducción al volumen I: La evolución del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, traducción, Jesús Martín y Manuel Barrios, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 39.

²⁸³ Janz, BN II, 145.

²⁸⁴ Nietzsche, Friedrich, “Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, traducción, Jesús Martín y Manuel Barrios, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 486.

²⁸⁵ Nota al pie en OC I, 483.

Frente a estas corrientes, el joven Nietzsche propondrá en estas conferencias que el cambio se debería basar en el ideal griego, del cual extraerá dos presupuestos de gran importancia: el *impulso de estrechamiento* y el *impulso del fortalecimiento*²⁸⁶, modelos que tomará el filósofo teutón para centrar la fuerza de un Estado en un determinado grupo de individuos y no derrocharla en individuos débiles, en individuos no creativos. Este modelo por antonomasia es el sistema aristócrata²⁸⁷ que se centra en unos cuantos, en este caso en la creación del genio de la especie. El filósofo creía que este modelo era el único camino que podía engendrar la verdadera *cultura* y por tanto, el único que podría dar sentido a la sociedad. Pero para que esto aconteciera era necesario que se creara una reforma no solo a nivel artístico, sino político, por lo que el proyecto debe manifestarse a través de una nueva *cultura* basada en la *formación* (*Bildung*)²⁸⁸.

Paul Curt Janz hace alusión a que ese concepto proviene de Tribschen y que no significaba más que “una formación estética, de un cultivo de los juicios de gusto”²⁸⁹, sin embargo, el concepto como tal es mucho más complejo y el significado que le da Nietzsche proviene desde los orígenes del romanticismo alemán²⁹⁰. Este concepto significa que el ser humano tiene que construir su cultura, no vivir a través de ella como si de modelos apriorísticos se tratara. Vivir en una cultura debe ser sinónimo de creación y por eso el genio da sentido al Estado, pues este interpreta el mundo de acuerdo a su intuición que tiene sobre él. *En verdad y mentira en sentido extramoral* podemos encontrar un poco más sobre esta idea que tiene Nietzsche, ya que en dicho escrito el genio crea ilusiones, crea diferentes sentidos sobre el mundo, no un solo sentido rígido y estático.

Descubrir lo alemán para Nietzsche no consistía en encontrar una esencia estática, sino al contrario, la esencia se debía construir y se reconstruir *ad infinitum*. De ahí que lo alemán se

²⁸⁶ OC I, 486.

²⁸⁷ Pero tampoco debemos confundir este modelo con las aristocracias que ya se habían practicado con anterioridad con esta nueva aristocracia que propone el filósofo, pues la finalidad de esta última tiene por objetivo crear al genio de la especie para que a su vez estos produzcan sentido a la existencia. En cambio, con el modelo que se ha venido practicando, el servicio estaba a merced de unos cuantos, y simplemente no existía ningún objetivo para la humanidad. Únicamente era la concentración y el derroche de las fuerzas.

²⁸⁸ El concepto de *Bildung* en la obra de Nietzsche es muy importante, ya que este concepto lo toma del romanticismo alemán y le fue útil para un modelo de lo que debía ser Alemania. Sin embargo, es un concepto que no se ha atendido en su obra.

²⁸⁹ Janz BN II, 145.

²⁹⁰ Cf. Sánchez Meca, Diego. “El concepto de “Bildung” en el primer romanticismo alemán”, en *Revista de filosofía*, n 7 (España: 1993), 73-88.

fundara en un crear constante. En la primera intempestiva, el filósofo le reprocha a David Strauss el que pensara en Goethe o Schiller como descubridores de una cultura alemana, por lo que a partir de ellos (según Strauss), habría que ponerlos como cimientos, cuando realmente ellos (según Nietzsche) no se consideraban descubridores, sino exploradores de algo que todavía no existía: la supuesta cultura alemana²⁹¹. Esta intempestiva fue publicada en 1873 como diatriba hacia el alarde que hacía Strauss a lo alemán como si realmente ya se hubiese encontrado.

Pero, frente a todas estas ideas, ¿qué papel juega la música? La música como habíamos visto es la instauración del pensamiento trágico, el ser humano no solo tiene que cambiar de sistema, sino de pensamiento, y la música puede *formar* al individuo en este sentido. En varios apuntes póstumos el joven Nietzsche muestra la importancia de la música en la nueva creación del Estado aristocrático. Wagner en este sentido es la apertura de una nueva *cultura*, y a través de Bayreuth se podrá hacer un gran cambio dentro de la estructura capitalista. Por ello en un fragmento póstumo escribe: “Tarea de nuestra época: !Encontrar la cultura para nuestra música!”²⁹² Lo que dice el joven filólogo en este apunte es que se ha dado un gran paso a través de la música, pero todavía no hay condiciones para que pueda ser fértil porque se necesitan los *formadores*, y estos a su vez tienen que beber del espíritu trágico para promover una música dionisiaca.

Con la importancia de la música dionisiaca podríamos inferir que los artistas ya no pueden prescindir de Richard Wagner, ahora tienen que pasar por él. Sin embargo, no deben copiar sus modelos de la *obra de arte total* tal cual, sino, lo que debe ocurrir tiene que ser una comprensión de su proyecto para después seguir por una senda propia. Esto lo deja claro el joven Nietzsche en una carta muy significativa enviada a Hugo von Segler a mediados de noviembre de 1872, quien le había preguntado si debía copiar el molde de la *obra de arte total* wagneriana para la creación artística:

Además, en calidad de filósofo que considera el desarrollo de la música actual en conexión con cierto tipo de cultura que aspira a hacerse realidad — tengo algunas ideas mías propias, si usted gentilmente me lo permite, sobre la manera actual de componer en el gran estilo dramático. Sé bien que en las revistas musicales se considera grande a Wagner precisamente porque ha destruido las viejas formas musicales, sonata, sinfonía, cuarteto, etc., y que incluso se piensa que su aparición supone el fin de la música puramente instrumental. Pero si de todo

²⁹¹ Nietzsche, Friedrich, “David Strauss, el confesor y el escritor. Primera consideración intempestiva”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, traducción, Jesús Martín y Manuel Barrios, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 647.

²⁹² FP I, 7 [134].

ello se deduce que hoy en día todo compositor deba necesariamente pasarse a la música teatral, la cosa me preocupa mucho y me viene la sospecha de que haya habido un equívoco. Cada uno debe expresarse de la manera que le es propia: y si el Titán habla con truenos y terremotos, ¡no por ello el común mortal tiene el derecho, y menos aún el deber, de imitar este modo de expresión! Una vez hallada la más alta forma artística, justo entonces, pienso, son importantes las formas artísticas menores, bajando hasta la última, para que los mismos artistas, cada uno según su personalidad, puedan expresarse sin ser continuamente molestados²⁹³.

No porque Wagner haya sabido unir la música y la palabra (y además le haya dado una orientación diferente al arte en general), tiene que ser sinónimo de que todo artista deba enfocarse en el desarrollo de esta música-teatral, y que a su vez todos los artistas deban aspirar al mismo modelo wagneriano. Al contrario, podemos observar que esto puede desembocar en un gran problema como ya lo señala Nietzsche, puesto que habría un modelo del cual todos aspirarían a imitar. Si esta propuesta hubiera sido dogmática, quedaría fuera el proyecto de la formación de individuos creadores y aspiraría a la colectividad de pensamiento heredado por generaciones, que es propio a la Cultura y es el opuesto de la *formación*. En otras palabras, si todos se sometieran a la tiranía de Wagner, sería ahora el soporte de una nueva Cultura basada en ideales ya preestablecidos y no permitiría el acceso a la creación de nuevas producciones artísticas. Al contrario, el fundador de Bayreuth es el parteaguas de una nueva comprensión de la modernidad, más no el modelo a seguir.

3.1.2.- Las diferencias teóricas entre Wagner y Nietzsche

Dos acontecimientos importantes dan inicio durante 1872 y 1873, y se irán desarrollando a lo largo de los años siguientes para desencadenar cambios radicales tanto en su forma de pensar y sus problemas de salud. El primer suceso tiene que ver con el impacto provocado de *El nacimiento* dentro de la sociedad filológica. Si bien, para Richard Wagner le había sido provechoso dicho libro para la difusión de los ideales wagnerianos, en cambio para la sociedad filológica era una gran pena dicho escrito porque no correspondía a la exigencia del modelo académico-filológico. *El nacimiento de la tragedia*, no tenía notas bibliográficas, no tenía un rigor académico, y la escritura era más bien filosófica que filológica. Lo que los filólogos vieron en su primera obra era un hijo de Lessing: había nacido muerto. En fin, ese escrito no tenía un carácter filológico a pesar de que lo había escrito un filólogo y su rechazo lo podemos apreciar cuando Nietzsche envió su libro a su mentor Ritschl y este le confesó que ya no estaba en edad

²⁹³ CO II, carta 273.

para comprenderlo, pues ya no estaba en condiciones de sustituir sus antiguos paradigmas por otros²⁹⁴.

Así fue como pronto se hizo eco un pequeño panfleto escrito por un joven filólogo, y que en esencia criticaba su libro como un adefesio dentro del ámbito filológico²⁹⁵. Sin embargo, esta disputa iniciada por Ulrich von Wilamowitz causó grandes problemas a Nietzsche²⁹⁶. En primera los alumnos dejaron de asistir a sus cursos; cada día disminuían más y más y todo la sociedad filológica le comenzaba a dar la espalda²⁹⁷, mientras que la mayoría de sus amigos, así como Wagner, aceptaban con fervor dicho escrito. A principios de 1873 Nietzsche pierde el interés por esta disputa y sigue promoviendo la causa wagneriana.

El segundo suceso es la enfermedad que aconteció en su vida por estos años. No se ha llegado a demostrar con total certeza lo que provocó en Nietzsche los fuertes padecimientos de cabeza o la dolencia en sus ojos. Nietzsche escribe una carta a su amigo Erwin Rohde especificándole que tiene un tipo de “herpes en la nuca”, pero realmente no se sabe con certeza qué enfermedad tuvo²⁹⁸. Esta enfermedad ya se había manifestado unos años antes, sin embargo, este año fue cuando sus dolencias fueron más fuertes y constantes. Estos mismos problemas se acrecentarán hacia 1873, pero uno de los grandes provechos de su enfermedad es que tendrá más tiempo para reflexionar, por ello, es en estos momentos en los que puede hacer una *epojé* y meditar sobre los presupuestos y las causas que defiende.

Nietzsche a finales de 1872 envía a Cosima Wagner una serie de escritos titulado: *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*²⁹⁹. En estos prólogos se sigue mostrando entusiasmado

²⁹⁴ “Puesto que usted fue tan amable, querido señor profesor, de hacerme llegar el libro sólo a través del editor, sin unas líneas personales de acompañamiento, realmente no creí que esperara por mi parte una respuesta personal inmediata (...). Si ahora me encuentro incapacitado (...) para una discusión detenida (...) y seguramente me siga encontrando así, debe usted de considerar que soy demasiado viejo para asomarme a orientaciones vitales e intelectuales totalmente nuevas. Y, lo que es lo más importante, por naturaleza estoy totalmente dentro de la corriente *histórica* y de la consideración histórica de los asuntos humanos, y tan decididamente que nunca me pareció encontrar la salvación del mundo en uno u otro sistema filosófico (...) igual que tampoco me parece que *una* religión baste, haya bastado o haya de bastar jamás para las diferentes individualidades de los pueblos. Usted no puede exigir al “alejandrino” y al erudito que condene el *conocimiento* y vea *sólo* en el arte la fuerza liberadora, salvadora y transformadora del mundo.” Carta de Ritschl, en Janz BN II, 162-163.

²⁹⁵ Ver el apéndice, *La polémica sobre «El nacimiento de la tragedia»* en OC I, 861-882.

²⁹⁶ Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von, “¡Filología del futuro!”, en OC I, 897-916.

²⁹⁷ Ver la carta dirigida a Richard Wagner el 7 o 8 de noviembre de 1872. CO II, carta 274.

²⁹⁸ Carta 220 a Erwin Rohde, en CO II. Cf. Ross, Werner, *Friedrich Nietzsche: El águila angustiada: una biografía*, (Barcelona: Paidós, 1994).

²⁹⁹ Nietzsche, Friedrich, “Cinco prólogos para cinco libros no escritos”, en OC I, 543-568.

por reformar las instituciones educativas alemanas; por lo que se ha entendido por cultura alemana y hacia dónde debería aspirar a ir; y el fragmento 10 [1] es modificado un poco bajo el título, *El estado griego*. Sin duda Nietzsche se atrevió a dar el primer paso para mostrar sus diferencias ante Wagner sobre la esclavitud. Era la primera vez que compartía sus pensamientos, pero Cosima le dice que estos textos tienen una “necesidad institucional”, además no aportan nada, ni tienen “quizá ninguna utilidad”³⁰⁰. Sin embargo, el joven teutón siguió luchando por la causa wagneriana y con el proyecto de las *Consideraciones intempestivas* manifestaría los problemas que hay que solucionar para cambiar la Cultura de su país.

Un acontecimiento importante ocurrió algunos meses después. El 9 de julio de 1874 Nietzsche asiste a la representación de algunas obras de Brahms y queda totalmente fascinado³⁰¹. Las primeras semanas de agosto el joven Nietzsche es invitado a Bayreuth para pasar unas agradables vacaciones y el joven filólogo lleva entre sus cosas una partitura para piano de la *Marcha triunfal* de Brahms³⁰². En una ocasión tiene la oportunidad de tocarla frente a Wagner, y según fuentes indirectas nos dicen que causó una molestia al esteta. Pero realmente no sabemos qué sensación provocó realmente en el músico tras escuchar la pieza para piano. De acuerdo a Janz, a Wagner le encolerizó tanto que después de lo sucedido sumió al joven profesor de Basilea en una profunda reflexión.

Sobre los acontecimientos de aquellos once días hay diferentes informes de memorias que son citados como auténticas descripciones de lo sucedido. Sin descender a detalles podemos deducir de ellos, como suceso fundamental, que Nietzsche intentó insistentemente, con la versión para piano de la *Canción triunfal*, acercar Wagner a Brahms, y que Wagner reaccionó a esa proposición con cólera y gritos. Sólo la diplomacia, bondad y amor de Cosima consiguieron evitar la ruptura abierta en la disputa. La decepción fue mutua y, al menos en el caso de Wagner, sus motivos no están sólo en el incidente-Brahms³⁰³.

El cuaderno U II5A (FP I, 32. Fragmentos correspondientes a la primavera de 1874) es el único testamento de este periodo y guarda pensamientos que posteriormente usará para criticar a su maestro. En este borrador podemos encontrar a un Nietzsche muy distinto, encontramos a alguien más duro, más analítico con todos sus presupuestos. No solo es una diatriba interna en torno al esteta, sino al supuesto ser alemán, a la cultura que se ha forjado y a la supuesta unión

³⁰⁰ Cosima, *Cartas a Friedrich Nietzsche*, carta 80.

³⁰¹ Para profundizar en la importancia de Brahms en Nietzsche, ver, Llinares, Juan B., “Nietzsche y Brahms”, en *Estudios Nietzsche II. La música* (Málaga: UMA, 2002), 49-72.

³⁰² Janz BN II, 247.

³⁰³ Janz BN II, 249.

alemana bajo el Estado, e incluso estas notas serían el germen de la obra que romperá definitivamente el lazo con Wagner y con todos los presupuestos filosóficos: *Humano demasiado humano*.

