

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES

POSTGRADO DE FILOSOFÍA

EL SIGNIFICADO ESTÉTICO DEL CONCEPTO DE LA GESAMTKUNSTWERK

EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* DE FRIEDRICH NIETZSCHE.

www.bdigital.ula.ve

VICTMARY DAVILA

C.I: 11.467.962

TUTOR: Dr. CARLOS ARTURO MATTERA

C.I: 11.959.555

MERIDA DICIEMBRE 2015

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES

POSTGRADO DE FILOSOFÍA

EL SIGNIFICADO ESTÉTICO DEL CONCEPTO DE LA GESAMTKUNSTWERK

EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* DE FRIEDRICH NIETZSCHE.

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al Título de

Magíster Scientiae en Filosofía
www.bdigital.ula.ve

VICTMARY DAVILA

C.I: 11.467.962

TUTOR: Dr. CARLOS ARTURO MATTERA

C.I: 11.959.555

MERIDA DICIEMBRE 2015

República Bolivariana de Venezuela

Universidad de Los Andes

Facultad de Humanidades y Educación

Postgrado de Filosofía

EL SIGNIFICADO ESTÉTICO DEL CONCEPTO DE LA GESAMTKUNSTWERK

EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DE FRIEDRICH NIETZSCHE.

Trabajo de Grado para optar al Grado de Magíster Scientiae en Filosofía.

Autor: Victmary Dávila

Tutor: Dr. Carlos Arturo Mattera

Fecha: Diciembre 2015

Resumen:

www.bdigital.ula.ve

La presente investigación tiene como fundamento al estudio del concepto de la *Gesamtkunstwerk* en la estética Wagneriana realizada por Nietzsche en su obra el Nacimiento de la tragedia. El análisis se desarrolla a partir de la génesis de dicho concepto artístico y su fundamentación en la antigüedad clásica, pasando por los elementos de composición poesía, teatro, y música y la pretendida preeminencia del texto poético, hasta culminar sus efectos sobre la modernidad. Richard Wagner instauró una significación de artista incomparable al escribir el texto y la música al mismo tiempo. Su pensamiento sobre el arte le llevó a ambicionar y concertar todas las artes independientes en “una obra de arte del futuro”, que sería lo que se denominaría con el término *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”). Tal vez, el querer crear una obra de arte teatral y una ópera al mismo tiempo se deba a su personalidad romántica universal.

Palabras claves: Nietzsche, Wagner, poesía, obra de arte, estética, antigüedad clásica, Grecia antigua, Alemania.

www.bdigital.ula.ve

Grande Eres Tú

A mi adorada Madre

5

CC-Reconocimiento

Índice

Capítulo	I
Pág.	
1.1 El retorno de la tragedia en la obra de F. Nietzsche.....	01
1.2 La ópera como reminiscencia del drama musical griego.....	16
1.3 Del mito trágico a la literatura trágica.....	33
Capítulo II	
2.1 La música trágica en la tradición medioeval.....	41
2.2 La ópera barroca y otras manifestaciones corales.....	48
2.3 El teatro barroco como precursor de la <i>Gesamtkunstwerk</i>	61
Capítulo III	
3.1 Wagner y el proyecto de la “restauración trágica” El cruce entre música y filosofía.....	68
3.2 Tristán e Isolda: la fusión entre música y poesía, hacia la obra de arte total.....	74
3.3 Wagner (Tetralogía).....	86
3.4 La <i>Gesamtkunstwerk</i> como hecho fundamental de la Estética (Heidegger: <i>seis hechos fundamentales de la estética</i>).....	92
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	114

INTRODUCCIÓN:

Esta investigación intenta mostrar las dos concepciones que Nietzsche visualizará no sólo en la antigüedad, sino también en su propio tiempo. Se trata de la concepción trágica, cuyo testimonio más notable es la tragedia griega, y de su supresión frente a la aparición del "optimismo racionalista" que tiene como figuras emblemáticas a Sócrates (en la filosofía) y a Eurípides (en la literatura).

Ahora bien, ante el avance de la concepción socrática, Nietzsche se plantea la posibilidad de restaurar en su tiempo el sentido de lo trágico a través de su propia filosofía. En esta dirección, nos interesa finalmente determinar el papel que asume el propio Nietzsche en tanto filósofo comprometido con su dictamen epocal.

En el primer capítulo de la tesis estudiaremos ciertos géneros artísticos en los que se descubren escorzos referidos a una especial concepción del mundo. El tránsito de una forma artística a otra es signo de un cambio a gran escala, un cambio que sobrepasa el plano del arte, situándose en el ámbito existencial.

Entre las formas artísticas griegas, Nietzsche se aboca al estudio de la tragedia. Su análisis articula la dimensión estructural-formal de la obra con la de su recepción, y a partir de allí reconstruye su visión del mundo griego. Si bien Nietzsche habla de ciertos personajes como Prometeo y Edipo, su atención se dirige especialmente a figuras arquetípicas, como el *héroe trágico*, el *coro*, la *música*, el *espectador*, el *diálogo*. Las interrelaciones de estas figuras y su significación en la tragedia tendrían una justificación ontológica: cada una de ellas nos retrotrae a un aspecto especial del modo heleno de apropiarse del mundo, de encarnarse en el mundo.

Al inicio de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche plantea las preguntas: ¿Por qué los griegos tienen necesidad de la tragedia?, ¿existe una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia?, ¿qué es lo dionisiaco?, ¿qué significa el socratismo para la tragedia?, aún más, ¿qué significa la ciencia como síntoma de vida?. Nietzsche asume tales interrogantes, porque ve en los griegos el nacimiento de una tendencia que predomina hasta sus días. Dicho más claramente, ve la disolución de la apropiación trágica del mundo, a partir del surgimiento de la estética racional impulsada por Eurípides. *La llamada estética racional se enmarca en un paradigma cientificista que comienza a dominar ininterrumpidamente la mentalidad de los pueblos.* (Nietzsche, 1998: 19).

Ante esto la respuesta de Nietzsche plantea "*Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*" (Nietzsche, 1995: 28), criterio utilizado por el filósofo en su

afán de develar el sentido más profundo del pueblo griego. Pues justamente en la concepción del arte, de la ciencia y de la vida se encuentran los puntos de inflexión de este mundo. Ahora bien, no sólo determinan al heleno, sino incluso también al mundo moderno del s. XIX. Además de las dominaciones racionales-cientificistas, hay experiencias que también trascienden las épocas y las culturas, experiencias que nos des-individualizan y nos ubican en una macro escala en donde el hombre en cuanto individuo es sobrepasado a favor del todo. La conciencia de la destrucción y del dolor eterno como parte constitutiva de la naturaleza y el experimentarnos como seres naturales que inexorablemente estamos inmersos en este eterno fluir de creaciones y destrucciones, puede adquirir el carácter de una fuerza transformadora si a pesar de todo ello se apuesta a la vida.

El lamento transformado en vida es lo trágico. Esta actitud existencial testimoniada en la tragedia griega logra ser quebrantada por la corriente optimista racionalista. Que paradójicamente culmina en autodestrucción, Nietzsche reconoce que dicha concepción continúa monopolizando las opiniones, y fundamentalmente generando un proceso de in-cultura. ¿Será posible su superación?... ¿será posible rescatar lo trágico como modo de apropiación del mundo?

Intentaremos aproximar una respuesta del significado estético de la *Gesamtkunstwerke* a partir del segundo y tercer capítulo, y a través de la lectura de los textos nietzscheanos. Nos interesa abordar exclusivamente sus pensamientos de juventud, puesto que en ellos encontramos un primer desarrollo pormenorizado de tales cuestiones. Si bien posteriormente se desdijo de algunas consideraciones hechas en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche no abandona el problema planteado en torno a la ciencia.

Esta contrariedad se remonta a la época de su relación con Richard Wagner, quién estima la doble disminución de la religión a religión del arte y del arte a la estética. La religión es la representación de las fuerzas naturales, que transfieren a la nulidad y al desequilibrio de la verdadera esencia de la naturaleza. La función del arte es devolver la unión con la naturaleza mediante la solución optimista de la equidad limitada en el éxtasis de la práctica estética.

La poesía obtiene con ello una dignidad superior, vuelve a ser lo que fue al comienzo: maestra de la humanidad, pues ya no queda filosofía ni historia, únicamente el arte poético sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes. Tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que hacerse una mitología de la razón, mientras las ideas no las hagamos estéticas, es decir mitológicas, no tendrá interés para el pueblo; y a la inversa, el filósofo tendrá que avergonzarse de la mitología mientras ésta no se haga estética.

La nueva mitología es una exigencia. Todavía no existe, pues de otro modo no se tendría el problema de cómo una sociedad fragmentada en intereses particulares pueda llegar a su verdadera unidad. La obra de arte que puede ejercer una función de formación de comunidad es la obra de arte del futuro. De ella se habla enfáticamente en singular, en ella una humanidad ha de celebrar su solidaridad.

El intento sin duda más decisivo de preparar un camino para esta obra de arte del futuro, y que modela el pensamiento de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, lo emprendió Richard Wagner con su obra de arte total: en ella ha de ser perceptible ya el futuro que abarca la humanidad. Wagner evidencia fuertemente las dificultades en las que cae el arte si es que, en calidad de religión de arte, ha de llegar a ser la única instancia otorgadora de sentido.

www.bdigital.ula.ve

Capítulo I

1.1 El retorno en la tragedia en la obra de F. Nietzsche.

“Pues quien ha satisfecho a los mejores de su tiempo, ha vivido para todos los tiempos”¹

El nacimiento de la tragedia es la materialización literaria y filosófica de los vínculos que unían a Nietzsche con el compositor Richard Wagner, a quien dedica la obra, en el momento de su redacción en 1872 y su posterior publicación a comienzos de 1872. Supone una especie de caja de resonancia de las ideas de Wagner que, por aquel entonces, imbuían el pensamiento de Nietzsche. Se conserva una carta al respecto enviada por Nietzsche al compositor que da prueba de la relación estrecha de ambos y de la admiración que Nietzsche sentía hacia Wagner:

“Si a mí vez considero que tengo razón en la cuestión principal, esto significa que sólo usted, con su arte, debe tener razón hasta la eternidad. En cada página descubrirá que sólo quiero agradecerle todo lo que me ha dado [...]. Quizá más adelante pueda decir mejor varias cosas: y “más adelante” significa para mí la época de la “realización”, el período de la civilización de Bayreuth; mientras tanto, siento con orgullo que estoy señalado, y que de ahora en adelante se me nombrará en relación con usted”²

Y en verdad, a partir de esta obra el nombre Nietzsche pasó a ser indisoluble al de Wagner. Pero para comprender esta vinculación que culmina en esta obra analizaremos los precedentes de la relación entre ambos personajes.

El 8 de noviembre de 1868 Nietzsche y Wagner se conocen en la casa del orientalista Hermann Brockhaus, cuñado de Wagner. Nietzsche acababa de cumplir veinticuatro años y Wagner tenía ya cincuenta y cinco. Nietzsche sólo era un joven aunque brillante estudiante de filología clásica, mientras que Wagner se encontraba prácticamente al final de su madurez y en pleno éxito. Para entonces, Nietzsche había escuchado el preludio de *Tristán e Isolda* además de la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg*. El impacto de su encuentro fue doble: por una parte está el impacto intelectual, pues ambos tienen en común la pasión por la estética de Schopenhauer,

¹ Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid 1995, p. 274

² Nietzsche a Wagner, 2 de enero de 1878, citado en Eduardo Pérez Maseda, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, ed. Tecnos, Madrid, 1993, p. 263.

que Nietzsche había comenzado a leer en 1865 con el libro *El mundo como voluntad y representación* donde se nos explica, *grosso modo*, que la “voluntad” es la expresión imposible del fin absoluto del hombre.

Esta imposibilidad de la voluntad genera una eterna insatisfacción en el hombre cuya única redención se puede obtener por medio de la música, que refleja de modo directo la propia voluntad, sin necesidad de hacer uso de la “representación”, es decir, lo sensible, lo fenoménico, que en este sentido encarnarían el resto de las artes. Comparte también con Wagner el concepto de “regeneración” que pasa por la necesidad de una renovación de la cultura y del hombre en el mundo presente, ante el cual se expresa de modo “rebelde”. *“Con Wagner (Nietzsche) también encontró un compañero en su ideal de recuperación del mundo antiguo ya que veía al compositor como el precursor de tal heroica tarea dentro de la cultura germana, por la cual apuestan incondicionalmente.”*³

Por otra parte, está el impacto de la propia personalidad de Wagner, un hombre libre, que ha vivido intensamente y ha sabido sacar partido de su rebeldía artística y personal frente a Nietzsche, un joven de provincias que se encuentra con un hombre que podría ser su padre.

En 1869 Nietzsche es nombrado catedrático de Filología en la Universidad de Basilea y a partir de ese mismo año comienzan las visitas periódicas a la residencia de Wagner y de su amante Cósima, en su idílica casa en Tribtschen. El período de duración de devoción por Wagner es difícil de delimitar ya que, en el fondo, nunca dejará de sentir una fuerte admiración por la personalidad de Wagner, aunque su música deje de parecerle el ideal de los modelos clásicos. Podemos trazar más o menos un lapso de tiempo desde su encuentro a finales de 1868 hasta aproximadamente finales de 1871 o mediados de 1872, justo después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*. (Cf. Lefevre, H. *Fondo de la cultura Económica*. 1993. Pp. 28-29)

Hubo varios escritos preparatorios al libro que se corresponden a dos conferencias pronunciadas por el joven profesor de Basilea el 18 de enero de 1870 y el 1 de febrero de ese mismo año cuyos títulos respectivos son *El drama musical griego y Sócrates y la tragedia*. Existen otros escritos preparatorios como *La visión dionisiaca del mundo*, del verano de 1870 también. Todos estos escritos son un tributo de admiración hacia Wagner. Su intención desde el primer momento es poner en paralelismo la tragedia griega y la ópera wagneriana. Busca al mismo tiempo la creación de una ópera auténticamente alemana que, desde antes de Carl María von Weber, se ansiaba. (*ibid.* Pp. 45)

³ *La música clásica: la era de Haydn Mozart y Beethoven*, ed. Akal, Madrid, 1998, pp. 195-196.

Nietzsche comienza a escribir *El nacimiento de la tragedia* en octubre de 1870 tras regresar a Basilea de la guerra franco-prusiana, pero comienza a fraguarse mientras está en la guerra sirviendo como oficial de sanidad. Posteriormente, durante las Navidades de 1870, es invitado por los Wagner, constituyendo un periodo fundamental en la idea de *El nacimiento de la tragedia* pero que, debido a que estaban juntos, no ha dejado correspondencia a partir de la cual poder construir su evolución. (*Ibid.* Pp 67).

El libro se publica por E. W. Fritsch, de Leipzig, en diciembre de 1871 bajo el título *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*; tendrá tres ediciones en vida de Wagner y, en la tercera de 1886, cuando Nietzsche ha roto sus relaciones con Wagner, Nietzsche modificará el título por el de *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, queriendo borrar la huella del espíritu musical wagneriano del que la obra surgió originariamente, además de añadirle un revelador “Ensayo de autocrítica”. (*Ibid.* Pp 67-72).

A partir de la tercera edición de 1886 el “Ensayo de autocrítica” se situará normalmente como proemio del texto. El interés de este ensayo radica en la relectura por parte del propio Nietzsche de su primer libro, escrito quince años atrás. Por tanto, reinterpreta en la distancia, a la luz de sus propias ideas posteriores, aquéllas ideas juveniles. Se había liberado de la influencia de Kant y Schopenhauer, de Wagner y del academicismo de su cátedra en Basilea.

Encontramos aquí una nueva perspectiva del simbolismo de Dionisio y su anticristianismo. Cuestiona el pesimismo (que a partir de ahora formará parte del título) como signo de decadencia, de desilusión o cansancio planteando la posibilidad de que tal vez ese pesimismo de los griegos, que les inclina al mal, al horror, a la incertidumbre de la existencia, sea producido por un exceso de vida. Es decir, el pesimismo que forma parte de la tragedia pudiera no ser un debilitamiento de la cultura griega sino antes bien un síntoma de cómo un pueblo en plenas facultades físicas e intelectuales necesita deleitarse en el mal y lo trágico por un principio de contraste, lo cual entronca con las ideas que vamos a desarrollar posteriormente en torno a lo apolíneo y lo dionisiaco en tanto que contrarios armónicamente unidos.

Dentro de estos dos principios antagónicos critica el espíritu racional –y, por ende, la ciencia- por ser la causa de la desaparición de la tragedia. Uno de los puntos más interesantes, es la crítica al cristianismo que no aparecía siquiera citado en el libro original. El cristianismo se asocia a la moral, lo cual es introducido dentro del mundo de las apariencias (de la “representación” o lo “fenoménico” según Schopenhauer),

como simulacro, conjetura, prejuicio, interpretación y adorno.” En palabras del propio Nietzsche:

“Nada es más completamente opuesto a la interpretación, a la justificación puramente estética del mundo, aquí expuesta, que la doctrina cristiana, que no es ni quiere ser más que moral, y con sus principios absolutos, por ejemplo, con su veracidad de Dios, relega el arte, todo arte, al recinto de la mentira, es decir, lo niega, lo condena, lo maldice. Tras semejante manera de pensar y apreciar, que por poco lógica y sincera que sea debe ser fatalmente hostil al arte, yo descubro en todo tiempo también la hostilidad a la vida, la rabiosa y vengativa repugnancia contra la vida misma, pues toda vida reposa en la apariencia, arte ilusión óptica, necesidad de perspectiva y error. El cristianismo fue, desde su origen, esencial y radicalmente, saciedad y disgusto de la vida, que no hacen más que disimular y solazarse bajo la máscara de la fe en otra vida, en una vida mejor”⁴

Aquí la religión, al igual que la ciencia, se ve como una aniquiladora del arte debido a que niega las pasiones, teme la belleza, la voluptuosidad. La construcción de los valores es vista como una *voluntad de aniquilamiento*, es decir, de represión de las propias naturalezas del hombre, erráticas y, en definitiva, imperfectas.

Como ya se ha dicho, el libro está dedicado a Richard Wagner, a quien va dirigido el prólogo inicial. En este prólogo se marca como meta la *liberación* de las ataduras que el contemporáneo ha heredado, esto es, la confianza absoluta en la razón, el progreso y, de manera tácita, entendemos la religión. Nietzsche cita un libro sobre Beethoven que Wagner acababa de publicar, en consideración a la estética del arte como un auténtico problema alemán que ambos debían redimir. No duda en atacar a las personas que consideran banal la problemática de la estética, pues juzgan el arte como algo accesorio frente a la *seriedad de la vida*. Declara, de hecho que *“el arte es la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida”⁵*.

Lo dionisiaco, sin embargo, no sólo renueva la alianza entre los hombres sino que también reconcilia al hombre con la Naturaleza. No olvidemos que Dionisio, Baco para los romanos, era el dios de los árboles y de los frutos: de la uva, del vino, de las vendimias y de la embriaguez. Había sido criado en el interior de los bosques por sus nodrizas las *ménades*, mujeres poseídas a veces por un delirio divino. (*Ibid. Pp 79*)

Primero fue adorado en forma de yedra; después, como hombre barbudo y vigoroso, con el *tirso*, que era una vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que solía llevar como cetro y que se usaba en las fiestas dedicadas a él. Las *bacantes*, para

⁴ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, ed. Alianza, Madrid, 2011, p. 39.

⁵ Idem, p. 46.

honrar a Dionisio, se reunían de noche a la luz de las antorchas y, acompañadas de una música de flautas, mataban un ternero y, despedazándolo, comían la carne cruda y sangrante. Después, acometidas de una locura religiosa que se llamaba *entusiasmo*, se lanzaban corriendo por los campos entre gritos y movimientos desordenados. Este *entusiasmo*, del griego ἐηθουσιαζω, está inspirado por los dioses (Ibid. 82-84), lo cual es la base del espíritu o entusiasmo dionisiaco en consideración de Nietzsche.

La danza juega, junto con la música, un papel catalizador, y aparece con frecuencia en Nietzsche, tanto en *El nacimiento de la tragedia* como en *Así habló Zaratustra*. Él nos dice que “cantando y bailando el hombre se siente dentro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. [...] El hombre no es ya un artista, es una obra de arte”⁶

De este modo, estando en pleno estado de *entusiasmo*, el hombre alcanza la esencia misma del universo, la *voluntad* de Schopenhauer. En este estado de la cuestión, considera que la tragedia es la expresión que compendia de manera más perfecta este espíritu. De hecho, el origen real de la tragedia se relaciona con las propias prácticas de las bacantes. La palabra tragedia proviene del griego τραγωδία, de τραγοζ, macho cabrío, y ᾄδω, cantar, alabar, celebrar. Así, su significado es: canción de los gentiles en loor al dios Dionisio (el macho cabrío). El culto de Dionisio, es de género tracio y luego griego.

La evolución de la tragedia nos muestra que inicialmente sólo intervenía en su representación el coro, guiado por la figura del corifeo, todos ellos untados de mosto y vestidos con pieles de carnero. Tespis de Icaria introdujo un personaje que le diera réplica al coro, y Esquilo añadió un segundo personaje, y con este autor se elevó a la categoría de gran obra de arte. Sus personajes luchaban en vano contra la fatal Moira, que representa la fuerza ciega y el destino ineludible. Sófocles restó grandeza a la tragedia para acercarla al pueblo, y Eurípides la rebajó aún más considerando con escepticismo a los dioses y enfrentando a los hombres más con su propia debilidad que con los designios del hado, es decir, *racionalizó* la tragedia, lo cual fue el inicio del fin de un género basado en lo irracional del *entusiasmo* y la lírica de lo dionisiaco (Cf. Abbagnano, N. *Historia de la Filosofía*. 1956. Pp. 14-17).

Nietzsche considera, por el contrario, que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco surgen de la naturaleza sin intermediación del artista humano. Por ello considera -tal como lo afirmaron Platón y Aristóteles-, que toda realización artística es imitación, pero al contrario que en ellos esto no tiene connotaciones negativas, sino que considera que así debe ser: el hombre debe imitar en todo a la naturaleza. Sin embargo, debemos

⁶ Idem, p. 52.

entender aquí el concepto *naturaleza* en un sentido pesimista. El pesimismo como doctrina filosófica nos enseña que lo trágico reside en la naturaleza de las cosas y es, por tanto, inextirpable, convirtiéndose en una teoría metafísica del universo, según la cual la misma existencia es un absurdo. No niega que haya cosas peores y mejores, pero sostiene que aquello que parece mejor no es tal, no es verdadero bien, sino un mero alivio del dolor. La salvación radica en la renuncia al deseo y la entrega a la contemplación. Nietzsche parte de él, pero le da un giro hacia el carácter positivo pesimismo activo), que no niega la vida –tal como las ideas de renuncia y la contemplación, sino que la afirma en todas sus contradicciones (el *Sí trágico*) (*Ibid* 25-32)

La vida como absurdo se refleja en el propio espíritu griego que Nietzsche reinterpreta en palabras del viejo Sileno al rey Midas, quien le preguntó qué era lo que más debía apreciar el hombre por encima de todo:

*“Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir ante todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto”*⁷

La cultura griega nos ofrece no pocos ejemplos al respecto. Uno de los más representativos es el de Cleobis y Bitón, dos hermanos que transportaron a su madre, sacerdotisa de la diosa Hera, hasta su santuario en Argos, uncidos ellos mismos al carro. La plegaria de la madre a los dioses, para que otorgaran el mayor bien a sus hijos, fue oída por aquéllos, que enviaron a éstos un profundo sueño del que nunca despertaron.

En los inicios de la literatura griega se reconoce a Homero y Arquíloco. El primero lo es como representante de la poesía apolínea, y el segundo de la dionisiaca, debido a sus poemas violentamente satíricos. La música juega aquí un papel fundamental, ya que la creación poética no es tanto la visión de imágenes con ideas contenidas en ellas sino una *disposición musical*. De hecho, afirma que el fenómeno más importante de la lírica griega es la asociación e identidad del poeta lírico y el músico. El arte lírico supone el medio a través del cual accedemos a la esencia de la naturaleza.

Arquíloco fue compositor de peanes a Apolo y de ditirambos a Dionisio así como el introductor de la canción popular en la literatura. Nietzsche habla aquí de la canción popular como el *perpetuum vestigium* de la mezcla de lo apolíneo y lo dionisiaco, en oposición a la epopeya exclusivamente apolínea. Esto es así pues la poesía popular,

⁷ Nietzsche, op. cit, p. 58.

según Nietzsche, “*conserva las huellas de los impulsos orgiásticos de la Naturaleza, en contraposición al lirismo de contemporáneos como Terpandro*”⁸ y otros rapsodas épicos. La canción popular intenta también imitar a la música. En este sentido Nietzsche considera que Arquíloco establece una nueva poesía en oposición a la homérica por establecer una relación íntima entre la poesía y la música, la palabra y el sonido. Sin embargo Nietzsche, al igual que Schopenhauer, considera que la música está por encima de la poesía ya que ésta no puede expresar nada que no esté contenido en la música. De hecho dice que el lenguaje, como símbolo de las apariencias, no puede expresar la esencia de las cosas (la *voluntad*).

El origen de la tragedia radica en el coro, que fue el verdadero drama original. Schlegel afirma que el coro representa a la multitud de espectadores, es decir, es un espectador ideal que tiene por objeto representar al pueblo frente a la clase principal, que estaría en la escena (*Ibid.* 35). En este sentido Nietzsche considera una blasfemia hablar de una representación constitucional del pueblo.

La grandeza de la tragedia se refleja también en la perspectiva con la que es vista por el espectador. Aquí, a diferencia del espectador actual, no se tiene plena consciencia de que lo que se está viendo es una obra de arte y no una realidad empírica, sino que el coro trágico de los griegos reconoce que los personajes que están en escena existen materialmente. Nietzsche desbarata nuestra concepción actual del público y de la visión del arte con duras palabras:

*“Hemos creído en un público estético, y tenemos por el espectador ideal tanta mayor estimación cuanto más apto se muestra para concebir la obra de arte en cuanto arte, es decir, estéticamente; y he aquí que la interpretación de Schlegel nos pinta al espectador perfecto, ideal, sufriendo la influencia de la acción escénica, no estéticamente, sino de una manera material, empírica. “¡Oh, esos griegos, decimos asustados, derrumban nuestra estética!”*⁹

Schiller considera a este respecto que el coro sirve de *muralla viva* alrededor de la tragedia para separar del mundo real el dominio ideal y la libertad de la tragedia. El coro de sátiros aniquilaba la existencia individual del hombre y transportaba a todos los hombres, independientemente de su situación social, a un estado común de identificación con la Naturaleza.

⁸ Nietzsche, op. cit, p. 70.

⁹ Nietzsche, op. cit, p. 78.

“Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera casual, sino más bien un estado de ánimo musical <<El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después en mí la idea poética>>” (Nietzsche, 1995: 64)

Y la Naturaleza, como hemos visto, no es vista como algo idílico, sino como la esencia donde el bien y el mal aparecen entremezclados. De ahí que, cuando alcanzamos la verdad de la Naturaleza, sintamos horror. La vida se convierte en un absurdo que nos conduce al suicidio, como a Cleobis y Bitón, como a Ofelia, y reconocemos entonces que las palabras del Sileno eran dolorosamente ciertas. Sin embargo, el arte se convierte aquí en un medio, pues transforma lo horrible y absurdo de la existencia en imágenes que ayudan a soportar la vida. “El rapsoda no se identifica con sus imágenes, sino que las considera fuera de sí mismo, de modo que su *ego* se pierde en la propia Naturaleza”. (Nietzsche, 1995: 67).

El sátiro, en este sentido, actúa como *criatura bruta* pues simboliza la Naturaleza y sus poderosos instintos, sin contaminación humana. Posee, por tanto, la sabiduría. El propio Dionisio juega un papel esencial. Nietzsche afirma que es el verdadero héroe de la escena, pues aunque no esté presente forma parte consustancial al origen y espíritu de la tragedia. Pero más tarde se pretendió mostrar realmente al dios; comienza entonces el drama. A partir de ahora el coro debe transportar a los oyentes a un estado de exaltación dionisiaca de modo que, cuando aparezca el héroe, no vean a un actor con máscara sino al propio dios.

La tragedia griega murió por suicidio, agonizando en manos de Eurípides. Nietzsche considera que el fin de la tragedia se produjo cuando se eliminó el coro. Esto es fruto de las nuevas ideas democráticas; el pueblo, la masa, administra el país así que se deleita viéndose reflejado en la nueva *Comedia ática*. Nietzsche asocia este nuevo espíritu con la mediocridad burguesa que toma el poder, extrapolable a la época contemporánea. Eurípides extrapoló al alma de sus héroes escénicos los sentimientos y pasiones del público, que hasta entonces había sido una especie de coro invisible. Ahora son las pasiones humanas las que se apoderan de los personajes y no el *entusiasmo* dionisiaco, interpretado como una humanización de la tragedia. Esto guarda relación directa con el pensamiento de un contemporáneo de Eurípides, Sócrates. (*Ibid.* 42)

La filosofía socrática se desliga de las adherencias a la religión griega con su teogonía y su poesía. La razón, en su aspecto puramente lógico y dialéctico, va a ser la base de las nuevas estructuras morales y psicológicas. La ciencia va a dirigir los pasos del hombre

pero esta ciencia se sustentará en una base crítica preguntándose qué es la moral, qué es la justicia, qué es la belleza. Aquí no importa tanto la resolución de las preguntas planteadas sino su planteamiento. El hombre ha de ajustarse a los datos racionales que le proporciona la experiencia inmediata.

Por tanto, Sócrates es planteado como el adversario de Dionisio. Y sabemos que Sócrates y Eurípides tuvieron una estrecha relación, incluso dándole consejos sobre sus obras. Para Sócrates la tragedia nunca había dicho la verdad. Al igual que Platón la clasifica entre las artes complacientes que no pretenden plasmar más que lo agradable y no lo útil. Platón dice a este respecto que el arte antiguo era una imitación de la apariencia perteneciente a un mundo inferior al mundo empírico. Platón se esfuerza por llegar más allá de la realidad y representar la Idea. Esta teoría de las ideas se basa en el hecho de que las cosas no tienen realidad por sí mismas. La verdadera realidad corresponde a las Ideas incorruptibles y eternas, que han sido contempladas por nosotros en una existencia anterior (*Ibid 48*). La única ciencia que poseemos, nace de una *reminiscencia* de esta visión de las ideas. Conforme a ella, podemos discernir las cosas y les concedemos cierto grado de realidad en cuanto participan de las ideas. Así, una cosa será bella en cuanto participa de la *Idea* de la belleza; buena, en cuanto participa de la *Idea* de bondad, etc. La filosofía de Kant, con su *fenómeno* o apariencia y su *cosa en sí* (noúmeno), y la de Schopenhauer, con su *representación* y su *voluntad*, reproducen remotamente este dualismo. Nietzsche, como ya hemos visto, aceptaba en principio la metafísica de Schopenhauer, pero también la de Kant.

Los preceptos socráticos tienen como consecuencia que la virtud sea considerada como la verdadera sabiduría y de esta manera el hombre virtuoso se convierte en un hombre feliz. La tragedia se convierte en un arte inferior y falso, opuesto a la virtud, por lo que debe tomar una forma humana y racional, atentando contra la propia esencia de la tragedia.

Nietzsche critica la mentalidad contemporánea por relegar el arte como algo innecesario para la vida, puramente decorativo, frente a la seriedad de la vida. Esta es, pues, la herencia socrática que hemos recibido, imperando en nuestra cultura como un principio incuestionable. De esto deriva el tipo de *hombre teórico*, aquél que confía en el intelecto, en el espíritu científico, que supone la destrucción del mito. Según Nietzsche esta visión es propia de las épocas de decadencia. El hombre teórico busca la *verdad* deleitándose más en la investigación de la verdad que en la verdad misma.

Nietzsche ve en lo apolíneo y lo dionisiaco los polos complementarios de la manifestación del propio arte, aunque en apariencia puedan parecer dos mundos artísticos distintos y contradictorios:

*“Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dionisos, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí”.*¹⁰

La Historia del arte de Winckelmann había difundido la imagen de Grecia como patria de lo clásico, del ideal de la armonía, la belleza proporcionada y el cultivo de la razón. Antes de la edición del *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche pronunció en Basilea tres conferencias donde esta imagen clásica es cuestionada. En la conferencia *“La visión dionisiaca del mundo”* es invocado en todo su poder un dios soterrado: Dionisos. Dionisos es símbolo de una realidad vital y profunda. El primer latido del mundo es apariencia; lo que aparece, lo que impresiona con rapidez inmediata nuestros sentidos, es la realidad como formas que se repiten, como días y noches que suceden según leyes estrictas (*Ibid* 62- 67). La apariencia del mundo es orden y medida. Pero, a través de esta textura ordenada fluye, deviene, una fuerza primordial, sutil, originaria y creadora: la fuerza dionisiaca. Un poder universal que, bajo la férula de Dionisos, promueve una forma particular de arte. El arte dionisiaco es inconsciente, instintivo, trasciende las apariencias, percibe el fondo de la existencia, expresas energías que fulguran más allá de las cosas ordenadas del individuo. Lo dionisiaco es actividad visceral y éxtasis. Es embriaguez que en la música encuentra su principal voz expansiva.