¿Cuál es la crítica que le hace a Wagner en este cuaderno? Schopenhauer en *El mundo* escribe que es hermoso ver a la naturaleza, pero ser parte de ella es horroroso, o en otras palabras, las cosas vistas desde la generalidad resultan más agradables que las pequeñas. De este modo el joven Nietzsche veía el drama wagneriano como una totalidad y no desde sus particularidades. Ya en una carta muy temprana, antes de conocer al esteta decía que su música era la de un diletante, pero cuando le conoció se segó antes las particularidades. Sin embargo, después del suceso Brahms el joven filólogo atenderá a la examinación de aquellas particularidades³⁰⁴ y descubrirá los defectos de los que no se había percatado.

En estos fragmentos Nietzsche siguió pensando que el conjunto era hermoso y elevado, pero ahora decide indagar a fondo sobre esos pequeños detalles que lo conduce a dar un juicio del todo distinto. “La música –nos dice al respecto Nietzsche en dicho cuaderno– no tiene mucho valor, la poesía tampoco, el drama tampoco, el arte escénico es a menudo sólo retórica –pero todo es unitario en conjunto y se mantiene en una misma altura”³⁰⁵. De ahí que realice una serie de críticas en los siguientes fragmentos: “En algunas armonías tiene algo que repugna y agrada (...) En el conjunto Wagner es rítmico y regular, en el detalle es a menudo violento y sin ritmo”³⁰⁶. Este tipo de análisis lleva al joven Nietzsche a inferir que si Wagner desde la particularidad o más bien, si desde la música es un músico³⁰⁷ o si Wagner es realmente un poeta. Pues todos aquellos elementos nos hacen olvidar al Wagner como músico, como poeta, como dramaturgo y nos ancla en un Wagner de la generalidad a pesar de sus defectos.

Además, Nietzsche ve un problema en atender a todas las artes reunidas en una sola, porque eso mismo impide tomar a cada una con la seriedad que le sería correspondiente, por ello el joven filólogo escribe: “Wagner se ha acostumbrado a sentir en artes diferentes, de manera que es completamente insensible para la nueva música: tanto que la rechaza teóricamente. Lo mismo se puede decir de las poesías. De ahí sus muchas desavenencias con

³⁰⁴ CO I, carta 523.

³⁰⁵ FP I, 32 [10].

³⁰⁶ FP I, 32, [13].

³⁰⁷ FP I, 32, [15].

los contemporáneos”³⁰⁸. Esta crítica sobre todo está orientada y pensada a partir de la incompreensión del esteta por entender a Brahms y a otros contemporáneos. Esto es problemático para Nietzsche porque Richard Wagner puede caer preso de su propia creación hasta desembocar en la tiranía, ya que ha carecido de un heredero legítimo que se convierta en sucedáneo de su obra, y temía que su proyecto desapareciera o que muriera con él. “El tirano no permite otra individualidad que no sea la suya y la de sus fieles. Wagner corre un gran peligro, cuando no admite a Brahms, etc.: o a los judíos”³⁰⁹.

Pero Nietzsche ve otro problema en ello, que los nuevos artistas se sometan al drama wagneriano, por lo que la música dramática corre peligro para la música misma. La música en estas nuevas consideraciones toma otro nuevo rumbo, esta musa ya no es concebida por Nietzsche como un fenómeno universal, sino como perteneciente a los estados de un individuo, de ahí que sea particular y subjetiva³¹⁰. En cambio el drama se opone como lo contrario porque el libreto del drama es un lenguaje poético que tiene por base los conceptos, de ahí que la poesía y la construcción de la acción dramática que se deriva de esta parte de un convencionalismo social³¹¹. De este modo, lo bello de una acción dramática tenga que ver con un convencionalismo generalizado. Por ello, cuando una acción corporal no es ejecutada correctamente, es sentida como un gran error dentro del drama. Si la música particular y subjetiva, y el drama parte de una universalidad basada en un convencionalismo, esto significa que cuando queremos unir ambas resulte hasta cierto punto infructuoso. Por otro lado, la música, en el caso de una sinfonía solo expresa un solo sentimiento, mientras que el drama expresa muchos y a la hora de conjugarlos puede acarrear diferentes problemas al tratar de armonizarlas. “El músico al querer expresar algo demora mucho. Por ello molesta al dramaturgo, porque “a menudo es necesaria toda una sinfonía para expresar un único sentimiento del drama”³¹².

El joven Nietzsche invierte los términos y ahora pone a la música como lo particular y al drama como lo general, provocando un gran problema dentro del conjunto. La música es “un sentimiento plasmados en sonidos –y– puede ser largo para un músico y corto para otro. ¡Cómo

³⁰⁸ FP I, 32, [13].

³⁰⁹ FP I, 32, [32].

³¹⁰ “Pero la música es precisamente el movimiento del sentimiento del músico expresado en sonidos, por consiguiente en todo caso el de un individuo y así fue siempre.” FP I, 32, [52].

³¹¹ “El drama sería por convención, no por individuos aislados.”

³¹² FP I, 32, [52].

exigir, entonces, que en este caso el lenguaje conceptual y el lenguaje de los sonidos vayan de la mano!”³¹³ Pues es imposible, porque el músico solo expresa un único sentimiento en una sola pieza, mientras que en el drama se suceden uno a otro una multitud de sentimientos. Al parecer la unión de música y drama se distancian y la obra de arte total se convierte en algo antinatural.

Nietzsche en este sentido es un espinosista, pues dos sustancias incompatibles no pueden generar más que la descomposición de uno o ambos cuerpos, y eso es lo que ahora le preocupa, que la música sea envenenada por el drama, que sea sofocada. Entonces, ¿qué ha pasado con la música dionisiaca? En estas reflexiones la música dionisiaca fue una mera idealización romantizada del joven Nietzsche. Ahora la música como trasfondo del drama le resulta ruidosa; música para no músicos, para aficionados. Diego Sánchez Meca afirma:

Pues bien, como decía al principio, cuando Nietzsche rompe su relación con Wagner, todo este juicio sobre su música cambia radicalmente. De modo que lo que antes era entusiasmo y admiración se convierte ahora en una crítica muy dura y hasta en un esfuerzo de refutación a fondo. Naturalmente no hay en este cambio solo motivos personales y psicológicos, sino razones intelectuales y teóricas importantes que afectan a la comprensión misma de la filosofía de Nietzsche³¹⁴.

A pesar de estas intuiciones, estos pensamientos permanecerán guardados, y hasta pareciera que dicho cuaderno fue escrito para ser olvidado en los próximos dos años porque ya no volverá a aparecer alguna crítica a su maestro hasta 1876.

3.1.3.- Enfermedad y ruptura definitiva

Los dos años siguientes serán muy duros para el joven Nietzsche, porque la enfermedad aparecerá en su vida. Incluso, el fruto de su trabajo y lucha en defensa de Wagner se verán afectados para el año y la síntesis de todo su esfuerzo: 1876.

El 1 de agosto comenzarán las representaciones de Bayreuth. Ahí verá madurar el nacimiento de la tragedia en el espíritu alemán. Por primera vez una nueva era comenzará. ¡Nietzsche no puede estar enfermo para esas fechas! Por ello, a pesar de que los meses de 1875 son duros, y a pesar de las críticas que había realizado en el verano de 1874, sigue en pie de ver a su Alemania entrar en verdadera razón a través de Bayreuth. Para recuperarse se instala en el verano de 1875 en el balneario de Steinabab, ya que se encontraba un médico muy famoso que

³¹³ FP I, 32, [52].

³¹⁴ Sánchez Meca, *Nietzsche-Wagner*, 196.

podría curarlo, sin embargo, su enfermedad realmente no era un problema estomacal (como aseguraba este médico), sino cerebral.

Nietzsche estaba más preocupado por no poder asistir al Gran acontecimiento, y en este periodo sin haber escrito su cuarta intempestiva lo visita su amigo Louis Kelterbom, quien lo estimula para escribir sobre Wagner y Bayreuth. De ahí que Nietzsche se sumiera en una “dedicación intensiva e ininterrumpida” para escribir su cuarta intempestiva³¹⁵. Este libro tenía por finalidad “subrayar y magnificar la importancia de Bayreuth”³¹⁶, pero no quería que fuera publicado³¹⁷. Su amigo Peter Gast lo exhortó para que fuese publicado antes de la presentación de Bayreuth³¹⁸ y el escrito salió a inicios de julio de 1876. Richard Wagner le felicitó de este modo:

¡Amigo! ¡Su libro es formidable! ¿De dónde le viene tanta experiencia sobre mí?
¡Venga pronto y acostúmbrese con los ensayos de las impresiones!³¹⁹

Unos meses antes de la representación de la obras de Wagner en Bayreuth, el joven Nietzsche estaba muy enfermo, pero aun así asistió. No podemos determinar hasta qué punto su enfermedad lo sensibilizó ante los sonidos musicales fuertes o hasta qué punto no soportaba platicar con las personas. Esto ya es un juicio muy subjetivo, pero lo que sabemos es que la representación de *El anillo* fue un fracaso enorme, hasta el punto de que el primer día Wagner no quiso salir a recibir las loas del público. Además los asistentes de Bayreuth no veían aquel acontecimiento como el cambio de la instauración de una nueva Alemania, sino que aquello parecía una vendimia en la que la gente adinerada asistía por curiosidad. Nietzsche presencio todo esto. La desilusión fue tal, que en este momento sus proyectos para una nueva cultura alemana quedaron vedados tajantemente. Nietzsche tuvo que retirarse por trabajo el 27 de agosto, sin embargo, se fue con un gran silencio por todo el teatro que había percibido.

Una mala representación, fallos en la ejecución, gente que estaba interesada por cuestiones políticas más que culturales y su enfermedad, serán el material de reflexión para los

³¹⁵ WB, 807-860.

³¹⁶ Janz, BN II, 351.

³¹⁷ Janz, BN II, 282.

³¹⁸ “El ferviente discípulo tuvo acceso a los manuscritos de Nietzsche, llegando así a las manos del ardiente wagneriano el capítulo que por entonces podía darse ya por terminado de Richard Wagner en Bayreuth. Él fue quien instó a Nietzsche a la publicación de este escrito como cuarta Consideración intempestiva. Tenía que ser el presente de Nietzsche con ocasión del primer festival de 1876.” Janz, BN II, 289.

³¹⁹ Carta de Wagner citada por Janz, BN II, 356.

dos próximos años. “La despedida no debió resultarle nada fácil; tenía que dejar tras sí un mundo en el que hasta ese momento se había encontrado cobijado; tenía que salir al exterior, camino de un exilio también espiritual”³²⁰. A partir de este momento inicia un nuevo Nietzsche: el espíritu libre.

3.1.4.- La hipersensibilidad nerviosa de la música wagneriana

Después de la despedida de Bayreuth Nietzsche tiene que tomarse un año sabático por los grandes malestares físicos que estaba sufriendo³²¹. Debido al clima decide irse hacia el Sur para curarse, pero aquí es donde acontece una crisis espiritual que lo obliga a pensar con más claridad sobre los presupuestos en los que ha depositado su fe. Ya el 27 de septiembre le escribe a Wagner al respecto: “Ahora tengo tiempo de pensar en el pasado, tanto lejano como cercano”³²². En el Sur, el joven filólogo meditó sobre todos sus ideales y ahí los destruyó. Sin embargo, abordar estas cuestiones resultaría demasiado problemático, pues los temas son muy variados, por lo que debemos recordar que el objetivo de esta investigación está centrada en el pensamiento musical de Nietzsche, y solo nos permitiremos abordar en qué culminó la relación de Wagner y la *obra de arte total*. ¿Qué pasó después de 1876? ¿Siguió pensando que Wagner era la restauración de la antigüedad a través de la música wagneriana?

Después de lo acontecido en Bayreuth, el joven Nietzsche sale decepcionado, así como de igual manera el mismo Richard Wagner³²³. Ambos deciden tomar un breve descanso. Nietzsche por motivos de salud, Wagner por el fracaso que representó ejecutar sus obras. Nietzsche comienza con una ruptura silenciosa, en cambio Wagner ya no puede retroceder. A pesar del fracaso planea una corrección de sus obras a través de una educación teatral para su representación. La última vez que se ven es en Sorrento, y por coincidencia³²⁴. El joven filólogo habla muy poco, incluso lo podemos considerar hasta incómodo en esta breve estancia. Wagner y Cosima marchan del lugar y Nietzsche se siente liviano. Unos meses después podemos

³²⁰ Janz, BN II, 365.

³²¹ CO III, carta 556.

³²² CO III, carta 556.

³²³ Ver, D'lorio, Paulo, *El viaje de Nietzsche a Sorrento. Una travesía crucial hacia el espíritu libre*, trad. Luis E. de Santiago Guervós (Barcelona: Ghedisa, 2016), 59-60.

³²⁴ D'lorio, *El viaje de Nietzsche*, 56-72.

encontrar avances de sus reflexiones personales muy significativas de esta estancia en una carta escrita a Cosima Wagner el 19 de diciembre de 1876:

¿se sorprenderá si le confieso mis diferencias, surgidas paulatinamente, pero de las que he sido consciente casi de repente, con respecto a la doctrina de Schopenhauer? En casi todos sus principios generales no estoy de su parte; ya cuando escribía sobre Sch<openhauer>, me di cuenta de que había superado toda la parte dogmática; para mí el *hombre* lo era todo³²⁵.

La impresión de Cosima se deja entrever, y el 1 de enero le escribe que *le interesaría conocer a detalle esas diferencias que tienen en torno a Schopenhauer* y le pide que le “fascinaría mucho oír cuáles son sus objeciones contra nuestro filósofo”³²⁶. Sin embargo el joven Nietzsche no da detalles, pero los *fragmentos póstumos* nos van mostrando esas “diferencias”. El joven filólogo en sus apuntes le recriminará a Arthur Schopenhauer el antropomorfismo, el hecho de que la *voluntad* no es más que un problema derivado de lo meramente humano³²⁷. En este momento, al criticar la metafísica schopenhaueriana, el joven Nietzsche tendrá que negar los cimientos de su propio proyecto y de todo en lo que había depositado su fe. Es por ello que escribe en un fragmento sorrentino que ha dejado de creer en la metafísica, la religión y demás presupuestos, y aunque le *parezcan agradables, son insostenibles*³²⁸.

No es casualidad que las primeras anotaciones que Nietzsche había escrito durante el verano de 1876, primer núcleo de pensamientos de *Cosas humanas, demasiado humanas*, llevasen como título *Die Pflugschar*, «la reja», término técnico para designar, en el arado, la pieza de hierro que para partir y voltear el terrón de tierra. Después de esta acción de voltear, las cosas antiguas vuelven a ser nuevas y viceversa³²⁹.

Pero esas cosas antiguas se vuelven problemáticas, pues al negar todos sus presupuestos se queda sin ningún fundamento y por ende, la concepción sobre el renacimiento de la tragedia en el espíritu alemán quedará rechazada. No hay música dionisiaca y sin Richard Wagner ya no tendrá la base metafísica que le daba sustento, por lo que el joven filólogo se ve tentado a ver la *obra de arte total* desde otro enfoque. De este modo la obra más importante para el joven filósofo no tiene ningún valor *per se*, no es el nuevo cambio para el renacer de Alemania ni para

³²⁵ CO III, carta 581.