Con sensibilidad poética y mirada analítica, Nietzsche caminó entre los fervores del rito arcaico en honor a Dionisos. La tragedia antigua fue rito y culto del Dios exuberante. La tragedia era coro, exaltación del canto y el sonido como imán que invocaba y atraía lo divino. Así, el adorador de Dionisos se encontraba y fundía, fugazmente, con el dios. En ese instante comprendía el suelo abismal de la realidad: el *“Uno primordial”*, desde el que surge la potencia creadora. El arte dionisiaco no es entonces un pequeño reino de ficciones en el que se refugia el artista y el público que disfruta su obra. Por el contrario, el arte inflamado por los vientos de Dionisos es apertura a la realidad, es experiencia sensible, cercanía con una misteriosa fuente creadora. El camino del arte dionisiaco es la ladera acalorada hacia una cima divina, sagrada.

Para Nietzsche lo primero es la intuición. Él la propone y afirma sin más; y adquiere luego una especie de confirmación cabalmente por la intensidad luminosa con que atraviesa la realidad. A su luz los fenómenos se tornan comprensibles; son el plano

¹⁰ Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid 1995, p.230

trazado de antemano, la estructura interna de las cosas. La intuición es en Nietzsche la mirada previa (Cf. Jasper, K. *Los grandes filósofos*. 1996. Pp. 10), que penetra como un rayo en la esencia misma. Sus conocimientos fundamentales poseen siempre la forma de iluminaciones. Con esto no pretendemos dar una valoración de ellos. Nietzsche permanece extraño a la especulación. Su pensamiento mana de una fundamental experiencia poética, cercana al símbolo. Nietzsche se encuentra bajo el dominio de la poesía y el pensamiento; o, mejor: se encuentra desgarrado por su antagonismo. Pero su adivinación mítica está emparentada con el pensamiento especulativo en la medida en que, al igual que éste, se adelanta a los fenómenos que hay que dilucidar.

Este adelanto aparece con mucha claridad en la primera obra de Nietzsche. Lo que parece un prelude constituye en rigor el núcleo. Nietzsche comienza diciendo que es una gran ventaja para la "ciencia estética" el que se llegue a la "*certidumbre inmediata de la intuición*"¹¹ de que el progreso del arte está ligado al dualismo de lo apolíneo y dionisiaco, de manera semejante a como la generación lo está de la dualidad de los sexos. Nietzsche parece formular un conocimiento de la ciencia estética. La estética aparece, pues, como el horizonte de su planteamiento del problema. Y pide, además, para su conocimiento, "*la certidumbre inmediata de la intuición*".¹² Proclama la intuición adivinatoria y la expresa en seguida con una imagen mítica. El símbolo mítico lo toma de los griegos que como él mismo dice: "*hace perceptible al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses*"¹³.

El arte antiguo es visto ahora como manifestación de "doctrinas secretas"; es decir, la presunta teoría estética se amplía hasta convertirse en una interpretación de la comprensión del mundo que en el arte griego se revela. La obra de arte antiguo se convierte en la llave de una visión del mundo. Lo apolíneo y lo dionisiaco se muestran en el primer momento como dos instintos estéticos de los helenos. Apolo simboliza el instinto figurativo; es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición bella; Dionisos es, en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual, el dios de la noche, y en contraposición de Apolo, que ama las figuras, el dios de la música; pero no de la música severa, refrenada, sino, más bien, de la música seductora, excitante, que desata todas las pasiones (Ibid. 17-20). Apolo y Dionisos son tomados, pues, al

¹¹ Coulange, F. (1994) *La ciudad Antigua*. Pág. 88

¹² Ibid. Pág. 90

¹³ F. Nietzsche. *El Nacimiento de la Tragedia*. Pág. 86

principio tan sólo como metáforas para expresar los contrapuestos instintos artístico del griego, como el antagonismo de la figura y la música.

Para ilustrar el antagonismo de estos instintos artísticos, Nietzsche acude a una contraposición “filológica” de la vida humana; salta así a la psicología. En “*el sueño y la embriaguez*” aparece de nuevo la contraposición. El sueño es, por así decirlo, la fuerza inconsciente, creadora de imágenes, del hombre. “*la bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo*”,¹⁴ se nos dice. El sueño crea el mundo de las imágenes, el escenario de las formas, de las figuras; produce mágicamente la bella apariencia que regala al alma la felicidad de la contemplación neta y precisa; aunque siga un curso caprichoso, el soñar trae imágenes, siempre imágenes; es una fuerza plástica, una visión creadora. A Apolo, dice Nietzsche, (*Ibid 25-30*) los griegos lo concibieron como esta fuerza creadora del mundo imaginativo que aparece en el sueño del hombre, pero es una fuerza más poderosa todavía. Y aquí Nietzsche da un salto directamente desde la interpretación psicológica del sueño: Apolo no sólo crea el mundo de imágenes del sueño humano, sino que crea también el mundo de imágenes de aquello que el hombre toma de ordinario por lo real.

A Apolo, dios de las formas, podríamos definirle dice Nietzsche, “*la magnífica imagen divina del principium individuationis, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y la sabiduría de la “apariencia”, junto con su belleza*”¹⁵ ¿cómo debemos entender esto? El *principium individuationis* es el fundamento de la división y particularización de todo lo que existe; las cosas están en el espacio y en el tiempo; están juntas aquí, pero justamente en la medida en que se hallan separadas unas a otras, donde una acaba, la otra empieza; el espacio y el tiempo se juntan y separan a la vez. Lo que nosotros llamamos de ordinario las cosas o lo existente, son pluralidades inabarcables de realidades distintas, separadas, pero, sin embargo, juntas y reunidas en la unidad de espacio y tiempo (*Ibid 39-42*).

Esta visión del mundo, que se refiere a la separación de lo existente, a su pluralidad y disgregación, se encuentra, sin saberlo, prisionera de una apariencia- así Nietzsche, siguiendo en ello a Schopenhauer- está falseada por el velo de maya. Esta apariencia es el mundo de los fenómenos, que sólo salen a nuestro encuentro en las formas subjetivas del espacio y el tiempo. El mundo, en cuanto es verdaderamente, en cuanto es la “cosa en sí”, no está disgregado en absoluto en la pluralidad; La pluralidad de lo existente es apariencia, es un mero fenómeno; en verdad, todo es uno.

¹⁴ Ibid. p. 118

¹⁵ Ibid. p. 137

Es muy importante que no olvidemos que el punto de partida de Nietzsche está en la concepción de Schopenhauer, en su distinción (tomada por él de Kant) entre cosa en sí y fenómeno, entre voluntad y representación.

Nietzsche sigue las huellas de Schopenhauer, al que cita como testigo principal de su concepción, precisamente en el notable salto que da, al comienzo de *El nacimiento de la tragedia*. Lo que inicialmente era una tendencia humana se convierte en un poder ontológico. Nietzsche emplea aquí una analogía: al sueño humano creador de imágenes, al cual da el nombre de Apolo, le atribuye el poder de la bella apariencia: es el creador del mundo de los fenómenos. La individuación, la separación, es un engaño apolíneo.

Lo mismo podemos decir de la embriaguez. Inicialmente se la ve como algo humano, como aquel estado extático en que tenemos el sentimiento de que desaparecen todas las barreras, de que salimos de nosotros mismos, de que nos identificamos con todos, más aún, de que desembocamos y nos sumergimos en el mar infinito. Pero inmediatamente esto se eleva en Nietzsche al plano cósmico: *“El ser humano es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”*.¹⁶ La embriaguez es la marea cósmica, es un delirio de bacantes, que rompe, destruye, succiona todas las figuras y elimina lo finito y particulizador; es el gran ímpetu vital.

El arte se transforma en símbolo. Nietzsche nos sale ya al encuentro lista en sus rasgos fundamentales, como una visión única, grandiosamente cerrada en sí misma. Nietzsche no hace aquí ningún esfuerzo de señalar el camino por el que llegó; en ningún momento se reflexiona sobre la razón o la sinrazón de la concepción que sirve de base, Nietzsche no examina ni sopesa en absoluto la distinción básica de Schopenhauer entre el mundo como voluntad y como representación, no tiene ningún criterio con el que poder juzgarla. Nietzsche no piensa de manera especulativa. Pero llena la discutible armazón de Schopenhauer con una vida inaudita, evoca símbolos míticos y a su luz interpreta el arte griego como una llave que nos abre el acceso a la esencia del mundo (*Ibid.* 57-60).

Nietzsche nos ofrece después una descripción del desarrollo de la cultura griega, que estuvo guiada por los grandes poderes estéticos. Lo apolíneo se opone a lo dionisíaco, y viceversa. Hay una hostilidad entre estos dos poderes contrarios, que se expulsa y

¹⁶ Chatelet, F. (1989) *Historias de las ideologías antiguas*. Pág. 122

combaten mutuamente. Su lucha, su discordia, es también una cierta concordia; están unidos igual que los que luchan; el mundo de la cultura apolínea de los griegos, su inclinación a la medida y el orden, descansan sobre la base viva, únicamente refrenada, de la desmesura titánica. Lo dionisiaco es la base sobre la que se apoya el mundo luminoso.

En la lírica ve Nietzsche un eco que viene de las profundidades del mundo latente detrás de todo fenómeno. Precisamente la música y la lírica nos muestran con claridad quién es el verdadero sujeto del arte: no el hombre que cree ejercerlo, sino el fondo mismo del mundo, que actúa por medio del hombre y hace de él depositario de sus tendencias. El fondo mismo del mundo busca “redención” del desasosiego vertiginoso, de la avidez, del sufrimiento de la “voluntad” inquieta, y la busca precisamente en el engaño de la bella apariencia en la aparente eternidad de la forma, de la consistencia de la figura, del medido orden de las cosas. (*Ibid.* 72.75)

En verdad la actividad artística del hombre es un juego, una comedia representada, en la que nosotros somos sólo los actores, figuras pertenecientes también a la apariencia. Contemplando desde el hombre, el arte es –en su verdadero significado metafísico– una “comedia del arte”.

“Pues tiene que quedar claro, sobre todo para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte... Por tanto, todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, dado que, en cuanto poseedores de él, no estamos unificados ni identificados con aquel ser, que, por ser creador y espectador único de aquella comedia del arte, se procura un goce eterno a sí mismo.”¹⁷

Mediante esta concepción Nietzsche invierte el punto inicial de partida. Allí partía de los instintos artísticos del hombre, para, en analogía con ellos, presentar los poderes ontológicos del sueño y la embriaguez, Apolo y Dionisos, como principios del mundo. Lo que allí era el hilo conductor es ahora interpretado desde la perspectiva de lo encontrado por ese medio. Partiendo del instinto artístico del hombre, Nietzsche halló los dos principios metafísicos del mundo y ahora interpreta el arte humano como un acontecimiento cósmico. Mediante el hombre y en él tiene lugar – en cuanto en el arte éste se abre universalmente a los poderes fundamentales de Dionisos y Apolo.

Nietzsche transforma el concepto de redención y de justificación, y lo emplea para expresar un concepto perteneciente al mundo y que contribuye a formar su ser. El

¹⁷ Coulange, F. (1994) La ciudad antigua. P. 155

fondo primordial dionisiaco se proyecta constantemente en la apariencia, y tiene, en el fenómeno del arte, la transfiguración de su manifestación. El mundo de los fenómenos es, por así decirlo, el bello suelo que sueña la esencia del mundo. La forma eterna, la belleza de la figura estructura, el resplandor de la gran escena, en la que la variedad de las cosas aparecen en el ámbito abierto del espacio y del tiempo: esta luminosidad de la noche abismal es lo "redentor", "pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo".¹⁸ Así como un impulso oscuro se rinde en la imagen, y así como lo anhelado indeterminadamente se realiza y hace presente en la escena del mundo de las forma, y como la felicidad soñada produce satisfacción, así también el arte transfigura – para Nietzsche- la dureza y la pesadez, el absurdo y el abismo de la vida.

Los temas abordados por Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia* están distribuidos de forma concéntrica: en el centro se sitúa la individualidad del hombre, su existencia separada, que no es más que una ilusión apolínea. Esta ilusión es desenmascarada en la tragedia, gracias a la cual las dos fuerzas estéticas apolínea y dionisiaca, se encuentran yuxtapuestas. Por medio de la tragedia el individuo se halla frente a frente con el pensamiento trágico, que es la quintaesencia de su existencia. (*Ibid.* 83)

www.bdigital.ula.ve

1.2 La ópera como reminiscencia del drama musical griego.

En la conferencia *El drama musical griego* (1995: 195-212), Nietzsche habla acerca de las limitaciones en la recepción moderna de los trágicos, y sus consecuencias a la hora de intentar una recuperación del arte griego a través de la ópera.

Desde su perspectiva, la "gran ópera" equivale a lo que los atenienses entendieron por tragedia, pero en realidad la ópera llegaría a ser sólo una caricatura del drama musical antiguo. Aquel arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo, no logra ser recuperado. Si bien a partir del siglo XVII se intenta rescatar la tónica de la música griega antigua, este esfuerzo cristalizado en la ópera, es un proceso puramente erudito. Se vuelve a la Antigüedad pero de manera docta, olvidándose de la fuerza inconsciente constitutiva de las obras griegas. En lugar de una aproximación desde la erudición, Nietzsche prefiere hablar de la posibilidad de una intuición del drama musical antiguo. Intuición difícil de lograr, dadas las limitaciones en la recepción moderna de la tragedia:

¹⁸ *Ibid.* P. 255

"Yo afirmo, en efecto, que el Esquilo y el Sófocles que nosotros conocemos nos son conocidos únicamente como poetas del texto, como libretistas, es decir, que precisamente nos son desconocidos. Pues mientras que en el campo de la música hace ya mucho tiempo que hemos superado esa fantasmagoría docta que es una música para leer, en el campo de la poesía la innaturalidad del poema-libreto domina de manera tan exclusiva, que cuesta reflexión decirse hasta qué punto somos por necesidad injustos con Píndaro, Esquilo y Sófocles" (Nietzsche, 1995: 197).

Otro de los problemas en la recepción de la tragedia es olvidar que la obra de los poetas griegos adquiere verdadero valor ontológico en tanto su relato no representa un mero actuar como si. Quienes interpretan, no actúan, sino que viven una transfiguración. El comienzo del drama no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros, por el contrario consiste en un estar fuera de sí del hombre, en un creerse a sí mismo transformado y hechizado. Así, el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes, y logra contagiar ese hechizo a través de las voces del coro. Nietzsche ya nos prefigura en este escrito, la naturaleza del actor dionisiaco y la importancia del coro.

A diferencia de los poetas modernos que intentan captar la atención del espectador con la novedad, los trágicos griegos relatan mitos que son conocidos desde lo antiguo en forma épica y lírica. Su interés no es la novedad, sino cómo se transmite el mito. Inicialmente, fue el coro quien llevó los hilos argumentativos. Incluso se podría decir, siguiendo las últimas ideas nietzscheanas de esta exposición, que la tragedia fue en un principio un gran canto coral.

En la conferencia sobre "*Sócrates y la tragedia*" (Nietzsche, 1995: 213-229), Nietzsche da un paso más y nos habla acerca de cómo pereció la tragedia. Según su juicio, la agonía de la tragedia comienza con Eurípides, quien junto con Filemón y Menandro deciden llevar al espectador al escenario. Así se opera una humanización del héroe. Hasta ese momento se aludía a seres humanos estilizados en héroes nacidos de dioses y semidioses, el espectador veía en ellos el pasado ideal de Grecia. A partir de Eurípides, irrumpe en el escenario la realidad de la vida cotidiana, des-divinizándose la tragedia. En primer lugar, Eurípides advierte la distancia en progresivo aumento entre la tragedia y el público ateniense. Esta distancia provoca que aquello intensificado por el poeta era muchas veces obviado por el espectador, y al contrario, las cosas casuales producían en la masa un efecto súbito. Frente a esta incongruencia, nos dice Nietzsche (Cf. Chalet, F *Historia de las ideologías*. 1980. p 11-15). Eurípides decide hacer totalmente comprensible la trama de la tragedia en el prólogo, guiado por la premisa todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido.

Nietzsche afirma ya en este escrito preliminar que Eurípides es el poeta del *racionalismo socrático*, su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de socratismo. *"Todo tiene que ser consciente para ser bello"*, es la tesis euripídea paralela a la socrática *"todo tiene que ser consciente para ser bueno"* (Ibid. 18-19)

El *drama musical* comienza a padecer los efectos del socratismo con el prólogo euripídeo y con la aparición de la disputa dialéctica, esto es, el enfrentamiento de dos actores principales dotados de iguales derechos a través de las palabras y argumentos. A partir de la introducción de la dialéctica argumentativa, surge un dualismo en la tragedia entre el poder trágico de la música y el poder optimista en creciente aumento de la dialéctica. La tragedia parece por la aparición de una "dialéctica y una ética optimistas", que suprimen el efecto trágico de la música.

Finalmente, en el escrito titulado *"La visión dionisiaca del mundo"* (Nietzsche, 1995: 230-256), Nietzsche identifica los elementos constitutivos de la concepción griega del mundo, en cuyas bases se asientan los pilares del arte. Se trata de describir la relación que este pueblo mantiene con el dolor. El griego se enfrenta a los *horrores* y espantos de la existencia, más para poder vivir, los encubre, hay una necesidad de apariencia artística. Así, los dioses griegos surgen del ánimo estremecido por la angustia. Semejante ilusión antecede a la tragedia:

"Esta es la esfera de la belleza en la que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los Olímpicos. Con esta arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico. De esta lucha, y como memorial de su victoria, nació la tragedia" (Nietzsche, 1995: 239).

El griego quiere huir de este mundo de culpa y de destino. En dicho contexto surge lo dionisiaco y lo apolíneo como un orden superior del mundo. Dioniso revela el carácter inexorable de la existencia humana como parte del todo, en donde la vida sigue a la muerte y la muerte a la vida. El saber dionisiaco es soportado, gracias a las moderaciones de Apolo. Precisamente de la combinación de ambos surge el punto culminante del mundo griego: Apolo fue originariamente el dios del arte en Grecia, su poder logró moderar a Dioniso, naciendo la más bella alianza fraterna. De este modo, un culto natural que entre los asiáticos impulsa al desencadenamiento de los instintos inferiores, en Grecia se transforma en una festividad de redención del mundo, que en lugar de la huida del sufrimiento, este mundo intermedio entre la verdad y la belleza propone el juego, el juego con la embriaguez. En este juego se alcanza el sometimiento artístico de lo espantoso, es decir, la experiencia de lo sublime: *"... se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la*

existencia en representaciones con las que se pueda vivir: estas representaciones son lo sublime" (Nietzsche, 1995: 244).

Nietzsche alude a dos figuras del período trágico griego que nos muestran cómo es posible volver a vivir, aun teniendo el conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, Esquilo y Sófocles:

"Mientras que Esquilo encuentra lo sublime en la sublimidad de la administración de la justicia por los Olímpicos, Sófocles lo ve - de modo sorprendente - en la sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma administración de la justicia. Él restablece en su integridad el punto de vista popular. El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es concebido como algo santificador" (Nietzsche, 1995: 247).

La música aparece como el lenguaje por excelencia de la tragedia; la figura de Sócrates y Eurípides son considerados los impulsores de un cambio estilístico en la tragedia, cambio que marcaría una nueva interpretación del mundo; y la *visión dionisiaca* concebida como la visión trágica acerca de lo absurdo y espantoso de la existencia. Estos temas son retomados en *El nacimiento de la tragedia*, vuelven a ser los aspectos que definan la cultura griega, pero también son retomados para analizar la cultura alemana del s. XIX. Desde la perspectiva nietzscheana, la música, el socratismo y lo dionisiaco juegan un papel determinante a la hora de evaluar el estado de una sociedad.

¿Cuál sería el germen que evoluciona hasta llegar a la tragedia y al ditirambo dramático?

Un antecedente concreto de la tragedia sería la *canción popular* introducida por Arquíloco. La *canción popular* representa el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco, su enorme difusión testimonia la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza. La *canción popular es el espejo musical del mundo*, es la melodía originaria que busca una apariencia onírica paralela y expresada en la poesía.

Arquíloco, como lírico, como artista dionisiaco, que se identifica plenamente con lo *Uno primordial*, con su dolor y su contradicción, produce en la música una réplica de ese *Uno primordial*. Esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como una imagen onírica simbólica. Aquel reflejo musical a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial, engendra así un segundo reflejo en forma de símbolo o ejemplificación individual. En este proceso dionisiaco, el artista termina por abandonar

su subjetividad. Arquíloco es finalmente Dioniso. El nacimiento de las tragedias y de los ditirambos dramáticos es impulsado por esta interacción de la dupla Dioniso-Apolo (*Ibid.* 20-23)

Ahora bien, originariamente la tragedia griega giró en torno al coro. Retomando consideraciones de Schiller, Nietzsche se aboca al análisis del coro. Inicialmente piensa al coro como una especie de muro viviente tendido por la tragedia para aislarse del mundo real. En esta línea de interpretación, Nietzsche identifica a los sátiros con los coreutas dionisiacos de la tragedia. El sátiro es un ser natural fingido por los griegos, quien mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca tiene con la civilización. La música, como el sátiro, opera una suspensión:

"De esta última (la civilización) afirma Richard Wagner que la música la deja en suspenso al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara. De igual modo, creo yo, el griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza" (Nietzsche, 1995: 77).

Desde el coro de sátiros, el espectador puede acceder al núcleo trágico de la existencia. El llamado *consuelo metafísico* de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera; ese consuelo se evidencia con el coro de sátiros, como coro de seres naturales que viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos. El heleno penetra en el terrible proceso de destrucción del mundo, en la crueldad de la naturaleza, pero consolándose con el coro. Como dice Nietzsche, a ese heleno *lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí - la vida*. El arte en su función salvífica nos retrotrae nuevamente a lo sublime:

"El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene mientras dura, un elemento letárgico en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan separados entre sí por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la conciencia, es sentida en cuanto tal con náusea (...). En este peligro supremo de la voluntad, aproximase al arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir" (Nietzsche, 1995: 78).

El coro de sátiros refleja la existencia de un modo más real y más completo que el hombre civilizado, considerado a sí mismo como única realidad. El contraste entre la sabiduría del sátiro y la mentira civilizada no es más que el reflejo del contraste que se da entre el núcleo eterno de las cosas, y el mundo apariencial. El coro de sátiros expresa ya en un símbolo aquella relación primordial existente entre el devenir eterno y la apariencia.

El carácter ontológico de la tragedia se ve específicamente en el coro trágico. El fenómeno dramático primordial del coro radica en verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter. El coro ditirámico es un coro de transformados. Su pasado civil, su posición social quedan completamente olvidados. Ellos se convierten en servidores intemporales de su dios, es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados (*Ibid.* 29.31). Esta transformación es el presupuesto de todo arte dramático.

La tragedia griega surge de la acción generada por un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Las partes corales entretrejidas en la tragedia hacen el diálogo, que es el drama propiamente dicho. Este núcleo aparece en su totalidad, según el filósofo, como una apariencia onírica de naturaleza épica. El drama es la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos.

Lo apolíneo y lo dionisiaco se unen felizmente en la música y, particularmente, en su expresión más perfecta, la tragedia. El valor que a esta música se asocia está en relación directa con la filosofía de Schopenhauer, su más clara influencia, como vemos en las siguientes palabras:

“La música difiere de todas las demás artes en que no es la reproducción de la apariencia, o mejor dicho, de la adecuación objetiva de la voluntad, sino la imagen inmediata de la voluntad misma, y representa así, frente al elemento físico, el elemento metafísico del mundo; al lado de toda apariencia, la cosa en sí. Podríamos, pues, definir el mundo como música materializada o como Voluntad inmaterializada; y así se comprende por qué la música confiere inmediatamente a todo cuadro, a toda escena de la vida real, una significación más alta, y esto, ciertamente con un poder tanto más grande cuanto más estrecha es la analogía entre su melodía y la apariencia de que se trata. Esto es lo que hace posible añadir a la música un poema como canto, una descripción figurada como pantomima, o las dos cosas reunidas, como en la ópera”¹⁹

¹⁹ Idem, p. 131.

La tragedia y la ópera se ofrecen, pues, como géneros donde la música, acompañada de las palabras, sirve de vehículo a la expresión de las imágenes apolíneas de esas mismas palabras. Además de este valor intrínseco a la tragedia cabe destacar el de Aristóteles o liberación del espíritu que, como veíamos, se produce por la mediación de las fuerzas orgiásticas y la poesía de Apolo. El arte de Dionisio pretende hacernos disfrutar del goce inherente a la existencia. Esto nos lleva a una importante conclusión, base del pensamiento de Nietzsche:

“Debemos reconocer que todo lo que nace debe estar dispuesto a una dolorosa decadencia, estamos obligados a sumergir nuestra mirada en lo horrible de la existencia individual y, sin embargo, el terror no debe helarnos: la consolación metafísica nos arranca momentáneamente el engranaje de las migraciones efímeras. Somos verdaderamente, por cortos instantes, la esencia primordial misma, y sentimos su apetencia y alegría desenfrenada de vivir”²⁰.

Esta es la base sobre la que se sustenta el objetivo de la tragedia. Pretende recrearse en el lado oscuro, en aquello que la sociedad actual elude, es decir, el sufrimiento, la muerte, el mal en sí mismo. Se trata de aceptar las limitaciones del hombre para poder ser feliz, en lugar de reprimirlos e inventar historias que conforten aparentemente nuestro espíritu, llámese cristianismo o moral. La gran lección de los griegos es saber trasladar al plano artístico aquéllos sentimientos que de otro modo causarían angustia en el individuo. Este mismo ethos, como veremos, será base de la dramaturgia expresionista del siglo XX (*Salomé, Elektra, Erwartung, Wozzeck*). El arte y, más concretamente la música, es el medio para obtener esta *redención* en el ser humano tal y como se ve en el *liebestod* de las óperas de Wagner.

Sin embargo, Nietzsche tiene una opinión negativa de la ópera de su tiempo. De hecho considera que la *cultura socrática* se asimila a la *cultura de la ópera*. Critica la alternancia de los discursos apasionados (arias) y de las exclamaciones declamadas (recitativos), base del *stilo rappresentativo*, juzgándolo como antinatural. Tampoco está de acuerdo en que la música sea la sierva de la palabra, comparando la música con el cuerpo y la palabra con el alma, base del pensamiento platónico. Sin embargo, he aquí un salvador del drama musical, Wagner.

“Del fondo dionisiaco del espíritu alemán ha surgido una fuerza que no tiene nada de común con los principios fundamentales de la cultura socrática [...] tal

²⁰ Idem, p. 132.

*como se nos manifiesta en su radiante y poderoso vuelo de Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner*²¹

Compara esta liberación del socratismo en la música con la liberación experimentada en la filosofía a través de Kant y Schopenhauer, además de destacar la labor de poetas como Goethe y Schiller. Esto supone para Nietzsche una vuelta a la propia personalidad feliz de Alemania después de la dominación. Esta oposición de lo germano/extranjero será una constante en su obra, aunque ya hemos dicho que al final de su vida se decantará por la claridad mediterránea francesa y por los romanos, y renegará del drama wagneriano, paradigma de la música alemana.

La tragedia resume el delirio orgiástico de la música, elevándola a su perfección. Introduce un símbolo sublime, el mito, donde la música sirve para darle vida. Este subterfugio permite a la música plegar su paso a danzas ditirámicas, abandonándose impunemente a un sentimiento orgiástico de libertad que de otro modo la música no podría realizar. El mito, en palabras de Nietzsche, *“nos protege contra la música, y él solo, por otra parte, da a ésta la suprema libertad”* (Ibid.37-40). El elemento dionisiaco es por tanto el predominante, si bien la discordia entre el espíritu dionisiaco y el apolíneo es finalmente resuelto en la tragedia, asumiendo las limitaciones del hombre y sus propios temores, como acabamos de ver, haciendo hablar a Apolo el lenguaje de Dionisio y éste el de Apolo.

La repercusión de *El Nacimiento de la tragedia* en la dramaturgia musical entre los contemporáneos de Nietzsche no fue significativa, ni siquiera en Wagner. No olvidemos que fue éste el que influyó sobre el joven Nietzsche y no tanto a la inversa. De hecho sus relaciones, como ya hemos indicado, terminan truncadas por disidencias precisamente en torno a la concepción del drama y sus implicaciones sociales, materializadas en el teatro de Bayreuth, que Nietzsche criticará muy duramente.

*“Mi error ha sido ir a Bayreuth con un ideal [...]. Estaba junta toda la canalla ociosa de Europa, y cualquiera entraba y salía de casa de Wagner como si en Bayreuth se hubiera descubierto un nuevo deporte. Y en el fondo no era mucho más. Se había encontrado un pretexto artístico que añadir a los viejos pretextos para el ocio, una “gran obra”, unos obstáculos; en la música wagneriana, persuasiva para su secreta sexualidad, se encontró el nexo para una sociedad en la que cada uno persigue los propios placeres”.*²²

²¹ Op. cit. Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, p. 150

²² Op. cit. Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, p. 150

En 1872 Nietzsche tiene la oportunidad de ver el esbozo terminado de *Parsifal*, que será uno de los puntos clave en contra de la dialéctica anti-wagneriana, pues supone la *cristianización* del drama que, como hemos visto en el ensayo de autocrítica, debía ser no cristiano y amoral. La redención por el arte que aparecía en las óperas de Wagner, bajo el concepto del *liebestod*, es decir, muerte por amor o redención a través del amor ocurre en esta ópera bajo el signo de la redención cristiana.

En estas fechas Nietzsche retoma su frustrada labor compositiva de manera seria y compone *Meditación sobre Manfredo* para piano a cuatro manos, criticada duramente a Hans von Bülow –si bien estuvo encantado con *El Nacimiento de la tragedia*-. Poco después compone una obra vocal, el *Himno a la amistad* cuyo material servirá para el *Himno de la vida* de 1882 sobre un poema de una joven rusa con quien mantuvo una amistad, Lou von Salome. Esta obra fue editada en 1887 en Leipzig por E.W. Fritsch. El intervalo de tiempo transcurrido entre su composición y su posterior edición es sintomático del escaso interés que produjo. De hecho no fue estrenado hasta mucho tiempo después, en 1936, y por motivos político-ideológicos bajo el nacional socialismo.

El Nacimiento de la tragedia, al margen de los intentos compositivos frustrados de Nietzsche, pasó desapercibida en la praxis musical. Cabe preguntarse entonces sí, al igual que Schopenhauer alcanzó su aplicación a la música posteriormente en Wagner, Nietzsche pudo tener alguna influencia en la música del futuro.

Posiblemente, una de las artes que más directamente se relacionan con la filosofía nietzscheana, y con su concepción estética del mundo y la noción de *cultivo de sí* como obra de arte, es la música.

Las reflexiones e indagaciones en torno a lo musical acompañan toda la obra del autor, desde sus primeras aproximaciones relacionadas con el elogio a Wagner, hasta sus últimos escritos. Es por eso que consideramos necesario recorrer el lugar que la música ha tenido en su producción, partiendo de sus inicios.

En la perspectiva del primer Nietzsche, el consuelo metafísico del arte a través de la apariencia se inscribe en una metafísica de artista que intenta desentrañar el origen doble de la tragedia griega para reinstalarla como el espejo musical en el cual debe mirarse su Alemania contemporánea.

El Nacimiento de la Tragedia se propone indagar el origen y los efectos de la cópula divina de Apolo y Dionisos. La tragedia ática, resultado de esta unión estética divina, representa el modelo estético por excelencia, una estética de cuño romántico que se pronuncia a favor de la superioridad de la forma intuitiva por sobre la del lenguaje.

*“Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco: de forma similar a como la generación depende de la dualidad de sexos, en lucha permanente y en reconciliación que sólo se produce periódicamente”.*²³

El devenir conflictivo y contradictorio de esta alianza fatal constituye las condiciones de posibilidad para que el hombre viva en carne propia los movimientos de la voluntad y que de esa manera se comprenda a sí mismo. La música es el lenguaje de esta manifestación potente de la naturaleza que constituye el coro y el mito trágico.

Es básicamente en este aspecto que la música se coloca como expresión suprema del mundo intuitivo, su capacidad expresiva inmediata y aconceptual nos hace conocer en forma directa la esencia del mundo.

*“La música expresa, más que cualquier otro arte, la realidad de la voluntad de poder, ella es aun trágica y melancólica, el fondo de toda vida, pero también un «estimulante de la vida», incitación seductora a la vida. Se comprende así por qué El nacimiento de la tragedia está subtítuloada «A partir del espíritu de la música»”*²⁴.

Lo que el arte consuela es esa herida del individuo cuya imperfección no le permite expresar, ese eterno desconocer lo esencial, esa desintegración de la vida civilizada:

*“...el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico -que, como yo insinúo ya aquí deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.”*²⁵

²³ Op. cit. Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, p. 132. Cap.1

²⁴ BLONDEL. "Nietzsche y la música", en *Magazine Littéraire*, No 383, 2000, pp. 44-45

²⁵ Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, p. 77.