³²⁶ Cosima, carta 104.

³²⁷ La carta enviada a principios de agosto a Deussen es muy significativa: “Ya cuando escribí mi pequeño ensayo sobre Sch<openhauer>, no compartía casi ninguna de sus posiciones dogmáticas. Pero, hoy como entonces, sigo creyendo que es extremadamente importante pasar por Schopenhauer durante un tiempo y tomarlo como educador. Sólo que *ya no* creo que deba educarse *en* la filosofía schopenhaueriana.” CO III, carta 642.

³²⁸ FP II, 23 [160].

³²⁹ D'lorio, *El viaje de Nietzsche*, 90-91.

la cultura europea, pero se siente tentado a criticar la obra desde un elemento muy importante: la catarsis.

Ahora bien, la génesis de esta crítica la podríamos hilvanar en una carta muy significativa que dirige a Carl Fuchs el 29 de julio de 1877:

Su medición rítmica es un precioso filón de oro puro, del que va a poder extraer muchas buenas monedas. Me parece que estudiando la métrica antigua, en 1870, yo andaba a la caza de periodos de 5 y 7 compases, y conté todos los compases de *Los maestros cantores* y del *Tristán*: lo cual me aclaró algunas cosas acerca de la rítmica de W<agner>. Él está tan predispuesto en contra de lo matemático, de lo estrictamente simétrico (como lo demuestra cuando menos el uso de la *terzina*, creo incluso que el abuso de la misma) que gusta de retardar los periodos de 4 compases en periodos de 5 y los de 6 en 7. (En *Los maestros cantores*, acto III, hay un vals: observe si no domina la séptima.) En ocasiones –pero quizá es un *crimen laesae majestatis*– me recuerda al estilo de Bernini, quien tampoco toleraba ya las columnas simples, sino las que tenían volutas de arriba abajo, lo que les daba, en su opinión, *vivacidad*. Entre los efectos más peligrosos de W<agner> me parece que el «querer-dar-vivacidad a cualquier precio» es uno de los más perniciosos: porque deriva inmediatamente en manera, en virtuosismo³³⁰.

En este fragmento podemos encontrar que hay una crítica muy importante que tiene que ver con la alteración musical que hace Richard Wagner en sus obras. Nietzsche tras suprimir la metafísica en la música que había idealizado en la *Gesamtkunstwerk* ahora tiene que vérselas con la composición musical en estado puro, y por antonomasia, con el alargamiento de los pasajes para “re-producir” devenir del mundo. La idea que se había hecho el filósofo de Wagner “iba más allá de él (...) había descrito a un *monstruo ideal*”³³¹, pues aquel monstruo era una ficción y un error que trastornaría la música posterior. Si Nietzsche había tomado esos efectos de retardamiento como el verdadero renacer de Grecia y de lo dionisiaco, ahora aquel elemento es interpretado desde una postura diferente antimetafísica.

Wagner tensa al oyente a través del alargamiento de las notas con la finalidad de crear una ‘vivacidad’ en él, y para hacerlo tiene que estar “predispuesto en contra de lo matemático, de lo estrictamente simétrico” e ir en contra de los cánones establecidos.

Pero, ¿con qué finalidad se ve motivado Wagner a producir este efecto antinatural, antimusical? El fundador de la empresa Bayreuth quiere que lo escuchen las masas y con estas alteraciones musicales descubre que puede llegar a ellas, por ello el joven filólogo dirá que este

³³⁰ OC III, carta 640.

³³¹ FP II, 27 [44].

disfraz del virtuosismo oculta una profunda vulgarización: “Dirigiéndose a individuos *no* artísticos, hay que PRODUCIR EFECTO con *todos* los medios disponibles, así que por lo general no se pretende un efecto *artístico*, sino un efecto *nervioso*”³³². Y más adelante vemos: “*Tanhhäuser* y *Lohengrin* no son *buena* música. Pero lo emocionante, lo conmovedor, no son en absoluto algo que suela ser alcanzado con mayor seguridad por el arte más depurado y elevado. *Vulgarización*”³³³. Con ello se concluye que Wagner se dirige a los no-músicos y que por ende son los que le elogian y son los únicos a los que se puede dirigir.

De igual manera, Nietzsche se ve tentado a ver en todo lo que rodea a Wagner como una mera fruslería, como ocurre con el comentario que hace del escrito de un fanático wagneriano llamado Wolzogen:

Los demás que escriben sobre Wagner, en el fondo no dicen más que han disfrutado mucho y que quieren expresar su gratitud por ello; uno no aprende nada. Wolzogen no me parece ser lo bastante músico; y como escritor uno se muere de la risa con su confusión de terminología artística y psicológica³³⁴.

Si nos remitimos al escrito y transcribimos esta crítica a *El nacimiento de la tragedia*, podríamos encontrar que era un libro de un músico aficionado que mezcló terminologías artísticas, psicológicas y fisiológicas. El joven Nietzsche había argumentado que su primera obra se basaba en principios tomados de los griegos que a su vez habían tomado de la Naturaleza misma. En los fragmentos sorrentinos vemos que en Nietzsche hay una decantación por este tipo de inferencias; el pasar de la individual a lo universal, del ser humano al cosmos³³⁵. Querer deducir efectos de grandes causas “es –o puede ser– un sofisma muy habitual”, pues puede ser que “se trate de causas pequeñas, pero que hubiesen estado actuando durante largo tiempo”³³⁶. Además se puede simular la creación de grandes apariencias de “un gran efecto (...) –cuando– el público es un homólogo suyo”.

En síntesis, Wagner es el gran efecto de un público mediocre y tiene que componer para ellos. Para eso se necesita una música que llegue como un éxtasis dirigido a los nervios, por lo

³³² FP II, 27 [30].

³³³ FP II, 27 [58].

³³⁴ CO III, carta 640.

³³⁵ FP II, 23 [150].

³³⁶ FP II, 23 [70].

que en las obras de Wagner hay *un placer por la autodestrucción, un placer por el aturdimiento*³³⁷ a través de la reunión de todas las artes.

Porque, como hemos visto, lo que busca esta música es mostrar cómo toda figura determinada e individualizada, cómo toda forma apolínea definida surge del caos y regresa de nuevo al flujo indeterminado del devenir en el que se disuelve toda identidad.

La obra de Wagner, al querer reflejar musicalmente el fondo dionisiaco del mundo, tiene una estructura análoga al estado originario de indeterminación previo al esfuerzo del hombre por identificar y determinar perceptivamente los objetos (...) No es, por ello, una música que se dirija a la comprensión intelectual, sino al sentimiento. Lo que le interesa a Wagner es el efecto emotivo de disolución de la individualidad, entendida como liberación y como catarsis, que esa música pueda tener en el oyente (...) O mejor dicho, da una interpretación diferente al mandato delfico del «Conócete a ti mismo». Tal deber o tarea no significa ahora buscar, a través del arte, la experiencia dionisiaca de la muerte como regreso liberador de nuestro yo al flujo indeterminado del devenir cósmico. Esto no es más que huida del mundo, nihilismo, desprecio y negación de la vida³³⁸.

Al final el Richard Wagner de Nietzsche será el destructor de la Cultura (y de la cultura). Él no querrá reformarla, querrá aniquilarla, y la famosa “vuelta a la naturaleza” será una vuelta a la barbarie³³⁹. Al parecer el fundador de Bayreuth nunca dejará de estar influenciado por Bakunin y sus obras serán el testamento de la promulgación de un anarquismo desmedido. Sin embargo, debemos aclarar que todas estas notas pertenecen a los *fragmentos póstumos* y no a los escritos públicos, por lo que podemos ver que en el último cuaderno (el cuaderno *N II 5*, escrito en la primavera-verano de 1878) antes de la publicación de *Humano*, hay muchas referencias a Richard Wagner, pero posteriormente, en el libro como tal no aparecerá el nombre de su maestro, aunque sí habrá muchos pasajes alusivos a él.

Nietzsche ya sabía las consecuencias que ocasionaría su libro, como lo manifiesta en un borrador de carta escrito para Wagner³⁴⁰. La ruptura definitiva con Richard Wagner terminará tras la publicación de este escrito. La música tomará otro papel distinto. Incluso ya se estaba gestando una nueva concepción desde años atrás y veremos su desarrollo en la segunda parte de este capítulo.

³³⁷ FP II, 27 [34].

³³⁸ Sánchez Meca, *Nietzsche-Wagner*, 199-200.

³³⁹ Cf. Sánchez Meca, *El adversario interior*, 119-144.

³⁴⁰ “En tiempos llenos de paroxismo y de tormentos, este libro fue mi consuelo, el que no falló, cuando todos los demás lo hicieron. Tal vez sigo vivo porque fui capaz de escribirlo (...) Me siento como un oficial que ha tomado un puesto enemigo. Herido sí –pero ahora está *arriba* y– despliega su bandera. Sintiendo más felicidad que dolor, mucha más, por muy terrible que sea el espectáculo alrededor.” CO III, carta 676.

SEGUNDA PARTE

DE LA RETÓRICA A LA DESMITIFICACIÓN DE LA METAFÍSICA
MUSICAL: DE 1872 A 1880

3.2.1.- El fragmento 12

Como habíamos argumentado en el segundo capítulo, la propuesta de la tercera parte era que Nietzsche se centraba en que la música no *representaba* la voluntad en sí, como *cosa en sí*, sino como *representación* general de la voluntad como apariencia. Con ello se especificaba que la realidad es una mera *apariencia* y no hay un detrás o delante que le haga ser, pues de entrada no la podemos conocer (como ya lo había expuesto Kant), y por ende, la música sería su mejor corolario ya que manifiesta la voluntad de forma simbólica³⁴¹. Pero el joven Nietzsche nunca afirmó esta idea de forma explícita en *El nacimiento de la tragedia*, sino que lo hizo de forma velada. En un borrador preparatorio a la obra antes citada el filósofo quería incluir este argumento, mas no lo añadió en el manuscrito para la imprenta. Sin embargo, hoy en día dicho borrador circula en la red como si de un breve ensayo se tratara, por lo que debemos aclarar algunos puntos para no incurrir en una interpretación errónea.

El fragmento póstumo lleva por título, *Música y palabra*, y pertenece al cuaderno *Mp XII Id* (FP I, 12), el cual fue redactado en el verano de 1871. Luis E. de Santiago Guervós hace un alusión a este fragmento en *Arte y poder*, y la tesis que sostiene es que Nietzsche estuvo influenciado por Eduard Hanslick y se encontraba teóricamente más cerca de la *estética formalista* que de la teoría estética Schopenhauer-Wagner. “Es fácil que –dice– Nietzsche siguiera en parte también aquí las teorías del crítico E. Hanslick”³⁴². La idea de Guervós es que según el joven filólogo por ese entonces (1871) pensaba que la música no representaba el en sí del mundo, ni que era “expresión de la emociones” o que expresara “algo extramusical”, y pareciera que hay una similitud con algunas tesis del musicólogo, pero hemos de destacar que en ese fragmento, a pesar de imposibilitar a la música de producir sentimientos, sigue estando de acuerdo en que esta musa origina el “simbolismo de la voluntad”³⁴³, y creemos que estos presupuestos derivarían de las suposiciones que tenía sobre el lenguaje desde un punto de vista epistemológico y no estrictamente del pensamiento de Hanslick³⁴⁴.

³⁴¹ Ver la tercera parte del segundo capítulo de esta investigación.

³⁴² Guervós, *Arte y poder*, 115.

³⁴³ “La «voluntad», como la forma más originaria de la apariencia, es objeto de la música: en ese sentido la música puede ser considerada una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza.” FP I, 12.

³⁴⁴ Nietzsche lo leyó desde muy joven, pero realmente lo atenderá hasta 1876.

Veamos la justificación de esta tesis. En el fragmento antes citado, en el segundo párrafo Nietzsche insiste que entre la *palabra* y la *cosa* no hay más que un abismo. La palabra simboliza “representaciones” de las cosas y nada más³⁴⁵. La cosa misma de la que se busca aprehender mediante el significado queda obstruida, pues no podemos interiorizarla. Al negar toda posibilidad de que podamos acceder a las cosas en sí, no queda más que pensar el mundo como *representación*. Aunque en nuestro cuerpo sintamos algo más allá de ellas nunca podremos penetrarlas³⁴⁶. Cabe aclarar que el filósofo Nietzsche en las consideraciones anteriores a *El nacimiento* (sobre que la música representa la voluntad desde el mundo de la apariencia), hay variantes a partir del fragmento 12 con lo que habíamos propuesto, pues en este borrador ya implica el problema del lenguaje desde un punto de vista epistemológico para acceder a la *voluntad*³⁴⁷, por lo que esta tesis sería un germen al problema que desarrollaremos a continuación, y creemos que el filósofo experimentó sus consecuencias junto con las lecturas que hizo sobre retórica.

Ahora bien, el que Nietzsche siga hablando sobre la *voluntad* implica entenderla desde otro punto de vista, por lo que debemos hacer una aclaración sobre el cómo entendió el filósofo en este momento dicho concepto.

También toda la vida instintiva, el juego de sentimientos, sensaciones, afectos, actos de voluntad –como yo debo objetar aquí mismo contra Schopenhauer– nos son conocidos, si nos examinamos a nosotros mismos con la misma exactitud, solo como representación, no en su esencia: y podemos decir también que incluso la voluntad de Schopenhauer no es nada más que forma fenoménica universal de algo que, por lo demás, a nosotros nos resulta completamente indescifrable³⁴⁸.

Lo que piensa Nietzsche es que *solo podemos conocer representaciones de las cosas*, de nuestras sensaciones internas y nada más. El cuerpo no es ninguna “llave” al en sí del mundo como lo creía Schopenhauer³⁴⁹. El cuerpo según Nietzsche solamente manifiesta sensaciones de placer y displacer, y es lo que lleva a inferir que aunque no se pueda conocer la *voluntad* en la Naturaleza como *cosa en sí*, sí podemos conocerla como un conjunto de individualidades que

³⁴⁵ “En la multiplicidad de las lenguas se revela inmediatamente el hecho de que palabra y cosa no coinciden ni completa ni necesariamente, sino que la palabra es un símbolo. Pero ¿qué es lo que simboliza la palabra? Sin duda, nada más que representaciones, sean éstas conscientes o como sucede la mayoría de las veces, inconscientes” FP I, 12.

³⁴⁶ Véase el párrafo 42 de la *Cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, en donde Schopenhauer parte que el cuerpo es el acceso al mundo como *voluntad*.

³⁴⁷ Tenemos que aclarar que es solo un primer esbozo, pues no encontramos más que ideas indirectas y no centradas el problema como tal, como sucederá posteriormente.

³⁴⁸ FP I, 12.

³⁴⁹ Cf. MVR I, § 18.

sienten de igual manera. De ahí que estas sensaciones de placer y displacer sean la “forma fenoménica máximamente universal, por lo cual y bajo la cual comprendemos nosotros únicamente todo devenir y todo querer, y que designamos con el nombre de «voluntad»”³⁵⁰. Estas representaciones universales son las que posibilitan que sigamos hablando de una *voluntad*, pero ya no en el sentido schopenhaueriano.

Resumiendo. La música no puede expresar sentimientos pero sí puede simbolizar la voluntad, pues manifiesta un placer y displacer generalizado. De ahí que pensemos que esta tesis es la que llevo a Nietzsche a negar que la música manifieste sentimientos y no las consideraciones de Hanslick. De igual forma, no tenemos una referencia directa para sostener la hipótesis de que el filólogo estuvo influenciado por el esteta.

3.2.2.- El viraje retórico

Después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* curiosamente Nietzsche ya no vuelve a hablar sobre la *música dionisiaca*; aquella musa trágica que reformaría la Cultura europea a través del espíritu alemán³⁵¹. Hay breves referencias a lo dionisiaco, pero el filósofo ya no volverá a usar aquel adjetivo en aquel sustantivo que tanto revuelo causó entre sus compatriotas los filólogos. Nietzsche calla, pero la pregunta, es, ¿por qué? Si era el gran proyecto por el que había luchado y por el que fue vetado de la comunidad filológica. Como hemos observado en la primera parte de este capítulo, la música es relegada a un segundo término, su proyecto ahora se centrará en la reforma de los institutos educativos alemanes e incluso seguirá promoviendo la causa wagneriana, pero, ¿por qué la música dionisiaca quedó fuera de su proyecto si era el motor esencial?

En 1872 Nietzsche comenzó a leer a Gerber, Volkman, y a otros teóricos de retórica y lenguaje³⁵². Sus lecturas estaban destinadas para impartir unos cursos de retórica, sin embargo, estas lecciones tuvieron un alcance mayor en su pensamiento filosófico. El fruto de esta

³⁵⁰ FP I, 12.

³⁵¹ Ver los *fragmentos póstumos* de 1872 a 1876.

³⁵² “En cuanto a las fuentes, se pueden dividir en dos grupos: un grupo que correspondería a la *tradición de la filología clásica* (A. Westermann, L. Spengel, R. Volkman y F. Blass); y otro grupo perteneciente a una *tradición filosófico-lingüística* (G. Gerber y, a través de él, la lingüística y la filosofía del lenguaje del siglo XIX). Estas dos vertientes de la retórica, la histórica y la filosófica, se unen en el Curso *sobre Retórica* de Nietzsche, formando una simbiosis original.” De Santiago Guervós, Luis Enrique, Introducción. “El poder de la palabra: Nietzsche y la retórica”, en *Friedrich Nietzsche. Escritos sobre retórica* (Madrid: Trotta, 2000), 16.

investigación se sintetizó en el escrito no publicado en vida, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*³⁵³, y estas reflexiones permitieron cambiar sustancialmente sus consideraciones sobre la música. De esta forma lo expresa Luis E. de Santiago Guervós en la *Introducción* a los *Escritos sobre retórica*:

Hay, pues, una reordenación o un *giro* en el desarrollo del pensamiento de Nietzsche, sobre todo a partir del año 1872, y que cronológicamente, como ha señalado Curt Paul Janz, no es un cambio tan radical como pudiera parecer a simple vista, sino que hay que enmarcarlo dentro de su preocupación por el lenguaje como lugar común de la crítica a la cultura y a la filosofía. Y ese giro se puede apreciar a través de una serie de síntomas que desplazan el hasta entonces interés de Nietzsche por el símbolo, el arte, la música³⁵⁴.

“Nietzsche descubría, por tanto, que no podía haber ningún lenguaje de la naturaleza (música), antes del lenguaje como arte (retórica), y que el lenguaje esencialmente y por su propia naturaleza es arte, es decir, retórica”³⁵⁵. De ahí que a partir estas premisas infiriera el joven Nietzsche que solo el lenguaje humano es el que crea mundo y no a la inversa, por ello, habrá un “giro retórico” que merece ser tomado en cuenta, pues este giro “que se produce en Nietzsche supone un modo particular de crítica y de filosofía que trata de reducir el pensamiento a un puro juego de figuras retóricas, que explican la inalcanzable realidad y el mundo de ilusiones en el que nos movemos”³⁵⁶.

En *Verdad y mentira en sentido extramoral*³⁵⁷ podemos observar que una de las consecuencias de estas consideraciones es que, “No tenemos ningún acceso inmediato a lo en sí, sino sólo percepciones metafóricas, transposiciones y malas traducciones (...) Cada una de estas trasposiciones supone, pues, un salto, una «metáfora», es decir, una trasposición arbitraria de una esfera a otra”³⁵⁸. Por lo que Nietzsche está en contra de los conceptos, pues estos petrifican una metáfora, se olvida de lo que fue para crear una red de conceptos que pretendan “conocer# la realidad. Para Nietzsche el lenguaje es lo único que nos puede decir algo del mundo, pero como en el proceso de los sentidos a la conciencia, descubre que hay un gran

³⁵³ “Este es uno de los aspectos más dinámicos del pensamiento del joven Nietzsche, que abarca desde el 1869 –en que redacta el texto sobre «Los orígenes del lenguaje»– hasta el verano de 1873 –en el que configura su escrito no publicado *Verdad y mentira en sentido extramoral* donde se recapitulan los resultados básicos de su investigación–.” Guervós, *El poder de la palabra*, 11.

³⁵⁴ Guervós, *El poder de la palabra*, 12.

³⁵⁵ Guervós, *El poder de la palabra*, 13.

³⁵⁶ Guervós, *El poder de la palabra*, 18.

³⁵⁷ Nietzsche, VME, 609-619.

³⁵⁸ Sánchez Meca, Diego, *La visión dionisiaca del mundo*, 2ª Ed. (Madrid: Tecnos, 2006), 51-52.

abismo y al final nada nos puede decir de él, sino solo puede ser simbolizado³⁵⁹. La música es un *suplemento* del lenguaje y no es ningún lenguaje en sí y por sí, por lo que los *fragmentos póstumos* de 1872 muestran esas consecuencias de gran importancia. Tal como lo señala Diego Sánchez Meca³⁶⁰ y Luis Santiago de Guervós³⁶¹, este giro le da la posibilidad a Nietzsche de, en primera instancia situar al lenguaje como el centro de todo análisis, y en segunda instancia, realizar una crítica a la metafísica en la que se había enfrascado, por lo que la música ya no ocupará ningún lugar central y pasará a segundo término, de ahí que entendamos el porqué ya no volvió usar el adjetivo dionisiaco en la música, ni a la música como un lenguaje *per se*.

3.2.3.- Otra interpretación de la música

Podríamos decir que este viraje retórico es como un ‘órgano’ parecido a la *Crítica de la razón pura*, pues ayudó a Nietzsche a imposibilitar a la música como un arte no nos dice nada sobre la esencia de las cosas, ni como cosa en sí, ni como representación de la esencia del mundo. De ahí que en parte todos los proyectos de la música quedaran inhabilitados y su proyecto por ende sería una ficción, pero como ya vimos en la primera parte de este escrito, el joven Nietzsche a pesar de llevar subterráneamente una crítica seguía promoviendo la causa wagneriana con su proyecto sobre el futuro de nuestras instituciones educativas y sobre el proyecto de la reforma alemana para cambiar Europa. Podríamos afirmar que Nietzsche luchó de 1872 a 1876 por Bayreuth y ya no por la instauración de la música dionisiaca. Su desilusión comenzó en 1876 tras el rotundo fracaso que representó la ejecución de la trilogía de *El anillo de los nibelungos* y ahí pudo descubrir que el proyecto Bayreuth había nacido muerto. Dioniso no volvería a renacer en Wagner, ni mucho menos en Alemania, pero tampoco le sería de utilidad ejercer una crítica bajo aquel giro retórico, pues todo esto ya se había marchitado. Como hemos visto en la

³⁵⁹ “Los filósofos se olvidaron de que los conceptos abstractos son imágenes y tienen un origen sensible. En resumen, se puede decir que las ideas fundamentales que Nietzsche sostiene con Gerber son: que el lenguaje es una especie de arte inconsciente; que la génesis del lenguaje va de imagen en imagen; la idea de que las palabras son desde el comienzo tropos; que el lenguaje es esencialmente metafórico y, finalmente, que es imposible que el lenguaje pueda describir la realidad.” Guervós, *Introducción*, 18.

³⁶⁰ “Esta perspectiva, adquirida inmediatamente después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, estimula, pues, al joven Nietzsche a iniciar ya una crítica antimetafísica fuerte de las tesis que defienden la adecuación semántica entre sentimiento y cosa en sí y a adoptar un planteamiento del valor de todo lenguaje en función de su eficacia para la vida. Evidentemente toda la dialéctica wagneriana entre lenguaje musical y esencia del mundo colisionaba fuertemente con estos proyectos, y este fue el malestar que abrió la puerta de la ruptura.” Meca, *La visión*, 52.

³⁶¹ “Con el descubrimiento de la retórica a Nietzsche se le abrió un nuevo camino o modo de crítica antimetafísica frente al conocimiento y al lenguaje conceptual. Y por primera vez la retórica es rehabilitada y asumida en su papel histórico como una *antifilosofía*.” Guervós, *Introducción*, 13.

parte primera de este capítulo, Nietzsche ya había esbozado algunas reflexiones y comenzó a desarrollar otra perspectiva para criticar las ideas que había tenido sobre la música.

Después del festival de Bayreuth (1876), “Con el creciente distanciamiento de Wagner en este período, Nietzsche se ocupa de una autocrítica intensa y de una reorientación filosófica que llega a la fruición en *Humano, demasiado humano*”³⁶². Tal como escribe en *Ecce Homo*: “Los comienzos de ese libro se sitúan en las semanas del primer Festival de Bayreuth”³⁶³ y en su viaje por el Sur dará más claridad a sus pensamientos³⁶⁴. Para ello se ve en la necesidad de anteponer un nuevo ideal con el cual pueda moverse libremente y lo encuentra en el *espíritu libre* (*Freigeist*)³⁶⁵. De este modo, el *Freigeist* pasa a jugar un papel muy importante en su nueva forma de pensar, con la finalidad de liberarse de sus pensamientos anteriores, y que Eugen Fink entiende este proceso como un *tránsito* y no una filosofía:

No se debe interpretar la figura nietzscheana del «espíritu libre» como una actitud fija y estable; es la figura de un tránsito. En *Humano, demasiado humano* ha realizado Nietzsche su liberación interior -el alejamiento de Wagner y de Schopenhauer- no como un mero acontecimiento de su biografía, sino, más auténticamente, como un giro de su pensamiento. Pero no es tan fácil ver ni expresar en un concepto preciso qué sea aquello *de qué* se ha liberado v. sobre todo, *para qué* se ha liberado. ¿Se aparta Nietzsche sólo de la metafísica mística de Schopenhauer o de toda metafísica? ¿Se sale de un surco que perdura durante siglos? Que su nuevo canto a la «ciencia» debe ser tomado con muchas y cautelosas reservas, es algo que se ve con claridad por el hecho de que en ningún sitio desarrolla Nietzsche una temática científica positiva de investigación. Únicamente desenmascara el idealismo y descubre, según cree, en todas las grandes autosuperaciones del hombre sólo algo «humano, demasiado humano». El libro tiene un tono fluctuante peculiar: es el monumento de una crisis, pero no de una crisis duradera y sostenida. Expresa, por así decirlo, un movimiento, un tránsito: una extraña filosofía se deja oír aquí, una primera claridad seductora, la luz primera de un mundo encantado, que no está va cubierto por nieblas místicas ni por nubes metafísicas, y que sin embargo, es sólo algo provisional y pasajero³⁶⁶.

De este modo el joven Nietzsche asume una actitud positivista pero no se transforma en un positivista. En la *Introducción al volumen tercero* de las *Obras completas* clarifica Diego Sánchez Meca el porqué Nietzsche no asume el papel de un positivista. La idea es que varios

³⁶² de Santiago Guervós, Luis Enrique, “Presentación” en *Estudios Nietzsche 7. Nietzsche y Wagner* (Madrid, Trotta, 2007), 7.

³⁶³ Nietzsche, EH, 826.

³⁶⁴ Cf. D’lorio, Paulo, *Nietzsche en Sorrento*.

³⁶⁵ “Se llama espíritu libre a quien piensa de manera distinta a lo que se esperaría atendiendo a sus orígenes, su entorno, su posición social y su profesión, o a las opiniones dominantes de la época. Él es la excepción, los espíritus sometidos la regla: ellos le recriminan que sus libres principios derivan de la manía de llamar la atención, o incluso que parecen revelar acciones libres, es decir, acciones incompatibles con la moral sometida.” Sánchez Meca, Diego, “Introducción al volumen III. El pensamiento de Nietzsche entre 1876 y 1882”, en *Obras completas III. Escritos de madurez I*, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2014), 22.

³⁶⁶ Fink, *La filosofía de Nietzsche*, 60.

siglos del pensamiento ilustrado permitió tener como foco los productos de la misma razón, asumiendo cada vez una postura crítica ante sí misma hasta el punto de cuestionarse por sí misma sus propios presupuestos. De acuerdo a Sánchez Meca, “la edad de la crítica” ha pasado por tres fases, en el que el primero comprende la *revolución científica* del siglo XVI, después comprende su desarrollo en el *empirismo* y el *racionalismo* del siglo XVII, y la segunda fase la representa el *movimiento ilustrado* del siglo XVIII, de ahí que la tercera fase comprenda el siglo XIX y XX, con una *crítica hacia sí misma*³⁶⁷. Esta última es en la que se ancla Nietzsche, pero no hay que olvidar que las anteriores no han sido superadas y dejadas de lado, al contrario se han reactualizado constantemente. Sin embargo, esto viene a comprender el que el joven filólogo adopte una postura crítica ante la llamada Ilustración y por ende no sea un ilustrado de las anteriores fases.

Por esta razón Nietzsche utiliza la *Ilustración* como un método para liberarse de sus presupuestos filosóficos en los que estaba anclado, así también para liberarse de la ciencia misma³⁶⁸. Por lo que naturalmente se tuvo que acercarse a ciertos ilustrados para poder hacer una crítica más consistente a sus presupuestos, ya que estos desmitificarían la metafísica que pecaba de especulativa. Sin embargo, aquí debemos hacer una aclaración. Nietzsche no era un filósofo que copiaba argumentos de otros pensadores. Incluso críticos han llegado a recriminar que el joven filósofo calcaba y pegaba pensamientos para hacer una mezcolanza. Al contrario y tal como lo especifica Guervós, Nietzsche rumiaba sus pensamientos y los pensamientos de otros, llegaba hasta consecuencias que los otros no proponían y a partir de ahí construía nuevas

³⁶⁷ “Se puede definir la Edad Moderna, desde el punto de vista filosófico, como edad de la crítica, en oposición a la Edad Media que se puede definir como edad de la fe. La crítica significa la no aceptación confiada de las cosas tal como están o tal como se nos dicen, es decir, significa disconformidad, disposición al cambio y a la transformación. Y es Descartes quien inaugura la modernidad precisamente a partir de esta actitud, que queda bien plasmada en su duda metódica. Ahora bien, tanto el concepto como la práctica de la crítica siguen, a lo largo de la modernidad, un proceso de crecimiento y de radicalización pudiéndose distinguir en este proceso tres fases principales. Un primer estadio lo representan la revolución científica del siglo XVI, el racionalismo y el empirismo del XVII, con sus análisis críticos del proceso de conocimiento, de la moral y de la política. Una segunda fase de esplendor que sigue a ésta, está representada por el movimiento Ilustrado (siglo XVIII), en el que se encuadran expresiones tan importantes de esta actitud como las críticas kantianas o la Revolución francesa. Y finalmente habría una tercera fase de radicalización en los siglos XIX y XX en la que la crítica no puede evitar aplicarse ella misma a sus propios presupuestos. Por lo tanto, Nietzsche puede ser considerado un ilustrado en estos dos sentidos precisos. Primero, en que trata de mostrar, mediante un determinado método crítico, la inconsistencia de la metafísica, de la religión y de la moral dogmáticas, incluyendo también bajo estas categorías el pensamiento de algunos de los más significativos filósofos ilustrados. Y segundo, en que considera necesario completar la Ilustración de la razón mediante la tarea de una reeducación y saneamiento de los impulsos. El espíritu libre y el ilustrado. Esto le permite tener la recepción de otras lecturas.” Sánchez Meca, *Introducción*, vol. III, 21.