Esta íntima relación que Nietzsche plantea entre la música y la vida debe comprenderse como una revalorización de la experiencia intuitiva, de un elogio a la actividad de sentir como afectividad melódico-rítmica que explica la vida y la comprende.

Esta mezcla de placer-dolor que la música provoca es también el sustrato de la concepción musical nietzscheana, en efecto la tragedia ática, el modelo más excelso de creación artística, también supone el efecto de la doble influencia apolíneo-dionisiaca, los dos instintos artísticos de la naturaleza.

Apolo, el sueño y la agradable apariencia, nos redime y nos cura de los salvajes influjos de la furia embriagante de Dionisos, que hace del dolor primordial, de lo horroroso y lo terrible de la existencia, su razón de ser. En efecto, la apariencia, en tanto reflejo de la contradicción eterna, madre de todas las cosas, aporta la protección y la medida para que la individualidad pueda seguir viviendo. Sin embargo, la desmesura salvaje de Dioniso, en su contacto con el dolor universal, también nos proporciona un placer glorioso; la gratuidad del devenir impersonal.

En la contemplación dionisiaca el devenir impersonal barre las fronteras de la individualidad y nos lleva sin mediaciones al sótano inconsciente y oscuro de la vida. Pero si este placer durara mucho nos llevaría al suicidio, simplemente porque consta en el conocimiento de esa voluntad contradictoria que está en el origen de todo, el conocimiento de la verdadera tragedia de vivir.

Así, para que esta música fatal no nos liquide, el influjo medido y protector de la luz apolínea nos redime en una transfiguración profunda que abre paso a la belleza. Se trata de una transformación mágica. Es por eso que la música es sobre todo, un consuelo metafísico.

Creemos que la tesis del *Nacimiento de la Tragedia* es que el arte, y especialmente la música, nos hace intuir la unidad de todo lo existente al mismo tiempo que nos da la consideración de la individuación. En este trasfondo pesimista el arte es la alegre esperanza que pueda romper el hechizo de la individuación y de esa manera, nos da el presentimiento de una unidad restablecida.

“Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se remueva la alianza entre los humanos: también la naturaleza alienada, hostil o subyugada celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre”²⁶.

Sin embargo, a partir de la presencia de Dioniso, Nietzsche se plantea los problemas de una estética negativa, es decir de una estética que rescate lo antiestético, lo desarmónico, como criterios válidos de evaluación del arte.

En tanto que la vida comporta un significado trágico no pueden estar ausentes de ella las imágenes de lo desagradable o lo tenebroso. El mito trágico nos muestra que lo desarmónico es también juego de la voluntad que recrea en la eterna plenitud de su placer.

Así, en *El nacimiento de la Tragedia* lo que está en juego es justificar una estética negativa pero que finalmente aporte un sentido positivo a la contemplación de fenómenos considerados con rechazo. Se hace hincapié en la irremediable contradicción cómplice de Apolo y Dioniso, se trata de una contradicción inherente al mito trágico. A la exaltación de las pasiones tortuosas, esta representación de lo terrible queda encarnada en la disonancia musical.

“El placer que el mito trágico produce tiene idéntica matriz que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico”²⁷.

La disonancia interpela a un oír más allá de lo que se está oyendo, es, dice Nietzsche, un aspirar al infinito de un aletazo. Y luego se pregunta; *“Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia -¿y qué otra cosa es el ser humano?- esta disonancia necesitaría para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiera un velo de belleza sobre su esencia propia”²⁸*

Así, cuando Nietzsche piensa al hombre como encarnación de la disonancia, lo hace con Schopenhauer y en contra de él. Se critica la función moral del arte. No hay moralidad, sólo como fenómeno estético está justificada la vida. La redención apolínea nunca va a conjurar lo horroroso: lo desagradable se incorpora a la vida como un aspecto más de ella, no como algo a conjurar.

²⁶ Idem, p. 18

²⁷ Idem., p.24

²⁸ Idem, p. 25

El desafío es articular la noción de disonancia con la de metafísica del arte: si esa articulación se logra, entonces la disonancia musical adquiere un significado milagroso, es la demostración más precisa de la justificación del mundo como fenómeno estético.

A su manera, lo que en estas líneas creemos que se expresa con mayor claridad es que la música puede funcionar como un nuevo modo de encarar la relación con el mundo, aplicable a todos los fenómenos humanos, incluido la reflexión filosófica.

El pensamiento encuentra en la música una nueva modalidad de expresión. Naturalmente, no se trata de abandonar la filosofía o su historia, sino de dar fin a una manera metafísica de pensar, aquella que ha sostenido toda la tradición filosófica imperante. Si la palabra pesa y entonces detiene el devenir del mundo, si cristaliza lo existente en valoraciones estáticas, la música es conjugación en presente y, por ello, imposible de infección moral.

Es en este punto de la filosofía nietzscheana donde puede comprenderse de manera cabal la importancia de Wagner en la producción de este filósofo. En palabras de Varela:

“Música, eso es lo que Nietzsche quiere escuchar cuando escribe filosofía, palabras que se articulan melódicamente y no en dirección a una verdad. En este registro, sólo Wagner es la música: ninguna partitura lo acerca tanto a su filosofía como las obras de su maestro. Nietzsche es su traducción literaria, su fundamento y también su continuación. Lo que le brinda la cosmología wagneriana no es un contenido, contra el que descarga su dinamita una y otra vez, sino un lenguaje posible para la construcción de su pensamiento”²⁹

Siguiendo a Mónica Cragolini, “es posible sostener que la obra de Nietzsche se inicia como monumento a Wagner, se forja como crítica a los postulados presentes en la metafísica wagneriana, y termina como repulsa decidida y cabal a su antiguo maestro”³⁰. Aunque la experiencia musical en Nietzsche es anterior a la de Wagner.

De acuerdo con esta interpretación, Wagner es el símbolo de muchas cosas que van más allá de la música: constituye también la encarnación de toda la metafísica

²⁹ VARELA, G. *La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 78.

³⁰ CRAGOLINI, MONICA. “Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones”. En: AAVV., *Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo*. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. 1994.

logocéntrica y representativa. Por este motivo, la crítica nietzscheana a Wagner puede ser entendida como una crítica al modelo representacionista en la filosofía, y el desprecio de esta música es también el rechazo de los sistemas que, intentando expresar grandes totalidades, retuercen y fuerzan al lenguaje en busca de la expresión perdida.

“Wagner es cada vez más lo que hay que aborrecer, el punto sobre el que se desata la tormenta; su pensamiento es la bajeza que Nietzsche quiere abandonar, la que obliga al espíritu a disolverse fuera de sí; es la experiencia de la debilidad, del sometimiento”³¹

No obstante, más allá de la gradual separación y la feroz crítica que coronará la relación entre Nietzsche y Wagner (que había sido iniciada a partir de la más profunda adoración) de todos modos es imposible negar la influencia del compositor en la producción nietzscheana.

La música wagneriana abre por primera vez en Nietzsche la exploración de nuevos modos de expresión que trasciendan los límites del lenguaje de la filosofía tradicional, acotado a la búsqueda de la verdad en términos estáticos, carentes de vida.

“La relación con Wagner le permite a Nietzsche tomar dimensión de su propia carencia y de la necesidad de tener que forzar a la filosofía a tomar otra dirección. La palabra está acabada, ni siquiera la metáfora puede conducir por fuera de la necesidad de verdad a la que ella misma direcciona. El lenguaje angosta, cierra todo sensualismo, genera ilusiones de verdad en cabezas sin relieve. La música, en cambio, abre, exige un espíritu noble, aristocrático, lejos del intelectualismo que hace del pensamiento una roca pesada”³²

Así, siguiendo a Varela, es posible decir que si bien en los primeros años de su filosofía Nietzsche está empapado de una metafísica del artista de corte netamente romántico, posteriormente la matriz de la voluntad como fundamento estético va a ser el sustento, en toda su obra, de un aparato crítico demoledor.

A partir de este aparato crítico, la voluntad de verdad es considerada como uno de los posibles efectos de una naturaleza irracional, y entonces la verdad pierde su carácter necesario y se vuelve relativa a una fuerza externa a su propia condición.

³¹ VARELA, G. *La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 52.

³² Idem, p. 79.

De este modo, Nietzsche acentúa por un lado, el carácter moral de esa verdad y su pretensión de disciplinamiento sobre los hombres, y por otro, su origen en un impulso estético. Es decir, Nietzsche define a toda verdad, sea la de la ciencia o de la religión, como creación artística. Esto es lo que ha sido negado por la tradición filosófica, y que la música permite desnudar de manera excepcional.

“Y es la música el arte que, como prisma de análisis, permite no sólo apreciar la pobreza del pensamiento moderno, sino también leer a la historia de la filosofía como el desenvolvimiento de una palabra que petrifica. Para Nietzsche, la música es lo obstruido por una forma de pensar, es decir, un principio de liberación que queda sepultado por una filosofía del deber, del cálculo y de una espiritualidad programada”³³

De este modo, es posible reencontrar en la música un nuevo modelo para el pensamiento, que pueda mantenerlo en movimiento evitando la petrificación propia del mundo conceptual como ha sido concebido por la tradición filosófica imperante.

“Así, la música habla, no con conceptos, sino con sonidos. Esto no quiere decir que carezca de significaciones sino que éstas son dichas en otro lenguaje, uno que no es el de la razón (...) La música es la misma voluntad, una fuerza irracional que se hace armonía, melodía y ritmo.”³⁴

La apropiación de la música como un modelo posible para el pensar filosófico deriva en una concepción de la filosofía muy diferente a la que tradicionalmente ha sido aceptada y defendida. En efecto, con esta reapropiación del lenguaje musical Nietzsche abre las puertas para que muchos autores posmodernos puedan luego replantearse los modos de expresión y la definición misma de la filosofía.

La concepción de la filosofía como pensamiento musical no es entonces simplemente una bella fórmula poética. Remite, de manera clara, al carácter inmanente que Nietzsche busca otorgarle al pensar filosófico, y hace referencia a aquellos elementos de su filosofía que serán retomados posteriormente por numerosos filósofos contemporáneos.

“¿Cómo es posible que la filosofía sea música? En principio, abandonando la idea de una verdad trascendente, es decir, ya no suponer que el pensamiento filosófico es reproductivo de una realidad en sí, sea esta la del mundo, la del Ser,

³³ Idem, p. 112.

³⁴ Idem, p.119.

o la de Dios. Esto hace que los enunciados de un pensar estén desprendidos de la obligación de referirse por fuera de sí mismos. (...) El fundamento de todo pensar es estético ya que remite a una disposición creadora del hombre, en tanto compone, crea, produce acordes conceptuales que se ordenan a través de una escritura”³⁵

Este modo de pensar y comprender la filosofía puede reencontrarse, de manera bastante clara, en el pensamiento de Gilles Deleuze, que es uno de los tantos filósofos contemporáneos que ha retomado la teoría nietzscheana y su definición del pensamiento filosófico desde una concepción artística de la creación conceptual.

En su libro *¿Qué es la filosofía?* Deleuze define a la filosofía como el arte de crear conceptos. Ahora bien, todo concepto tiene componentes y se define por ellos. Se trata de una multiplicidad, y no de una unidad. El concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario. Y además, todo concepto tiene un movimiento, un devenir que atañe a los conceptos que se encuentran en su mismo plano. El concepto es efectivamente, en este sentido, un acto de pensamiento, puesto que el pensamiento opera a velocidad infinita.

Como puede verse, esta definición contemporánea de filosofía coincide en muchos puntos con la concepción Nietzscheana del pensamiento filosófico definido a partir de la música:

“Es la palabra musical del recitado, donde la relación entre los conceptos es sonora, depende de su colocación, de su altura, como en una línea melódica. Por ello el sentido de un concepto no está definido de antemano sino en relación a los otros conceptos con los que opera. Una cadena de conceptos conforma un pensamiento, pero la potencia de éste está dada en cuanto sonido, en cuanto pensamiento cantado”³⁶

El entusiasmo de Nietzsche por la ópera *Carmen* de Bizet no es casual y creo que puede ser útil a la hora de obtener un *modelo* intuitivo del significado del concepto dionisiaco. De algún modo, la superación o sublimación de su relación frustrada con *Lou* puede servir de trasfondo y aproximación a este concepto fundamental en la filosofía del autor. Nietzsche tenía la esperanza de que, por fin, el siglo hubiera

³⁵ Ibid. p. 125.

³⁶ Cf. DELEUZE, GILLES. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993.

engendrado una forma de arte a la altura de la antigua tragedia griega. *Tristán e Isolda*, inspirada en la conocida leyenda artúrica y la filosofía de Schopenhauer, era una música capaz de dar respuesta a la pregunta filosófica por la naturaleza del amor, el destino o el Ser. Sin embargo, la confianza de Nietzsche se fue diluyendo cuando Wagner entregó su arte a los ideales de la rica burguesía alemana que financiaba sus proyectos: racismo, antisemitismo y nacionalismo.

La ópera que Nietzsche consideró sintomática de la corrupción del arte de Wagner fue *Parsifal*, estrenada en 1882 en Bayreuth. *Parsifal* se inspira en la clásica leyenda artúrica en la que un rey enfermo y en decadencia pide a sus caballeros que viajen por el mundo hasta encontrar el Santo Grial, la copa que utilizó Jesucristo en la última cena, aunque en este caso es la lanza que lo hirió en el costado. A primera vista, y en clave psicoanalítica, parece que el rey ordena a sus caballeros la búsqueda de un remedio para la impotencia, pues el Grial posee evidentes connotaciones sexuales. El Grial está en poder del mago Klingsor, que ha sido capaz de anular la voluntad de los caballeros ofreciéndoles el espejismo de un entorno paradisíaco y los cuidados de bellas huríes.

La ópera que Nietzsche contraponía al *Parsifal* de Wagner es *Carmen* del compositor francés Georges Bizet, inspirada en el relato homónimo de Merimée. Esta historia trágica fue publicada por Merimée en 1845. La historia puede resumirse como sigue: una joven seduce a un oficial del ejército para que la libere tras ser detenida por haber herido a otra en una pelea. Don José, el oficial, se enamora perdidamente de ella y pasa una temporada en prisión por su negligencia. A su salida se cobra el favor prestado pero, no satisfecho con el regalo, quiere a Carmen solo para él. Pero resulta que Carmen ya está casada con García el Tuerto que acaba de salir de la cárcel. El soldado lo mata y de ciudadano digno pasa a convertirse en vulgar delincuente por culpa del amor volátil de Carmen. Cuando se entera de que Carmen flirtea con un torero, el ahora bandolero Don José, piensa que habiéndolo entregado todo no ha recibido nada a cambio. Insatisfecho con el trato amoroso recibido Don José apuñala a Carmen, la entierra y se entrega (Cf. Arafay. T. Origen y decadencia del logo. 1993. Pp. 7-10).

Frente al rigor moral y la apariencia sacerdotal de Parsifal, el personaje de Carmen está asociado a la serpiente del paraíso, al mundo carnal, al hechizo de la seducción, a la libertad, a la hiperactividad sexual y a la poliandria. Este arquetipo es para Nietzsche un modelo de reivindicación del mundo sensible frente al supraterrrenal. La esencia del mundo, piensa Nietzsche, es dionisiaca y, por tanto, caótica, caprichosa, amoral e indomable. Así ocurre con el principio del Universo, fuego siempre vivo, niño que crea

y destruye a placer, según Heráclito, y con la imprevisible y todopoderosa atracción sexual que inspira la joven Carmen.

“Y así, del mismo modo que juega el artista y juega el niño, lo hace el fuego, siempre vivo y eterno; también él construye y destruye inocentemente; y ese juego lo juega el “consigo mismo”. Metamorfoseándose en agua y en tierra, lo mismo que un niño construye castillos de arena junto al mar, el fuego eterno construye y destruye y de época en época el juego comienza de nuevo. Un instante de saciedad; luego, otra vez le acomete la necesidad tal y como al artista le oprime y le obliga el deseo de crear. No es el ánimo criminal suscitado por la saciedad, sino el ánimo incesante de jugar el que da vida nuevamente a los mundos. El niño se cansa de su juguete y lo arroja de su lado o de inmediato lo toma de nuevo y vuelve a jugar con él, según le dicta su libre capricho. Más en cuanto construye, no lo hace a ciegas, sino que ensambla, adapta y edifica conforme a leyes, siguiendo un patrón, y conforme a un orden íntimo”³⁷.

1.3 Del mito trágico a la literatura trágica.

El pensamiento de Friedrich Nietzsche se encuentra en el cruce histórico de dos coordenadas intelectuales en el siglo XIX: una, la actitud de sospecha y denuncia y, en segundo lugar, la actitud de afirmación de los valores vinculados a la vida en detrimento de los vinculados a la razón.

Durante el siglo V aproximadamente la tragedia es, en Atenas, el arte literario por excelencia. Hasta el fin conservó este género la huella de su origen dionisiaco. A su asociación con el dios debe la conservación del coro, que siempre siguió expresando nociones propias de la mente religiosa. La tragedia siguió siendo una forma de la actividad religiosa, aun en los días en que sus creadores habían dejado de creer en aquella religión.

La tragedia griega es un género teatral originario de la Antigua Grecia. Inspirado en los ritos y representaciones sagradas que se hacían en Grecia y Asia Menor, alcanzando su apogeo en la Atenas del siglo V a.c. Llega sin grandes modificaciones hasta el Romanticismo, época en la que se abre la discusión sobre los géneros literarios, mucho más de lo que lo hizo durante el Renacimiento.

Debido a la larga evolución de la tragedia griega a través de más de dos mil años, resulta difícil dar una definición unívoca al término tragedia, ya que el mismo varía según la época histórica o el autor del que se trate.

³⁷ Friedrich Nietzsche: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid: Valdemar, 2003, p.67-68.

En la Edad Media, cuando se sabía poco o nada del género, el término asume el significado de *obra de estilo trágico*, y estilo trágico deviene en un sinónimo bastante genérico de poesía o estilo ilustre, como en *De vulgari eloquentia*, de Dante Alighieri.

El argumento de la tragedia es la caída de un personaje importante. El motivo de la tragedia griega es el mismo que el de la épica, es decir el mito, pero desde el punto de vista de la comunicación, la tragedia desarrolla significados totalmente nuevos: el *mythos* (μύθος) se funde con la acción, es decir, con la representación directa (δρᾶμα, drama). En donde el público ve con sus propios ojos personajes que aparecen como entidades distintas que actúan en forma independiente, la escena (σκηνή), provisto cada uno, de su propia dimensión psicológica. (*Ibid.14-17*)

Los más importantes y reconocidos autores de la tragedia fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides que, en diversos momentos históricos, afrontaron los temas más sensibles de su época. Su primera gran intuición será la base de *"El Nacimiento de la Tragedia"*, pretendiendo mostrar al Nietzsche más artístico, pero sin perder nunca de vista sus revolucionarias perspectivas filosóficas que las acompañaban. *"El Nacimiento de la Tragedia"*, está profundamente marcado por Schopenhauer y por Wagner, muestra el núcleo de su pensamiento: el reconocimiento de la vida como valor fundamental y la convicción de que la cultura occidental ha rechazado o temido la vida. Contrariamente, el mundo que representa la tragedia griega clásica mantienen los valores vinculados a la vida, sin olvidar los vinculados a la razón. La tragedia muestra la viva oposición entre el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo.

Nietzsche considera que la Grecia clásica no había olvidado ninguno de los dos dioses: hay una cierta pasión por ese equilibrio griego. Contrariamente, con Sócrates y el Cristianismo se inicia el predominio de aquello que es lógico y racional, o sea, de los valores apolíneos en detrimento de los valores dionisiacos, a los cuáles se les da la espalda de forma que éstos queden tachados y anulados como perjudiciales. Nietzsche llegará a ser el gran defensor de la actitud dionisiaca de aceptación de la vida tal y como es, incluso con la muerte que lleva consigo. Llegará a ser el gran crítico de la actitud de renuncia de la vida, de huida ante la vida, actitud iniciada por Sócrates.

Estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra "arte": "hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y

en este apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática".

La relación apolínea-dionisiaca es de dos poderes aparentemente contrarios que combaten mutuamente, pero no puede existir el uno sin el otro. Más que un proceso dialéctico, es un proceso afirmativo. Más que una lucha, es una concordia, una mutua ayuda, una afirmación de la vida y sus fuerzas. Para Nietzsche la vida, la "Naturaleza" no es en su totalidad racional o apolínea, sino que para él la Naturaleza es irracional, es instintiva, y Dioniso encarna muy bien este instinto vital.

*"...en primer término un acontecimiento épico, con la glorificación del héroe luchador: más, ¿de dónde procede aquella tendencia, en sí enigmática, a que el sufrimiento que hay en el destino del héroe, las superaciones más dolorosas, las antítesis más torturantes de los motivos, [nos producen un placer superior?] El arte: el cual, en su campo, tiene que exigir ante todo pureza. Para aclarar el mito trágico la primera exigencia es cabalmente la de buscar al placer peculiar de él en la esfera estética, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime (...). Sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en este sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y desarmonico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer".*³⁸

Un espíritu trágico es –para Nietzsche– un espíritu libre y creador, que está más allá de las restricciones morales, es una lucha contra los valores, ya que ve en la moral algo absolutamente arraigado al ser humano, es un espíritu que se regocija no en una metafísica ultramundana que consuela en una vida más allá, sino –se podría decir– física del más acá, más terrenal como lo es el arte.

Para Nietzsche, el arte, permite una libertad de lo simbólico y de las facultades creadoras del ser humano. El hombre se regocija en lo estético, en lo amoral. Por eso el arte trágico "designa la forma estética de la alegría, no en una receta médica, ni una solución moral del dolor, del miedo o de la piedad. Lo trágico es alegría" (Deleuze; I.8; p.29).

El hombre trágico acepta de la vida lo total, el dolor y el placer, lo "bueno" y lo "malo". El hombre trágico no intenta racionalizar la vida, teorizarla o encerrarla en conceptos, no intenta cristalizar el devenir. La tragedia no se trata de indisponer a los hombres con la vida. Lo que enseña, por el contrario, es esta existencia agitada, tornadiza,

³⁸ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, ed. Alianza, Madrid, 2011, p. 196-198.

peligrosa, sombría, y a veces ardientemente soleada, es el encanto de los encantos, vivir es una aventura. Lo trágico-dionisiaco afirma el devenir.

A partir de Eurípides en el terreno artístico y Sócrates en el terreno filosófico –según Nietzsche- viene una decadencia de la tragedia antigua. A partir de Sócrates lo racional pretende sustituir al ímpetu de la vida y *"puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dionisos"* (N.T; 12; p.119). Ahora comienza la época de la razón y del hombre teórico, lo que se traduce en una pérdida del mundo vital y una atrofia de la facultad instintiva.

No es que Nietzsche se oponga a la razón, sino que en la ratio socrática sólo se pretendió desarrollar esa cara del espíritu de manera excesiva, todo tenía que ser lógico-racional y, en este *"esquematismo lógico de la tendencia apolínea se ha transformado en crisálida"* (N.T; 14; P.127). Sócrates, hasta este punto, representa para Nietzsche el principio de la decadencia del hombre y de la cultura, de la sociedad y su falso y optimista concepto de felicidad que han generado un hombre tal y como lo conocemos hoy: dogmático, metafísico-cristiano, con dos mil años de moralina, tan lógico que resulta, incluso, inhumano. Este hombre parece ser más un autómatas que un ser humano.

"Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el hombre teórico, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates. Todos nuestros medios educativos tienen puesta originariamente la vista en ese ideal, toda otra existencia ha de afanarse esforzadamente por ponerse a su nivel, como existencia permitida, no como existencia propuesta (...) para el hombre moderno el hombre no teórico es algo increíble y que produce estupor." (N.T; 18; p.155)

También afirma:

"¡Y ahora debemos no ocultarnos lo que se esconde en el seno de esa cultura socrática! ¡Un optimismo que se imagina no tener barreras! (...) Nótese esto: la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento, y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizadoras acerca de la "dignidad del ser humano" y de la "dignidad del trabajo" se encamina poco a poco hacia una aniquilación horripilante." (N.T; 18; p.156).

"Lo que importa ver, entonces, es que la crisis del socratismo es la crisis de su fuerza de integración: el optimismo teórico y moral de Sócrates se basaba en la

idea, asumida dogmáticamente, de que el individuo fuese insertado dentro de un sistema racional, es decir, a la medida de la razón de la cual él mismo era portador... predicando que un ser y que el justo no tiene nada que temer, Sócrates hace coincidir racionalidad con la felicidad" (Vattimo; I.3; p.57).

Las ideas de Nietzsche en el teatro evidentemente vienen a raíz de sus trabajos sobre la Tragedia Ática, y su teorización de la división en el arte, como en la vida, de los aspectos Apolíneo y Dionisiaco. Y es que para el filósofo alemán, vida y arte son cosas muy semejantes, en las que no es posible obviar una de las dos partes en la concepción de tales términos –vida y/o arte-. Nietzsche nos dirá que hemos de “ver la ciencia con los ojos del artista, y ver el arte desde los ojos del científico” (*Ibid.* 19-21). Lo que nos lleva a que técnica, razón o ideal; deben fusionarse y convivir juntamente con su opuesto, lo visceral, la pasión, el instinto, partes importantísimas para que la vida se dé, y también, el arte.

En la cultura de la Grecia antigua, afirma Nietzsche, «*existe un contraste, enorme para el origen y el fin, entre el arte plástico, esto es lo apolíneo, y el arte no plástico de la música, que es lo dionisiaco.*»

“[...] estos dos instintos, por lo tanto, culminan uno al lado del otro, pero lo más distante posible, estimulándose recíprocamente a siempre nuevas reacciones gallardas para perpetuar en sí mismo incesantemente la lucha de esos contrastes, en la cual la palabra común “del arte” lanza un puente que es solo aparente: mientras finalmente, se reúnen conjuntamente gracias a un milagro metafísico producido por la “voluntad helénica”, aparecen finalmente en apoyo y generan a este respecto la obra de arte de la tragedia del ática, que es tanto dionisiaca como apolínea.” (N.T; 18; p.166).

Nietzsche defendió que lo visceral, la pasión, el instinto debían ser parte de la vida, y por defecto, del arte; podría verse en Stanislavsky cuando introdujo su método teatral que resonarían estas palabras y teorías del filósofo alemán dentro del mundo del teatro. Siempre contextualizado su primer trabajo como un estudio de la Tragedia Ática, y de la cultura griega, su lectura más artística quedo relegada por el pensamiento.

Pero la aplicación de sus teorías en el mundo teatral revolucionó la escena, nació entonces “el teatro de la memoria emotiva”. Basado en el realismo absoluto de las emociones en la carne del personaje, es decir, la representación en la carne del actor, ayudándose y rememorando sensaciones pasadas, de las emociones del personaje al

cual representa. Luego se añadirá en esta técnica el control corporal, y así poder ayudar con el lenguaje del cuerpo a una más completa representación (*Ibid.* 29-31) Pero, ¿no estamos viendo aquí como se le pide al instinto su presencia carnal allá donde la razón primaba con su técnica? No estamos pues ante las premisas de Nietzsche, quien nos decía que no podíamos mantener en desuso una de las partes de la vida, como es la pasión por la vida misma? Encontramos la Transvaloración presente de nuevo en el arte, para poder retomar aquello que le pertenece.

De este modo, nos dice Nietzsche (*Ibid.*35-37), las famosas figuras de la escena griega son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, que es Dioniso. Este dios se manifiesta en una pluralidad de figuras detrás de la máscara del héroe que lucha, aparece así preso en la red de la *voluntad individual*. En su forma de hablar y de actuar, el dios se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre, y el hecho de que llegue a aparecer con tal precisión y claridad épica es el efecto de Apolo.

Una doctrina misteriosa de la tragedia deriva del conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, de la individuación como razón primordial del mal, y del arte en tanto representa la posibilidad de romper con el sortilegio de la individuación, en tanto es el presentimiento de una unidad restablecida. Se trata de una doctrina que nos habla de lo trágico, si bien está limitada al lenguaje del arte, esta doctrina tiene proyección universal. Pues, la tragedia es el modo propiamente griego de plasmar el sentido trágico de la existencia.

La tragedia griega se autoaniquila. Dioniso es ahuyentado de la escena trágica a causa de un poder demoníaco que habla por la boca de Eurípides. Este último es una especie de máscara, la divinidad que habla por su boca no es Dioniso, ni Apolo, sino un demon que acaba de nacer, llamado Sócrates. Con la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, la tragedia perece.

Como consecuencia del socratismo, cuya ley suprema afirma que todo tiene que ser inteligible para ser bello, surge el prólogo euripídeo:

"El prólogo euripídeo va a servirnos de ejemplo de la productividad de ese método racionalista. Nada puede ser más contrario a nuestra técnica que el prólogo con que se inicia el drama de Eurípides. El hecho de que un personaje individual se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que hasta entonces ha ocurrido, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un autor teatral moderno lo calificaría de petulante e imperdonable renuncia al efecto de la tensión" (Nietzsche, "":1995: 111-112).

Nietzsche considera que ya en Sófocles comienza a resquebrajarse el suelo dionisiaco de la tragedia. Sófocles no se atreve a confiar al coro la parte principal del efecto, sino que restringe su ámbito de tal modo que el coro aparece casi coordinado con los actores. La dialéctica optimista termina por suprimir la música, destruyendo así la esencia de la tragedia griega, esencia que se traduce en una manifestación de lo trágico, en una simbolización visual apolínea de la música dionisiaca.

"lo trágico no es posible derivarlo honestamente en modo alguno de la esencia del arte, tal como se concibe comúnmente éste, según la categoría única de la apariencia y de la belleza; sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisiaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del principio de individuación, la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación" (Nietzsche, 1995: 137).

En los últimos párrafos de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se refiere a ciertos fenómenos de su tiempo que pueden verse análogamente a los analizados sobre el mundo griego. Se trata de la lucha entre el conocimiento *insaciable-optimista* y la necesidad de lo trágico en el arte. Desde esta perspectiva, a Nietzsche le interesa saber si el poder que en otro tiempo debilitó a la tragedia griega hasta consumirla, puede llegar a tener la suficiente fortaleza como para impedir en su época el resurgimiento de la tragedia y fundamentalmente de la consideración trágica del mundo.

"A lo largo de la historia humana, Nietzsche observa ciclos de oposición constante que evidencian la lucha eterna entre la consideración teórica y la consideración trágica del mundo".³⁹ Por un lado, el arte tendría especial importancia al revelar lo trágico, esto es, el eterno placer de la existencia. Este placer no se encuentra en las apariencias sino detrás de ellas, y surge del saber acerca de que todo lo que nace está destinado a un ocaso doloroso. Se trata del consuelo metafísico que arranca momentáneamente al hombre del engranaje de las figuras mudables:

"La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, (...). En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: '¡Sed como

³⁹ Sófocles (1972) *Antígona*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias" (Nietzsche, 1995: 137).

Por otro lado, la creencia expresada originariamente con Sócrates en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al conocimiento la fuerza de pretender ser una medicina universal. Desde el conocimiento se procura abarcar el mundo entero de las apariencias. La ciencia corre tras esta ilusión, pero puede estrellarse contra los límites de su optimismo, irrumpiendo así una nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico que necesita del arte como protección y remedio. La ilusión es la forma de retener a las criaturas en la vida, Nietzsche *distingue diferentes formas de la ilusión* (Nietzsche, 1995: 145): -El placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar la herida eterna del existir, concentrada en la cultura socrático-alejandrina. -El seductor velo de belleza del arte, que caracteriza a la cultura artístico-helénica. -El consuelo metafísico de que bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructiblemente la vida eterna.

A partir de esta distinción, Nietzsche afirma que su época vive presa de una *cultura alejandrina* que reconoce como ideal al *hombre teórico*. Éste se encuentra equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia. Su prototipo y primer antecesor es Sócrates.

Sin embargo, Nietzsche ve en Kant y en Schopenhauer la posibilidad de volver a la cultura trágica (*Ibid.* 39). El mérito de ambos filósofos radica en haber marcado los límites de ciertas leyes, señalando el valor ineludible de la "apariciencia". Con Wagner surgiría la posibilidad de renacer aquella música alusiva simbólicamente a la sabiduría trágica.

Capítulo II

2.1 La música trágica en la tradición medioeval.

"La Música por sí sola nunca expresa el fenómeno sino la esencia íntima del fenómeno".

Arthur Schopenhauer.

"Si el hombre en la vida rinde homenaje al principio de belleza, si se regocija de esta belleza manifestada por su cuerpo, el sujeto y la materia artística de la reproducción de dicha belleza son el hombre mismo, viviente y perfecto. Su obra de arte es el Drama y la redención de la plástica es precisamente el desembrujamiento de la piedra, el retorno al hombre de carne y hueso, el paso de la inmovilidad al movimiento, de lo monumental a lo actual".

R. Wagner.

De todas las artes que saben crecer en el terreno de una determinada cultura, la música hace su aparición como la última de todas las plantas, quizá porque es la más íntima y, por consiguiente, la que se logra más tardíamente. Sólo en el arte de los maestros holandeses halló cumplida expresión el alma de la Edad Media cristiana, —su arquitectura de los sonidos es la hermana tardía, pero legítima y de idéntico rango, del gótico.