³⁶⁸ Guervós, *Introducción*, 21.

ideas³⁶⁹. Pues lo mismo sucede en este periodo. Nietzsche llega hasta estos extremos, se apropia de algunos pensadores ilustrados para justamente superarlos.

3.2.4.- ¿Nietzsche leyó a Hanslick?

Uno de los ilustrados que leyó y que fuertemente impregnó su postura desde el campo estético fue Eduard Hanslick (1825-1904). Este musicólogo y crítico musical poco reconocido en la actualidad fue distinguido por un libro que repercutió fuertemente en Nietzsche, y lleva por título: *Vom Musikalisch-Schönen*. El libro salió a la luz en 1854 con una cantidad considerable de reediciones. Dicho libro “inauguraba la lucha contra el Romanticismo señalando sus límites y sus excesos”³⁷⁰. Para Hanslick la *estética musical* ha sido compuesta por aficionados musicales no por músicos, y eso ha deformado el objetivo para el que debería de estar dirigida, ya que “el juicio estético no podía estar fundamentados en contenidos emocionales o sentimentales, sino únicamente en la forma”³⁷¹. Los aficionados han sido arrebatados por esta musa como si de un reino impalpable se tratara, creyendo que lo *bello* en la música reside en producir sentimientos y nada más, pero Hanslick no cree que esa sea la finalidad, al contrario, la *estética musical* se han fundamentado sobre su efecto secundario y no el primario, por lo que

³⁶⁹ “También hay que tener en cuenta que Nietzsche tenía una capacidad extraordinaria para asimilar y «rumiar» conceptos e ideas de otros pensadores. La información que va recibiendo a través de sus lecturas son elaboradas y transformadas hasta sus últimas consecuencias. Como indica el propio Janz, «sólo por él y por su interpretación adquirieron esas “apropiaciones” el peso, la forma y el significado con el que sobrevivieron y por el que llegaron a formar parte de la filosofía». Esto significa que las distintas apropiaciones las convierte en «ideas nuevas» al proporcionarles una impronta original y al poner de relieve ideas en una nueva forma y para una determinada situación. Muchas veces, ante la apariencia del plagio se oculta su propia originalidad. Un ejemplo de ello lo tenemos en las distintas compilaciones que hace de sus fuentes. La mayoría de las veces, Nietzsche compone su texto a partir de pocas fuentes, normalmente dos o tres. Pero su compilación no se reduce simplemente a poner un texto junto a otro, sino que él mismo configura creativamente una especie de *collage* o mosaico. Guervós, *Introducción*, 15.

³⁷⁰ Hanslick, Eduard, *De lo bello en la música*, trad., Alfredo Cahn (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947). Y ver, Polo Pujadas, Magda, *Filosofía de la música del futuro y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, 2ª Ed. (España: Universidad de Zaragoza, 2017), 87.

³⁷¹ Polo Pujadas, *Filosofía de la música*, 89. Véase de igual manera esta cita: “Se insiste en contemplar lo musicalmente bello nada más que bajo la faz de la impresión subjetiva, afirmándose a diario en libros, críticas y conversaciones, que los afectos son la única base estética de la música y los únicos autorizados para fijar los límites al juicio respecto a la misma (...) La música —se nos enseña— no puede entretener al entendimiento por medio de conceptos como la literatura, ni por medio de formas visibles como las artes plásticas, de modo que su misión debe de consistir en ejercer influencia sobre los sentimientos del hombre (...) Para empezar, se establece que la finalidad y el destino de la música consisten en despertar sentimientos o “sentimientos nobles”. Y en seguida *se* llama sentimientos al contenido de las composiciones musicales (...) Lo bello en verdad de verdad no tiene finalidad, pues es mera forma que, si bien por el contenido que se le da puede ser empleada para las más diversas finalidades, no tiene de por sí otra, que no sea ella misma.” Hanslick, *De lo bello*, 16.

exige volver a reelaborar una nueva estética³⁷². La propuesta de Hanslick es muy clara: “La música se compone de series de sonidos, de formas sonoras, que no tienen ningún contenido fuera de ellas mismas”³⁷³ y solamente a esto debe atenderse.

La tesis más demoledora es que la música no contiene más que “ideas musicales” y no expresa sentimientos, sino que la fantasía es la que los pone, pues depende del estado de ánimo en el que nos encontremos. Afirmar que produce sentimiento o incluso que en ella se manifiesta la Naturaleza es asignarle un contenido extramusical. El joven Nietzsche ya había leído este libro desde 1865 y en los escritos póstumos podemos leer: “La música es análoga al sentimiento, no idéntica ni lenguaje de él”³⁷⁴. Las referencias siguientes pertenecen a 1871, y una de estas referencias es una carta dirigida a Engelmann el 20 de abril³⁷⁵, en el que expresa el objetivo de su primer libro, y que pretende ofrecer un nuevo aporte en torno a la tragedia al margen de Hanslick. En los fragmentos póstumos de 1871 podemos encontrar breves reflexiones pero realmente son muy ambiguas, pues no afirma si está o no está de acuerdo en sus presupuestos³⁷⁶. Solo en *El nacimiento de la tragedia* podemos encontrar una afirmación teórica que nos vendría a afirmar que no estaba de acuerdo en algunas tesis de Hanslick³⁷⁷. Así podemos ver que Nietzsche considera que de la música brotan las imágenes, consideración que es imposible para el esteta. Lo único que podemos divisar es que en lo que comprende de 1865 a 1871 estuvo un tanto a la defensiva de Hanslick, mas no le dedico comentarios específicos, tal como lo hizo con Wagner o Schopenhauer. Prueba de este rechazo lo podemos encontrar dos años después en un fragmento de 1873 en donde dice que debe “atacar” al crítico musical³⁷⁸. Por último, en 1875 podemos localizar todavía una referencia más, en el que se expresa al esteta como un ser inferior que está deseoso de un público y que buscan dañar la imagen de Wagner³⁷⁹. Sin embargo, de todo esto podemos inferir que Nietzsche no atendió seriamente a Hanslick hasta después de 1876, con la preparación del primer tomo de *Humano demasiado humano*.

³⁷² “Para empezar, se establece que la finalidad y el destino de la música consisten en despertar sentimientos o “sentimientos nobles”. Y en seguida se llama sentimientos al contenido de las composiciones musicales.” Hanslick, *De lo bello*, 16.

³⁷³ Hanslick, *De lo bello*, 137.

³⁷⁴ EA, 220.

³⁷⁵ Carta 133, dirigida a Whilhem Engelmann el 20 de abril de 1871, en CO II.

³⁷⁶ FP I, 9 [8], 9 [98].

³⁷⁷ NT, § 6, 357.

³⁷⁸ FP I, 19 [59].

³⁷⁹ FP II, 5 [134].

La única referencia que tenemos de que Nietzsche se apropió de algunos pensamientos de Hanslick es a través de *Humano*, sin embargo, ni en los fragmentos póstumos preparatorios encontramos algún tipo de documentación directa, por lo que solo se pueden hacer conjeturas y analogías de los argumentos. Lo que podemos ver, es que Nietzsche no calcó el pensamiento de Hanslick, al contrario, adoptó algunos presupuestos y de ahí partió para hacer una crítica a sus antiguas ideas. Hanslick buscaba hacer una *estética formalista*³⁸⁰, una que se quedara en una física de la música y no en una metafísica. La propuesta del crítico musical acarrearía ciertas consecuencias, como la prominencia de la música instrumental; sobre la música con voz; o incluso implicaría una reorientación de la música, pues desde el *Romanticismo* había tomado un mal rumbo. Nietzsche no buscaba fundamentar una estética formalista, pues una teoría a fin de cuentas es una propuesta que se defiende con argumentos y se demuestra mediante análisis y la insistencia constante del que propone, y el joven filólogo no se embarcó en semejante labor. En el primer tomo de *Humano* no apela a esta insistencia y no explicita que lo que va a hacer es proponer una estética formalista, sino simplemente podríamos inferir que es un *método* para liberarse de sus antiguos presupuestos. La lectura hacia Hanslick es meramente crítica.

De ahí que se desprenda el hecho de que no estemos de acuerdo en que Éric Dufour sostenga que en *Humano* haya una estética formalista. “La estética musical propuesta –afirma el Dufour– por *Humano*, *demasiado humano* es, por consiguiente, una estética formalista. El único discurso legítimo sobre la música es un discurso sobre su estructura, es decir, sobre la organización melódica, armónica y rítmica, sobre las intensidades y los timbres”³⁸¹. No estamos convencidos de esa hipótesis ya que no hay tal, porque a fin de cuentas lo que propone Hanslick es que la única estética formalista debe ser la música instrumental³⁸², y al menos lo que encontramos en *Humano* no es ese mismo retorno, pues lo que hace Nietzsche es analizar la estructura de todo el Romanticismo y esto incluye la música absoluta en la que era difícil de escaparse debido a su efecto estremecedor. Al contrario, el primer tomo de *Humano demasiado humano* no es un desplegado de la obra hanslickneana, sino que domina más el método

³⁸⁰ Hanslick, *De lo bello*, 99.

³⁸¹ Dufour, Éric, “La estética musical formalista de «Humano demasiado humano»”, en *Estudios Nietzsche 2. La música* (Málaga: UMA, 2002), 27.

³⁸² “La apariencia de que en Hanslick el término “música absoluta” ha perdido enteramente su aura metafísica y no expresa otra cosa sino la exigencia de una música sin texto, no funcional y sin programa, es decir, la “verdadera música, es, no obstante —al menos en parte— una ilusión. El ensayo *De lo bello en música*, en su primera edición (1854), termina con un dítirambo que descubre la devoción del “formalista” Hanslick por la metafísica romántica de la música instrumental.” Dahlhaus, Carl, *La idea de música absoluta*, trad., Ramón Barce Benito (España: Idea libros, 1999), 30.

genealógico, por lo que Nietzsche no fundamentó una teoría estética musical como tal en dicho libro, sino apropiaciones de algunas tesis. Pero, ¿qué podemos encontrar en *Humano* para argumentar que domina más el método genealógico que los presupuestos de Hanslick?

3.2.5.- El método genealógico

Es claro que en el siglo XIX no se habían realizado investigaciones sobre la construcción de la *música absoluta* o sobre la estética que se había forjado en torno a ella. Muchos filósofos o estetas creían que la música tenía un efecto inmediato y que provocaba sentimientos que nos hacían pensar que nos comunicaba la esencia del mundo. Aquella atmosfera era parecida a como el pez no sabe que está mojado, era natural. Sin embargo, la música instrumental se forjó gracias a los aficionados musicales y alcanzó su culminación teórico-filosófica con Arthur Schopenhauer, y con Richard Wagner lo hizo desde el plano práctico³⁸³. El primero la situó como una musa aparte de las demás artes, era la más significativa tanto por su efecto y el segundo correspondió a plasmar todo ello en sus *Gesamtkunstwerk*.

Hoy en día no podemos situar a Arthur Schopenhauer como un pensador original, sino como un continuador de una estética musical que había nacido en los albores del romanticismo y Richard Wagner representa los frutos filosóficos unidos con un proyecto nacional. Incluso podríamos afirmar que Eduard Hanslick, a pesar de haber criticado duramente los efectos de una estética musical basada en especulaciones, no dejó de pensar que la música instrumental era la única que debía destacarse, pues era difícil no saber que el ambiente que respiraban era una construcción, y en Friedrich Nietzsche debemos reconocer que hay una profunda desconfianza ante toda la atmosfera de mediados del siglo XIX³⁸⁴.

Pero el filósofo llega a esta afirmación gracias al método genealógico que se encuentra en *Humano demasiado humano*³⁸⁵, y es ahí donde debemos buscar ese gran logro.

³⁸³ Véase, Dahlhtus, *La idea de música absoluta*. Fubini, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*, (España: Plaza y Valdez, 2014).

³⁸⁴ Debemos destacar que aunque Hanslick le resultará a Nietzsche interesante, no seguirá fiel en que la música absoluta sea la más adecuada, más bien, el filósofo se abrirá más allá del musicólogo.

³⁸⁵ “Se podría aventurar, pues, que el núcleo de la preocupación espiritual de Nietzsche en este momento, en el que se entremezclan su disgusto con la profesión de filólogo oficial, el malestar de sus malas relaciones con Wagner y el sufrimiento de la enfermedad, lo constituye su lucha por dominar el método genealógico del que una primera y ya madura formulación no se llevara a cabo hasta 1879, con la publicación de *Humano, demasiado humano*.” Sánchez Meca, *Introducción a OC III*, 10.

De lo que se deduce que allí donde se coloque a la naturaleza en lugar de la cultura se tratara siempre de una construcción de la cultura misma. Y esto equivale a afirmar que no existe ningún origen esencial (*Ursprung*), como no existe ningún ser humano en estado rousseauiano de naturaleza (...) Y lo que a Nietzsche le interesara a lo largo de su obra, a partir de este momento, será subrayar el dinamismo básico que rige a esos impulsos, o sea, la tipología propia de su comportamiento y de su modo de funcionar: La fe en los “afectos”. Los afectos son una construcción de la inteligencia, una *invención de causas* que no existen³⁸⁶.

Las producciones humanas no están dadas de antemano, son construcciones. Edificamos cosas para después olvidar que cimentamos esas cosas para ponerlas por encima de nosotros. Bajo este esquema de que nada es natural *per se*, Nietzsche asume dos cuestiones principales dentro de la música: que su efecto no es inmediato, sino que se fue forjando, y que el sentimiento religioso ha impregnado en la música hasta el punto en que nos hemos olvidado de su origen.

En el párrafo 215 podemos encontrar esta desconfianza de la inmediatez en la música:

La música en y por sí misma no es tan significativa para nuestra interioridad, tan profundamente excitante como para poder ser considerada como el lenguaje *inmediato* del sentimiento; sino que su antiquísima unión con la poesía ha introducido tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en la intensidad y debilidad de las notas, que ahora nos *imaginamos* que habla directamente a la interioridad y que proviene *de la interioridad*³⁸⁷.

Para el joven Nietzsche la música ha osado el título de producir un efecto inmediato, y no justamente porque siempre haya sido así, sino que tuvo un proceso histórico en el cual pudo ir desarrollando esa cualidad. En este caso, la música nació junto con el canto y la poesía le hinchó de alma. La poesía sin quererlo le dio un simbolismo interno y tal como lo especifica en el párrafo 216 (titulado: *gesto y lenguaje*), para que surgiera el efecto de la música primero tuvo que desarrollarse el lenguaje a través de los gestos³⁸⁸. Una vez desarrollado el simbolismo del lenguaje a través de signos y sonidos preestablecidos, se pudo acceder a un simbolismo del gesto, permitiendo su interiorización. Y solo de este modo pudo nacer la música absoluta. Hubo que existir primero “a través de una larga habituación a esa conjunción de música y movimiento” para que existiera una comprensión del oído hasta su desligadura del mundo perceptible. Este fue un proceso muy amplio y complejo, por lo que la irrupción de una supuesta música absoluta tuvo que nacer con gran precisión en los inicios del siglo XIX, pues ya se había perfeccionado

³⁸⁶ Sánchez Meca, *Introducción a OC III*, 15-19

³⁸⁷ HdH I, § 215.

³⁸⁸ HdH I, § 216.

el entendimiento musical hasta tal punto que había llegado a su completa maduración para la simbolización *per se*³⁸⁹.

En sí misma ninguna música es profunda y está llena de significado, no habla de la «voluntad» ni de la «cosa en sí»; esto sólo ha podido inventárselo el entendimiento en una época en la que ya había conquistado para el simbolismo musical toda la esfera de la vida interior. Ha sido el mismo entendimiento lo que ha *introducido* en el sonido este significado, así como ha introducido, en las proporciones de líneas y masas de la arquitectura, un significado que en sí es completamente extraño a las leyes mecánicas³⁹⁰.

Además, otra de las cuestiones que no hemos tocado es la del sentimiento religioso. La música absoluta ha tenido semejante éxito debido al sentimiento que provoca y que ha heredado del cristianismo. En el párrafo 131 titulado, *Nostalgias religiosas*, nos dice el joven Nietzsche que las experiencias religiosas se han impregnado en la filosofía, en la música o incluso en los mismos libros que escribimos. La religión en sentido dogmático se ha ido perdiendo, pero el arte ha ido creciendo, ya que lo que ha sucedido es una transferencia de la experiencia religiosa, de ahí que *el* filósofo tenga que tener mucho cuidado ante estas experiencias, pues están tan impregnadas dentro de nosotros que difícilmente nos las podemos quitar de encima³⁹¹. Lo que Friedrich Nietzsche descubre es una tesis tan original que estetas como Enrico Fubini no se la reconocerán en sus escritos sobre música (o incluso el esteta Juan Plazaola). Para el filósofo el desarrollo de la música moderna ha tenido su origen en el catolicismo y la finalidad ha sido henchirse de alma, ser viva de forma violenta, expresar las experiencias más fuertes, de ahí que diga que su proceso haya sido un “contrarenacimiento”, pues su desarrollo fue a la inversa, solo que nadie lo había intuido. El que inició esto, según Nietzsche, fue Palestrina y su esencia se fue afinando conforme transcurrieron los años:

El arte levanta la cabeza allí donde las religiones remiten. Asume dentro de sí una multitud de sentimientos y estados de ánimo producidos por la religión, se los pone en el corazón y entonces se vuelve más profundo y lleno de alma, hasta poder comunicar elevación y entusiasmo, lo que no podía hacer antes. La riqueza del sentimiento religioso, aumentada hasta convertirse en un río, se desborda sin cesar y quiere conquistar nuevos dominios³⁹².

De ahí que un Beethoven sea la más perfecta síntesis de ese desarrollo. Su efecto por esta razón es avasallador. Entre menos creemos en la religión, más religiosos somos, pero lo manifestamos en otras actividades, como la música. La música se vuelve más violenta y el oído tuvo que

³⁸⁹ FP II, 23 [52].

³⁹⁰ HdH I, § 215.

³⁹¹ HdH I, § 131.

³⁹² HdH I, § 150.

desarrollar nuevas cualidades para que el receptor pudiera escucharlas, de ahí que Nietzsche explicita que la música moderna es más racional. En el parágrafo 215, el joven filólogo nos dice que la música absoluta ha tenido dos perfeccionamientos, 1) que se siente de forma puramente formal, y 2) que su comprensión es simbólica con ayuda de los conceptos y la poesía. El segundo es el que está dirigido a los aficionados de la música, pues han desarrollado el oído para justamente no escuchar la música en el primer sentido, por ello escribe más adelante:

Cuanto más capaces de pensamiento se vuelven la vista y el oído, tanto más se acercan al límite en que se vuelven insensibles: el disfrute se traslada al cerebro, los mismos órganos de los sentidos se embotan y se debilitan, lo simbólico va ocupando progresivamente el lugar de lo existente — y por este camino llegaremos con tanta seguridad a la barbarie cuanto por cualquier otro³⁹³.

Cuando esto comienza a ocurrir se genera una división en las formas de apreciar la música. Ya en *El caminante y su sombra*, en el aforismo 149, especifica con más claridad esa diferencia con la música de Bach, porque se puede escuchar desde dos puntos de vista: desde el formalista y el extramusical³⁹⁴. Por lo que la inclinación de Nietzsche es clara: solo el primer tipo es el que puede tener un verdadero goce musical, en cambio el segundo no.

De esta idea podemos entender que Nietzsche se acerca a terrenos inexplorados, porque comprende que *la música tiene una historia*, como afirma Dufour, y que lo que el efecto que provoca fue fruto de un desarrollo construido y que el sentimiento que causa nada de inmediato y natural tiene.

Si para Nietzsche no hay sentimiento inmediato, es porque no hay nada de naturaleza y de natural. Todo sentimiento, toda idea tienen una historia, una genealogía, de tal manera que ellos están unidos a un proceso cultural de adquisiciones. De este modo, todo sentimiento parece inmediato y espontáneo, cuando en realidad es el resultado de un devenir³⁹⁵.

De este modo, Nietzsche utiliza un método más que nada para liberarse de las ideas que tenía. Descubre como un pez que está empapado de agua y que esta no le es inherente. Por ello en el aforismo 150 especifica que gracias a la ilustración podemos tener una profunda desconfianza ante este tipo de ideas que se han considerado naturales. Éric Dufour nos dice acertadamente que estos argumentos llevaron al joven Nietzsche a tener una profunda desconfianza, pues si solo hay ideas musicales, en Wagner no las hay, ya que él ha llegado hasta la cúspide de los presupuestos del romanticismo, llegando a crear modulaciones sin cesar, en donde estamos en

³⁹³ HdH I, § 217.

³⁹⁴ HdH II, § 149.

³⁹⁵ Dufour, 19.

un mar de sonidos a través de una melodía infinita y sin saber hacia dónde vamos. “En resumen, la idea musical nunca está desarrollada cuando aparece –esto es porque Wagner ignora toda «dialéctica»–, sino que se repite simplemente, se amplifica, o se abandona (...) Wagner no es un músico, puesto que él es incapaz de desarrollar ideas musicales en los marcos fijados por la música clásica”³⁹⁶.

Por otra parte, Eduard Hanslick sabía las consecuencias de su análisis. Desmitificar el elemento extramusical implicaba sentir una profunda tristeza, pues ya no considerar que la música nos proporcionara sentimientos o que nos hablara de la naturaleza conllevaría quedarnos en el puro formalismo. “Es verdad –escribe el musicólogo– que semejante análisis convierte un cuerpo en flor en esqueleto, capaz de destruir toda belleza pero también toda falsa interpretación”³⁹⁷. Aplicando esta idea al desarrollo de Nietzsche trae como consecuencia una desilusión y por ende, implica volver a pensar la música desde otra perspectiva. Entonces, si a todo esto le quitamos el fondo que creíamos que era esencial, ¿con qué nos quedamos? En este punto el joven filósofo se siente tentado a seguir el mismo rumbo del crítico musical. Lo único que nos puede decir la música es su presencia y nada más, su aspecto puramente formal³⁹⁸. Romper con toda la estética musical trae consigo el retornar el oído, volver más simple, no hacia el disfrute del cerebro, sino de las composiciones mismas, por lo que implicaría rechazar a aquellos filósofos y musicólogos que quisieron hacer la música algo más allá de sus posibilidades.

A pesar de retornar a un elemento de contrarreforma de la música, Nietzsche estaba consiente que las artes en sí seguirán desarrollándose bajo la aprehensión del elemento religioso y sabía que estos siglos quedarían sepultados con el pasar de los siglos como objetos de apreciación antropológica³⁹⁹. No lo queda más que esperar la muerte del arte. El joven de Röken cree que el hombre científico terminará por dominar y con ello el arte quedará extinto, mientras no queda más que luchar para su desmitificación.

³⁹⁶ Dufour, 22-25

³⁹⁷ Hanslick, *De lo bello*, 26

³⁹⁸ Pero no debemos olvidar las variantes que ya abordamos anteriormente.

³⁹⁹ “Pronto se mirará al artista como una espléndida reliquia, y se le rendirán honores que difícilmente tributamos a nuestros semejantes, como a un maravilloso extranjero de cuya fuerza y belleza dependía la felicidad de tiempos pasados. Lo mejor de nosotros quizá lo hayamos heredado de sentimientos de épocas antiguas, a las cuales ya no podemos llegar de manera directa; el sol ya se ha puesto, pero el cielo de nuestra vida arde y resplandece aún con él, aunque no lo veamos más.” HdH I, § 223.

Se podría renunciar al arte, pero no por ello se perdería la capacidad que hemos aprendido de él; así como se ha renunciado a la religión, pero no a las intensificaciones y elevaciones de ánimo que hemos adquirido con ella. Igual que el arte plástico y la música representan la medida de la riqueza de sentimiento realmente adquirida y acumulada por medio de la religión; así, una vez desaparecido el arte, la intensidad y la multiplicidad de la alegría de vivir que él ha sembrado en nosotros, seguirían existiendo ser satisfechas. El hombre científico es la evolución ulterior del hombre artístico⁴⁰⁰.

3.2.6.- No hay una teoría, hay un método

Queremos concluir que en la primera parte de *Humano demasiado humano* no existe una estética formalista. Además recordemos que Hanslick no trazó estrictamente una estética de tal índole, sino esbozó hacia dónde debería estar dirigida una posible teoría musical⁴⁰¹. Nietzsche no se sumó a los argumentos de dicho proyecto, antes bien, utilizó algunos elementos para liberarse de sus antiguas ideas, por lo que inferimos que solo propuso el método genealógico para para desmontar el desarrollo del arte del siglo XIX y para demostrar que también la filosofía y la ciencia se ha forjado a base de una historia⁴⁰². De ahí que dividamos *Humano* en dos partes, ya que el primero libro es una desmitificación y el segundo implica no una estética, sino dos consideraciones divididas en dos partes, del cual el primero es un análisis de las obras de Richard Wagner y el segundo es un análisis histórico. Dufour ya había intuido esto, mas en un inicio fue insistente con una supuesta estética formalista.

Sin embargo, es verdad que Nietzsche no se atiene a un discurso similar (en referencia al primer libro de *Humano*), tal y como dan testimonio de ello los aforismos de *El caminante y su sombra*. El filósofo pasa allí revista a los grandes músicos, pero excluye toda consideración técnica (...) Parece como si Nietzsche estuviese aquí muy lejos del discurso estético que él defiende. Con esto, esta afirmación no se inscribe en el campo de una estética musical. Nietzsche se opone aquí a aquellos que afirman que la música es un lenguaje universal e intemporal, y sostiene, al contrario, que la música está ligada a la cultura en la que ella emerge. Aquí no se trata de estética musical, sino de historia de la música, como ha subrayado Hanslick, que acentúa a este propósito la dificultad de establecer relaciones de causalidad entre la música y el contexto histórico (...) Por lo tanto, es evidente que para Nietzsche la música no consiste sólo, en 1888, en una cierta organización de sonidos en la duración. Nietzsche no reconoce en absoluto la estética formalista que desarrolla en *Humano, demasiado humano*⁴⁰³.

⁴⁰⁰ HdH I, § 222.

⁴⁰¹ “Esas reglas, infundadas de por sí, para despertar mediante la música determinados sentimientos, tienen tanto menos que ver con la estética cuanto el efecto ambicionado no es netamente estético, sino en una parte inseparable., físico. La receta estética tendría que enseñar como el compositor produce lo bello en música, pero no cómo produce estos o aquellos afectos en el auditorio. La inconsistencia real de esas reglas surge del modo más patente de la reflexión de cuan poderosamente mágicas que tendrían que resultar.” Hanslick, *De lo bello*, 100.

⁴⁰² Ver, *De las primeras y las últimas cosas*.

⁴⁰³ Dufour, 29-30.

Humano demasiado humano fue publicado en 1878, después en 1879 apareció una segunda parte, titulada, *Opiniones y sentencias diversas*. En diciembre de 1880 salió a la luz la tercera parte, titulada, *El caminante y su sombra*. En 1886 los dos últimos escritos fueron publicados en un solo volumen y el primero así permaneció. Ambos escritos contienen diferencias en cuanto a las consideraciones musicales, por esa razón hemos tratado de no mezclar ambos tomos como si de un tipo en particular de pensamientos se tratara. Hay discrepancias y por ello veremos cómo siguió pensando la música el joven Nietzsche en estos dos últimos libros.

3.2.7.- *Cave musicam* o el primer ataque público a Richard Wagner

A principios de 1878 Nietzsche le escribió una carta a los Wagner (que quedó en borrador), en donde expresaba:

Al enviarlo — dejó confiado mi secreto en sus manos y en la de su noble consorte y supongo que a partir de ahora será también su secreto. Este libro es mío: he sacado a la luz en él mis más íntimos sentimientos acerca de personas y cosas y por primera vez he recorrido la periferia de mi propio pensamiento. En tiempos llenos de paroxismo y de tormentos, este libro fue mi consuelo, el que no falló, cuando todos los demás lo hicieron. Tal vez siga vivo porque fui capaz de escribirlo⁴⁰⁴.

El joven Nietzsche sabía que este libro le haría perder amigos y por ello quería publicarlo bajo un seudónimo, mismo que su editor rechazó. Con el envío de este libro a los Wagner se produce un silencio, uno que se romperá en la conversación con otros, mas no con Nietzsche. Pero a pesar de inmensos fragmentos póstumos en torno a una crítica a la música wagneriana, el joven filólogo no utilizará el nombre de Richard Wagner para especificar que se refería a él. Sin embargo, tampoco encontramos una crítica directa hacia las obras del músico-dramático. Lo que podemos observar es que Nietzsche se dirige a la música en un sentido muy general, incluso podemos observar que su preocupación en el primer volumen de *Humano* está centrando en el desarrollo de la música romántica. Es obvio que Wagner representaba la cúspide de este proceso, pero no se está refiriendo estrictamente a él, sino a la música romántica en general.

Comencé por prohibirme escrupulosamente y por principio toda música romántica, este arte ambiguo, fanfarrón, sofocante, que le quita al espíritu rigor y vivacidad y hace proliferar todo tipo de turba nostalgia, de hinchada avidez (...) Contra la música romántica se dirigió entonces mi primera desconfianza, ni inmediata cautela⁴⁰⁵.

Esto escribe Nietzsche en el prólogo al segundo volumen de *Humano*, por lo que subsecuentemente tiene que tener un objeto de ataque la más alta culminación de la música

⁴⁰⁴ Borrador de carta 676, CO III.

⁴⁰⁵ HdH II, § 277

romántica: Richard Wagner. De ahí que comenzara a retomar algunas ideas y las volviera a estructurar, pero ahora con un objetivo certero y además con la finalidad de atacar lo que representa para Europa: la culminación de la música, su gran florecimiento y su gran declive.