La teoría musical griega, heredada por Roma, fue el punto de partida de la contemplación musical medieval a través de los últimos escritores vinculados al antiguo mundo clásico, Boecio (480-524) y Casiodoro (477-570) que fueron, con los traductores árabes, quienes introdujeron la teoría musical griega en nuestra Edad Media.

La escritura musical era alfabética en época griega y romana. Pero en la Edad Media se abandonó este tipo de notación por otra llamada neumática, que aparece en el siglo IX. Los neumas son unos signos valorados sobre cada sílaba de las palabras que conforma el canto. No expresan con exactitud ni la duración ni la altura precisas de cada sonido, sino que intentaban dibujar la marcha de la melodía sirviendo tan solo como recordatorio de las diferentes melodías ya conocidas por quienes leían esa música, pues no en vano los cantores dedicaban doce años de su vida a aprender los repertorios. (Cf. Bruqger. *Disonancia y armonía en el mundo dramático de Shakespeare y el medioevo*.1965.p 56).

Al comienzo de esta época, la música era monódica y monorrítmica, en la que aparece un texto cantado al unísono y sin acompañamiento instrumental escrito. En la notación medieval antigua, el ritmo no puede ser especificado, si bien la notación

neumática puede dar claras ideas de fraseos, y otras notaciones posteriores indican el uso de modos rítmicos. La simplicidad del canto, con la voz al unísono y la declamación natural es muy común. La notación de la polifonía se va desarrollando, y su asunción significa que las primeras prácticas formales se inician en ese periodo. La armonía, con intervalos consonantes de quintas justas, octavas (y después, cuartas justas) comienza a escribirse. La notación rítmica permite complejas interacciones entre múltiples líneas vocales de un modo repetible. El uso de múltiples textos y la notación del acompañamiento instrumental se desarrollan al fin de la era. (*Ibid.* 58)

El organum, hacia el siglo XII era una pieza musical litúrgica en la que cada nota de un canto era mantenido en valores largos por una voz, mientras que una, dos o tres voces cantaban embellecimientos sobre ella. Otra definición más clara es: forma primitiva de polifonía medieval consistente en superponer de manera contrapuntística una o más voces a la melodía, tomado de los cantos gregorianos. Es una de las primeras manifestaciones polifónicas que encontraremos en la música occidental (la polifonía es música vocal o instrumental a dos o más voces). Se confeccionaba tomando una melodía gregoriana ya existente, con dos voces superpuestas, de movimiento paralelo. El conductus es una pieza de carácter semilitúrgico que en principio se cantaba para acompañar o conducir a un personaje. En su elaboración polifónica, la melodía fundamental es la más grave: el tenor, la que sostiene a las otras voces que cantan el mismo texto todas a la vez con el mismo ritmo. (*Ibid.* 59)

El motete es una forma polifónica y politextual que comienza siendo litúrgica y luego profana. El motete es de gran importancia porque representa la evolución de la polifonía y de la notación musical. Procede del organum melismático. Perotín en su organa compuso unas series de vocalizaciones finales (cláusulas) sobre determinados fragmentos de las melodías litúrgicas que usaba como "voz principal. Si esos fragmentos del tenor (que a veces no tienen más texto que una o dos palabras) se estructuran en un ritmo riguroso y a las vocalizaciones de la "voz original" se le pone un texto propio, tendremos ya un motete; motete, propiamente dicho, se llamaba a la voz que floreaba con ritmo libre sobre el rígido esquema rítmico del tenor, pues mientras éste sólo tenía algunas sílabas de texto para cantar, aquella lo hace con muchas palabras (mots, motets = palabras). El tenor, a veces, era tocado con un instrumento en lugar de ser cantado; si el motete era a dos voces se convertía así en una melodía vocal acompañada por un instrumento, y si era para más voces, estas competían entre sí con toda libertad rítmica y melódica sobre la base instrumental de la voz más grave. Desde el *Ars Nova*, la introducción de tenores que no procedían directamente del repertorio litúrgico sino que eran canciones populares significó la conversión del motete en una de las más importantes formas de la música profana, aunque muchos grandes músicos siguieron cultivándolo con sentido religioso. La libertad y el estímulo de invención que supone la práctica del motete es uno de los

más fecundos hallazgos de toda la historia de la música. El hoquetus es una forma musical propia del *Ars Nova* francés del s. XIV en la cual tres voces realizan un contrapunto sobre una voz grave. (*Ibid.* 60).

El canon está basado en el principio de imitación, consistiendo en una repetición literal de una melodía que se acompaña a sí misma pero desplazada en el tiempo. El más antiguo de los conocidos es el inglés *Summer is icumen in* (Llega el verano), de finales del siglo XIII, cuya melodía podía cantarse hasta a seis voces. El madrigal italiano empieza siendo un tipo de motete en que se concede especial atención a la melodía de la voz superior. (*Ibid.*65)

La danza, muy apreciada tanto en los más refinados ambientes como en las celebraciones populares, fue un factor determinante en el proceso que antes analizamos consistente en fijar ciertas melodías según esquemas rítmicos. Además de la evidente influencia en términos como la balada trovadoresca, tuvieron gran popularidad las estampies y los saltarellos. Hay tipos de danza religiosa, vinculados a las representaciones teatrales que se hacían en las iglesias sobre la Pasión, la Navidad, etc.; en España se ha mantenido la tradición del Canto de La Sibila. También danzaban los peregrinos que iban en viaje, algunas de cuyas piezas se conservan en el *Llibre Vermell de Montserrat*. (*Ibid.*67)

No conservamos especificaciones concretas que nos digan si tal o cual obra ha de ser cantada o tocada también con instrumentos, y menos sabemos qué tipo de instrumentos deben tocarse. Sin embargo, está fuera de toda duda que la música de este período, aunque escrita para voces, podía tocarse también con acompañamiento instrumental; y no sólo la música profana, sino también buena parte de las composiciones religiosas.

Desde luego, está claro que la música de danza exigía participación instrumental y, por otra parte, son numerosos los testimonios tanto iconográficos como literarios que nos dan noticias de la presencia instrumental en la música de la época. De los primeros tenemos muestras muy abundantes en la arquitectura: los pórticos de iglesias y catedrales tanto en el románico como en el gótico están rodeados de músicos con sus correspondientes instrumentos, entre los que destaca el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. (*Ibid.* 74)

En este período, tras el despegue operado en la época inmediatamente anterior, se había llegado a una gran proliferación de instrumentos y variantes. Podemos estar seguros de que el uso de tales instrumentos fue muy abundante, aunque no había nada que se parezca a nuestras actuales orquestas. Los conjuntos eran muy reducidos,

de una docena de músicos en los casos más excepcionales, y corrientemente sólo tres o cuatro, a veces menos.

En la iglesia se admitía solamente el órgano, pero las nuevas composiciones religiosas polifónicas facilitarían la introducción de otros instrumentos para acompañar o sustituir a las voces: violas, flautas, chirimías, etc. Trovadores y juglares tañían laudes, arpas, salterios, gaitas y, desde luego, variedad de panderos, sonajas, tamboriles, etc. Para las celebraciones públicas y las fiestas al aire libre se va perfilando un conjunto característico llamado de "música alta" por la potencia y brillantez de su sonido, compuesto de trompetas, chirimías y bombardas. Muchos de los instrumentos usados en la época medieval perviven aún hoy día con algunas variaciones. Los principales instrumentos conocidos en la Edad Media todavía se usaban en los tiempos de los capetos; otros aparecieron después del siglo X. (*Ibid.* 83)

Interpretamos la música de Wagner como expresión de un poderío dionisiaco del alma. Todo arte, toda filosofía pueden ser considerados como medios de curación y auxilio de la vida ascendente o descendente: presuponen siempre sufrimiento y seres que sufren. Pero hay dos tipos de sufrientes, por una parte, los que sufren por una *sobrecabundancia* de vida, los que quieren un arte dionisiaco y una visión y una perspectiva trágica de la vida — y, por otra parte, los que sufren por un *empobrecimiento* de la vida y anhelan del arte y la filosofía el sosiego, el silencio, el mar en calma, o *bien* la embriaguez, la convulsión, el aturdimiento.

El más rico en abundancia de vida, el dios y hombre dionisiaco, puede gozar no sólo de la visión de lo terrible y lo problemático, sino de la acción terrible misma y de todo lujo de destrucción, disolución, negación, — en él el mal, el sinsentido, la fealdad, parecen, por así decirlo, lícitos, tal como parecen lícitos en la naturaleza, a consecuencia de un exceso de fuerzas generadoras y reconstituyentes, que es capaz incluso de hacer de un desierto una opulenta tierra fértil. Por el contrario, el que más sufre, el más pobre de vida, tendrá ante todo necesidad de indulgencia, de apacibilidad y de bondad —de eso que hoy se denomina humanidad.

En 1813 nacieron dos de los más grandes maestros de la Opera de todos los tiempos. Nos referimos por supuesto a Giuseppe Verdi, el más grande del género en Italia, y Richard Wagner, el más grande del género en Alemania. Ambos son representantes de dos corrientes, modalidades o maneras distintas de entender la Opera. Verdi se inscribe en sus inicios a lo menos más bien dentro de la línea llamada *bel canto*, que tiende a privilegiar la ligereza y la flexibilidad de la voz (aunque irónicamente los aportes verdianos a la música llevaron a la práctica extinción del *bel canto* en su tierra

nativa y su reemplazo por una interpretación operática más cargada al drama), mientras que Wagner por el contrario tiende a lo mayestático y colosal (Wagner no conceptualizaba sus trabajos como óperas, sino como *Gesamtkunstwerke*, obras de arte totales).

Si se examina la extensa reflexión teórica llevada a cabo por el propio Richard Wagner en torno a su obra artística y se presta suficiente atención a los constantes comentarios autobiográficos que dan cuenta –de manera mitificada, por cierto- de los diversos momentos presentes en la consolidación de sus conceptos fundamentales, se podrá observar que la noción básica de su *ideal* estético atraviesa y modela desde el comienzo toda su producción.

Entre la serie de escritos wagnerianos dedicados a esta cuestión hemos privilegiado aquí para los análisis aquellos que claramente se relacionan con la recepción y crítica producidas por el último Nietzsche en los textos que se inscriben en el proyecto tardío de una *filosofía del nihilismo europeo*. De esta manera, parece conveniente destacar, aunque sólo sea ejemplarmente en el limitado contexto de esta investigación, no sólo las tesis desarrolladas en el tratado *Oper und Drama* de 1852, sino también algunos de los aspectos centrales de los ensayos *Die Kunst und die Revolution* y *Das Kunstwerk der Zukunft* (ambos de 1849), especialmente en lo que se refiere a los motivos político-culturales inherentes a la percepción de Wagner sobre los fundamentos del vínculo entre arte y pueblo, y a los de *La obra de arte del futuro* dedicados a aquello que Wagner entiende como los elementos *originales* del hombre artístico y que describe en la trilogía compuesta por la danza, la tonalidad musical y la poesía.

Aun cuando para una mirada contemporánea podría parecer algo sorprendente, se debe confirmar, sin embargo, el hecho de que estas consideraciones acerca del futuro del arte y de su relación con la política se suscitan a partir de una reflexión sobre los acontecimientos revolucionarios de 1848 en Europa y, especialmente, sobre aquellos que se produjeron en la ciudad de Dresde y que provocaron la necesaria huida de Wagner al exilio. Entonces fue identificado por las autoridades policíacas como un revolucionario que habría ejercido cierto protagonismo en los hechos de violencia política y por lo tanto, a las ideas del anarquismo.

Nos parece que podría ser de utilidad hermenéutica destacar en este entorno metódico un pasaje del *Nachlaß* (KSA 11, 547) en el que el wagnerismo es caracterizado como estupefaciente, es decir, como un tipo de fármaco cuyo efecto consiste antes que nada en inhibir la sensibilidad y producir al mismo tiempo un bienestar puramente artificial. La metáfora alude, a nuestro juicio, a la espectacularidad que se habría ido apoderando paulatinamente del proyecto artístico

de Bayreuth, el que estaría ya dispuesto a volver cada vez más superfluas sus raíces en la tradición y sería capaz de someterse con cierta docilidad a los cánones del éxito que atestiguarían la innegable grandeza de la *Gesamtkunstwerk*. Efectivamente, es posible verificar que la megalomanía wagneriana la misma que en el espacio cotidiano se expresa en la inmensa desproporción de un modo de vivir que ya no puede guardar ninguna relación con la realidad, se deja caracterizar en el ámbito estético mediante una frenética búsqueda de grandeza, reconocimiento y ascenso social que en ocasiones lo conducen a un verdadero delirio *gigantomáquico*.

Observando con agudeza este asunto sostiene Thomas Mann en *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), conferencia dictada en München justo antes de abandonar la Alemania nacionalsocialista, que "*la inmortal crítica nietzscheana a Wagner*" habría tomado, por causa de esta misma ostentación de grandeza, la forma de un "*panegírico con signos inversos (Panegyrikus mit umgekehrten Vorzeichen)*." Por su parte, Adorno (*Versuch über Wagner* 1937/1952) reúne en una misma herencia interpretativa a Nietzsche en la medida en que les reconoce el origen de la caracterización de tal modo de operar como el actuar propio de un diletante. Adorno acuñará –a partir de estas indicaciones- la expresión de *diletantismo monumentalizado* –Nietzsche lo califica de *diletantismo insolente* (KSA 6, 42)- para determinar el arte wagneriano, insistiendo en que ya la idea misma de fusión de las artes en el *Gesamtkunstwerk* se construye sobre estas bases eclécticas (Adorno 1997: t. 13, 26-27). Más aun, en dicho sincretismo estético se daría además una mezcla desproporcionada en la que la preeminencia del texto sobre la música tendría como resultado el relevo de la obra de arte propiamente tal por el fetiche de la mercancía:

"La permanente contemporización la música debe consumir en el poema a costa del tiempo musical persigue el fin de (...) transferir a la apariencia de una pura actualidad subjetiva todo lo rígidamente objetivo del poema y con ello el reflejo de un mundo de las mercancías en la obra de arte" (Adorno 1997: t. 13, 94)

En este preciso respecto, es posible afirmar que en su obra tardía Nietzsche lleva a cabo un tipo de análisis estético-político en el que el proyecto wagneriano es interpretado desde las claves sintomáticas del advenimiento del nihilismo europeo.

Desde una perspectiva técnicamente estética, nos parece que se puede contextualizar la crítica nietzscheana aludiendo a aquello que luego se ha denominado *Bühnenmusik* (Wirth 1986) y que caracteriza a los diversos modos en que la producción musical se encuentra al servicio de diferentes maneras de la representación escénica. Se percibe con cierta facilidad que ya la mera noción de *Bühnenmusik* implica una inestabilidad inherente al concepto de *obra de arte total*, desmintiendo así la autenticidad de una composición equilibrada de las artes que la constituyen y mostrando más bien el

ordenamiento jerárquico encabezado por la primacía del "mensaje" y su recepción por sobre la *poiesis* misma.

El texto del *Nachschrift* del *Caso Wagner* describe este desequilibrio mediante el neologismo *Theatrokratie* -expresión acuñada tempranamente en 1874 con ocasión de una caracterización del arte wagneriano (cf. texto del *Nachlaß* en *KSA 7, 775*)- cuando luego de señalar la arrogancia y el diletantismo de Wagner y sus seguidores declara "...y lo peor: la teatrocracia-, el desvarío de la creencia en la preeminencia del teatro, en el derecho del teatro a detentar la soberanía sobre las artes, sobre el arte" (*KSA 6, 42*). La inminente consecuencia política de este poder estético se refleja en el segundo de los neologismos usados en este pasaje – *Demolatrie*-, afirmando que "el teatro es una forma de la *demolatría* en asuntos de gusto, el teatro es una sublevación de las masas, un plebiscito *contra* el buen gusto..." (*KSA 6, 42*).

De esta manera, Nietzsche parece adivinar lo que será la proyección de la *industria cultural* y su adulación de las masas, especialmente en lo que atañe al *wagnerismo* del siglo XX y su lúcida interpretación llevada a cabo por Adorno dentro de los márgenes de la caracterización del fascismo. Uno de los más representativos fragmentos de la *historia del nihilismo* contenidos en el *Nachlaß* (Cf. *KSA 12, 125-127*) advierte justamente sobre el hecho de que la música de Wagner y, especialmente, el final de los Nibelungos, deben ser entendidos premonitoriamente, es decir, como la "preparación del nihilismo".

Wagner se dejaba devorar por la pasión de la composición. Ayudó también que el padrastro de Wagner (su padre había muerto de tifus cuando el joven tenía apenas meses de vida) estaba relacionado con el mundo del teatro, Wagner comenzaría a desarrollar su concepción del *Gesamtkunstwerk*, la *obra de arte total*.

Las óperas de Wagner son redondas porque las concebía desde el inicio como una *Gestalt* en donde el texto y la música conformaban una unidad superior a las dos partes por separado; y la exuberancia ganaría terreno en toda su creación. Es bien conocida que la gran aportación de Wagner al mundo del arte fue su lucha por lograr una obra de arte total, global, mediante la unión en el arte dramático de todas las artes individuales: Música, Poesía, Representación (mímica, expresión, danza, actuación, escenografía y vestuario). Su creación no estaba orientada a 'su' interés o placer, sino que tenía una clara orientación comunitaria, un arte para elevar a las personas. El hombre era la medida para ese arte dramático, que es la forma más elevada y profunda de expresar sentimientos.

El propio Adolphe Appia, un teórico de la escenografía, coincide con Wagner al decir:
"No hay forma alguna en que la solidaridad social pueda ser expresada de

manera más perfecta que por medio del arte dramático, sobre todo si vuelve a sus orígenes de realización colectiva de un gran sentimiento patriótico, religioso o simplemente humano".

2.2 La Ópera Barroca y otras manifestaciones corales.

Las prácticas que definirán al barroco en la música comienzan a manifestarse hacia mediados del siglo XVI. Durante medio siglo la voluntad monumental, fuertemente expresiva e inclinada hacia lo masivo y burgués combate contra el carácter aristocrático y anti-popular del manierismo. Finalmente, tanto las condiciones sociales y políticas, como la nueva cosmovisión surgida del racionalismo, dan pie al triunfo del barroco. Barroco es un término que se aplica retrospectivamente a la música perteneciente al siglo XVII y a los primeros decenios del XVIII. No solo se origina como caracterización despectiva (entre sus significados predominan “deforme” y “artificial”), sino que en el caso particular de la música surge al intentar englobar las prácticas contemporáneas al estilo barroco en la arquitectura y las artes visuales (Cf. Carrilla, E. *El Barroco literario hispanoamericano*. 1969. Pp.17). Por lo tanto dentro de este conjunto encontraremos no pocas expresiones fuertemente contrastantes, sino contradictorias. Un último aspecto que complica aún más las cosas es el producido por la escisión definitiva del mundo protestante frente al católico, y la acentuación de los rasgos de identidad de las distintas regiones de Europa iniciadas con la aparición de los estados en el renacimiento.

Por todo esto generalmente se habla de “barrocos”, más que de un estilo unificado, intentando reparar en las continuidades de estilo, pero sin perder de vista el origen de las características divergentes de las manifestaciones musicales propias a la época. El hecho de que Italia constituya el centro de la producción musical barroca, principalmente en los primeros años, se debe por un lado a la herencia de los músicos flamencos que durante el renacimiento trabajaran en las capillas de los ricos estados italianos, pero también por otro a las agudas crisis sociales y económicas que estaban atravesando países como Alemania e Inglaterra, a causa de las guerras de religión. No menos importante es la corriente cultural derivada de la contrarreforma, movimiento de la Iglesia Católica cuyo fin era la afirmación de la fe y la obediencia a la Iglesia de Roma, que no dudó en echar mano de las formas artísticas más grandilocuentes y profanas para conmovir a sus fieles y afirmar su poder.

En Francia, a partir del absolutismo, algunos autores prefieren hablar de “clasicismo” más que de barroco, debido a la fuerte impronta cortesana del arte de Versalles, que no era proclive al derroche melodramático y expresivista propio al arte italiano. Sin embargo un arte monumental, que apelara a cuanto recurso escénico y artificial

hiciera falta para exaltar la figura central del monarca, ubican al arte francés del siglo XVII bajo el signo del barroco. Alemania llevará a una síntesis los estilos nacionales de Italia y Francia, fundamentalmente en las obras del barroco tardío pertenecientes a Bach y Haendel. El espíritu protestante imprime a la música de un carácter cotidiano pero no por ello menos ambicioso, ligado al culto luterano, en el que la expresión individual se integra a la liturgia y la música instrumental se piensa en términos de enseñanza, de contribución al desarrollo espiritual del sujeto.

Desde un punto de vista estilístico, en el Barroco se desarrollaron dos principios estructurales:

- El primero, el estilo concertato deriva de prácticas renacentistas y va a desarrollarse en Venecia. Está caracterizado por el uso contrastante (del timbre, la dinámica, la densidad instrumental, etc.) de grupos vocales e instrumentales que comparten un mismo material temático.
- El segundo es el estilo representativo, que surge en Florencia hacia el 1600. Se inicia con la necesidad estética de reconsiderar la relación entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal. Este debate surge al entender la práctica polifónica del período anterior como inadecuada para comunicar los efectos debido al “sometimiento” del sentido del texto a las reglas de la composición polifónica.

Un tercer aspecto, derivado de los anteriores, es la aparición y consolidación en el barroco del sistema tonal. Si bien es cierto que en el Alto Renacimiento el material melódico comienza a restringirse, acercándose a las escalas mayor y menor, es a partir de la aspiración representativa del barroco, y de la búsqueda de un tipo de acompañamiento que realce la expresividad del texto y al mismo tiempo estructure la obra, que el pensamiento acórdico, “vertical” de la armonía, sentará las bases para el desarrollo de la tonalidad.

El estilo representativo genera el conjunto de prácticas que se dan en la ópera y sus formas afines y tienen dependencia del recitativo y de la declamación dramática. Esta práctica se plantea como base la expresión afectiva a través de la música. Un rasgo común de todos los compositores del Barroco fue su tentativa por expresar, o más bien representar, un amplio espectro de ideas y sentimientos con la máxima viveza y vehemencia por medio de la música. Esta última, no se escribía para expresar los sentimientos del artista individual, sino para expresar las emociones que se entendían como universales; éstas no se comunicaban al azar ni se dejaban liberadas a la intuición individual, sino que se transmitían por medio de un vocabulario sistemático y reglamentado, de un repertorio común de figuras o recursos musicales.

Este ideal estético está íntimamente relacionado con la aparición del “espectáculo” y su público. “Mover los afectos”, despertar por medio de la música y el melodrama las emociones en el oyente, es el objetivo central de la música barroca. Esta es una de las causas del surgimiento de la textura, que hacía descansar en una sola línea melódica, predominante y ornamentada, el factor expresivo de la música, y del carácter monotemático de la música barroca, ya que la coexistencia de diferentes materiales en un mismo pasaje atentaba contra la claridad de la expresión.

(Ibid.16) **Monodia:** Si bien es un término que se aplica usualmente como sinónimo de monofonía, reviste una mayor importancia histórica cuando es asociada a la canción italiana profana con acompañamiento de bajo continuo, desarrollada particularmente entre 1600 y 1640. En un inicio formó parte del programa de la Camerata Florentina tendiente a recuperar las ideas de la Grecia Antigua acerca de la melodía y de la declamación propias al teatro griego (aunque la exactitud histórica de la camerata es dudosa) y sus propiedades expresivas, en la búsqueda de realzar con la música el contenido afectivo de los textos dramáticos o líricos. Rápidamente se difundió por toda Italia, desarrollándose fuertemente en Venecia y Roma. En este tipo de obra una voz solista se encargaba de la parte melódica, generalmente muy ornamentada y flexible, sobre una línea de bajo rítmicamente independiente que formaba parte del continuo, que era rellenado armónicamente a partir del cifrado escrito. La monodia es considerada uno de los cambios más representativos del Barroco con respecto al Renacimiento.

Representó una reacción frente al estilo contrapuntístico de este último, particularmente en lo referido a la equiparación y equilibrio de las diferentes líneas melódicas. Al responder al ideal propio al barroco temprano, según el cual la música debía ser la “sierva” del texto, la monodía reflejaba un estilo dramático, en el que la música intentaba realzar el significado de las palabras a través de saltos, ornamentaciones, cromatismos y una flexibilidad rítmica que imitaba la declamación en prosa. Surge así el “recitar cantando”, que asociado a la ópera se convertirá en recitativo hacia el barroco medio.

Estos factores estilísticos y estéticos han vuelto controversial la periodización histórica de la camerata de Florencia. Algunos autores (como Fubini o Leichentritt) al priorizar en el análisis el aspecto estético, tienden a caracterizar a este movimiento como un brote tardío del renacimiento, basándose en la manifiesta voluntad de estos músicos por recuperar los postulados de la antigüedad clásica. En cambio, haciendo hincapié en las cualidades técnicas y estilísticas, muchos autores (Bukofzer, Grout, Palisca) ven en la camerata claras manifestaciones barrocas. Lejos de intentar superar estas

controversias, sugerimos recordar que tanto Renacimiento como Barroco son conceptos que provienen de otros campos (historia, artes plásticas, arquitectura) y que se han utilizado a posteriori para describir la música correspondiente a las épocas signadas por esas otras manifestaciones. En todo caso de lo que si podemos estar seguros es de que los músicos florentinos no adscribieron conscientemente a ninguno de estos términos. Incluso monodia es una palabra acuñada por los analistas contemporáneos al estudiar la música del 1600. (*ibid.19*)

Bajo continuo: Es un bajo instrumental ininterrumpido que constituye el soporte y complemento armónico de la obra. El bajo continuo consta de dos instrumentos: uno armónico (Clave, órgano, laúd, etc.) que interpreta un cifrado numérico anotado sobre un bajo escrito; y otro melódico (viola da gamba, cello, fagot, etc.) que ejecuta la línea de bajo completamente escrita. Generalmente se habla de “improvisación” en relación a la realización del cifrado. El concepto, en todo caso, difiere en su significado al que podemos utilizar en un contexto contemporáneo. Vale la pena tener en cuenta que en esta época no se escribía para instrumentos determinados (ya que no existía una orquesta o grupo instrumental estándar), razón por la cual la escritura del continuo debía ser suficientemente flexible como para permitir su realización por medio de diferentes instrumentos. El bajo continuo fue un recurso que permitió generar la textura propia del barroco, produciendo una separación definitiva entre línea melódica y acompañamiento necesario para expresar claramente los “afectos” de la obra. A su vez, si bien surge en un contexto en el cual la armonía funcional no se había desarrollado, el cifrado expresa un pensamiento claramente acórdico, gracias a lo cual se podrá establecer rápidamente el sistema tonal. (*ibid. 23*)

(*ibid.25*) **Opera:** nace a finales del siglo XVI en Florencia y es uno de los géneros que identifica al Barroco. Entre las prácticas que combinan drama y música que anteceden a la ópera, encontramos la comedia Madrigalesca del renacimiento. Sin embargo es en los Intermedios (intermezzi) donde se encuentra el antecesor más directo de esta nueva práctica. El intermedio constaba de pequeñas intervenciones que tenían lugar en las interpretaciones del drama en las cortes italianas. Estas constaban de piezas musicales autónomas con respecto a la obra principal. Las primeras óperas tratan temas tomados de la mitología clásica antigua. Generalmente la macro estructura formal consta de una introducción instrumental (denominada sinfonía u obertura), un prólogo, y un número diverso de actos. A su vez los actos se dividen en escenas.

En las óperas italianas, desarrolladas en un clima generalmente burgués, la introducción cumplía la función de llamar la atención del público en vistas a que prestaran atención al drama. Por ello generalmente comienzan con un movimiento rápido. La ópera francesa en cambio, al desarrollarse en la corte real, posee una

obertura que comienza de forma lenta, pomposa y acompasada. De ahí provienen las formas llamadas “obertura italiana” (rápido-lento-rápido) y “obertura francesa” (lento-rápido-lento).

El prólogo solía estar cantado por un personaje que no intervendría posteriormente en la historia. Presentaba la problemática del libreto e introducía la acción dramática. En muchos casos se trataba de un aria estrófica, cuyas secciones estaban separadas por ritornelos (estribillos) instrumentales. Cada acto estaba conformado por escenas que respondían más al texto que a una necesidad formal puramente musical. Estas escenas estaban conformadas por recitativos (en los cuales descansaba la mayor parte de la narración), arias (que se utilizaban como reflexión lírica de un personaje en particular) y coros (que en un principio comentaban la acción, como en el teatro clásico. Paulatinamente los coros fueron perdiendo terreno en la ópera). Entre los actos existían interludios instrumentales. Sobre todo en la ópera francesa, éstos respondían a movimientos de danza. Una vez estandarizada la ópera en el barroco medio, estos diferentes momentos se ven claramente diferenciados. El recitativo está musicalmente muy ligado a la declamación del texto, por lo que se caracteriza por un ritmo muy flexible, marcado por la recitación.

(Ibid. 35) El aria: contrasta con el recitativo, al poseer un carácter predominantemente lírico y melódico. Es una suerte de canción, dónde se prioriza lo expresivo sin apelar a la narración dramática. Su versión más paradigmática la constituye el aria da capo, estructura binaria en donde las secciones vocales son alternadas con un ritornello instrumental. A la segunda sección contrastante seguía la reexposición de la primera, que no se escribía, y en la cual el cantante modificaba la línea a partir del agregado de ornamentaciones mediante las cuales mostraba su capacidad técnica. Un caso intermedio entre recitativo y aria lo constituye el arioso, que cumplía dentro de la obra la misma función narrativa del recitativo, pero apelando a recursos melódicos y musicales más cercanos a los del aria.

Hacia el barroco medio, cuando en Venecia (y luego en el resto de Italia y de Europa) la ópera se transforma en un espectáculo burgués, destinado a todo aquél que pueda pagar una entrada, esta estructura se ve enriquecida por intermedios cómicos que funcionan como momentos de distensión (*Ibid. 39*). Resulta de ello una estructura que se asemejaría más a nuestra noción contemporánea de espectáculo circense (dentro del cual las sucesivas apariciones de humoristas y payasos distienden los momentos de “peligro” de domadores y equilibristas) que a lo que hoy en día es una función de ópera. Incluso el público pocas veces guardaba silencio en las representaciones, y la ópera funcionaba muchas veces como excusa para el encuentro de tipo social.

De ahí la necesidad de dotar a las arias de momentos de gran virtuosismo para lucimiento de los cantantes, lo que provocaba la modificación de la obra al agregar el intérprete gran cantidad de ornamentaciones (o directamente pasajes melódicos). No era extraño que la acción dramática se viera interrumpida al tener que repetirse un aria a partir del pedido del público. Ya hacia el final del período los ideales originarios del barroco temprano se vieron abandonados por completo, siendo el componente dramático del texto una mera excusa para la composición de melodías que permitieran la ornamentación y el despliegue técnico de los intérpretes. Es por eso que en el clasicismo volveremos a encontrar tendencias que proponen (150 años después) reequilibrar nuevamente las relaciones entre texto y música. (*Ibid.* 43)

A partir de los intermedios cómicos surgirá la ópera buffa (cómica), que se opondrá a la ópera seria (de libreto dramático). Mientras esta última continuará tomando sus argumentos de la mitología clásica o de la historia antigua, la ópera cómica tratará temas vinculados a la cotidianidad y a la propia época. Ambos estilos operísticos continuarán en el período clásico oratorio. En términos estrictamente musicales el oratorio no difiere esencialmente de la ópera. Sin embargo es interesante notar que la temática del oratorio es religiosa. De hecho su nombre apela a los edificios destinados a la oración o *ejercicios espirituales*. Como el primer oratorio (*La "rappresentazione di anima e di corpo"* de Cavallieri - 1600), se cantó en la *Congregazione dell'Oratorio* de Roma, se designó con este nombre al género musical. Los textos que componían un oratorio rara vez eran litúrgicos y se cantaban en italiano, razón por la cual nunca intentó en el área católica reemplazar a la música sacra que seguía componiéndose en estilo antiguo, es decir a la usanza renacentista en forma de misas y motetes en latín. El antecedente del oratorio es la Lauda, canción extra litúrgica muy difundida en la época de la contrarreforma que servía para exaltar la fe y retener a los fieles dentro de la Iglesia Católica. Además de la temática, la principal diferencia entre la ópera y el oratorio es que este último carecía por completo de escenificación (acción teatral, vestuario, escenografía, etc.), hecho que quizás marque el límite frente al cual la Iglesia Católica no estaba dispuesta a transigir en materia de secularización de sus prácticas. (*Ibid.* 47)

Hacia el barroco medio surgen dos tipos diferenciados de oratorio: el vulgar, en italiano y con un sermón oficiando de intermedio (oratorios de Marazzoli o Rossi); y el oratorio latino, en latín y compuesto de una sola sección. Vivaldi y Alessandro Scarlatti, principales compositores de ópera, compusieron también oratorios. En cambio en Francia, fundamentalmente a partir del conflicto entre la monarquía absolutista y la Iglesia Católica, la composición de oratorios es muy escasa. Algunas de las obras de Charpentier, aunque denominadas de otra forma, se asemejan en estilo y temática al oratorio italiano. Dentro del área protestante el equivalente del oratorio es la pasión,

generalmente asociada a las celebraciones de pascua, ya que su argumento está basado en los últimos días de Cristo. En este caso sí se incluía dentro de la liturgia protestante, pero a raíz de las particularidades de la iglesia luterana, el texto también era en idioma local (alemán), y alternaba textos extraídos del evangelio con comentarios escritos por poetas de la época. El ejemplo más elaborado lo constituyen sin duda las pasiones de J. S. Bach. Por su parte los oratorios que Händel escribió en Inglaterra responden a una síntesis de la ópera seria y el oratorio vulgar italianos, la pasión protestante, el drama clásico francés y la mascarada inglesa (especie de semi-ópera cortesana). (*Ibid.* 55)

Cantata: Es el tipo de obra de cámara barroca más importante del género vocal, y fue la principal forma musical del servicio religioso protestante. Originalmente en Italia, a principios del siglo XVII, se utilizaba para designar obras vocales estructuradas a partir de variaciones estróficas. Pero rápidamente se consolidó como un tipo de obra que alternaba arias, ariosos y recitativos, de forma similar a la ópera, pero resultando en una composición considerablemente más corta, equivalente a un acto de una ópera o aun a una escena. Compositores como Rossi, Marazzoli, Carissimi y A. Scarlatti fueron los principales representantes de este tipo de composición. Los textos en estos casos se referían muchas veces a situaciones cotidianas y humorísticas, con excepción de los llamados cantos espirituales carácter ligado a lo moral o religioso. En las cantatas de Scarlatti la forma se estandariza, consistiendo en una serie de arias separadas por recitativos.