La primera parte de *Humano II*, fue publicada en 1879 y llevó por título, *Opiniones y sentencias diversas*. En este primer libro podemos encontrar la primera crítica directa y pública hacia la música wagneriana. En el párrafo 171, titulado, *La música como fruto tardío de toda cultura* nos dice:

De todas las artes que suelen brotar en un determinado terreno de la cultura, bajo determinadas circunstancias sociales y políticas, la música siempre sale a la luz como la *última* de todas las plantas, en el otoño y el marchitamiento de la cultura a la que pertenece: cuando normalmente ya son visibles los primeros anuncios e indicios de una nueva primavera; sí, a veces la música resuena en un mundo nuevo y maravillado como el lenguaje de una época desaparecida, y llega demasiado tarde⁴⁰⁶.

Si nos remitimos al prólogo y como ya citamos con anterioridad, Nietzsche se opone ante el romanticismo y en Richard Wagner descubre que es la culminación de este proceso, por lo que este párrafo explica que todo arte está sujeto a sus cuestiones culturales y políticas y solo de este modo puede entenderse su efecto. Veamos, más adelante explica que las obras del musicólogo están fuertemente impregnadas de “un cierto *catolicismo del sentimiento*”, así como “el gusto por toda *esencia y protoesencia patriótico nacional*”⁴⁰⁷. Estas “dos orientaciones” fueron llevadas hasta el extremo por la intensidad hasta “sus límites extremos”, de ahí que Nietzsche en el párrafo 134, titulado, *Cómo debe moverse el alma según la nueva música*, nos diga que esta intensidad esté reflejada en la «melodía infinita», pues lo que hace es “mofarse de toda simetría matemática de tempo e intensidad”⁴⁰⁸, y salir del canon tradicional para romper con dichos esquemas en los que se sale de las ideas musicales,

Con la ‘melodía infinita’ que modula sin cesar, el oyente ya no hace pié en un mar oscuro sin saber en dónde está, y sin poder anticipar a dónde va. La ‘melodía infinita’ instauro el reino de lo informe. Así pues, la música de Wagner es ‘la negación continua de todas las leyes superiores del estilo de la música antigua’ (...) En resumen, la idea musical nunca está desarrollada cuando aparece –esto es porque Wagner ignora toda «dialéctica»–, sino que se repite simplemente, se amplifica, o se abandona⁴⁰⁹.

La música de Wagner con el desarrollo de la «melodía infinita» ha vuelto incomprensible las ideas musicales, además que ha agotado la simetría y su matemática para darle el vuelco

⁴⁰⁶ HdH II, § 171.

⁴⁰⁷ HdH II, § 171.

⁴⁰⁸ HdH II, § 134.

⁴⁰⁹ Dufour, 22.

contrario, sin embargo Nietzsche no está sorprendido, pues cree que es sintomático y que todas las épocas tienen su florecimiento y su caída. Wagner representa ese declive bajo la figura del *barroquismo*, pues ya se demuestran los signos de una decadencia que va en contra de todo lo precedido. Ante todo esto, el joven filólogo descubre sus peligros y enuncia: “El peligro de la nueva música reside en que nos pone en los labios la copa de lo delicioso y grandioso de manera embriagadora (...) Pero (...) puede llegar a sacudir y socavar la salud espiritual (...) de modo que no queda más que huir (...) a los brazos de una esposa más sencilla y humana”⁴¹⁰. Cuando se refiere a una esposa más sencilla y humana, Nietzsche entiende que la música debe volver a renacer tras esa decadencia, recuperar su origen primario: la simpleza musical. Por ello, pondrá sus ojos en el Sur, en donde se anuncia un nuevo día, una nueva flor.

La conclusión de todo esto es que “La música *no* es precisamente un lenguaje universal y fuera del tiempo, como tan a menudo se ha dicho en su honor, sino que responde a una medida exacta de sentimiento, calor y tempo que una cultura particular y enteramente determinada, ligada a un tiempo y a un espacio, lleva consigo como ley interna”⁴¹¹. La idea es lapidaria, la música solamente es entendida en una determinada época, de acuerdo a sus exigencias, después, ya no se toma con la misma intensidad. V.g. para la época de Mozart, su música eran tan intensa que nadie consideraba que alguien pudiera superarla, cuando aparecen las obras de Beethoven, Mozart ya no se concebía como anteriormente se le había entendido. El oyente exigía otra música, pues era otro contexto. Con ello, se quiere manifestar que la música de Wagner, por el simple hecho de ser intensa y abrumadora, algún día ya no se comprenderá, pues habrá otros tiempos que pedirán otra música. “Quizá, también nuestra música alemana más reciente, por más que domine y le guste dominar, dentro de poco ya no será entendida: pues nació de una cultura afectada por un rápido declive (...) De modo que un día ese elevado y maravilloso arte podría de repente volverse incomprensible y quedar cubierto por las telarañas y el olvido”⁴¹².

Cien años después, la música de Richard Wagner es muy difícil de comprender. Tenemos que leer libros para saber cuál era su proyecto y ya no nos resulta tan natural e inmediato su

⁴¹⁰ HdH II, § 159.

⁴¹¹ HdH II, § 171.

⁴¹² HdH II, § 171.

efecto. La tesis de Nietzsche queda confirmada. Las joyas de Wagner son una reliquia en la que tenemos que estar informados de “notas al pie” si queremos apreciarlas.

Como lo afirma Dufour en el segundo libro del segundo volumen titulado, *El caminante y su sombra*, Nietzsche “pasa allí revista a los grandes músicos, pero excluye toda consideración técnica”⁴¹³. Por lo que ocurre un cambio radical en su forma de reflexionar en torno a la música, pues pareciera que, “Aquí no se trata de estética musical, sino de historia de la música, como ha subrayado Hanslick, que acentúa a este propósito la dificultad de establecer relaciones de causalidad entre la música y el contexto histórico”⁴¹⁴. El joven Nietzsche ya no tratará de establecer una estética musical, ni someterá a análisis a esta musa bajo el método genealógico. Es cierto, en los dos libros pasados (pertenecientes a *Humano*) encontramos tesis de sumo interés, pero Nietzsche no se propone defender aquellas hipótesis. Y si hacemos una lectura a base de estas premisas, lo que hizo el filósofo fue buscar un método para liberarse de Wagner, el romanticismo y Schopenhauer, pues todo aquello lo consideraba dañino.

Pero de igual forma se liberó de Hanslick, ya que no buscó instaurar una estética formalista, y su segundo libro es una reacción ante el musicólogo, pues no cree que la música puede ser objeto de una estética propiamente musical, al contrario, el primer intento fue una infección para la misma música. Estuvo en el borde de su aniquilación, pero Nietzsche pudo encontrar un nuevo aire, uno que lo seguiría a lo largo de su vida. Un aire sin metafísica, sin ideales antepuestos, un nuevo respiro en una Alemania sofocante. El Sur encontró una música antirromántica y sobre todo su gran estela sería Peter Gast: el nuevo Mozart.

⁴¹³ Dufour, 29.

⁴¹⁴ Dufour, 30.

CONCLUSIÓN

La finalidad de esta investigación tuvo dos intenciones. La primera era dar a conocer la importancia de la edición crítica Colli-Montinari porque subsana muchos problemas hermenéuticos que se había cometido por casi 100 años. Nosotros tomamos la edición de Tecnos a cargo de Diego Sánchez Meca, quien se ha basado en la edición C-M. Esta edición es una gran revolución para todos los lectores de habla hispana, y no solo porque por primera vez tenemos acceso a los fragmentos póstumos, a una parte considerable de la obra póstuma y a toda la correspondencia escrita por Nietzsche, sino porque la SEDEN a través de sus estudios introductorios y las obras que han publicados sus miembros se ha encargado de hacer una interpretación original del legado del filósofo.

Por otro lado, bajo esta traducción pretendemos volver a analizar la filosofía de la música en el pensamiento de Nietzsche de forma sistemática y con un orden cronológico, algo que no se había hecho con anterioridad en las investigaciones de habla hispana. Realizar una investigación de este tipo hizo que nos diéramos cuenta de algunos vicios hermenéuticos que habían cometido intérpretes anteriores o incluso posteriores a la edición crítica. Esto nos permitió pensar al filósofo desde una perspectiva diferente y además vimos cómo se fue transformando su pensamiento.

Para Nietzsche la filosofía de la música era pensarla, experimentarla, vivirla y sentirla. No hay una esencia que tenga que descubrirse, sino al contrario, esta se construye a partir del pensamiento para volver a ser destruida una y otra vez. Como vimos, en Nietzsche la música puede ser creada por Dios, por la Naturaleza o por ninguna, y tampoco podemos darle validez a una, sino al contrario, nos obliga a darle una polisemia de sentidos. Hoy en día muchos argumentos por los que escudriñó el filósofo son vueltos a repensar por teóricos de la música, musicólogos o estetas, sin embargo no se le ha dado todavía la importancia merecida y pareciera que sus pensamientos medulares no hubieran existido, creando un círculo vicioso dentro de la historia de la música al no haberlo leído.

A finales del siglo XX e inicios del XXI, la filosofía de la música ha cobrado más fuerza y las investigaciones comienzan a inundar el mercado del mundo editorial. Se van rescatando escritos que estuvieron inéditos por mucho tiempo, como los escritos sobre música de Descartes, Rousseau, San Agustín, entre otros. De igual forma, las historias sobre la filosofía de la música han crecido exponencialmente. A Nietzsche no se le ha leído bien en relación a este tema y por

ello, no podemos negar que actualmente han surgido proyectos de investigación que han pretendido entender su pensamiento musical de Friedrich Nietzsche, pero realmente ha sido insatisfactorios. A continuación, enumeraremos una serie artículos, tesis y libros en torno al tema y especificaremos por qué sí y por qué no son importantes.

1.- Pico Sentelles – *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Nietzsche.*

2.- Blas Matamoro – *Nietzsche y la música*

3.- Luis E. de Santiago Guervós – *Arte y poder*

4.- José Roberto – (Tesis de maestría UNAM) *Nietzsche. Filosofía de la música. Genealogía y perspectivismo*

Estas investigaciones tratarán de exponer TODO el pensamiento musical de Nietzsche, sin embargo, su fracaso es obvio. Veamos las razones.

El libro de Picó Sentelles fue publicado en el año 2005. El principal material con el que trabajó fue con la edición crítica Colli-Montinari, de ahí que considerara “prescindir” de los comentaristas. Sin embargo, no podemos cortar de tajo todas las investigaciones que han surgido gracias a la edición crítica, al contrario, son indispensables para pensar y entender a Nietzsche. De ahí que podamos ver en su libro este error fundamental. Picó Sentelles, al no atender las experiencias de otros comentaristas, no tomará al filósofo de forma sistemática, ni mucho menos realizará una interpretación correcta de los fragmentos póstumos, por lo que su libro se vuelve un libro problemático que terminará por desembocar en otro tipo de cuestiones ajenas a la filosofía de la música. El título del libro ya no corresponderá con el contenido y debería haber tenido un nombre más a fin al problema del lenguaje.

El libro *Nietzsche y la música* de Blas Matamoro, se publicó recientemente en el 2015, sin embargo, no basa su interpretación en la edición C-M. Blas Matamoro automáticamente deja de lado todo el significado de esta edición y además su estudio aborda aspectos de su vida, así como algunas reflexiones en torno a la música. Como investigación ni siquiera agota o trata el tema de la música con el rigor debido, por lo que no tuvo la utilidad ni como objeto de crítica para esta investigación.

En *Arte y poder*, Luis E. de Santiago Guervós abordó el tema de manera somera, específicamente en el primer capítulo, denominado, *La estética de la música*, mas no agotó el tema. Guervós deja algunos cabos sueltos, como la interpretación de *Humano demasiado humano* en adelante, por lo que nos vemos en la necesidad de profundizar un poco más. Además cabe resaltar que Guervós utiliza correctamente los escritos de Nietzsche y en parte nos es de utilidad para abordar algunas cuestiones, sobre todo del segundo capítulo.

Por último, la tesis de Máster de José Roberto se basa en la edición crítica C-M, pero no la usa de la forma adecuada. Su análisis carece de bibliografía específica sobre el tema, por lo que no es una investigación fiable.

Ahora bien, aquí solamente enumeramos los intentos por querer abordar todo el pensamiento musical de Nietzsche, por lo que estamos prescindiendo de artículos y ensayos de total importancia para nuestra investigación. La mayoría de estos trabajos han sido publicados por la revista *Estudios Nietzsche*, y algunos otros han aparecido en otras compilaciones. Hemos de resaltar que la mayoría están basados en la edición C-M y por periodos, sin embargo, esto no quita el hecho de que haya algunos problemas hermenéuticos, como en el caso de Éric Dufour, quien afirma que en HdH existe una *estética formalista*. Pero analizando con más cuidado los escritos del filósofo podemos solucionar estos pequeños detalles.

Esta investigación solamente tuvo como objeto de estudios tres periodos. El primer periodo había pasado como inexistente y lo pudimos rescatar gracias a esta edición. El segundo comprende la gestación de *El nacimiento de la tragedia* y aquí solamente realizamos una breve aclaración en torno al tema, porque hay trabajos en donde se sostienen argumentos sólidos e insuperables como los de Guervós, Sánchez Meca o de Paulina Rivero Weber. Por ello, solamente aclaramos un problema en particular: cuál fue la noción de Nietzsche en torno a la voluntad schopenhaueriana a través de sus FP y cómo la concibió realmente en *El nacimiento*. En el último capítulo nos embarcamos en la construcción de *Humano*, y de igual forma, aclaramos la supuesta estética musical que puede haber en ambos libros. Por ello, hacemos una división triple y nos detenemos a indagar cada parte. Todavía están pendientes dos periodos, y esos los comprende los ocho últimos años de la cordura de Nietzsche, pero con esta investigación estamos seguros de que será un aporte para la estética musical en el pensamiento del filósofo, además que corregirá viejos vicios.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- 1.- NIETZSCHE, Friedrich, “Esbozos autobiográficos”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, traducción, Jesús Martín y Manuel Barrios, 1ª, (España: Tecnos, 2011), 67-162.
- 2.- _____, “Pensamientos varios”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad., Diego Sánchez Meca, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 217-228.
- 3.- _____, *Los tres trágicos griegos*, en *Obras completas I. Escritos de juventud* (España: Tecnos, 2011), 234.
- 4.- _____, “Ensayo de autocrítica”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, Trad. Juan B. Linares, 1ª ed. (España: Tecnos, 2011), 329-336.
- 5.- _____, “El nacimiento de la tragedia”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad., Juan B. Linares, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 329-438.
- 6.- _____, *Sócrates y la tragedia*, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad., Juan B. Linares, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 450-460.
- 7.- _____, “Los filósofos preplatónicos”, en *Nietzsche. Grandes pensadores, vol. III*, Trad. Luis Fernando Moreno Claro (Madrid: Gredos, 2015), 365-479.
- 8.- _____, “Los filósofos preplatónicos”, en *Obras Completas, volumen II. Escritos filológicos*, Trad. Manuel Barrios (Madrid: Tecnos, 2013), 327-428.
- 9.- _____, “Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad., Diego Sánchez Meca, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 483-542.
- 10.- _____, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad., Juan B. Linares, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 609-619.
- 11.- _____, “David Strauss, el confesor y el escritor. Primera consideración intempestiva”, trad. Luis E. de Santiago Guervós, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 641-694.
- 12.- _____, “Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad. Juan B. Linares (España: Tecnos, 2011), 749-806.