En la Alemania protestante se llama cantata a un tipo de obra que generalmente deriva de un coral luterano, en donde se mezclan textos de los evangelios con otros escritos poéticos. Buxtehude, Telemann y Bach compusieron cantatas que incluyen arias, recitativos y corales. Al ser la cantata protestante parte de la liturgia, se compusieron en gran número con el fin de completar el año litúrgico. Esta es la razón por la que la cantata profana no tuvo una proliferación similar a la de Italia. (*Ibid.*68)

El estilo Concertado o “concertato”: dentro de la música barroca “concertato” apela a un conjunto de procedimientos mediante los cuales varios grupos vocales y/o instrumentales se relacionan dentro de una obra por medio de un principio contrastante. Originalmente desarrollado en Venecia a fines del siglo XVI por Willaert, Zarlino y los Gabrielli, concertó significaba originalmente música vocal sacra a varios coros y grupos instrumentales heterogéneos. Concertare (del latín) quería decir “actuar conjuntamente”, pero también “mantener una contienda”, “discutir entre sí”. Por tanto concertó reúne dos cuerpos sonoros de distintos tipos: coro y solistas, coro y coro, solista y solista, solista y conjunto instrumental. Ya hacia 1600, se estructurarán estos cuerpos contrastantes sobre un bajo continuo. (*Ibid.*73)

En base al programa estético del barroco, expresado por la teoría de los afectos, es conveniente tener en cuenta que el contraste no proviene de elementos motivico temáticos contrapuestos (hecho que en la época sería leído como contradicción), sino del uso contrastante del timbre, la intensidad y la densidad instrumental aplicado a grupos diferenciados que comparten un material temático. Nuevamente aquí, si bien el procedimiento concertante surge antes de 1600, por analogía con la pintura barroca se ha caracterizado a este rasgo estilístico como equivalente musical del claroscuro. Si bien estas comparaciones son siempre riesgosas, el estilo resultante del barroco veneciano ha sido catalogado muchas veces de “barroco colosal”, en alusión al monumentalismo y grandilocuencia que caracterizan a todo el arte barroco.

En Venecia el estilo se aplicó a las composiciones principales que formaban parte de la liturgia, particularmente los motetes. Esto responde a que la arquitectura de la iglesia de San Marcos de Venecia parece haber inspirado la disposición de diferentes grupos vocales e instrumentales en los numerosos nichos del edificio, generando una concepción espacial de la música y favoreciendo la idea del contraste o contienda. Por eso se habla muchas veces de una concepción arquitectónica en la agrupación y disposición formal de los cuerpos sonoros. Si bien esta fase de experimentación con el espacio dentro de la música litúrgica se circunscribe solamente a los músicos venecianos que compusieron en el paso del siglo XVI al XVII, la idea del concertato fue rápidamente difundida y adoptada en toda la producción musical barroca. Tanto las óperas de Monteverdi como las sinfonías sacras protestantes de Schütz, se compusieron bajo el principio del contraste originado en Venecia.

El período barroco es el primero en el cual se estandarizan, con características fuertemente definidas, dos géneros contrapuestos: la música vocal y la música instrumental. (*Ibid.89*)

A principios del barroco, la música instrumental derivó de dos situaciones divergentes: la música vocal, principalmente litúrgica; y la música de danza, exclusivamente profana. Dentro del primer grupo encontramos la música que cumplía algún tipo de papel en la liturgia, y que se puede dividir en dos grupos:

- La que emula a la música vocal (pretende ser el traslado de una obra “a capella” a un instrumento). Las más importantes son el *ricercare* y la *canzona*. En ambos casos se trata de música polifónica estructurada por el principio de la imitación, siendo el primero una suerte de motete instrumental, mientras que la segunda debe su origen a la *chanson* polifónica francesa. Este carácter imitativo no solo es el antecedente más

claro de la fuga, muy difundida en el barroco tardío, sino que constituye la principal característica por la que la sonata da Chiesa o de iglesia recibirá su denominación.

- La que servía como interludio de las secciones vocales: tocata, fantasía, preludio, capricho, intonazione: todos estos términos aluden a distintos tipos de música instrumental con origen en el período Barroco, que tienen en común su carácter casi improvisatorio, combinando pasajes homofónicos constituidos por acordes y recorridos de carácter virtuoso de pasajes escalísticos. (*Ibid.97*)

Podían tocarse con diferentes funciones: como introducción a una obra vocal; para dar la nota al coro; o como obra instrumental relativamente independiente dentro de un contexto más amplio fundamentalmente vocal (celebraciones especiales, coronaciones, misas de matrimonios de la nobleza). A lo largo del barroco es importante apreciar cómo se constituyen pares de ambos tipos de obras, siendo el caso más representativo el agrupar un preludio o tocata con una fuga, siendo nuevamente J. S. Bach quien condense esta práctica en muchas de sus obras.

El segundo grupo son principalmente importantes las formas que constituirán a lo largo del período el esquema de la suite. Son danzas que si bien tienen un origen popular que se remonta al renacimiento, ya en los comienzos del barroco se ven estilizadas al pasar a formar parte del repertorio cortesano. Es así que en Francia se incorporan al Ballet de la corte. (*Ibid. 110*)

Originalmente se agrupaban en pares, a partir de una lógica de alternancia de tempi (rápido – lento) y pies (binarios y ternarios). La característica definitiva de la suite barroca lo constituirá la alternancia de varios movimientos que comparten en general la tonalidad y el material temático, pero se diferencian en cuanto al compás, la división y el tempo o carácter. De hecho resulta similar a una serie de variaciones sobre un mismo material, pero es importante recordar que en la suite ninguno de los movimientos es el tema original. En líneas generales es preponderante la utilización de una textura homofónica, con una línea melódica principal y bajo continuo. Es muy excepcional el uso de procedimientos contrapuntísticos.

En la Francia del siglo XVII suitero un término que se utilizaba para nombrar un conjunto más o menos heterogéneo de música instrumental proveniente de otras obras (óperas y ballets). Pero hacia fines del siglo XVII, la suite había asumido en Alemania un orden estándar de cuatro danzas: allemande, courante, sarabande y gigue. A estas podía agregárseles un movimiento de introducción (Obertura o Preludio, en este caso si frecuentemente contrapuntístico) o bien una o más danzas (minuett, bourrée, gavotte).

Es interesante observar que la denominación de las danzas es francesa, y responde a reunir características supuestamente identitarias de algunos países de Europa: la allemande de origen alemán, la sarabande de origen español, la gigue de origen inglés, siendo las demás francesas. Tal vez se pueda leer en esta caracterización el espíritu universalista de las cortes absolutistas, y el primer impacto de índole nacionalista de los tempranos estados europeos. (*Ibid.* 127)

La estructura de la suite impacta en el barroco en buena parte de la música instrumental. Tal es así que otras denominaciones como partita, ordre o sonata da camera, comparten con la suite la misma estructura y denominación de sus movimientos. Incluso los primeros conciertos barrocos tomaban la estructura de la suite.

La música instrumental a partir del barroco medio: si bien, como se dijo más arriba, el barroco es un momento histórico en el cual se define el género instrumental, y se valida como independiente, no conseguirá generar estructuras formales que sean absolutamente autónomas o puras. Por esta razón toda la música del barroco busca permanentemente, y a veces como excusa, afirmar su estructura a partir de su origen vocal o danzable, aun cuando dichas funciones específicas habían sido abandonadas. Es posible rastrear entonces, al interior de cada una de las manifestaciones de la música instrumental barroca, una justificación que proviene en última instancia de alguna de estas dos fuentes.

Las tres grandes formas instrumentales del barroco, la sonata, el concierto y la fuga, pueden ser entendidas entonces como derivaciones o desarrollos de las que hemos mencionado anteriormente. Sonata: Durante las primeras décadas del siglo XVII, este término (como su palabra paralela, sinfonía) indicaba principalmente preludios o interludios instrumentales en obras predominantemente vocales; después de 1630, las palabras sonata y sinfonía se utilizaron con creciente frecuencia para designar composiciones instrumentales autónomas. De hecho sonata es el antónimo de cantata, y justamente se estandariza en el barroco como la contraparte o traducción instrumental de la cantata da camera. (*Ibid.* 155)

Es importante diferenciar la sonata barroca de la sonata perteneciente a períodos posteriores de la historia de la música. Sobre todo recordemos que la sonata en el barroco nunca se constituye en un estereotipo formal, como sí lo hará a partir de la “forma sonata” del clasicismo.

En su sentido más general, la sonata instrumental independiente del período barroco es una composición para un pequeño grupo de instrumentos (de uno a cuatro) más un

bajo continuo, y que consta de varias secciones o movimientos de tempi y texturas contrastantes. Los tipos o clases principales de sonatas comienzan a distinguirse con claridad más o menos a partir de 1660: la sonata da Chiesa (sonata de iglesia) cuyos movimientos están signados por el carácter o el tempo (Allegro, Adagio, etc...). Los movimientos lentos en general presentan una textura homófona y se alternan con movimientos rápidos generalmente fugados. (*Ibid.* 187)

Esta estructura recoge el emparentamiento propio a las formas instrumentales de origen sacro del primer barroco. La sonata da camera (sonata de cámara) es un conjunto de danzas estilizadas, que reproducen la estructura de la suite (Las sonatas de Corelli, de ambos tipos, son un buen ejemplo de sonatas barroca. Es materia de discusión el origen de esta terminología. Algunos autores e intérpretes sostienen que se debe al lugar en el cual eran ejecutadas (y por ello realizan el continuo con órgano o clave depende del tipo de sonata del que se trate), mientras que muchos otros prefieren encontrar una explicación en las formas instrumentales de las que se nutre cada una (composiciones relacionadas a la música vocal sacra, o música vinculada a la danza cortesana).

En cuanto a la tipificación en función de la cantidad de partes, las más importantes son la sonata a solo y la sonata a trio. Tengamos en cuenta que siempre van acompañadas por un bajo continuo, y este es ejecutado por dos instrumentos. Por esta razón la sonata a solo la tocan tres músicos (el solista y los dos del continuo), mientras que para la sonata a trio hacen falta cuatro músicos (dos solistas y dos para el continuo). (*Ibid.* 199)

Concierto: Aparece durante las dos últimas décadas del siglo XVII como un tipo de composición instrumental. Este es una síntesis, en música puramente instrumental, de cuatro prácticas barrocas fundamentales: el principio del concertato; una organización musical basada en el sistema tonal mayor – menor; y la construcción de una obra extensa a partir de movimientos separados autónomos.

Alrededor de 1700 se pueden diferenciar tres tipos de concierto: el concierto orquesta, una obra orquestal de varios movimientos, en un estilo que subraya la parte de primer violín y el bajo. En cambio, tanto el concierto solístico como el concierto grosso contrastan sistemáticamente grupos instrumentales de diferente proporción. En el primer caso se trata de oponer un solista a la orquesta (denominada tutti o ripieno). El concierto grosso opone un grupo de solistas a la orquesta. Estos últimos dos tipos de concierto derivan de la sonata barroca, siendo el primero el equivalente orquestal de la sonata a solo y el segundo de la sonata a trio.

De hecho Corelli, al componer su colección de conciertos, estructuró a la mitad de ellos de acuerdo a las características formales de la sonata da chiesa, mientras el resto poseía un esquema de suite propio a la sonata da camera. Del mismo modo que la sonata, el concierto barroco no constituye una tipología formal, variando la cantidad de movimientos y la lógica a partir de la cual estos se suceden. (*Ibid.*201)

Fuga: (literalmente huida) Fue inicialmente una mera denominación del estilo canónico de escritura, que se remonta a la caccia (caza) medieval. La fuga apunta a la igualdad en importancia de las voces y es uno de los mejores ejemplos de la supervivencia del contrapunto en el barroco. En general esta se limita a un tema (soggetto), por lo que se la denomina monotemática (hecho íntimamente relacionado a la unidad de los afectos). Las fugas dobles, triples y cuádruples – dos, tres, cuatro temas- son bastante raras, aunque no inexistentes.

Dentro de la fuga, y fundamentalmente en las escritas por J. S. Bach, la estructura responde a la organización del plan tonal. Como momentos diferenciados una fuga típica suele estar conformada por las entradas imitativas del sujeto en las distintas voces, para luego pasar a un “episodio”, estructurado a partir de una progresión armónica y una secuencia melódica, de función modulante. Si la obra está en modo mayor, la modulación del episodio suele establecer a la dominante como nueva tonalidad. Si está en modo menor, se afirma la relativa mayor. En esta nueva tonalidad se vuelve a exponer el sujeto mediante la entrada fugada de las voces, cambiando generalmente el orden de aparición de las mismas. Para volver a la tonalidad principal se atraviesan alternativamente episodios y exposiciones del sujeto.

Hoy se puede afirmar que el arte barroco es la suma de las manifestaciones artísticas de Europa y el mundo dependiente de entre 1600 y 1750 aproximadamente. No existe el Barroco, sino una gran complejidad de corrientes: clásicas, naturalistas, rococó, etc. Ahora bien aunque no exista el estilo – pues puede ser algo aplicado a posteriori-, se observan unas características diferenciadoras que nos permitan formular una suerte de ley universal del estilo, que no es necesaria para el estilo sistematizado. Podemos citar a Wölffling cuando afirma “*que es en la configuración peculiar de las obras de arte y en cierta regularidad en el modo de definir las formas, donde se caracteriza tanto el estilo personal de un artista, como el estilo de época, pudiendo elevarse a conceptos.*”

“Debemos insistir en que con el barroco nació el Arte Moderno señala que en contra posición al arte medieval, el Renacimiento encontró nuevas necesidades

en el decoro, no en la Belleza. Así se pasó a valorar la nobleza y severidad del conjunto, sus funciones representativas y su capacidad de imponerse, persuadir y maravillar... No cabe duda que la estructura de la sociedad moderna tiene sus bases en la cultura barroca”⁴⁰.

Según el profesor de Estética de la Universidad de Venecia Tito Perlini “...El siglo XVII es el primero de los que se va a llamar la “civilización de la imagen”, que no es sino la “civilización moderna”; allí nació la modernidad en el sentido cabal y estricto.

Frente al arte medieval cristiano, simbólico, no autónomo el Renacimiento “supuso la vuelta a la gran representación, a base de su gran naturalidad”⁴¹.

Con el renacimiento apareció la obra de arte científizada, casi sin función pudiéndose llegar al arte “per se”. Con el Manierismo se llegó al arte “Estético”. Con el Barroco se llegara a la obra de arte integral.

2.3 El teatro barroco como precursor de la obra de la Gesamtkunstwerk.

Hacemos esta retrospectiva para ejemplificar las modificaciones que el arte dramático y musical ha sufrido antes de llegar a la interpretación de Nietzsche y Wagner. El teatro del Barroco resulta ser la forma de expresión por excelencia de la estética de la época. Este teatro consiste en la grandiosa construcción de una realidad imaginaria, en una apariencia vista como realidad, conseguida a través de complicados efectos escénicos e impactante con la exuberancia sensorial que ofrece a los sentidos, un reino abigarrado de personajes multiformes, conflictivos, desgarrados por una dualidad de sentimientos e impulsos, personajes difíciles de caracterizar o encuadrar dentro de un tipo determinado. “Enorme *coincidentia oppositorum*” llamó Dámaso Alonso la literatura barroca (Alonso, D. 1970: 389), por la propensión del autor barroco a la multivalencia significativa y la fusión de contrarios que traduce valores contrastantes.

Detrás de esta tendencia fusionista está la visión barroca de la realidad como conflicto, aspecto básico de la cosmovisión de esta turbulenta época. El teatro barroco plasmó con profundidad desconocida hasta entonces en el teatro europeo el conflictivo y contradictorio mundo espiritual del ser humano. Sus personajes dejan de ser simples, rectos y uniformes en sus reacciones. Su carácter es complejo, matizado y vacilante. Esta diferencia esencial está ligada íntimamente a lo que Alejandro Cioranescu

⁴⁰ G.C Argan *La arquitectura Barroca en Italia*. Pág. 211 Buenos Aires , 1960

⁴¹ Werner Hofmann: *Los fundamentos del arte moderno*. Pág. 344.

considera *la innovación fundamental de la literatura barroca: el descubrimiento del conflicto interior en el alma del hombre* (Cioranescu, A. 1957: 331-332).

El barroco artístico contrasta abiertamente con el ideal de armonía, proporción y medida que propugnó el Renacimiento.

La época isabelina, que suele fecharse desde los inicios del reinado de Elizabeth en 1558 hasta la muerte del rey James I de Inglaterra en 1625, fue un período de florecimiento cultural y económico en Inglaterra. Tras las guerras civiles, durante el reinado de Elizabeth I se favoreció el desarrollo de una economía capitalista que vino acompañada de una burguesía rica y una nobleza terrateniente que formaron la nueva clase señorial; en la alianza de la Corona con esta clase se expresó la estabilización de la sociedad. Dentro de este orden, en lo que al ámbito cultural respecta, en 1576 se sientan las bases del espacio en el que Shakespeare va a dar vida a sus personajes, cuando se construye el primer escenario permanente para funciones teatrales. (Cf. Ibañez, J. *“La obra de arte total una idea de la modernidad en el cine, arte y pensamiento”*. 1999.Pp. 24)

El público que asiste a las representaciones adquiere heterogeneidad, y los dramaturgos, que tienen que satisfacer demandas a veces contradictorias, amalgaman en ese intento una variedad de técnicas y registros lingüísticos distintos. Las temáticas se amplían a la par de experimentaciones escenográficas, narrativas y estéticas, y el maniqueísmo medieval cede lugar a una mirada más compleja de la interioridad humana y las articulaciones sociales y cosmológicas, aunque se conservan las nociones de orden y jerarquía.

De acuerdo a W. R. Elton, *“todo esto se debe a que el teatro isabelino es el resultado del paso del mundo medieval a un orden renacentista en el cual el mundo se ensancha por los descubrimientos geográficos, la imagen del hombre se modifica y, como señala Ilse M. de Brugger, “un futuro pleno de gloria parece extenderse ante las miradas ansiosas de grandeza.”*⁴² Sin embargo, en las obras de Shakespeare producidas entre 1600 y 1609, que son agrupadas bajo la designación de *“período de las grandes tragedias y las comedias ‘amargas’”* por Laura Cerrato y Manuel Enrique Velarde, esta fe excesiva en el hombre cede lugar a lo que Arnold Hauser denomina *“pesimismo”* en Shakespeare, a *“la desesperación con que la edad vio defraudadas las esperanzas cifradas en el hombre y el mundo por él gobernado”*.⁴³ Este desengaño, y la concepción

⁴² Brugger, I. *“Disonancia y armonía en el mundo dramático de Shakespeare.”* en AAVV no especificado. San Miguel de Tucumán: La Universidad, 1965, p.160

⁴³ Ibid.

del mundo y el hombre que el autor expresa en la obra a partir de sus personajes y en la construcción misma de los textos, acercan a Shakespeare y al teatro isabelino al Barroco europeo.

La época isabelina en la que desarrolla su arte se caracteriza por presentar rasgos que la acercan, a la medievalidad dejada atrás, al Renacimiento, o al Barroco. El interés, al estudiar a un artista y su producción, no es etiquetarlo y archivarlo en un movimiento específico, sino remarcar la pluralidad del artista y, dentro de esta pluralidad, aquellos atributos propios del movimiento con el que se lo vincula. En este caso, ese movimiento que acerca a los grandes escritores del Siglo de Oro al máximo representante del teatro isabelino a Shakespeare y *Hamlet, Macbeth, Othello, King Lear*. (Ibid. 31)

Para crear una obra o forma, con su propio sentido, Shakespeare también usa distintas fuentes para establecer algo nuevo, y en su creación las supera. Como señala Harold Bloom en *El canon occidental*, Shakespeare toma argumentos, personajes, procedimientos de otros autores o fuentes y los re-escribe, los re-elabora, los lleva a su culminación superando a sus fuentes o modelos: es lo que hace con el bulero de Chaucer, que termina convertido en el personaje de Edmundo en *King Lear*, y en Yago en *Macbeth*; Es lo que realiza con su formación clásica, que incide en la creación de sus obras teatrales, pero como un elemento más, una herramienta, no un modelo.

Y así, se puede observar una comedia como *A Midsummer Night's Dream*, que fusiona racionalidad ateniense, mitología celta y ordenamiento cosmológico isabelino; o una obra como *Hamlet*, que partiendo de un argumento tratado anteriormente en otras tragedias como las de Kid, de las creencias de su época, y de las características formales de las tragedias de venganza senequianas, se transforma en una de las obras más aclamadas por los críticos, con un estudio de la interioridad de los individuos "melancólicos" que resulta completamente innovador en su época. (Ibid.33-36)

Otro rasgo formal que comparte Shakespeare con el teatro barroco es la diversidad estilística. La mezcla de personajes de alto y bajo rango origina dentro de las obras la de lo cómico con lo trágico y lo elevado con lo bajo. Así, *Romeo y Julieta* presenta múltiples juegos de palabras o insinuaciones soeces que generan un corte con respecto al estilo elevado de otros fragmentos de la ficción mediante las intervenciones de seres inferiores dentro de la jerarquía isabelina (esto se observa principalmente en los diálogos entre la nodriza y Julieta, o en los criados en la primera escena del primer acto). Esta combinación de un registro culto con uno popular/vulgar ocurre de manera similar en *King Lear* con la figura del Bufón. Auerbach explica, que hay caracteres del dramaturgo que llevan en sí mismos la propensión hacia la ruptura

estilística cómica, realista o sarcástica-grotesca, como es el caso de Lear o Hamlet. (Ibid.41-45)

Shakespeare, que vocaliza ideas de la época, el cosmos es una perpetua interacción entre estados de armonía y desorden que se presentan alternadamente relacionando al universo (macrocosmo), la esfera política y el hombre (microcosmo). Tanto las tragedias del autor como sus comedias se estructuran en base a esta alternancia entre orden y caos, y en la mayoría de los finales, el orden perdido se reestablece por una restauración o un nuevo acto fundacional. Pero esa reconstrucción del equilibrio no es plenamente renacentista: al igual que en el orden anterior, hay en él elementos que implican potencialmente el surgimiento del caos. En las grandes tragedias, el desequilibrio que atraviesa los hechos es más destructivo que en otras obras, más aniquilador y terminante, y el orden que se establece al final resulta precario en comparación al preexistente, cualidad que acerca a estas obras del autor al movimiento barroco.

Las oposiciones en Shakespeare también son temáticas: suelen estar representadas por la confrontación de conceptos antagónicos, como las parejas vida-muerte, realidad-sueño, eternidad-temporalidad, ilusión-desengaño, locura-cordura, visión-ceguera, juventud-vejez, etcétera. Estas oposiciones temáticas, que inciden en la estructuración de la obra, se reflejan a su vez en la existencia de pares de personajes antitéticos, y también, estilísticamente, en el uso del lenguaje: por ejemplo, abundan los oxímoron en *Romeo y Julieta*, como un intento de los protagonistas de reflejar el contradictorio sentir que es el amor. (Cf. Brugger, *Disonancia y armonía en el mundo dramático de Shakespeare y el medioevo*. 1965.Pp. 87)

No podría decirse que la definición que da Carilla de lo embellecido coincide completamente con la producción artística de Shakespeare; el concepto, por el contrario, es aplicable en su plena definición sólo a la poesía del Siglo de Oro. Pero como el crítico menciona características que sí son rastreables en la obra de Shakespeare, se optó por incluir brevemente aquello que puede resultar pertinente.

Emilio Carilla señala que *"es preciso distinguir entre el Renacimiento, que propugna una "belleza natural", y el Barroco, que adopta una "belleza artificial". "El Barroco superpone a ese principio el de "imitación de la naturaleza" las ideas de "arte", "artificio", y las posibilidades de que éstas se superpongan y superen a la naturaleza",*⁴⁴ señala el autor, para luego añadir que el movimiento barroco extrema la idealización, la estilización y la acumulación. En la construcción de las obras literarias,

⁴⁴ Carilla, E. *El Barroco literario hispánico*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1969, p. 23

estos rasgos provocan una tendencia a la acumulación como "intento de aproximación o fusión de diferentes artes".

Así como se destaca en el Barroco lo embellecido, se distingue también lo feo y grotesco (lo cual coincide con la tendencia a la oposición y la antítesis, a la coexistencia de tendencias contradictorias): "*Esta penetración de lo feo –señala Carilla- es consecuencia, sin duda, de una búsqueda de lo extremo y de su urgencia de oposiciones [la del Barroco]*" En Shakespeare lo feo sigue siendo usado para representar el mal (abundan en *King Lear* las metáforas sobre bestias o monstruos referidas a las hijas del Rey; en *Macbeth*, los encantamientos de las brujas están repletos de imágenes monstruosas o repulsivas), pero también es presentado con una visión realista o estilizada, en comedias y en tragedias. Podrían considerarse ejemplos de visión "realista" de lo feo la figura de Bottom con la cabeza de asno en *A Midsummer Night's Dream* remitiendo al plano animal-rústico, lo feo, que se percibe como feo, entra en la representación debido a un encantamiento, y por las características de su aparición y actuación, resulta grotesco.

La segunda mirada, en cambio, es "estilizada", y se muestra en las primeras escenas a través de las palabras de Desdémona y Otelo y a partir del amor entre ambos, que descubre la belleza dentro de la presunta fealdad. Podría argumentarse que al final la belleza moral y civil en Otelo se ve empañada por su crimen, por haber sido persuadido por Yago y haber dejado que la ira y los celos lo embargaran, pero hay que tener en cuenta que el homicidio es cometido por un protagonista que considera estar efectuando un acto legal de justicia (aunque se equivoque), y que, de todos modos, la pintura romántica y estilizada de la interioridad del héroe ya ha sido dibujada anteriormente en la obra, se mantiene hasta el final, y confiere por eso al protagonista su carácter trágico. Con respecto a lo grotesco, abundan en Shakespeare escenas o personajes con dicha característica. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijaíl Bajtín vincula la risa con lo grotesco (que implica una degradación de lo que es alto, ideal, espiritual, abstracto), al afirmar que ella surge de la parodia integradora que presentaba o proponía la subversión de las jerarquías y el surgimiento de un mundo, iglesia u ordenación opuestos a los oficiales.

Finalmente, lo grotesco también abunda en *King Lear*, tal como señala Jan Kott en "El Rey Lear o el final de la partida". Dejando de lado los comentarios del Bufón, tanto el Rey como Gloucester, dos personajes principales, son figuras que articulan lo grotesco y lo trágico con insistencia. Lear, desde que da muestras de senilidad al pasar por necesidad del amor al odio, y a medida que pierde el juicio el punto culminante en la tormenta es aquel que marca el comienzo de su locura como modo de lidiar con el dolor, y da lugar a situaciones como aquella en la que juzga imaginariamente a sus

hijas en una corte que es, realmente, completamente opuesta al sistema legal inglés un rey destronado e impotente, un bufón, un loco, y un conde caído en desgracia son los encargados de lograr una justicia que, en esos momentos, es imposible. Lo trágico radica en que ni imaginariamente el juicio logra ser llevado a término por el Rey, que está cada vez más enajenado; grotesca es la escena: Lear, Kent, Edgardo semi-desnudo y el Bufón empapados, sosteniendo parlamentos llenos de excentricidades coherentes en un acto inútil (porque no va a lograr cambiar nada) pero que, por su inutilidad, resulta igualmente forzoso. Grotesco es, también, el hecho de que todo sea una gran ilusión.

A pesar de esta seguridad político-social de la época isabelina y de su adhesión a las ideas de orden y respeto por la jerarquía, a fines del siglo XVI las obras de Shakespeare (que en el juego de disonancias y armonía solían presentar un orden final restaurador equivalente al preexistente) presentan una visión desde el desencanto: se cuestiona en las obras la naturaleza del hombre, su vana mortalidad y debilidad, se problematiza su relación con un "más allá" remoto, aparecen indicios de nihilismo, sobre todo en *King Lear*, como se observará, y el mundo se presenta sujeto a la disolución y al caos.

No se podrá saber la causa con certeza, probablemente sean todas ellas, y otras de carácter personal, las que motivaron el "pesimismo shakesperiano"; lo cierto es que en obras tempranas como *Romeo y Julieta* y *A Midsummer Night's Dream*, el caos cede lugar a un orden diferente pero cualitativamente equivalente al anterior (en *A Midsummer Night's Dream* las parejas se acomodan tras la experiencia del bosque; y la tragedia de los amantes modifica una querrela que existió inalterable por años, en *Romeo y Julieta*). En cambio, en las grandes tragedias el conflicto suele ser fulminante, aunque con distintas intensidades: en *Hamlet* (1601), una de las primeras, Dinamarca está enferma, y la enfermedad es un leitmotiv por el que mueren prácticamente todos los personajes, pero el orden que se instala tras las muertes es el de alguien de igual jerarquía (Fortinbras es un príncipe, hijo del fenecido Rey de Noruega; al igual que Hamlet, príncipe de Dinamarca y heredero al trono) que tiene sobre el reino derechos históricos. En cambio, como señala Jan Kott, *King Lear* (1605), una de las tragedias más tardías, es la historia de la descomposición y el derrumbamiento de un mundo que no vuelve a componerse, tras el cual no hay un Fortinbrás. "En *El Rey Lear*, no habrá una nueva coronación. A Edgardo [quien queda a cargo de gobernar el reino] no le queda nadie a quien invitar".⁴⁵

El desencanto en *King Lear* se puede rastrear desde las primeras escenas. Los semas en el primer acto tienen en su mayoría una connotación negativa, y ya en los versos 81 al

⁴⁵ Kott, J. *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 175-176

86 surge el concepto que se repetirá con la insistencia de un leitmotiv, la nada. (*Ibid.* 33)

Se ilustró a Shakespeare desde el marco conceptual otorgando algunas características del Barroco con el uso de la oposición y la antítesis, la insistencia en el embellecimiento, la utilización estética de lo feo y lo grotesco, y la presencia de un sentimiento generalizado de desengaño que implica una visión crítica sobre la esperanzada mirada que el Renacimiento tenía del hombre y su mundo. Prestando especial atención a la tragedia *King Lear*, se observó que presenta múltiples ejemplos de estas características: hay una marcada construcción a partir de las oposiciones, un juego de antítesis permanente, una recurrencia a lo feo y lo grotesco y, en general, la obra se constituye en una reflexión sobre la precariedad terrestre y el inagotable transcurrir del tiempo que atraviesa la existencia humana, sobre la necesidad e inutilidad de lo superfluo y las vanidades, sobre la ilusión de la locura y la cordura, sobre la nada y el alejamiento de lo divino, sobre un mundo complejo, contradictorio, plagado de opuestos, sobre la desaparición de una época plagada de esperanzas...

Todos estos temas coinciden con la formulación de una mirada desengañada en el movimiento barroco. A partir de estos rasgos se comprende la manera en que en las obras de Shakespeare se manifiesta el "pesimismo" sobre el que escribiera Hauser, y se puede afirmar, también, que si bien el autor no es un escritor barroco, sí son rastreables en él rasgos que lo acercan con insistencia al movimiento, y que particularmente permiten postular a *King Lear* como una de las obras atravesadas por el desengaño más barrocas dentro de la producción literaria del autor. Para finalizar, incluso podría aseverarse, con algo de valor, que la existencia de estos "barroquismos" llega a hacer del dramaturgo y poeta uno de los más grandes exponentes de la transición del Renacimiento al Barroco en la Inglaterra isabelina.