- 13.- _____, “Wagner en Bayreuth. Cuarta consideración intempestiva”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, Juan B. Llinares, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 807-860.
- 14.- _____, “Cinco prólogos para cinco libros no escritos”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, Luis E. de Santiago Guervós, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 543-568.
- 15.- _____, “Humano demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen I”, en *Obras completas III. Escritos de madurez I*, trad. Marco Parmeggiani (Madrid: Trotta, 2014), 69-274.
- 16.- _____, “Humano demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen II”, en *Obras completas III. Escritos de madurez I*, trad. Marco Parmeggiani (Madrid: Trotta, 2014), 275-468.
- 17.- _____, “Ecce Homo. Cómo llega a ser uno a ser lo que es”, en *Obras completas IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*, trad., Manuel Barrios Casares, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2016), 781-862.
- 18.- _____, “El caso Wagner”, en *Obras Completas, vol. IV. Escritos de madures II*, 573-607.
- 19.- _____, *Correspondencia, volumen I. Junio 1850-Abril 1869*, Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós (Madrid: Trotta, 2005).
- 20.- _____, *Correspondencia, volumen II. Abril 1869-1874*, trad. José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani (Madrid: Trotta, 2007).
- 21.- _____, *Correspondencia, volumen III. Enero 1875-diciembre 1879*, trad., Andrés Rubio (Madrid: Trotta, 2009).
- 22.- _____, *Fragmentos Póstumos, volumen I. 1869-1874, 2ª. Ed.*, trad., Luis Enrique de Santiago Guervós (Madrid: Tecnos, 2010).
- 23.- _____, *Fragmentos Póstumos, volumen II. 1875-1882. 1869, 1ª. Ed.*, trad., Manuel Barrios y Jaime Auspinza (Madrid: Tecnos, 2008).

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- 24.- ÁVILA CRESPO, Remedios, “La crítica de Nietzsche al Romanticismo” en *Estudios Nietzsche* 5 (2005). 11-31.
- 25.- BADIOU, Alan, *Cinco lecciones sobre Wagner*, Trad. Francisco López Martín y Juan Goristidi Munguía (España: Akal, 2013).
- 26.- BARRIOS CASARES, Manuel, “Nietzsche y el retorno romántico a la Naturaleza”, en *Estudios Nietzsche* 5 (2002), 33-66.
- 27.- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, trad. Silvina Marí (España: Taurus, 2015).
- 28.- CAMPIONI, Guiliano, “Prólogo” en *Nietzsche, su música*, 6ª ed. (México: UNAM, 2015), XIII-L.
- 29.- _____, “Fisiología de la ilusión y de la decadence: El problema del actor y el teatro en Nietzsche y Wagner”, en *Estudios Nietzsche 7. Nietzsche y Wagner* (Madrid: Trotta, 2007), 37-54.
- 30.- DAHLHAUS, Carl, *La idea de música absoluta*, trad., Ramón Barce Benito (España: Idea libros, 1999).
- 31.- D’LORIO, Paulo, *El viaje de Nietzsche a Sorrento. Una travesía crucial hacia el espíritu libre*, trad. Luis E. de Santiago Guervós (Barcelona: Ghedisa, 2016).
- 32.- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, “Prefacio de los escritos póstumos del periodo de Basilea”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, traducción, Jesús Martín y Manuel Barrios, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 479-482.
- 33.- _____, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* (Madrid: Trotta, 2004).
- 34.- _____, “Introducción. “El poder de la palabra: Nietzsche y la retórica”, en *Friedrich Nietzsche. Escritos sobre retórica* (Madrid: Trotta, 2000), 9-80.
- 35.- _____, “Presentación” en *Estudios Nietzsche 7. Nietzsche y Wagner* (Madrid, Trotta, 2007) 5-7.
- 36.- _____, “La filosofía experimental en el pensamiento de Friedrich Nietzsche: la autointerpretación del filósofo en su obra”, en *El desafío del pensamiento* (México; FCE, 2016), 26-42.
- 37.- _____, “El epistolario de F. Nietzsche: proyecto de traducción completa al castellano”, en, *Estudios Nietzsche* 4, (2004), pp. 241-242.

- 38.- DUFOUR, Éric, “La estética musical formalista de «Humano demasiado humano»”, en *Estudios Nietzsche 2. La música* (Málaga: UMA, 2002), 9-32.
- 39.- FIGL, Johann, “Edición de los escritos de juventud de Nietzsche: Las primeras notas de los fragmentos póstumos del filósofo. Un informe sobre su investigación” en *Estudios Nietzsche I* (2001), 77-89.
- 40.- FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2000).
- 41.- FISHER-DIESKAU, Dietrich, *Wagner, y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*, Trad. Vicente Romano (España: Altalena, 1982).
- 42.- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda (Madrid: Alianza música, 2005).
- 43.- _____, *El romanticismo: entre música y filosofía*, trad. M. Josep Cuenca (Valencia: Universitat de Valencia, 1999).
- 44.- _____, “‘Música absoluta’ y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche”, en *Estudios Nietzsche 2* (2002), 33-47.
- 45.- GONZÁLEZ BARRIO, Miguel Ángel, “Utopías y realidades: Revolución, Gesamtkunstwerk, drama musical”, en *Ópera y drama* (Madrid: Akal, 2013), 3-16.
- 46.- HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, trad., Alfredo Cahn (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947).
- 47.- HOYOS, Inmaculada, “Instrumentos de trabajo para la investigación”, en *Obras completas IV. Obras de madurez II*, (Madrid: Tecnos, 2016) 933-948.
- 48.- JAY GROUT, Donald y V. Palisca Claude, *Historia de la música occidental, 2*, Trad. León Mamés (España: Alianza música, 2001).
- 49.- KANT, Immanuel, “¿Qué es la ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, trad. Lorenzo Novacassa (México: FCE, 2011), 33-39.
- 50.- _____, *Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas (España: Gredos, 2014).
- 51.- LAVERNIA, Kilian, “La recepción de la obra de Nietzsche e historia de sus ediciones” en *Obras Completas Vol. IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*, coord. Diego Sánchez Meca (España: Tecnos, 2016) 949-1007.
- 52.- LATHAM, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música* (México: FCE, 2008).

- 53.- LLINARES, Juan B., “Nietzsche y Brahms”, en *Estudios Nietzsche II. La música* (Málaga: UMA, 2002), 49-72.
- 54.- _____, “Discordancias entre Nietzsche y Wagner: el debate sobre la abolición de la esclavitud”, en *Estudios Nietzsche 7. Nietzsche y Wagner* (Madrid: Trotta, 2007), 67-85.
- 55.- LOMA BARRIE, Borja, *Terror y Guillotina. Robespierre en la revolución francesa* [En línea]
<https://books.google.com.mx/books?id=VKAqDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [consulta: 06 marzo del 2017]
- 56.- MARY, Fulbrook, *Historia de Alemania*, trad. Beatriz García Ríos (Gran Bretaña: University Press, 1995).
- 57.- MATAMORO, Blas, *Nietzsche y la música* (Madrid: Fórcola, 2015).
- 58.- MORILLAS, Antonio, “Apuntes póstumos: primavera 1868-1869” en *Estudios Nietzsche 4* (2004), 215-217.
- 59.- NIEMEYER, Christian, *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2012).
- 60.- MAGEE, Bryan, *Schopenhauer*, Trad. Amaia Bárcena (Madrid: Cátedra, 1991).
- 61.- _____, *Wagner y la filosofía* (México: FCE, 2011).
- 62.- MALDONADO, Rebeca “Abismo y modernidad: ensayo sobre Nietzsche y el romanticismo”, en *Estudios Nietzsche 5* (2005), 87-100.
- 63.- MANUEL SAUCES y Alicia Villar Escurra, *El irracionalismo, volumen I. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer* (España: Síntesis, 2000).
- 64.- PAUL JANZ, Curt, *Friedrich Nietzsche I. Infancia y juventud*, trad. Jacobo Muñoz (Madrid: Alianza, 1981).
- 65.- _____, *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)*, trad. Jacobo Muñoz e Isidora Reguera (Madrid: Alianza, 1981).
- 66.- PARMEGGIANI, Marco, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*, (España; UMA, 2002).
- 67.- _____, «¿Para qué filología? Significación filosófica de la edición Colli-Montinari de la obra de Nietzsche», en *Estudios Nietzsche I*, Trotta, Madrid, 2001, pp. 91-101.

- 68.- _____, *Crítica y proyecto desde el nihilismo*, (España: Ágora, 2002).
- 69.- PÉREZ MASEDA, Eduardo, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, (España: Biblioteca nueva, 2004).
- 70.- PHILONENKO, Alexis, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Trad. Gemma Muños-Alonso López (Barcelona: Anthropos, 1989).
- 71.- PLATÓN, Fedro en *Diálogos I* (España: Gredos, 2014).
- 72.- PLAZAOLA, Juan, *Introducción a la estética*, 4.^a Edición (Bilbao: Universidad de Deusto, 2007).
- 73.- POLO PUJADAS, Magda, *Filosofía de la música del futuro y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, 2.^a Ed. (España: Universidad de Zaragoza, 2017).
- 74.- RAMÓN Bau, “El wagnerianismo como concepción del mundo”, en *Revista Elementos. De Metapolítica para una Civilización Europea N° 50*, 47-58. <https://archive.org/stream/ElementosRevistaDeMetapoliticaParaUnaCivilizacionEuropeaNos.163/ElementosN50.WagnerI#page/n0/mode/2up>
- 75.- ROMERO PÉREZ, José Roberto, “Nietzsche. Filosofía de la música. Genealogía y perspectivismo” (Tesis de maestría, FFyL, UNAM, 2015).
- 76.- ROSSET, Clément, “Schopenhauer, filósofo del absurdo”, en *Escritos sobre Schopenhauer*, Trad. Rafael del Hierro Oliva, (Valencia: Pretextos, 2005), 55-117.
- 77.- _____, “La estética de Schopenhauer”, en *Escritos sobre Schopenhauer*, Trad. Rafael del Hierro Oliva (Valencia: Pretextos, 2005), 121-199.
- 78.- ROSS, Werner, *Friedrich Nietzsche: El águila angustiada: una biografía*, (Barcelona: Paidós, 1994).
- 79.- SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche: biografía de su pensamiento*, trad. Raúl Gabás (México: Tusquets, 2002).
- 80.- SANTIAGO Guervós, Luis E. de, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* (Madrid: Trotta, 2004).
- 81.- SÁNCHEZ MECA, diego. “El concepto de “Bulding” en el primer romanticismo alemán”, en *Revista de filosofía*, n 7 (España: 1993), 73-88.
- 82.- _____, “Introducción general a la edición española de los fragmentos póstumos”, en *Fragmentos Póstumos, volumen I. 1869-1874*, 2.^a Ed. (Madrid: Tecnos, 2010), 15-62.

- 83.- _____, “Introducción al volumen I: La evolución del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud”, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 13-54.
- 84.- _____, “Nietzsche-Wagner: del drama musical a la música absoluta”, en *Nietzsche y lo trágico* (Madrid: Trotta, 2012), 189-202.
- 85.- _____, *La visión dionisiaca del mundo*, 2ª Ed. (Madrid: Tecnos, 2006).
- 86.- _____, “Introducción al volumen III. El pensamiento de Nietzsche entre 1876 y 1882”, en *Obras completas III. Escritos de madurez I*, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2014), 13-56.
- 87.- _____, “Proyecto de la edición integra en español de los fragmentos póstumos de Nietzsche”, en *Estudios Nietzsche 3*, 195-197.
- 88.- _____, “El adversario interior”, en *Estudios Nietzsche I* (Madrid: Trotta, 2001), 119-144.
- 89.- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I* (Madrid: Gredos: 2010).
- 90.- _____, *El mundo como voluntad y representación II* (Madrid: Gredos: 2010).
- 91.- _____, “Sobre la filosofía de la universidad”, en *Parerga y Paralipómena I*, trad. Pilar López de Santa María, (Madrid: Trotta, 2009), 165-222.
- 92.- _____, “Fragmentos para la historia de la filosofía”, en *Parerga y Paralipómena I*, Trad. Pilar López de Santa María (España: Trotta, 2009), 65-164.
- 93.- _____, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Trad. Leopoldo Eulogio Palacios (Madrid: Gredos, 1998).
- 94.- _____, *Escritos inéditos de juventud, 1808-1818. Sentencias y aforismos II*, Trad. Roberto R. Aramayo (España: Pre-textos, 1999).
- 95.- _____, *Cartas desde la obstinación*, Trad. Eduardo Charpenel Elorduy (México: Los libros de Homero, 2008).
- 96.- _____, *Manuscritos berlineses. Sentencias y aforismos (antología)*, (España: pre-textos, 1996).
- 97.- _____, *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*, Trad. Manuel Pérez Cornejo (España: Universitat de Valencia, 2004).

- 98.- _____, “Ensayo sobre la visión de espectros y lo que se relaciona con ella”, en *Parerga y paralipómena I*, 241-327.
- 99.- SENTELLES PICÓ, David, *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche* (España: Crítica, 2005).
- 100.- “Concordancias. La voluntad de poder” – Edición Colli-Montinari en *Estudios Nietzsche* 4 (2004), 193-208.
- 101.- SIEMENS, Herman, “Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del *genius* por el «espíritu libre» en los años posteriores a 1870”, en *Estudios Nietzsche* 7, trad. Luis E. de Santiago Guervós (2007), 99-120.
- 102.- SIGMANN, Jean, *1848: las revoluciones románticas y democráticas de Europa*, (Madrid: Siglo XXI, 1985).
- 103.- WEBER, Paulina Rivero y Meca, Sánchez Diego, “Escritos póstumos: arte, ética y política en Nietzsche”, en *Pensamiento: papeles de filosofía* (UAM de México), 2/1 (2011), 22-43.
- 104.- _____, *Nietzsche, su música*, 6ª ed. (México: UNAM, 2015), 3-26.
- 105.- WAGNER, Cosima, *Cartas a Nietzsche. Diarios y otros testimonios*, Trad. Luis E. de Santiago Guervós (Madrid: Trotta, 2013).
- 106.- WAGNER, Richard, “La ópera alemana”, en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (España: Doble J, 1975), 161-166.
- 107.- _____, “Recuerdos de mi vida”, en *Recuerdos de mi vida y otros escritos*, (España: Doble J, 1875), 3-25.
- 108.- _____, *Beethoven*, Trad. Blas Matamoro (España: Fórcola, 2016).
- 109.- _____, *Arte y revolución* (Madrid: Casimiro, 2013), 21-62.
- 110.- _____, “Acerca de la denominación «Musikdrama»”, en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (España: Doble J, 1975), 225-235.
- 111.- _____, *La obra de arte del futuro*, Trad. Juan B. Linares y Francisco López (España: Universitat de Valencia, 2000).
- 112.- _____, *Tristán e Isolda* (México: Tomo, 2010).
- 113.- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich von, “¡Filología del futuro!” trad. Luis E. de Santiago Guervós, en *Obras completas I. Escritos de juventud*, 1ª Ed. (España: Tecnos, 2011), 897-916.