Capítulo III

«Ya en el prólogo [a El nacimiento de la tragedia], con el que se invitaba a Richard Wagner a una especie de diálogo, aparece esa profesión de fe, ese evangelio del artista: "el arte como la auténtica tarea de la vida, el arte como actividad metafísica de la vida..."»⁴⁶

3.1 Wagner y el proyecto de la “restauración trágica”. El cruce entre música y filosofía.

El sentido trascendente, podríamos decir que la filosofía de la música occidental se podría remontar a la época de Pitágoras y el pitagorismo. La música, un sonido expresivo pero que, salvo en formas vocales como la ópera, no era lenguaje, atrajo muchas veces a los filósofos; personas que, sin embargo, no podían desdeñar su trabajo en los esencialismos lingüísticos y verbalmente conceptuales, como la eterna y tan lingüística pregunta del qué es socrático por ejemplo. Pero los filósofos son personas que también, y ello veremos, se adentran en las posibilidades verbales del sonido musical.

www.bdigital.ula.ve

“La «vida» no está tomada en el sentido estrecho de vida humana, sino que se la equipara con el mundo en el sentido schopenhaueriano. La proposición suena a Schopenhauer, pero habla ya contra Schopenhauer. El arte, pensado en sentido amplio como lo creativo, es el carácter fundamental del ente. De acuerdo con ello, el arte en sentido estrecho es aquella actividad en la que el crear llega a sí y se vuelve más transparente, no es sólo una forma de la voluntad de poder entre otras sino su forma más elevada. A partir del arte y como arte la voluntad de poder se vuelve propiamente visible. Pero la voluntad de poder es el fundamento sobre el que debe asentarse en el futuro toda posición de valores: el principio de la posición de valores nueva respecto de la que había hasta el momento. Ésta estaba dominada por la religión, la moral y la filosofía. Así pues, si la voluntad de poder tiene en el arte su forma más elevada, la posición de la nueva referencia a la voluntad de poder tiene que partir del arte. Pero puesto que esta nueva valoración es una transvaloración de la anterior, la subversión y la contraposición partirán del arte”⁴⁷.

⁴⁶ Martin Heidegger, Nietzsche, Primer tomo. Pág. 77

⁴⁷ Idem., Pág. 77 y 78

Los antiguos griegos concedían una gran importancia a la música, a la pedagogía y práctica de la *mousiké*, que era vista como danza y poesía más que como la música propiamente dicha. El cuerpo y la mente: *mens sana in corpore sano*; o sea, la gimnasia corporal de la danza más la salud mental en su aspecto lírico-musical; en el último caso, el sonido verbal y el sonido puramente melódico.

Encarnando su filosofía educativa, los griegos, desarrollaron una forma de entretenimiento y catarsis que permitía la querrela entre los dioses, los héroes y los hombres: la Tragedia, donde la *mousiké* se podía realizar. En la Tragedia Griega, según Wagner, ya se daba la unión primigenia de las artes: la danza, la música y la poesía dramática; pero Wagner, en el siglo Diecinueve, pretendía superar a la Tragedia Griega; e, incluyendo a las artes plásticas, reemplazar el espíritu mesurado griego por la emoción del medioevo germánico, y el espíritu arquetípico del personaje trágico por un texto músico-dramático, si bien también arquetípico, aunque dentro de una cultura trascendentemente nacional y patriótica. (Cf. *Coulanges, F. la ciudad antigua.1944.p. 17*)

La lengua germánica, con su son áspero, su belleza meticulosa y masculina, no se creía óptima para lo cantable. La lengua italiana, con la cálida y meridional dulzura de lo latino, con esa flexibilidad propia y lírica y sonante del tronco grecorromano, es más se creía más apta para la lengua- para el verbo- en la música en su línea melódica vocal. Sin embargo, el lenguaje germánico, en su pureza, en su idiosincrasia de esa áspera belleza del norte encontraría en Wagner un amante no solamente de la música pura, como muchos germánicos hasta entonces, sino también, lo mismo que Schumann, de esa literatura y de esa lengua germánica; literatura y lengua nativa cuya función arquetípica y universal, al mismo tiempo que su apego al patriotismo étnico, propondría Wagner como superación de la práctica trágica griega de la que hablábamos.

Wagner, inspirado por la introducción verbal de la sinfonía coral de Beethoven, y apoyado por la idiosincrasia vocal nórdica disidente con la fluencia y melódica dulzura de los cantos meridionales italianos, buscaba una interdisciplinariedad artística en manos de las leyendas y el folclore nórdico a cambio del clasicismo ático; dejar el arquetipo trágico griego de la ciudad-estado en manos de la cultura y la nueva visión de la vida del balbuciente estado imperial alemán, con el ancla del más viejo y sólido nacionalismo medievalista germánico. La unión de las artes antigua, sin embargo, y tal y como la concebía Wagner, debía ser dejada atrás: la Tragedia Griega pagana debería ser superada por el drama musical pagano germanista, o sea nacional, wagneriano.

Por otra parte, a ese anhelo wagneriano de totalidad estética, las distintas disciplinas artísticas unidas por la poesía de acción dramática- con ese lenguaje del norte más

recitado y como dictado a la emoción receptor del público antes que cantado-, se les uniría la temática nacionalista decimonónica; a los dioses griegos que aparecían en la Tragedia y al sereno clasicismo de impersonalidad en la ciudad-estado- con ese espíritu cívico y de estado civil y ciudadano- les sucedía el telurismo pagano germánico, celta o escandinavo; los dioses cantados por el medioevo nórdico en toda una apuesta de trascendencia nacional en el texto lírico-dramatúrgico, dejando de lado muchas veces, como en el faraónico drama de los Nibelungos, al cristianismo por la mitología bárbara. El medievalismo de los escritores cristianos o católicos del Diecinueve fue obviado por el medievalismo pagano y romántico wagneriano, antes de Parsifal al menos. (*Ibid.* 27)

La nación sobre la fe. Alemania antes que Dios. Y Nietzsche estaría de acuerdo...por el momento.

La idea busca el apoyo de la ideología: Nietzsche a favor de Wagner... Las características personales de Wagner- *su inquietud ideológica como consecuencia de su formación e interés verbal y literario*- no lo dejaban quieto en esa cierta pasividad política e ideológica que siempre tuvieron los músicos profesionales, famosos o no. De hecho, Wagner sería un músico famoso exótico. Su educación musical apenas sobrepasaba el nivel aficionado, y su familia no tenía raíces musicales aunque sí artísticas y culturales. Wagner, fuera de esa impersonalidad, esa impasibilidad política de la música occidental llamada erudita, estaba imbuído de los contextos culturales y políticos del arte, así como de la política y de la ideología política del romántico y nacionalista siglo diecinueve.

En sus primeros años, se vio obligado a huir del territorio alemán por sus ideas y acciones políticas, exiliándose en Zurich, por ejemplo, donde su propensión teórica y reflexiva para la música, el arte y la cultura encontrarían un cauce de reposo, de preparación para una propuesta ya bien trabada de la Obra de Arte Total. Pero Wagner necesitaba un defensor plenamente filosófico, y lo encontró en un filósofo melómano, en un discípulo más joven y que precisamente también abrevaba entonces de Schopenhauer: Nietzsche.

Las relaciones entre Nietzsche y el cristianismo, antes que con la religión o creencia trascendente a-filosófica en general, son interesantes en este contexto. Nietzsche veía su tiempo –poseedor de un Dios muerto- como decadente y cargado de religión, de cristianismo. De una moral de débiles y esclavos. Pero vio a Dios muerto en el alma de sus contemporáneos; propuso y vio al superhombre reemplazando la valorativa cristiana; al nuevo hombre huérfano de Dios y sus valores.

La semántica de la música wagneriana, el contenido de esa lengua musical nacional y pagana, parecía ir en el sentido de una novedad acristiana congruente con el filósofo; y

con esa apoyatura formal, por ejemplo, del recitado que contrariaba los cuadros italianos, con sus esquemas operísticos de arias, dúos, cavatinas, etc, ante la continuidad menos cantable del drama musical germánico de Wagner. Siendo filosofante el haz semántico que proponía la acción musicada de Wagner, Nietzsche asumió parte del esfuerzo teórico filosófico del wagnerianismo. Wagner, en efecto, ante una nueva idea del teatro, de la música, del arte, necesitaba una ideología; la suya propia, más la de su joven y amigo filósofo y también músico aficionado. Y el filósofo lo ayudó en ello: respecto a la ideología del wagnerianismo. (*Ibid.* 33-37)

En esos escenarios wagnerianos, como los de los Nibelungos en Bayreuth, sin la decadencia denunciada por Nietzsche por el momento- la decadencia que Nietzsche veía en los caducos valores cristianos de entonces-, se realizaría el cruce, en un sentido positivo y no polémico, de música y filosofía: de Wagner y Nietzsche.

En el drama wagneriano afecto a Nietzsche, los temas telúricos germánicos o incluso celtas proponían esa forma musical de cromática avezada, agrediendo el tonalismo tradicional, y con esa lengua vernácula recitando la intensidad y pasión dramática, y un sintonismo de potencia y expresiva vibración beethoveniana con su orquestación grandiosa, megafónica; y toda esa revolución formal, nacida del bagaje germánico (*Ibid.* 43-47), el contenido de valor acristiano que escucharía Nietzsche, verbal y musicalmente, en, por ejemplo, los vigorosos dioses de los Nibelungos. Todo ello en pro de un paganismo nacional con el que estaba de acuerdo el rejuvenecimiento de la filosofía nietzscheana, pese a que el filósofo, antes que con un paganismo nacional, estaba con un acristianismo filosófico y universalizante: ese Dios muerto de su filosofía. Pero Wagner, acaso, no veía a Dios muerto en el alma de los hombres..., sino en su propia música.

En la música anteparsifaliana acaso...

Finalmente, Nietzsche se distanció de Wagner. Pasó a considerar al músico de Leipzig como uno más de la decadencia. El drama Parsifal, en clave del Santo Grial cristiano, le pareció al filósofo como una retrogradación en pos del cristianismo, o acaso de lo cristiano; para el nietzscheanismo ello era la intromisión del espíritu, del pensamiento y de la fe cristiana en Nietzsche, la música, en el arte, en la cultura, en los valores del wagnerianismo. Dios, habrá pensado Nietzsche, no había muerto en la música y en los valores de Wagner, y, dentro del carácter personal de la polémica- puesto que habían sido amigos, y además provocada su cuestión personal por el escrito nietzscheano llamado *Nietzsche contra Wagner*-, Dios no había muerto en el alma de Richard Wagner.

Por lo tanto, para ahondar en las diferencias finales del nietzscheanismo respecto al wagnerianismo, hemos de separar las formas musicales con respecto a su conceptualización semántica.

La filosofía escapa un tanto del pensamiento formal musical, por ejemplo de esa renovación wagneriana de los motivos conductores reminiscentes: todo un tejido motivador, instaurado en la dramática y beethoveniana megafonía orquestal de los dramas wagnerianos. Un brillo orquestal que se une a la estructura musical wagneriana de los motivos conductores: sentidos completos instrumentales- con variaciones, pero no cambios- que aparecen según personajes, pensamientos, sentimientos, situaciones, hechos, motivos en fin, los cuales reemplazaban a los cuadros y a la estructuración discontinua- dúo, cavatina, etc- de los clásicos del melodismo cantable de la ópera italiana (*Ibid.* 49-59). Todo ello referente a la expresión de la forma musical.

Pero la expresión del contenido musical, el mensaje dramático musical de Wagner, le incumbía a Nietzsche con su verbo y cerebro filosófico. Respecto a ello, el Wagner de *El anillo* de los Nibelungos, con los dioses germánicos, vigorosos, no es el mismo de *Parsifal*. Parsifal, en efecto, es visto por el filósofo como un retorno al cristianismo o a lo cristiano, y quedaría la declaración de Nietzsche respecto a su admiración por la latina *Carmen* de Bizet...

Nietzsche no podía sobrellevar una valorativa cristiana, un mensaje dramático según él decadente, un texto musical en contrariedad con el apogeo nibelúngico. Wagner, sí, era un teórico musical; acaso un ideólogo que, además de en la cultura, se metía en la política. Pero la religión y la creencia no le eran tan queridas como a los filósofos. Tenía, antes que una creencia, una fe o una religión a favor del viejo paganismo germánico, del germanismo nacionalista de los dioses bárbaros, reflejado en la función cultural más importante según Wagner: la música. Pero el sentido verídico de dicha creencia, religión o mística pagana- de fe veraz en suma- no era una cuestión tan importante como lo era para el filósofo, metido de lleno en la veracidad o, en verdad, falsedad e inutilidad moral de una creencia postmortal- esencialmente la creencia cristiana- y buscando, antes que una verdad estética, una verdad filosófica más allá del bien y del mal. Más cerca ella de los dioses wagnerianos medievales antes que de Dios y lo que a Dios incumbía, el giro parsifaliano, podríamos decir, no comulgaba con la filosofía nietzscheana. Nietzsche, en verdad, había pasado por alto el hecho de que Parsifal, y acaso todo el sentido de la música de Wagner, no era una trascendencia filosófica en sus principios profundos y consecuencias últimas: era algo telúrico, artístico, una creencia y trascendencia, más allá de sus arquetipizaciones, étnicas y nacionales. (*Ibid.* 70-75)

La escena wagneriana- y una escena especial, construida en el Bayreuth nacido de providentes trastornos haría posible no sabemos si la consecución, pero sí el intento de la Obra de Arte Total, anhelo por el que el músico y teórico sajón abogaba en sus teorías. En todo caso, Parsifal termina demostrando que el lenguaje wagneriano había sido siempre- esencialmente- artístico, estético...Que su apuesta por los dioses germánicos, más allá de la expresión de las formas musicales, era una apuesta a la sensibilidad nacional, antes que una trascendencia de los valores extramusicales y extraliterarios.

Nietzsche, por su parte, veía en Wagner un sentido, un mensaje oculto lingüístico, propositivo, de argumentación veraz y filosófica- de vigoroso paganismo: en favor de la transmutación de los valores, de la moral del superhombre y en contra de la debilidad cristiana y de la decadencia. Sin embargo Wagner, sea o no la intención de la obra parsifaliana, retorna a lo cristiano según Nietzsche. Parsifal enemista a los dos maestros.

El lenguaje de Wagner no era esencialmente filosófico; no era una trascendencia acristiana o irreligiosa, sino una trascendencia notablemente artística, y, más específicamente, de identidad y apuesta nacional, étnica- o acaso racista- y cultural. Por el contrario, toda filosofía, todo pensamiento de sentido completo, más allá del supuesto cautivo germanista que muchos vieron en Nietzsche, tiende a la universalidad, abstrayéndose del terruño. Pero Wagner, al final de sus días, en su último suspiro y en su expiración parsifaliana, prefiere una trascendencia o valoración incluso de aire cristiano, unos valores más bien acotados y nacionales, antes que unos valores filosóficos o nietzscheanos.

Dicho giro parsifaliano hacia la temática cristiana, hacia lo decadente según diría el filósofo Nietzsche, es uno de los motivos por los que escribe su "Contra Wagner"; allí, Parsifal hace disentir a la filosofía y a la música. Pero, para la historia, queda también la extraña confluencia anterior de estas disciplinas en el siglo diecinueve: ese pensamiento nietzscheano en medio de la música total wagneriana, con el sonido telúrico-quizá un poco filosófico- de las Valkirias danzando en Bayreuth.

3.2 Tristán e Isolda: la fusión entre música y poesía, hacia la obra de arte total.

“He de dirigirme tan sólo, por el contrario, a quienes están emparentados directamente con la música, a aquellos que, por decirlo así, tienen en ella su seno materno y se relacionan con las cosas únicamente a través de relaciones musicales inconscientes. A esos músicos genuinos es a quienes yo dirijo la pregunta de si pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de Tristán e Isolda sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire, desplegando espasmódicamente todas las alas del alma.”⁴⁸

Estudiar el pensamiento estético de Nietzsche en relación a la música se convierte en una tarea ardua por varios motivos. Toda su obra está impregnada por la música, y constituye, al menos tácitamente, la base de su pensamiento filosófico.

*“Nietzsche fue y se hizo filósofo-poeta atravesado en lo más íntimo de su espíritu por la música y, especialmente, por el Tristán de Wagner y su horizonte estético-ontológico”. Dijo Thomas Mann en 1924 en un breve escrito que leyó, con motivo de los 80 años del nacimiento de Nietzsche en Múnich, **Preludio hablado para un homenaje musical a Nietzsche**. “Nietzsche amó la música como nadie...Nietzsche fue un músico. Ningún otro arte estuvo tan cerca de su corazón como la música...Su lenguaje, su lenguaje mismo, es música y manifiesta una finura de oído interior, una maestría del sentido para la cadencia, para el tempo, para el ritmo de la palabra aparentemente suelta, que carecía de ejemplos hasta entonces en la prosa alemana, y probablemente también en la europea. Lo que el fenómeno Nietzsche, este fenómeno del lírico del conocimiento, hace patente no es sólo la afinidad y el parentesco interno que existen entre la crítica y el lirismo.”⁴⁹ (Navia, 2014. Pp.1 Conferencia*

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, Traducción A. Sánchez Pascual, Madrid, 1995. P. 45. **21**

⁴⁹ El texto de Mann continúa “En su sabedora simpatía todas las demás artes quedaban muy por detrás de ésta. Nietzsche estableció una distinción entre hombres visuales y hombres auditivos; él se consideraba de los últimos. Apenas dejó dicho nada sobre las artes plásticas. Y es claro que no celebró con ellas ninguna de sus grandes horas. El lenguaje y la música fueron el campo de sus vivencias, el campo de sus aventuras de amor y de conocimiento y el campo de su productividad...Ese fenómeno muestra a la vez, en su genio personal y en su repercusión creadora, el parentesco peculiarísimo y la unidad interna que se dan entre la crítica y la *música*. Pero la crítica significa separación y decisión. Y a la música estuvieron ligadas las decisiones supremas de su espíritu y de su alma, las decisiones supremas de su conciencia, la cual nos gobierna con sus profecías”.

Schopenhauer, Nietzsche, Freud, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Andrés Sánchez Pascual, 2000, Ed. Cast, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. *Preludio hablado a un homenaje musical a*

pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)

No se limita a criticar o tomar partido por una u otra música sino que todo su ser, toda su vida, es musical. En su juventud, cabe mencionar que fue un pianista y compositor mediano. A raíz de la transcripción para piano del director Hans von Bülow conoce la música de *Tristán e Isolda* de Wagner, el cual, como percibimos, será determinante en su visión musical.

La leyenda de “Tristán e Isolda” constituye una de las grandes creaciones poéticas y espirituales de todas las épocas, cargada de símbolos y portadora de Fe. Testimonio de los nobles sentimientos que honraban la Edad Media, aporta, por encima de la historia de un país y de una época, el testimonio de un amor-pasión más fuerte que las leyes, que la moral y que la vida misma, que alcanza el grado universal. El personaje de Isolda, convertido en mítico, encarna la unión indisoluble entre el amor y la muerte. *Tristán e Isolda* es el drama musical de Richard Wagner (1813-1883) cuyo argumento se resume en un amor imposible que termina con la muerte de los amantes. Su famosa obertura sugiere lo trágico de la historia. Mientras la compuso, Wagner también sufrió la angustia de un amor imposible por una mujer casada. Por ello Tristán defiende que la realización del amor perfecto pertenece al mundo de la noche y de la muerte donde las falsas verdades de la realidad del día no pueden ejercer su poder. Este romanticismo extremo, inspirado en Schopenhauer, cegó a Nietzsche y revolucionó la música europea. “Desde el momento en que hubo una partitura para piano del *Tristán -¡muchas gracias, Sr. von Bulow!- fui wagneriano.*” (F. Nietzsche: *Ecce homo*, III, § 6). Esta fatalidad amorosa del Tristán se reproduce también además, en la pasión no correspondida que Nietzsche sentía por Cósima, la esposa de Wagner.

El personaje de Isolda en la literatura nos la muestra, cualquiera que sea el origen de los poemas, *como la heroína y la víctima de la fatalidad de un amor más fuerte que la vida y que el honor*. Las primeras fuentes de la leyenda son célticas: los textos anglo-normandos más antiguos datan del siglo XII: se trata del “Tristrem” de Thomas, después viene el “Tristán” del normando Bérout, a los que sigue en el siglo XIII “Sir Tristrem”, novela en verso que Walter Scott atribuye a Thomas of Ercildoune llamado “the Rhymer” : (Cf. Ibañez, J. *La obra de arte total. Una idea de la modernidad. 1999.Pp. 98*). Isolda es puesta en escena en el siglo XV en “La muerte de Artis” de Thomas Malory. Pero es sobre todo en el siglo XIX, en la época del romanticismo,

Nietzsche. p. 85. Palabras pronunciadas por el autor en el teatro Odeón, de Múnich, el 4 de noviembre de 1924, en la conmemoración del ochenta aniversario del nacimiento de Nietzsche.

cuando la historia de Isolda conoce un resurgimiento con Walter Scott, en 1806, al publicar un resumen de las antiguas versiones de la leyenda, así como a través de los poemas de Matthew Arnold, de Tennyson y, sobre todo, con A.C. Swinburne, quien publica en 1882 un poema en nueve cantos y un preludio, inspirado en “Sir Tristrem” de Thomas of Ercildoune y en la compilación de Walter Scott. Pero la Isolda de Swinburne nada debe a la Isolda de Wagner. La obra de la literatura alemana “Tristan und Isolde” de Gottfried de Strasburg, es uno de los poemas más famosos de la Alemania medieval y una de las principales fuentes para Richard Wagner.

Con respecto a la recepción de la obra de Wagner por parte de Nietzsche,

“El Tristán de Wagner, y el espíritu post-romántico malditista, ya habitaban en estos años intensamente en Nietzsche a través de la música de la cual él se había vuelto un excelente intérprete y musicólogo. Es notable en estas demoníacas inspiraciones estético-musicales-literarias que no solo el bien se desintegra ontológicamente, sino el mal. La naturaleza se muestra y libera más allá del “conocimiento” como representación, como objetivación del “intelecto”. Se muestra como “Voluntad pura” no objetivada y no ética, a través de una vivencia demoníaca que desintegra al “intelecto”, “al hombre y su voluntad”, a toda “ética” y produce la sensación sublime estética de la “elevación al infinito”. De modo similar la esencia de lo dionisiaco” y su “analogía”, “la embriaguez” cumplen esa función desintegradora (“infractora”) del principium individuationis, que altera “el principio de razón”, el ‘intelecto’ y permite acceder, más allá “del hombre y su voluntad” y de toda estética, al “Ur – Eine”, a “lo Uno Primordial” (N.T. ; 43, 45). (Navia, 2014. Pp.6 Conferencia pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)

En su composición, Wagner acusa las influencias ejercidas por otras obras en la creación del personaje de Isolda. Se trata ante todo del teatro de Calderón, lectura casi cotidiana de Wagner durante la época en que trabajó en la elaboración de “Tristán e Isolda”. Se evidencia también la influencia de Schlegel, para quien la existencia no es más que fantasía y sufrimiento, de aquí la nostalgia de la muerte y la aspiración a la nada unificadora. La influencia de Feuerbach se traduce en la concepción que Wagner expresa del amor del hombre y de la mujer que tiende hacia la fusión, resultado de la renuncia fundamental al egoísmo y del sacrificio del individuo en provecho de la colectividad.

“Wagner, asimilando Isolda a la música y Tristán a la poesía, los convierte en el símbolo de la fusión para el nacimiento de una sociedad comunitaria en la cual el arte y el genio pertenecerán a todos y la obra de arte será producto y patrimonio del pueblo:

“Amigos míos –afirmaba- vosotros que creéis en la música dionisiaca sabéis también qué es lo que la tragedia significa para nosotros. En ella tenemos, renacido de la música, el mito trágico - ¡y en éste os es lícito esperar todo y olvidar lo más doloroso! Pero lo más doloroso para todos nosotros es - la prolongada indignidad en que ha vivido el genio alemán, extrañado de su casa y de su patria, al servicio de pérfidos enanos. Vosotros comprendéis esta palabra - de igual modo que, al final, comprenderéis también mis esperanzas. (Nietzsche, 1995: P. 51. 24).

Mucho hay escrito sobre la relación entre Nietzsche y Wagner, que fue pasando de la veneración más absoluta al más absoluto desprecio. La misma veneración y el mismo desprecio que sintió hacia Schopenhauer -de quien se apartó primero- dada la separación entre idea y realidad que llevó a Schopenhauer a negar la vida en general. Wagner, por el contrario, como artista afirmaba con toda evidencia la vida. Pero ¿Reunía la obra de Wagner lo dionisiaco y lo apolíneo como hacía la tragedia antigua? ¿O se apoyaba, tal vez de manera inconsciente, más bien en suelo burgués-cristiano? Nietzsche creía que el arte de Wagner podía quitarles a los alemanes el gusto por el “viejo cristianismo”, que su mitología germana podía conducir a un conocimiento antiguo-pagano del mundo.

Así, a través del Tristán de Wagner, y desde 1861 “Nietzsche se inicia en los códigos estéticos no sólo musicales sino estético-vanguardistas del post-romanticismo que para él era una nueva dimensión artística a la que consagrará parte de su espíritu creador, irreverente. Poco tiempo después de haberse leído El Mundo como Voluntad y Representación de Schopenhauer, Rüdiger Safransky hace una sintética descripción que para nosotros es suficiente, acerca del “momento en que Nietzsche conoce personalmente a Richard Wagner. Pocas semanas antes de este encuentro, Nietzsche, en una carta a Rohde del 8 de octubre de 1868, se había manifestado todavía muy críticamente sobre Wagner, pues lo consideraba como «representante de un diletantismo moderno, que absorbe en sí y digiere todos los intereses del arte» (B, 2, 322). Lo que le agrada en Schopenhauer, «el aire ético, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la sepultura», etcétera, es lo que aprecia también en Wagner” (Navia, 2014. Pp. Conferencia pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)

Otra influencia viene a añadirse a la creación artística de Wagner, la del romanticismo de Novalis que exalta la relación entre el amor, la noche y la muerte en su obra “Los himnos a la noche” y que canta a la muerte como “una noche nupcial, un secreto de dulces misterios”. Si Wagner se vio influenciado por los poemas de Novalis a Mathilde Wesendonck -la inspiradora de Isolda- le ocurrió lo mismo en sus cuentos, sus dramas

y sus poemas. Después de Feuerbach y Novalis, es a Schopenhauer a quien Wagner alude. Thomas Mann afirma que el personaje de Isolda se encuentra imbuido del carácter al mismo tiempo erótico y pesimista de la metafísica de Schopenhauer, tal como la expresa en *“El mundo como voluntad y representación”*. La negación de la voluntad individual, la afirmación de la voluntad universal, la fusión en el todo convierten a la muerte en una necesidad, condición indispensable para la realización del amor.

Las influencias directas ejercidas sobre Wagner durante su creación del personaje de Isolda son, a su vez, de dos tipos: unas, las influencias literarias directas, las otras los acontecimientos de su vida que han convertido al personaje de Isolda en la proyección de una de las mujeres a quien más amó. Conocemos las fuentes literarias de inspiración desde el momento en que fue posible acceder a la biblioteca que poseía en Dresde entre 1842 y 1849. Sabemos así que en su poder obraban varias versiones de *“Tristán”* y que se inspiró en ellas: fragmentos de los poemas galeses, *“Sir Tristrem”* en inglés antiguo de Thomas of Ercildoune, *“Tristan e Isolda”* en francés antiguo y, sobre todo, el texto de Gottfried de Strasburg y su traducción al alemán moderno. (Ibid.124)

En cuanto a las influencias directas personales, se refieren a su encuentro con el matrimonio Wesendonck dentro de un contexto de relaciones difíciles entre Richard Wagner y su primera esposa Minna. Es, pues, en febrero de 1852 cuando, según las propias palabras de Wagner *“Otto y Mathilde Wesendonck entraron en su mundo sensible”*. Mathilde tiene 23 años, es hermosa, de una belleza grave y melancólica, posee una mirada taciturna y profunda... escribe Wagner a Mathilde sobre la partitura de la sonata que compone para ella. Lo que sucedió fue una pasión amorosa nacida de una intimidad cada vez mayor que encontró su expresión sublimada en el personaje de Isolda.

A finales de octubre de 1854, en el contexto de su naciente pasión por Mathilde, Wagner esboza el primer bosquejo de *“Tristan und Isolde”*. En diciembre de 1854 escribe a Liszt:

“Como en el transcurso de mi vida no he saboreado jamás la verdadera felicidad que el amor otorga, quiero elevar a este sueño, al más hermoso de todos los sueños, un monumento en el que este amor se verá ampliamente satisfecho de un extremo a otro. He esbozado en mi cabeza un “Tristán e Isolda” con la más sencilla pero al mismo tiempo la más amplia de todas las concepciones musicales y después me envolveré con los pliegues del negro velo que flota sobre su desenlace y moriré...” (Ibid.97)

La Isolda de Wagner es una heroína medieval que encarna el amor cortés en el cual pudiéramos distinguir tres registros: la pasión narcisista es el primero. Cada uno de los dos amantes encuentra en el otro su imagen idealizada. Todo ocurre como si se hubiese enamorado de su propio reflejo. Esta fusión conduce a la negación de la dualidad, al fantasma de la indiferenciación, a la confusión de sexos. El segundo registro es el del amor caballeresco y el tercero el del amor cortés propiamente dicho que une al dominio de la dama, la perpétua búsqueda del goce y la imposibilidad de su realización. La mujer amada refleja la imagen maternal. El deseo del hombre se acrecienta, los obstáculos y las pruebas se multiplican. La única posibilidad de realización la ofrece la muerte. La Isolda de Wagner encarna estos tres aspectos del amor cortés. Se trata sin duda de la Isolda de la leyenda y de la historia medieval.

La Isolda de Wagner es, al mismo tiempo, la heroína romántica germánica, de este Romanticismo que lleva en sí el culto por la noche y por la muerte y que se complace en la reviviscencia de la época medieval. La emoción predomina sobre la razón.

Nietzsche le interesaba a Richard Wagner, quien *“se había hecho muy rápidamente una imagen de las habilidades de Nietzsche, especialmente de aquellas ventajas que a su juicio podían ser útiles para sus propios fines. «Usted puede», escribe Wagner, «ayudarme mucho, podría exonerarme de toda una rita de mi tarea... Muéstreme», escribe Wagner el 12 de febrero de 1870, «cuál es el sentido de la filología, y ayúdeme a conseguir el gran “renacimiento”, en el que Platón abraza a Homero y éste, lleno de las ideas de Platón, llega a ser por primera vez el Homero mayor de todos» (N/W, 1, 58).”*⁵⁰ Wagner necesitaba a Nietzsche para el proyecto de Bayreuth del cual se anunciaba la puesta de la primera piedra⁵¹.

Posteriormente Nietzsche dirá que Wagner traicionó el espíritu revolucionario del Tristán y que adecuó su obra a los intereses religiosos de la iglesia (como sucedió para él, por ejemplo, en el Parsifal). Para Nietzsche Wagner vertió luego la doctrina de la obra de arte total (Gesamtkunstwerk) en un programa de entretenimiento cultural para “filisteos” y nacionalistas alemanes antisemitas. Como se sabe la ruptura con Wagner sucedió en 1876, luego del estreno del Parsifal, con motivo de la apertura del

⁵⁰ Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

⁵¹ “El 22 de mayo de 1872, cuando Richard Wagner cumplía los cincuenta y nueve años, se colocó solemnemente la primera piedra, del Teatro de Bayreuth también estaba presente Friedrich Nietzsche. En la cuarta y última de sus *Consideraciones intempestivas*, escribía al respecto en 1876: «No ha habido ningún presagio de esto, es la primera vuelta al mundo en el reino del arte; y, según parece, no sólo se ha descubierto el nuevo arte, sino el arte mismo» (1, 433).” Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

Teatro de Bayreuth, donde Nietzsche dice que salió “asqueado de la atmósfera filistea”.ⁱ” (Navia, 2014. Pp4. Conferencia pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)

Del texto poético escrito por Wagner y de las grandes líneas del drama, nos referiremos sobre todo la historia de Isolda y de Tristán, reduciendo al mínimo la evocación de los demás personajes. Isolda, princesa de Irlanda, se halla a bordo del barco que la conduce hacia el reino de Cornualles en donde, como prueba de reconciliación entre los dos países, ha sido prometida al rey Marke, cuyo sobrino Tristán ha sido designado para venir a buscarla. Tristán e Isolda se conocen. Nos enteramos, a través del relato que Isolda hace a Brangania, que ella estuvo en otro tiempo prometida a Morold y que este último sucumbió en un combate singular. Poco después, Isolda dio cobijo a un guerrero gravemente herido a quien curó con ayuda de bálsamos cuyo secreto conocía. Este guerrero, que decía llamarse Tantris, no era otro que Tristán, el asesino de Morold. Isolda renunció a su venganza en el instante en que su mirada se cruzó con la de Tristán. Ella se ha enamorado pero él no la ama. Brangania le propone que haga beber a Tristán el filtro de amor. Isolda se niega y, por el contrario, ordena a Brangania que les traiga el filtro de muerte que ella desea compartir con Tristán. Espantada, Brangania substituye el filtro de muerte por el filtro de amor. Tristán e Isolda se contemplan extasiados. El barco atraca poco después en Cornualles. Isolda se casa con el rey Marke. (*Ibid.159*)

Nos encontramos ahora ante el palacio real. El rey Marke ha salido de cacería con su séquito. Una antorcha ilumina la escena. Cuando se apague, será la señal para que Tristán pueda reunirse con Isolda. Haciendo caso omiso de las exhortaciones de Brangania que teme una trampa, Isolda apaga la antorcha. Tristán se reúne con ella en sublime duo de amor. Han abandonado la realidad, cantan su amor imposible que únicamente puede realizarse en la unión eterna e indisoluble a imagen del esplendor y la paz de la noche... Regresando antes de tiempo a instancias del pérfido Melot, el rey Marke les sorprende. Condena a Tristán al exilio. Entonces Tristán pide a Isolda que le siga. Melot se interpone, saca su espada y se precipita sobre Tristán a quien hiere gravemente. (*Ibid.170*)

El escudero Kurwenal ha conducido a Tristán moribundo a su castillo de Kareol. Kurwenal manda avisar a Isolda. Tan sólo ella podría salvarle. En el instante en que ella desembarca por fin en Kareol, Tristán muere pronunciando su nombre. Isolda se derrumba sin sentido sobre el cadáver de Tristán. Otro navío seguía al de Isolda: Trae al rey Marke acompañado de Melot y de Brangania quien había confesado al rey el

secreto de la substitución del filtro. El rey venía a otorgar su perdón y unir a los dos amantes. Es demasiado tarde: Tristán acaba de morir e Isolda, en un último canto de amor, se reúne con Tristán en la muerte, más allá de los límites de espacio y tiempo.

La representación musical de Isolda es de una gran complejidad y de una profundidad hipnótica en lo que se refiere a la escritura musical. La partitura de "Tristán e Isolda" es una de las más conmovedoras del repertorio lírico. Se puede comentar esta música, como si su análisis únicamente pudiera perjudicar a cuanto de sublime posee, como si las palabras únicamente consiguieran reducirla. El análisis de la partitura del personaje de Isolda nos permite, sin embargo, abordar una mejor comprensión de la creación artística. Pero nunca nos ofrecerá la clave de la comprensión de la emoción musical que lleva consigo. (*Ibid.180*)

La significación que Wagner concede a las notas, es decir, "la escala mística de Wagner" parece a ciertos musicólogos una primera proposición en la comprensión del personaje. Así, escribe Dauven *"la última frase de Isolda es para decir que se hunde (si y mi, indicios de movimiento) en la noche (si) sin pensamiento (sol natural de la serenidad y del sueño) con alegría inefable (fa sostenido). Es en la feliz serenidad de un acorde coronado por este mismo fa sostenido en la que reposan los amantes después de que el rey Marke haya bendecido sus cadáveres"*. (*ibid.199*)

www.bdigital.ula.ve

La dimensión simbólica de las tonalidades da lugar a hipótesis que pueden ser confrontadas con escritos de Richard Wagner ("Opera y Drama" entre otros), con cartas a Mathilde Wesendonck, con su autobiografía (Mein Leben), así como con los Diarios de Cósima. El estudio del encadenamiento de las tonalidades de Isolda en el contexto de las secuencias sucesivas de la obra constituye un trabajo largo y minucioso, que varios musicólogos alemanes han realizado y que podemos resumir *la tonalidad de do es la de la muerte de Tristán; cuando Isolda llora sobre su cuerpo, la tonalidad es sol menor; la de si mayor simboliza la transfiguración; las tonalidades de re y fa simbolizan la separación de Tristán e Isolda.*

La construcción melódica es innovadora por el abandono de los puntos de referencia armónicos y la movilidad de los temas y de las tonalidades que elevan la transición musical al más alto grado artístico. Wagner escribe a Mathilde Wesendonck el 29 de octubre de 1859: *"Mi arte, en lo que posee de más refinado y de más profundo, quisiera denominarle el arte de la transición...Tal será en adelante el secreto de la forma musical que he adoptado y afirmo resueltamente que hasta el momento, nunca se ha tenido el menor presentimiento de una tal coherencia, de una tal limpidez en la construcción de un vasto conjunto donde cada detalle se encuentra englobado"*. La utilización de los movimientos ascendente y descendente de la línea melódica y del cromatismo traduce la tensión dolorosa y la exacerbación del deseo. El movimiento de

las líneas musicales en la voz y después en la orquesta sigue una progresión que, en el canto de muerte de Isolda, llega a su apogeo en un punto melódico culminante en sol, hasta la emisión del grito melódico. En el segundo acto, según Michel Poizat, *“la espiral ascendente del dúo entre Tristán e Isolda prepara para la emisión de un grito puro. Después de que los dos seres se abismen el uno en el otro, un acorde violentamente disonante recubre toda la orquesta, coronado por el grito de Brangania”*. (Ibid.209)

La orquestación, señala Lindenberg, sirve al compositor para comentar la acción a través de los ojos y el alma de Isolda. Los otros personajes aparecen tal como los ve Isolda: *“En tanto que sus emociones permanecen ocultas para Isolda, no despiertan un eco en la orquesta, tan dispuesta por otra parte a subrayar los menores latidos del corazón de la heroína”*. Los caracteres de la orquestación y la elección de los instrumentos se asocian a las voces o las substituyen para traducir todos los símbolos musicales que contiene la obra. Tomaremos aquí un solo ejemplo, el del símbolo musical del encantamiento del segundo acto: en el instante en que la composición musical alcanza el colmo de la complejidad, una especie de oleada sonora lo invade todo, quince voces de cuerdas envuelven por completo el canto de Brangania; Tristán e Isolda se callan; se expresan por mediación de la orquesta. La orquesta invisible, tal y como se encuentra en Bayreuth, crea la deslocalización espacial.

www.bdigital.ula.ve

Por último, el papel de Isolda marca la prevaencia de la música sobre el texto. Las palabras se convierten en una especie de encantamiento que se asocia a la música de las voces y de la orquesta y la música se convierte en lenguaje. Es el texto el que se halla al servicio de la música y no a la inversa. *“En “Tristán” se abandona completamente a la música”* escribe Cósima en su diario el 4 de octubre de 1881. Ahora bien, Wagner asimila la música a lo femenino.

Wagner estuvo muy al tanto de las líneas de pensamiento, de lo que podemos llamar Filosofía Vital y esencial, no en sus detalles sino en su base fundamental, como explicación del Mundo, la Vida y el Hombre. La aportación ‘intelectual’ que recibe de Schopenhauer en 1854, hecho que él mismo reconocerá reiteradamente y sin recato llamando en adelante a Schopenhauer ‘nuestro filósofo’ y manifestando su admiración y respeto absoluto por su pensamiento.

Podemos ver que Wagner inicia su Drama con una visión optimista del mundo, tomada de Feuerbach, reflejada perfectamente en la personalidad de Siegfried, el que tiene confianza de sí mismo y se enfrenta a su destino desde la Voluntad de Poder, a partir de *‘El Mundo como Voluntad y Representación’*, gira rápidamente a una visión Pesimista del Mundo, en la que se asume el Dolor y la Inevitabilidad de la Tragedia de la Vida, siendo sus obras el arquetipo de esa medida del Hombre que siente la

Compasión por el Dolor como elemento Redentor. Esa visión Pesimista que Wagner asume totalmente se manifiesta en tres grandes áreas: el plano Metafísico, donde se analiza la tragedia de la Vida, el valor de la intuición y el sentimiento frente a lo material y a la razón. (*Ibid* 210)

En el plano Ético, asumiendo la Piedad, la redención y la unidad de todos los seres en el dolor y el Amor. En el plano Estético al centrar en el Arte y la obra Trágica el camino estético para la redención del Hombre sumido en el Dolor. Y tras ello concebir la Música como esencia de la Voluntad sin Tiempo ni Espacio, liberadora de lo Mundano, de las ataduras de lo individual.

Wagner se sintió ofuscado por la concepción estética que Schopenhauer tiene de la música, a la que pone con centro de las artes, y a su lenguaje directo y comprensible, frente a 'lo confuso del lenguaje de Hegel'. Pero en 1854 asume ya la concepción global del pensamiento. Wagner quiso tratar este tema esencial en el pensamiento schopenhaueriano, y que fue totalmente aceptado por Wagner, dentro de "Tristan e Isolda". (*Ibid*.250)

En el texto de Wagner "*¿Para qué sirve este conocimiento?*" (Escrito en 1880) se apoya radicalmente la concepción del espacio y tiempo de Schopenhauer, y dice "*La paz, la calma, la felicidad interior, no se encontrarán más que allí donde no exista el donde y el cuándo*". Espacio, que los separan con sus límites y tragedias. Los separa todo lo que los concreta y los une aquello que les permite elevarse por encima de las 'cosas representativas'. Por eso su amor se expresa especialmente libre cuando eliminan de alguna forma de su relación los elementos Tiempo (al beber el filtro y creer en la Muerte que les libera del Tiempo) o del Lugar (en la Noche, cuando 'no están' en ningún sitio, fuera de todo 'lugar', en la oscuridad). Y su tragedia se inicia cuando no mueren y se enfrentan a la realidad del barco que llega al puerto, o cuando acaba la Noche y llega el Día, o sea la realidad. La individualización, lo concreto, la representación... el fin del Sueño, les lleva al Dolor. Y la Tragedia, el deseo, la decrepitud, la limitación del Ideal, la necia y vulgar realidad temporal.

Es evidente que la representación, la realidad material, mantiene un valor y debe ser tenida en cuenta en la vida, y está ligada claramente a las leyes de la Lógica, de la Ciencia. Pero lo que Feuerbach o Schopenhauer indicaban es que ese 'conocimiento' lógico que Hegel (más tarde Marx y con ello el mundo actual materialista) es puramente utilista, no descubre la esencia de las cosas ni el Valor de la Vida, sino que es solo una herramienta para el tiempo y el lugar, no para la esencia y el sentido de una existencia. El conocimiento lógico no va a evitar el dolor y la Tragedia, ni dará

sentido a su actuación. En esto Wagner coincide totalmente con los dos pensadores que más le influyeron. Y con la esencia de la Tragedia Griega.

“El artista es el que es consciente del inconsciente” escribirá en Opera y Drama, mucho antes de que Schopenhauer le dé la base filosófica precisamente para esa misma idea. Tomar conciencia de la Voluntad (lo inconsciente) es el camino de superación en Schopenhauer, frente a los que ignoran la Voluntad y siguen sus ocultamientos en la Representación, en lo material, en la Lógica. Por ello Wagner indica que *“La forma artística ideal es aquella que puede ser enteramente entendida sin reflexión, la que pasa directamente del corazón del artista”*(Carta a Villot 1860). En este sentido Wagner critica la ‘Ciencia’ cuando ésta pretende asumir un papel ‘rector’ en la conciencia.

Wagner acepta el hecho del Mundo como dolor, pero al mismo tiempo asume la Redención, la solución al dolor por la Compasión y la Conciencia de ese Dolor. *“Crear que el Mundo solo tiene un significado Físico, representativo, y no un sentido Moral, este es el error Capital, el más nefasto y la verdadera perversidad del pensamiento”* (“Parerga” de Schopenhauer). Y así se entra en uno de los Capítulos fundamentales del pensamiento de Wagner bajo la clara influencia de Schopenhauer: La Piedad, no como sentimiento de simpatía sino como asunción del dolor de cada ser como propio. Trascender del Espacio y Tiempo, no hay el dolor de uno y ahora, sino el Dolor eterno, de todos y siempre. No se trata de algo ‘moral’, es más algo Místico, debe significar un sentimiento general contra el egoísmo, aniquilar el YO individual en favor del YO global, es considerar a la comunidad como YO. En su ‘Carta a Ernst Weber’ Wagner declara que es gracias a Schopenhauer que *“ha descubierto la Piedad como la única base moral verdadera”*.

“Es necesario destacar la importancia decisiva del Tristán para toda la música de vanguardias. Sobre todo el preludio cuya única melodía se cierra doce compases antes del final, con la muerte de Isolda, (si es que a ese flujo sonoro se puede llamar aún melodía). Aquí se encuentran los elementos que harán posible la libertad expresiva de Mahler, Debussy, Schönberg, Webern, Berg, Stravinski y otros. Wagner anticipó, además, el espíritu in-moralista, anti-esteticista y expresionista de buena parte de las vanguardias, no sólo musicales.⁵² Un siglo y medio después podemos mostrar que

⁵² Como romántico – tardío Wagner participa en el espíritu “revolucionario”, irreverente y trasgresor de forma simultánea a Baudelaire, “el poeta maldito”, profeta visionario de todo el arte de vanguardias que hoy nos suena algo kitsch. Dice Nietzsche en el mismo *Ecce Homo*: *“Wagner era un revolucionario... quien es artista no tiene, en cuanto tal, patria alguna, excepto en Paris.... es el sitio al que Wagner*

Nietzsche tenía razón en lo que al último aspecto se refiere. Si una obra fue determinante para la posteridad y sobrevivió a Wagner, a la estética schopenhaueriana y los movimientos tardo-románticos, de las vanguardias modernas, y que, además signó el camino musical definitivo del siglo XX y del XXI, esa obra fue el *Tristán* y especialmente su Preludio.⁵³ Los últimos meses de su vida lúcida escribió Nietzsche en su autobiografía, *Ecce Homo*, 1888:

“Desde el instante en que hubo una partitura para piano del *Tristán* – *Las obras anteriores de Wagner las consideraba situadas por debajo de mí, demasiado vulgares todavía, demasiado «alemanas». Pero aún hoy busco una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el Tristán; en vano busco en todas las artes. Todas las cosas peregrinas de Leonardo da Vinci pierden su encanto a la primera nota del Tristán. Esta obra es absolutamente el non plus ultra de Wagner; con Los Maestros Cantores y con El Anillo descansó de ella. Volverse más sano: esto es un paso atrás en una naturaleza como Wagner Considero una suerte de primer rango el haber vivido en el momento oportuno y el haber vivido cabalmente entre alemanes para estar maduro para esta obra: tan lejos llega en mí la curiosidad del psicólogo.”. (EH; 47).ⁱⁱ ” (Navia, 2014. Pp2. Conferencia pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)*

El Tristán de Wagner, y el espíritu post-romántico malditista, ya habitaban en estos años intensamente en Nietzsche a través de la música de la cual él se había vuelto un excelente intérprete y musicólogo. Es notable en estas demoníacas inspiraciones estético-musicales-literarias que no solo el bien se desintegra ontológicamente, sino el mal. La naturaleza se muestra y libera más allá del “conocimiento” como representación, como objetivación del “intelecto”. Se

*corresponde, sobre quiénes son sus parientes más próximos; es el tardío romanticismo francés, aquella especie arrogante y arrebatadora de artista como Delacroix, como Berlioz...puros fanáticos de la expresión.... ¿Quién fue el primer partidario inteligente de Wagner? Charles Baudellaire.... aquel **decadent** típico en el que se ha reconocido una generación entera de artistas -. acaso él haya sido también el último”. *Ecce Homo (EH); Alianza editorial, rad. Adolfo Sanchez Pascual. Madrid. 1986, p. 48).**

⁵³ Safranski también ha destacado el significado profundo que tuvo “El preludio de «El oro del Rin», que tantas veces alaba Nietzsche, comienza con el famoso bemol mayor-tritono, que representa el pensamiento acústico del principio de todas las cosas: el elemento originario del agua en movimiento. En adelante, Nietzsche nunca se deshará de esta imagen musical del agua. El elemento fluctuante, ondeante, se convierte para él en símbolo de la vida en movimiento: «¡Así viven las olas, así vivimos nosotros, los que ejercemos el querer!» (3, 546; FW).” Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2000; Edit.Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

muestra como “Voluntad pura” no objetivada y no ética, a través de una vivencia demoníaca que desintegra al “intelecto”, “al hombre y su voluntad”, a toda “ética” y produce la sensación sublime estética de la “elevación al infinito”. De modo similar la esencia de lo dionisiaco” y su “analogía”, “la embriaguez” cumplen esa función desintegradora (“infractora”) del principium individuationis, que altera “el principio de razón”, el “intelecto” y permita acceder, más allá “del hombre y su voluntad” y de toda estética, al “Ur – Eine”, a “lo Uno Primordial” (N.T. ; 43, 45). ” (Navia, 2014. Pp2. Conferencia pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)

3.3 Wagner (Tetralogía).

Después de muchos años de profundo estudio de la mitología y tragedias griegas, así como de una gran empatía, y excelente conocimiento de los ancestrales personajes que plagaron la mitología eslava y alemana durante milenios en la Historia de Occidente – y más concretamente, en 1848-1850, el Maestro germano Richard Wagner se decidió a acometer la composición de uno de sus ‘dramas’ más ambiciosos, paradigmáticos y delicados: “Sigfrido”. (Cf. Chillidadt G, *La Tetralogía Wagneriana o la síntesis de todas las artes XXI*. 2002 Pp. 48)

Wagner, sentía una profunda necesidad – a la vez que anhelo -, por plasmar en una partitura todo aquello que, a su juicio, simbolizaban las mayores virtudes y los valores éticos, morales, literarios y musicales de la historia de la actual Alemania. No en vano, sería el propio Wagner quien concibiese lo que posteriormente ha dado en denominarse “tetralogía” (o “trilogía con prólogo”), como una “síntesis de Arte total” (o “síntesis de todas las Artes”), denominada ‘Gesamtkunstwerk’ en idioma alemán por el propio compositor -, tenía como ejes principales de la trama argumental y del drama escénico. (ibid. 52)

“Fue este arrebatado hacia todo lo proveniente de la embriaguez lo que hizo que Richard Wagner, el hombre y su obra, fascinaran al joven Nietzsche; esto solo fue posible, sin embargo, por que en el propio Nietzsche algo le salió al

encuentro, lo que él llamaba lo dionisiaco. Pero por supuesto que Wagner buscaba meramente la ascensión de lo dionisiaco y desbordarse en él, mientras que Nietzsche quería sujetarlo y confrontarlo, la ruptura entre ambos estaba ya predeterminada.

*Su oposición a Wagner se refiere a dos cosas: 1) El menosprecio que éste tiene por el sentimiento interno y el auténtico estilo. En una ocasión, Nietzsche lo expresa así: lugar de paso y medida. 2) Su deslizamiento hacia un cristianismo moralizante y falaz, mezclado con ardor y vértigo.*⁵⁴

*“Para ser justo con El nacimiento de la tragedia (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha influido e incluso fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al wagnerismo, como si éste fuese un síntoma de ascensión. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: solo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. Todavía hoy se me recuerda a veces, en las discusiones sobre Parsifal, que en realidad yo tengo sobre mi conciencia el hecho de que haya prevalecido una opinión tan alta sobre el valor cultural de ese movimiento.”*⁵⁵

En palabras de Klossowski:

www.bdigital.ula.ve

“Wagner corrompe la música por su concepción dramática musical, síntesis imposible del drama hablado y de una música completamente consagrada y sometida a la expresión de los afectos.

*Luego señala en Wagner todos los rasgos del falso genio que especula con la vulnerabilidad nerviosa del auditorio”*⁵⁶.

El mito nibelungo como obra es un esbozo dramático, combinando las fuentes medievales en una sola línea narrativa, similar a la trama del Ciclo del Anillo, pero con algunas diferencias importantes. Más tarde ese año, comenzó a escribir un libreto llamado La muerte de Sigfrido (Siegfrieds Tod), un poema germano del siglo XII que, desde su redescubrimiento en 1755, había sido elevado por los románticos alemanes como la «Saga Nacional Alemana». La muerte de

⁵⁴ Heidegger.M, Nietzsche, Erster Band, Ibid pp 106/Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, pp93

⁵⁵ Ecce Homo

⁵⁶ Klossowski,P., De Nietzsche y el círculo vicioso., www.nietzscheana.com.ar

Sigfrido trataba, como indica su título, de la muerte de Sigfrido, el héroe central del *Cantar de los Nibelungos*.

Hacia 1850, Wagner había completado un esbozo musical (que posteriormente abandonó) para *La muerte de Sigfrido*. Ahora, sintió que necesitaba una ópera previa, *El joven Sigfrido* (posteriormente rebautizada *Sigfrido*), para poder explicar los sucesos en *La muerte de Sigfrido*. El manuscrito en verso de *El joven Sigfrido* se completó en mayo de 1851. Wagner tomó la monumental decisión de expandir el ciclo a cuatro óperas, para ser representadas en cuatro noches consecutivas: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *El joven Sigfrido* y *La muerte de Sigfrido*. (Ibid. 58)

El texto de las cuatro óperas se terminó en diciembre de 1852 y fue publicado privadamente en febrero de 1853. En noviembre, Wagner comenzó la primera versión de la partitura para *El oro del Rin*. A diferencia de los libretos, que fueron escritos en orden inverso, Wagner compuso la música en el orden en que debían representarse las óperas. El trabajo de composición continuó hasta 1857. Luego, Wagner interrumpió el trabajo en este ciclo por doce años, durante los que escribió *Tristán e Isolda* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. (Ibid 77). Wagner rebautizó el drama musical para estar más a tono con la visión pesimista del final, en la que los dioses son destruidos; en la versión original, lograban redimirse. Este cambio, junto con la decisión de mostrar en escena los eventos de *La valquiria* y *El oro del Rin*, que hasta ese momento sólo aparecían como narración en las dos óperas, tuvieron como consecuencia algunas discrepancias irreconciliables, pero que no disminuyen el valor del ciclo del *Anillo* como un todo.

Cuando Wagner se inicia a fondo en Schopenhauer (1854 a 1856) ya tenía escrito todo el libreto del *Anillo*. Esta obra estaba así influida por la posición de Wagner entonces, acorde al optimismo sensible, el Amor y la Voluntad de Poder de Feuerbach. Wagner ya asumía de forma inconsciente aun los principios que luego iba a conceptualizar gracias a Schopenhauer. La inutilidad del Deseo en Alberich (que es una imagen perfecta de la Voluntad desbocada al deseo en Schopenhauer), y el personaje de Wotan que va a cobrar una importancia vital tras 1854. (Ibid.112)

En 'Mi Vida' dice Wagner "Volví a leer mi poema del *Nibelungo* y reconocí asombrado que lo que ahora descubría en la teoría (de Schopenhauer), ya me era familiar en mi propia concepción poética. Fue en ese momento que yo comprendí totalmente a mi Wotan y, trastocado, me lancé a estudiar aún más la obra de Schopenhauer". (pág. 33) Tras esto redefinió partes del poema, mientras seguía con la composición musical, pero ya centrando mucho más en Wotan y Brunilda el centro del drama. En este

sentido Siegfried es un 'residuo del pensamiento wagneriano previo a 1854', mientras que Wotan y Brunilda están ya tratados según las nuevas ideas que asumió con pasión.

El *Anillo* es un trabajo de extraordinaria escala que Wagner tardó más de un cuarto de siglo en escribir. La primera y más corta de las óperas es su prólogo: *El oro del Rin*, que generalmente dura dos horas y media, mientras que la más larga y última, *El ocaso de los dioses*, puede llegar a las cinco horas. Como tetralogía, está modelada como los antiguos dramas griegos, que eran presentados como una trilogía de tres tragedias y una sátira. Como tal, el *Anillo* propiamente consiste en un prólogo, *El oro del Rin*, y tres jornadas, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*.

La escala de esta historia es épica. Sigue las luchas entre dioses, héroes y varias criaturas mitológicas acerca del epónimo anillo mágico que otorga dominación sobre el mundo entero. El drama y la intriga continúan a través de tres generaciones de protagonistas, hasta el cataclismo final en *El ocaso de los dioses*. (*Ibid.*127)

La música del *Anillo* es profunda y ricamente texturada, creciendo en complejidad a medida que el ciclo se desenvuelve. La técnica del motivo temático musical, o *leitmotiv*, es utilizada de manera magistral por Wagner a lo largo de la tetralogía. Los motivos temáticos van sonando a medida que los principales personajes, emociones, lugares y otras circunstancias van apareciendo en la obra, y reaparecen evolucionando de muy diferente manera a lo largo de esta. (*Ibid.* 133)

Wagner estaba insatisfecho con la estructura tradicional del drama musical como una serie de canciones o arias separadas, unidas por una trama. En sus óperas previas, buscó disfrazar los momentos entre canciones como puentes musicales. Para el *Anillo*, decidió adoptar un estilo incluyente de composición, donde cada acto de cada ópera se convertiría en una sola canción, sin interrupción alguna.

Como nuevo cimiento para sus óperas, Wagner adoptó el uso de lo que él llamó *Grundthemen*, o temas base, que se conocen desde entonces como motivos temáticos o más propiamente *leitmotifs*. Estos son melodías o fragmentos musicales recurrentes, ligados ocasionalmente en una misma tonalidad y a menudo en una orquestación distintiva, que denotan musicalmente una acción, objeto, emoción, personaje u otro tema mencionado en el texto y/o presentado en escena. (Cf. *Barenboim, D. Festival de Bayreuth, 1991. Pp. 28-30.*)

Todo motivo importante va acompañado por un *leitmotiv* musical, y hay segmentos musicales más o menos extensos que están contruidos exclusivamente con ellos. Hay docenas de *leitmotivs* repartidos en el *Anillo*. Frecuentemente ocurren como referencias musicales a la presentación del sujeto en escena, o a una referencia dentro del texto. Muchos de ellos aparecen en más de una de las óperas del ciclo, algunos incluso en las cuatro. Cada uno de los varios aspectos de varios sujetos es representado por un *leitmotiv* propio.

A medida que se desarrolla el ciclo, y especialmente a partir del tercer acto de *Sigfrido*, estos *leitmotivs* se presentan en combinaciones de creciente sofisticación. Es particularmente notorio cuando, como sucede a menudo, son usados como comentario —frecuentemente irónico— de una acción o una referencia textual; o incluso cuando aparecen de manera simultánea, dialogando unos con otros. Particularmente, el «sistema» de *leitmotivs* consiste en relaciones cercanas entre ellos, sugiriendo relaciones equivalentes entre sus sujetos (*Ibid.* 31-36). Un ejemplo desconcertante es la similitud de las líneas melódicas de los *leitmotivs* de «La maldición» y del tema «Sigfrido el héroe». También, de manera importante, el paralelismo entre los sujetos es obvio y sobra recalcarlo; lo que vale la pena mencionar es que este paralelismo se da musicalmente, justo con la asociación melódica del *leitmotiv* del Anillo con el de la halla (*Ibid.* 45-51). No hay palabras cantadas durante esta transición: el peso narrativo en este momento recae enteramente en la orquesta. El resultado principal del uso de estas técnicas es la construcción de una compleja red de asociaciones músico-conceptuales que aún hoy siguen siendo materia de discusión y análisis.

Los avances en orquestación y tonalidad que Wagner hizo en esta obra son de importancia crucial en la historia de la música occidental. Wagner tuvo quizás el mejor sentido del sonido orquestal de todos los compositores románticos; la gigantesca orquesta del *Anillo* le daba una amplia paleta de 17 familias de instrumentos (incluyendo la tuba wagneriana, un instrumento que él inventó para llenar el vacío entre el corno francés y el trombón, y variaciones de instrumentos existentes, hechos exprofeso para estas óperas, como la trompeta baja y el trombón contrabajo, que usa un doble tubo deslizador), que podían usarse por separado o en cualquier número de combinaciones para dar un infinito rango de expresión al gran abanico de emociones y eventos de la historia. (*Ibid.* 60)

Por esta misma razón, Wagner debilitó el esquema tonal tradicional al punto de que la mayoría del *Anillo*, especialmente a partir del tercer acto de *Sigfrido*, no puede

clasificarse como en alguna «clave» determinada, sino más bien en «áreas tonales», cada una de ellas fluyendo suavemente en la siguiente. Esta ductilidad, que evitaba la necesidad musical de incluir en la partitura «puntos y aparte», es decir, silencios para ajustar tonalidades, fue un componente integral que permitió a Wagner la construcción de las enormes estructuras musicales: *El oro del Rin* son dos horas y media de música continua, sin un solo segundo de silencio.

La indeterminación tonal se ve además aumentada por la vasta libertad con la que Wagner usó las disonancias. Acordes simples (mayores o menores, es decir, consonantes) son raros en el *Anillo*, y tanto esta obra como su *Tristán e Isolda* son reconocidos mundialmente como hitos en el camino hacia la ruptura revolucionaria de los conceptos tradicionales de tonalidad y clave, y la negación de la consonancia como principio organizador en la música.

3.4 La Gesamtkunstwerk como hecho fundamental de la Estética (Heidegger: seis hechos fundamentales de la estética),

“Frente al hecho de que el arte ha abandonado su esencia, el siglo XIX acomete una vez más el intento de una «obra de arte total». Este esfuerzo está ligado al nombre de Richard Wagner. No es nada casual que no se limite a la creación de obras que sirvieran a ese fin, sino que esté acompañado y apoyado por reflexiones de principio, con sus correspondientes escritos”.⁵⁷

Entre la serie de escritos wagnerianos dedicados a esta cuestión hemos privilegiado aquí, para el análisis, aquellos que se relacionan claramente con la recepción y crítica producidas por el último Nietzsche en los textos que se inscriben en el proyecto tardío de una *filosofía del nihilismo europeo*.

Desde sus primeros Dramas Musicales, Richard Wagner creó un concepto de artista diferente al escribir el texto y la música al mismo tiempo, en sus Tetralogías (*Oro del Rin*, Tetralogía, *Las Walkirias*, *El Ocaso de los Dioses*, *Sigfrido*). Su concepto sobre el arte teatral le llevó a querer combinar todas las artes independientes en “una obra de arte del futuro”, que sería lo que se denominaría con el término Gesamtkunstwerk (“obra de arte total”). *Tal vez, el querer crear una obra de estas características, todo*

⁵⁷ LA VOLUNTAD DE PODER COMO ARTE (1936-1937) Seis hechos fundamentales de la historia de la estética. P. 89, 93.

al mismo tiempo, se deba a su personalidad romántica universal, pues fue muchas cosas a la vez: compositor, escritor, y teórico.

“No es posible aquí aclarar, ni siquiera en grandes rasgos, la complicada y confusa situación histórico-espiritual de mediados del siglo XIX. En la década de 1850 a 1860 se mezclan nuevamente, entrelazándose de extraña manera, la auténtica y bien conservada tradición de la gran época del movimiento alemán y el penoso vacío y desarraigo de la existencia que saldrán completamente a la luz en los «Gründerjahre» [1871-1873]. No podrá comprenderse nunca este siglo sumamente ambiguo recurriendo a una descripción sucesiva de sus diferentes períodos. Es necesario delimitarlo desde dos lados en dirección convergente, desde el último tercio del siglo XVIII y desde el primer tercio del siglo XX. (Ibid)

En este sentido podemos decir que Richard Wagner fue un auténtico artista. Wagner estaba descontento con la falta de unidad entre las artes, su idea principal –la “Gesamtkunstwerk” (“obra de arte total”), tal y como la formuló en su obra “Das Kunstwerk der Zukunft” (“La obra de arte del futuro”), hace referencia a reunir en una sola obra el arte de la danza, la música y la poesía con las tres artes plásticas; arquitectura, escultura y pintura, puesto que la obra de arte total necesita de un escenario. Especialmente en lo que se refiere a los motivos político-culturales inherentes a la percepción de Wagner sobre los fundamentos del vínculo entre arte y pueblo.

Aun cuando para una mirada contemporánea podría parecer algo sorprendente, se debe confirmar, sin embargo, el hecho de que estas consideraciones acerca del futuro del arte y de su relación con la política se suscitan a partir de una reflexión sobre los acontecimientos revolucionarios de 1848 en Europa y, especialmente, sobre aquellos que se produjeron en la ciudad de Dresde y que provocaron la necesaria huida de Wagner al exilio. A retornar hasta lo que cree distinguir como los antecedentes griegos clásicos de esta tradición con el fin de elaborar un diagnóstico del sombrío presente que simultáneamente ofrezca la proyección de un porvenir estético- político a este nuevo artista del futuro formado por el mismo pueblo.

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche cita unas páginas de *El Mundo como Voluntad y Representación* que establecen la relación de la música, con la "Voluntad" (la cosa en sí), con "el mundo aparental o naturaleza", y con los "conceptos universales de la objetividad": *“La música, dice Schopenhauer, es la forma universal de la esencia verdadera de todas las cosas ...no es un reflejo de la apariencia o más exactamente de la objetualidad adecuada de la Voluntad, sino de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí...Es un "universalia*

ante rem"(universal anterior a la cosa), es "la esencia más íntima del mundo", es "el lenguaje inmediato de la Voluntad", etc. (N.T.;134,136).

Wagner pensaba que no sólo debían estar presentes todos estos elementos en una obra, sino que además estuviesen preferiblemente bajo el control de un único creador artístico.

No es pertinente considerar toda la obra de Nietzsche en relación a Wagner. Nietzsche fue compositor antes de conocer a Wagner. Esto es porque se reconocen momentos de ruptura como lo es el que corresponde a la composición del Parsifal el cual encarna los presupuestos (según Nietzsche del platonismo y del cristianismo). Pero de modo general Wagner está presente en las obras tempranas por ser él a quien corresponde el renacer de la tragedia ática junto a la mitología germánica.

"Nos tenemos que contentar aquí con una indicación que queda limitada por la problemática que nos guía. Respecto del puesto histórico del arte, el intento de la «obra de arte total» tiene un carácter esencial. Ya el nombre resulta significativo. Por un lado quiere decir: las artes no deben seguir realizándose independientemente una de otra sino que deben unirse en una obra. Pero más allá de esta unión de tipo más bien numérico y cuantitativo, la obra de arte debe ser una celebración de la comunidad del pueblo: «la» religión. Para ello, las artes determinantes son la poesía y la música. El propósito era que la música fuera un medio para hacer valer el drama, pero en realidad, en la forma de ópera, se convierte en el auténtico arte. El drama no tiene su peso y su esencia en la originalidad poética, es decir en la verdad conformada en la obra lingüística, sino en el carácter escénico de lo representado y de la gran coreografía. La arquitectura sólo vale en cuanto construcción de teatros, la pintura en cuanto decorado, la plástica en cuanto representación gestual del actor. La poesía y el lenguaje se quedan sin la esencial y decisiva fuerza conformadora del auténtico saber. Se busca el dominio del arte como música, y con él el dominio del puro estado sentimental"⁵⁸

En la actualidad, este pensamiento de Wagner en cuanto a la forma de concebir y realizar una obra de arte no ha caído en desuso, más bien se ha afirmado, pues resulta interesante ver, cómo la vanguardia artística hace hincapié en los mismos componentes recurriendo a la invención y utilización de recursos exógenos para poder seguir creando obras nuevas e incluso para poder subsistir y no caer en cesación. De hecho, la vanguardia musical se caracteriza desde 1945 por la invención de nuevos

⁵⁸ Idem, p. 70

lenguajes y por recurrir a nuevos materiales en los que las nuevas tecnologías han sido pieza clave en su evolución. De ahí la hipótesis de que el periodo de crecimiento que conocen actualmente las artes (música, teatro, ópera, danza) no sólo se deba a la fusión que se hace de ellas en una misma obra, sino al uso que se les da a las nuevas tecnologías para que sigan siendo obras de arte total.

“El frenesí y el ardor de los sentidos, la gran convulsión, el feliz terror de fundirse en el gozo, la desaparición en el «mar sin fondo de las armonías», el hundimiento en la embriaguez, la disolución en el puro sentimiento como forma de redención: «la vivencia» en cuanto tal se vuelve decisiva. La obra es ya sólo un excitante de la vivencia. Todo lo que se represente ha de actuar sólo como primer plano, como fachada, con la mira puesta en la impresión, el efecto, la voluntad de excitar: «teatro». El teatro y la orquesta determinan el arte. (Ibid)

En la obra escrita de Richard Wagner se aprecia la dupla disminución de la religión a religión de arte y de arte a estética. La religión es la personificación de las fuerzas naturales, que conduce al desconocimiento y la elevación de la verdadera esencia de la naturaleza. La función de las artes es establecer la unión con la naturaleza mediante la disolución gozosa de la subjetividad limitada en el éxtasis de la experiencia estética.

En su <<Discurso sobre la mitología>> (1800) explica Friedrich Schlegel:

“afirmo que nuestra poesía carece de un centro como lo era la mitología para los antiguos, y todo lo esencial en lo que la moderna arte poética queda a la zaga de la antigua puede resumirse en estas palabras: no tenemos mitología. Pero añado que estamos cerca de conseguir una, o más bien va siendo hora de que hayamos de colaborar seriamente para engendrar una... la nueva mitología tiene que ser la más artificiosa de todas las obras de arte, pues ha de abarcar todas las demás.”⁵⁹

También Schelling, al final de su sistema del idealismo trascendental, habla de una nueva mitología y de que tras su culminación la filosofía retornará al océano universal de la poesía.

Cierto que no hay que pasar por alto a lo que también apuntaron Schlegel y Schelling: la nueva mitología es una exigencia. Todavía no existe, pues de otro modo no se tendría el problema de cómo una sociedad fragmentada en intereses particulares puede llegar a su verdadera unidad. La obra de arte que puede ejercer función de formación de la comunidad es una obra de arte del futuro. *“Aquí está expresado de*

⁵⁹ Fr. Schlegel, Escritos de un fragmento. Struttgart. P. 121.

modo inequívoco lo esencial de la concepción de la obra de arte total: la disolución de todo lo firme en algo flexible y fluido, receptivo a las impresiones, flotante y difuso; en lo inmenso, sin ley, sin límite, sin claridad y determinación, en la noche sin medida del puro abismarse. En otras palabras: el arte ha de volver a ser una vez más una necesidad absoluta. Pero lo absoluto es ahora experimentado sólo como lo puramente carente de determinación, como la total disolución en el puro sentimiento, como el balancearse que se hunde en la nada.” (Ibid)

El intento sin duda alguna más decisivo de preparar un camino para esta obra de arte del futuro lo emprendió Richard Wagner con su obra de arte total. En ella ha de ser perceptible ya el futuro que abarca a la humanidad. Una confrontación con Wagner parece que merece la pena por dos motivos. Por un lado, su intento evidencia fuertemente las dificultades en las que cae el arte si es que, en calidad de religión del arte, ha de llegar a ser la única instancia otorgadora de sentido. Por otro lado, en Wagner puede indagarse de una manera excelente los principios de un arte que se entiende a sí mismo como estético. Si de lo que se trata es de abandonar la actitud estética fundamental, que desde hace ya tiempo se ha hecho cuestionable, entonces es imprescindible, un retroceso a los principios de la estética.

Con su obra de arte total Wagner persigue dos propósitos. 1.- como ya dice el nombre, obra de arte total, se trata de una integración de todas las artes. En unidad de la obra de arte total todas las artes quedan superadas de tal forma que según, el convencimiento de Wagner, cada una de ellas llega a su desarrollo originariamente propio. (Así por ejemplo, el fin supremo de la arquitectura debe ser la construcción de teatros; el de la pintura de decorados; el de la plástica; los gestos de los actores.) Al arte poético y a la música se les reserva allí los papeles fundamentales. Según la intensión la música ha de ser el medio de proporcionar eficiencia al drama. 2.- la obra de arte total asume la sucesión de la celebración religiosa: pretende ser la superación del culto religioso en la celebración artística. La verdad de la religión es el arte. *“la obra de arte es la religión presentada de modo viviente”.*⁶⁰

Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa le está reservado al arte salvar el núcleo de la religión, concibiendo con los símbolos míticos, que la primera quiere saber creídos en sentido propio como verdaderos, según su valor simbólico, para, mediante su presentación ideal, dar a conocer la verdad profunda que se oculta en ellos. Es decir se trata de una salvación mediante el arte de lo más íntimo de la religión. Esta salvación se hace necesaria cuando la religión pierde su poder determinador de la vida y se vuelve artificiosa. Wagner dice también en qué consiste

⁶⁰ Richard Wagner, *Escritos y confesiones*. Pág 114

para él la artificiosidad de la religión: en la acumulación incesante de imágenes, y en su reinterpretación en anunciados teóricos que hay que considerar verdaderos, es decir, en los que hay que creer. Esta acumulación de imágenes surge del miedo inconfesado de la religión a su desenmascaramiento, al descubrimiento de su verdadera esencia.

Simultáneamente el arte se toma en servicio y se degrada a medio de la autoafirmación de la religión, por lo que el arte tiene que quedar obstaculizado en su desarrollo. Dicho en otras palabras: la religión es artificiosa cuando se niega a convertirse en arte. Así pues, Wagner no comparte la tesis de Hegel según la cual *“el arte, por el lado de su determinación suprema, es para nosotros algo pasado”*⁶¹. Es decir que para nosotros la forma determinante de manifestación de lo absoluto ya no es arte, sino la filosofía. El arte según Hegel *“ha dejado de ser la necesidad absoluta”*⁶². Cómo puede serlo no obstante para Wagner, y qué consecuencia resultan de ahí, es lo que habría que mostrar.

En sus reflexiones sobre la necesidad y la posibilidad de la obra de arte total, Wagner describe el presente como una sociedad de individuos concretos aislados, y el estado como una máquina represiva que destruye la libertad. La expresión de esta situación general, es decir, de la pérdida de la identidad social, es la fragmentación del arte en géneros artísticos aislados, entre sí así como el aislamiento del artista respecto del público, la necesidad de, en lugar de poder crear desde la comunidad, tener primero que construirse una comunidad.

Wagner es plenamente consciente de la dificultad que implica la exigencia de una obra de arte total. Después de todo, aquí se da ostensiblemente una relación circular: el arte aparece por un lado como fundamento, por otro lado como consecuencia y expresión de la humanidad unida. Por un lado, la obra de arte ha de crear condiciones para la unificación del hombre sobre una base universal. Bajo las condiciones dadas, la obra de arte es la única salvaguardia de la idea de una humanidad unida, sólo ella puede anticipar perceptiblemente la superación del estado de embriaguez.

Bajo las condiciones de la sociedad burguesa basada en la competencia, el arte tiene un carácter anticipador: mientras no se haya realizado la moral universal que abarque a la humanidad, el lugar de esta moral es primeramente el arte. Sin embargo, según la convicción de Wagner, la obra de arte no puede lograr por ella misma la unificación, el arte desata las fuerzas que conducen a la superación del estado de embriaguez. Es

⁶¹ WW Glockner. XIII/233.

⁶² Ibid.pág. 57

asunto del arte, “darle a conocer a este apremio social su significado más noble, mostrarle su verdadera dirección únicamente con la eficiencia de nuestro arte no podemos alcanzar la sociedad humana.”⁶³ Por otro lado la obra de arte presupone la unificación ya lograda, la superación de la fragmentación. Pues el arte sólo es vivo, es decir, verdaderamente configurador de comunidad, si es engendrado por la vida misma.

El artista del futuro tiene que ser el pueblo. Desde luego que con ello no se está afirmando que un colectivo anónimo produzca obras de arte, sino que el pueblo posee la fuerza creadora de mitos y ofrece al artista, el material en cuya exposición artística el pueblo puede reencontrarse a sí mismo del todo. (Por eso Wagner atribuye a los elementos populares una significación tan grande para la formación de las artes concretas, sobre todo de la poesía, la música y la pintura.) (Cf. Chatelet.F, 1989. *Historia de las ideologías.* p.59)

Al comienzo de la historia existieron pueblos cuya identidad social viene asegurada por el mito. En sus imágenes míticas, la religión expone sensiblemente los elementos conservadores de la vida y las referencias de una comunidad. Estos poderes se representan como dioses. La religión es la afirmación y el recuerdo de la eficiencia presente de estos poderes. Su punto culminante lo encuentra en la celebración religiosa, un pueblo afirma su vida y su referencia a los poderes divinos a los que se agradece. Coincidiendo con la filosofía romántica del arte, Wagner ve el prototipo de esta comunidad popular unida míticamente en la Grecia de la Antigüedad clásica, y más concretamente en la celebración de la tragedia. Ella, que ha surgido de la celebración religiosa, es el germen de la obra de arte total. Esta concepción se encasilla en el esquema de la crítica ilustrada de la religión: por un lado se reconoce la necesidad de una fundamentación religiosa de la sociedad humana, pero por otro lado se critica la forma no aún ilustrada sobre sí misma de esta fundamentación. (*Ibid.* 90)

Aunque Wagner reconoce que la celebración religiosa es del linaje de las artes, sin embargo no hay que pasar por alto que su concepción es una retroproyección con fines de asegurar su propio propósito. A saber, él interpreta la tragedia antigua ya como una religión del arte, como una superación de la celebración religiosa que, necesariamente ha pasado a ser una mera ceremonia. Por lo tanto, la tragedia era la celebración religiosa hecha obra de arte cuyo núcleo perduró en la obra de arte. Ciertamente este proceso no es nada externo a la religión, sino una tendencia operante en ella a la manifestación de su esencia: ser en el fondo arte, es decir, ser

⁶³ Idem, p. 98

exclusivamente una reproducción de la naturaleza humana. Wagner recoge la tesis de Feuerbach de crítica a la religión según la cual, *“el secreto de la teología es la antropología.”*⁶⁴ *“Y la esencia divina no es otra cosa que la esencia del hombre separada de los límites del hombre individual hipostasiada, es decir, intuita y venerada como una esencia distinta.”*⁶⁵

Pues bien, lo que en la obra de arte de la tragedia griega era real de una manera nacionalmente limitada, en la obra de arte total debe realizarse de una manera supranacionalmente ilimitada. Y el mismo poder que elevó el mito griego a la obra de arte de la tragedia determinada, el proceso de desarrollo desde la decadente comunidad nacional genérico nacional hasta la comunidad universal puramente humana. La historia que sigue con la decadencia de la Grecia clásica es una historia de decadencia en la dirección de un egoísmo absoluto. Que sin embargo no ha de verse de modo puramente negativo, porque mediante ella se engendran de modo dialéctico las fuerzas opuestas de su superación.

De modo análogo, Wagner ve en la formación de modos artísticos autónomos el presupuesto para su integración definitiva en la obra de arte total. (Así la creación sinfónica de Beethoven significa para él la culminación y el punto máximo de la música absoluta.) Es decir, Wagner resuelve la relación circular entre fundamento y consecuencia concibiendo la obra de arte del futuro como una necesidad inmediatamente a la historia. Pues esta engendra desde sí misma las condiciones de su satisfacción. Wagner asegura la posibilidad de poder crear, bajo las condiciones de una sociedad todavía conducida, obras de arte que muestren el aspecto de la futura humanidad unida. El poder que opera en el artista como impulso de arte es el mismo que opera en los otros individuos que sufren por su aislamiento como apremio a la negación de la causa del sufrimiento.

En la obra de arte, este poder se hace objetualmente consciente en forma de una exposición sensible. El artista se constituye en el punto en el que el poder impulsor de la historia humana alcanza su conciencia intuitiva. Sin embargo, eso no libra al artista del problema central de la nueva mitología: el problema de la creación de un simbolismo universal. Ya Hegel se vio movido a salir al paso *“escepticismo en la posibilidad de una nueva mitología”*⁶⁶, indicando que en ella *“se elaboraría como por sí*

⁶⁴ Idem, p. 10

⁶⁵ Idem, p. 54.

⁶⁶ Idem, p. 122

*misma desde la más íntima profundidad del espíritu*⁶⁷. Y la solución del problema de cómo ha de surgir pues la nueva mitología, Schelling también podía esperarla sólo, *“de los destinos futuros del mundo y del curso posterior de la historia”*⁶⁸. El dilema consiste en que la materia de la obra de arte del futuro hay que sacarla del pasado: de la antigua mitología de Grecia, de la Edad Media, del mundo artesanal preindustrial.

Para Wagner, la naturaleza. La resolución de la relación circular que hemos mencionado antes entre sociedad y obra de arte Wagner sólo logra una reducción: el programa de una superación de la religión en el arte opera con una reducción de la historia a la historia natural. Ciertamente esta reducción se trata de compensar elevando la naturaleza a poder reconciliador y salvífico no a la naturaleza de la razón teórica, sino aquello de la naturaleza que para la razón teórica resulta indisponible e indomitable. En un tono casi entusiasta escribe Wagner: *“cuando el médico sabio no conoce ningún remedio, entonces nos dirigimos finalmente de nuevo a la naturaleza. La naturaleza, y sólo la naturaleza puede consumir también ella sola el desenlace del gran destino del mundo”*⁶⁹.

En la historia de la cultura determinada por el cristianismo, en base a un concepto previo de cristianismo que él nunca puso seriamente en cuestión, Wagner sólo puede contemplar una historia enemiga de la humanidad, de la que no queda otra salida que la fe en la *naturaleza eterna y únicamente viviente*. La verdadera humanidad sólo es posible como la reconciliación con la naturaleza que todo lo gobierna. Esta reconciliación es celebrada en la obra de arte total. Wagner habla de la tendencia artística a la reunificación con la naturaleza en la obra de arte, de la fe, en el poder de la necesidad al que le es reservado la obra del futuro. Así como de que el hombre sólo puede alcanzar su redención en la obra de arte sensiblemente presente. Por redención puede deducirse del mejor modo a partir del concepto del mito. Lo determinante de ello es el efecto que ejerce el mito.

El mito corresponde a una menesterosidad primaria de la naturaleza humana, es la satisfacción que la propia naturaleza humana se proporciona de esta menesterosidad. A saber, el hombre siente inicialmente la naturaleza como una fuerza superior que provoca asombro y la innegable multiplicidad de sus fenómenos como causa de un profundo desasosiego. El poder superior indómito de la naturaleza empuja al hombre a la desunión consigo mismo. Para superar esa intranquilidad personifica los poderes

⁶⁷ Idem, p. 123.

⁶⁸ Idem, p. 124.

⁶⁹ Richard Wagner. *Escritos y Confesiones*. 1975. Pág. 39

naturales, los sublima en dioses, lleva a la multiplicidad de los fenómenos un orden que se corresponde con su necesidad, y de este modo se hace comprensible también para sí mismo.

Mediante la representación de causas divinas, el hombre aplaca inconscientemente su necesidad de autoidentidad. Se proporciona a sí mismo la posibilidad de hallarse a sí mismo en otros y de este modo reencontrarse. De la alegría por esta consonancia, y de la exigencia de una presentación comprensible del mito, surge el arte. El arte según su significado no es otra cosa que la satisfacción de la exigencia de conocerse a sí mismo en un objeto presentado admirado o amado, y reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior dominados mediante su presentación.

El mito y el arte son medios de un dominio parcial de la naturaleza y de la autoconservación del hombre. Desde luego que el hombre que vive en el viejo mito no sabe nada de la procedencia de sus representaciones, y en esta medida con él no se ha alcanzado la forma suprema del encontrarse a sí mismo. Ella sólo se da cuando en la presentación artística se intuye la desdivinización de estas representaciones. Redención reconciliación, según lo que acabamos de decir, no más que otros títulos para el aplacamiento del apremio a encontrarse a sí mismo en el otro.

www.bdigital.ula.ve

Pero previamente hay que llamar la atención sobre la dinámica a la que Wagner se abandona con la figura especulativa, que procede del idealismo y que aquí se interviene en un sentido naturalista, del reencontrarse a sí mismo en el otro: en el encontrarse-se en lo otro, justamente lo otro no es encontrado, y de este modo, conservando las premisas, sólo se llega a lo otro mediante la auto-disolución. El encontrarse en lo otro se convierte finalmente en un disolverse en lo otro. No en vano Wagner pudo ver en la filosofía de Schopenhauer una confirmación de su voluntad artística.

Si la fe promete salvación, esta verdad sólo puede hacerse fecunda para el hombre si él la puede captar de un modo que sea plenamente correspondiente a su esencia. Parafraseando unas palabras de Hegel puede decirse que, para Wagner, la obra de arte total es el modo como la verdad existe para todos los hombres. En la obra de arte, la reconciliación de hombre y naturaleza no ha de ser presentada de modo meramente distanciante, sino que tiene que consumarse anticipadamente de modo festivo. En la celebración artística, el hombre tiene que vivenciar y sentir en sí mismo el poder redentor. Hay que llegar a una presentación real. La presentación no es una imitación naturalista, sino recreación de la fuerza de la naturaleza que todo lo unifica. Según Wagner:

*“las artes aisladas siempre se dirigen sólo a la imaginación del hombre y lo dejan en la actitud de contemplador. La presentación real, tal como sólo es posible en la obra de arte total, es posible sólo mediante una proclamación a la universalidad de la receptividad artística del hombre mediante un comunicado a su organismo sensible completo, no a su imaginación”.*⁷⁰

El hombre entero tiene que ser abarcado y en cierta manera arrebatado. Una y otra vez insiste Wagner en que no se trata de hablarle meramente al hombre de entendimiento, sino al mismo tiempo al hombre de sentimiento, es más incluso a éste en primera instancia. La expresión artística tiene que ser capaz de *“proclamarse completamente al sentimiento y no alternativamente al entendimiento y al sentimiento el contenido de la obra de arte tiene que ser un contenido que estimule plenamente y satisfaga plenamente al sentimiento.”*⁷¹ Desde aquí se vuelve comprensible la relación entre poesía y música en la obra de arte total.

Wagner explica que la música tiene que ser el medio para ayudar a la expresión poética a conseguir su efecto y más adelante, que la poesía tiene que importarle proyectar una imagen rápidamente comprensible de fenómenos naturales, es decir, una imagen que sea captada por el sentimiento sin resistencia y que no tenga primero que ser interpretada. Wagner acuña el término *“compresión de sentimiento”*. Tal efecto inmediatamente comprensible y que hace superflua toda interpretación, la poesía no puede lograrlo únicamente por sí misma, sino sólo en asociación con la música. Pero como Wagner le importa en primer término el efecto sobre el sentimiento, la relación entre poesía y música finalmente se invierte, y la música obtiene de hecho la preferencia. (Ibid. 145.)

Esto ciertamente no es asombroso si pensamos que la obra de arte total wagneriana quiere presentar anticipadamente la redención del hombre. El hombre ésta reconciliado, redimido, cuando el sentimiento le proporciona una unidad que lo abarca, cuando ya no se siente como alguien aislado, sino que en el delirio de la vivencia es arrebatado más allá de sí mismo, y se funde en el gozo del no estar diferenciado. (*“Se entiende de suyo, diciéndolo con palabras de Schopenhauer, que la obra de arte libera al hombre, no para siempre, sino sólo para ciertos momentos de la vida, y es para él sólo un consuelo momentáneo en ella.”*⁷²)

⁷⁰ Idem, p. 103

⁷¹ Idem, p. 115

⁷² El mundo como voluntad y representación, Zurich 1977, P. 335.

El sentimiento tiene que ser importante para Wagner por dos motivos. Es para él: la conciencia de la unidad, del pleno ser-uno con lo otro. En el sentimiento está extirpada la conciencia de la diversidad, no es una conciencia objetual, sino el modo como está presente la unidad. Por este motivo, la obra de arte, en tanto que fiesta de redención, tiene que tratar de alcanzar el delirio del sentimiento. El sentimiento es, la conciencia de inmediato, de lo realmente presente. Lo que puede comunicarse al sentimiento. El sentimiento no se refiere a la apertura del hombre entero al ser, sino al delirio de la vivencia de un sujeto encerrado en sí mismo. Pues bien, la música es el arte que apela al sentimiento del hombre. Ella es un lenguaje universal y humanamente comprensible. Por eso, en tanto que arte del sentimiento, es la presentación inmediata de la fuerza unificadora omniabarcante de la naturaleza. El medio principal de causar el deseado estímulo del sentimiento es la orquesta. La orquesta es, por así decirlo, el suelo del sentimiento infinito y universal desde el que el sentimiento individual del intérprete concreto es capaz de creer hasta la suprema plenitud; disuelve en cierta manera el suelo rígido e inmóvil de la escena real en una superficie fluida y blandamente dúctil, impresionable y etérea, cuyo fundamento inmesurado es el mar del propio sentimiento.

Música como presentación inmediata de la naturaleza: con ello se ha dado la palabra clave para designar la íntima equivocidad del recurso romántico a la naturaleza que se encierra inicialmente en este recurso. La esperanza en la naturaleza que evoca sus primeros escritos (en los años 1849 y 1850) se trueca en opuesto. Aquello que la naturaleza resulta ser, Schopenhauer lo expresó con la fórmula de la “voluntad” ciega. Wagner se sabe a este respecto coincidente con Schopenhauer. La música se considera la manifestación inmediata de la esencia más íntima del mundo, de la voluntad. Puesto que la individualidad implica limitación y se constituye por tanto en una fuente de sufrimiento, la música puede anticipar redención en tanto que, estimula el éxtasis supremo de la conciencia de la falta de límites.

Ciertamente Wagner tampoco se escapó ante la interna equivocidad del concepto de la naturaleza. Después de todo, ya en sus escritos tempranos la obra de arte es para él tanto celebración de amor como la celebración de la muerte, celebración del consentimiento consciente con la necesidad del surgir y perecer, del sacrificio consciente de la individualidad, tal como sucede en la muerte. La elevación última y completa de su egoísmo personal, la presentación de su disolución completa en la generalidad, un hombre sólo nos la anuncia con su muerte, y concretamente no con su muerte aleatoria, sino con su muerte necesaria, condicionada por su actuar. La celebración de una muerte así es la más digna que puede ejecutar el hombre. Sucede en la obra de arte dramática. En la obra de arte total.

No podía quedar oculto que justamente la naturaleza no es una fuerza cobijadora y salvífica, sino que también es una fuerza aniquiladora. Nada de lo que ha surgido escapa de la aniquilación. La naturaleza, conjurada primero como salvadora, no puede hacer justicia a la exigencia que se le hace y enfatiza su negatividad: su fuerza destructiva. La naturaleza no entra en cuestión como una fuerza donante de sentido y redentora, si es que se mantiene la seriedad de la pregunta por el sentido y no se busca la escapatoria en evasivas que funcionalizan al hombre concreto.

La interpretación estética de lo bello esta acuñada por la actitud fundamental de la filosofía moderna, para la cual es determinante la prioridad del método y el sujeto que tiene certeza en sí mismo – *el cogito me cogitare cartesiano*-. *“El estado del sujeto pasa a ser determinante para la determinación de lo existente, lo cual repercute en que lo bello se determina en la relación con la conducta sensible, que corresponde a la sensación y al sentimiento, del hombre es decir que lo bello se determina estéticamente”⁷³*. Lo bello se pone en correspondencia primariamente con el conocimiento, y éste, a su vez, con el conocimiento sensible y con los estados de vivencia que se vinculan con él, que por su parte se subordinan al conocer y al querer espirituales. Merced a ello, en el tiempo posterior al gusto recibe la función de un juez en los asuntos concernientes a la belleza. La determinación estética de lo bello obedece inicialmente a una rehabilitación del conocimiento sensible, en la que la distinción racionalista entre sensibilidad y entendimiento siguen siendo determinantes. Con la atribución de lo bello al estado de vivencia el hombre se propicia la conducta receptiva, que finalmente cristaliza en una actitud de consumista.

Esta postura se adopta pese a todo también allí donde uno entrega al torbellino de sentimientos que engendra lo estético. Por último la esencia de lo bello es remplazado por su efecto. No se trata de si algo es bello, sino de cómo opera estéticamente sobre alguien, de qué impresión provoca. Pero un efecto estético no está vinculado con lo bello. Si lo bello queda determinado de esta manera, entonces la diferencia entre lo bello y lo no bello se vuelve irrelevante.

Lo bello pasa ahora por su parte a ser reemplazable por otros estimulantes. A causa de un abotagamiento, nuevos valores pasan a ser estéticamente relevantes. Desde lo superficialmente atrayente hasta lo chocante de todas sus variantes. Es la determinación estética de lo bello, que hace que el arte bello se transforme en arte no bello y que finalmente lo hace a éste reemplazable por el no- arte.

⁷³ Chatelet, F. (1989) *Historia de las Ideologías*. Pág 114

No es difícil reconocer la concepción estética del arte de Wagner. Basta con pensar en su siempre reiterado enfatizamiento de que el arte tiene que transmitir sobre todo vivencias, despertar sentimientos y sublimarlos en el éxtasis del delirio, de modo que se llegue a una especie de clarividencia onírica. (Esto fue lo que impresionó a Nietzsche de Wagner, el redescubrimiento de los dionisiaco.) Los medios que Wagner aplica se asemejan de modo extraño a los medios con los que el hipnotizador consigue su efecto. Y el estado al que, por ejemplo, el *Preludio* de Lohengrin transporta al oyente.

La atención que Wagner presta al fenómeno mencionado puede mostrar hasta qué punto la estética es obligada indirectamente a la comprensión de la realidad de la razón teórica moderna, justamente en tanto que quiere ofrecer una especie de asilo a lo indomable de la naturaleza, la estética participa de las consecuencias que aparecen con la disolución de la identidad transcendental a cargo de la razón teórica de la modernidad. Ahora bien, puesto que los transcendentales se incluyen mutuamente, la disolución mencionada afecta también a todos los demás. Para la razón teórica no hay tal cosa como un lenguaje de las cosas, ni tampoco tal cosa como un valor propio del ente que haya que cuestionar. Está forzada a tener que desenmascarar todo aquello que le sale al paso como un encuentro consigo misma.

www.bdigital.ula.ve

Feuerbach lo expresó de modo máximamente drástico *“por eso el sentimiento es sólo comprensible para el sentimiento, es decir, para sí mismo, porque el propio objeto del sentimiento es sólo sentimiento. La música es un monólogo del sentimiento. Pero también el diálogo de la filosofía es en verdad tan sólo un monólogo de la razón: el pensamiento habla sólo para el pensamiento.”*⁷⁴ *“El bien no es real, sino lo meramente debido. Y, en consecuencia, lo bello no es verdadero ni real, sino mera apariencia con la función de engañar a la vida. “El hombre crea el propio mundo platónico de la belleza: se olvida a sí mismo como su causa. En el fondo, el hombre se refleja en las cosas, tiene por bello todo aquello que le devuelve su imagen. El juicio bello es una vanidad del género.”*⁷⁵

En tanto que la estética deja intacto el concepto de realidad de la ciencia natural moderna, en el fondo hace inofensivo a lo bello. La proclamación de las artes no bellas podría interpretarse perfectamente como una reacción contra lo bello comprendido estéticamente. La tesis de Kant de que las obras de arte son obras de las bellas artes a diferencia de las obras de las artes mecánicas hace ya tiempo que no tiene vigencia.

⁷⁴ Idem, P. 203

⁷⁵ F. Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos*. P. 67

Arte es desde ahora según Marquard, aquello que “se vuelve indiferente hacia la obligación de ser bella arte. El arte postclásico, y en particular el arte actual, ya no puede definirse óptimamente mediante la belleza.”⁷⁶

Si la palabra estética se toma en aquel sentido amplio según el cual por ella se pretende entender simplemente la pregunta filosófica por lo bello, entonces aquella orientación nos conduce a un estrechamiento inadmisibles. Por muy irrenunciable que sea una reflexión filosófica acerca de lo que el arte actual da a entender, la orientación de una estética con arreglo al arte moderno no es la única conclusión posible que cabe obtener del hecho de que el arte moderno se siga negando a lo bello, sobre todo si no se sigue cuestionando el concepto previo de lo bello que guía esta negativa. La discusión sobre si el arte puede seguir siendo hoy bella arte seguirá estando sin base mientras se siga eludiendo una reflexión sobre la experiencia de lo bello en la amplitud de sus formas de manifestación. Cuando Goethe advierte *lo bello* “es un fenómeno primordial”. Allí están expresadas las dificultades de tal reflexión. A saber, esta proposición resuena que con lo bello aparece algo original que sólo puede hacerse comprensible desde ello mismo, y que con lo bello aparece algo original que sólo puede hacerse comprensible desde ello mismo, y que se trata de exponerse, suspendiendo las opiniones propias preconcebidas, a la experiencia original de lo bello.

www.bdigital.ula.ve

⁷⁶ O. Marquard. *Poética y hermeneútica III*, Munich. 1998 pág. 375.

Conclusiones.

Nietzsche relata cómo surge la tragedia, su relación con la mentalidad de la época, y finalmente analiza cómo llega la tragedia a su fin. Este desenlace expresa la aparición de una nueva concepción del mundo, concepción predominante aún en su propio tiempo. Se trata del optimismo socrático. Desde una mirada completamente intempestiva, Nietzsche detecta el poder de esa tendencia, cuya consecuencia más peligrosa es el saber enciclopédico, saber que nos aproxima a innumerables tiempos remotos sin la conciencia histórica adecuada que nos permita asimilar completamente su sentido. Nietzsche ve la raíz del problema en la antigüedad, pero también ve que aquello que fue cubierto por el velo del racionalismo optimista puede emerger nuevamente.

En un principio, sus esperanzas estaban puestas en Wagner y en Schopenhauer, sin embargo con el tiempo se descubre él mismo como el "*último discípulo del filósofo Dioniso*" (Nietzsche, 1997: 135), más aún como *el primer filósofo trágico* (Nietzsche, 1996: 70). El propio Nietzsche asume la tarea de transponer filosóficamente lo dionisiaco. La afirmación del fluir y del aniquilar, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el devenir, conforman esta filosofía dionisiaca, que en realidad no es más que la sabiduría trágica.

www.bdigital.ula.ve

En Nietzsche, la reflexión acerca de lo dionisiaco y del sentido de lo trágico culmina en el pensamiento del eterno retorno. Esta doctrina clama por una actitud afirmadora, por la acción de asumir alegremente el retorno de lo ya sido. Dioniso reaparece en la figura de Zaratustra, pero la esperanza de Nietzsche es que reaparezca en toda una civilización, y que el exceso de vida vuelva a fundar las bases culturales de un pueblo. No sólo no abandona dicha esperanza, sino que la constituye como promesa: "*Yo prometo una edad trágica: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la conciencia de las guerras más duras, pero más necesarias, sin sufrir por ello...*" (Nietzsche, 1996: 71).

La conciencia sin sufrimiento parece ser la condición para acercarnos nuevamente a una *edad trágica*. Ahora bien, ¿qué se entiende por una conciencia que no cause sufrimientos?, creemos que en esta conciencia subyace la necesidad de la reflexión, la necesidad de re-pensar lo sido, lo que es y lo que será más allá del bien y del mal. La actualidad de la tragedia como expresión de lo trágico consideramos que tiene viabilidad en tanto nos refiramos a ella como tragedia de la reflexión, ésta es precisamente la tesis de Menke: "*Afirmar la actualidad de la tragedia (...), significa describir la reflexividad de la modernidad de modo tal que esté subordinada a la facticidad de diferencias ordenadas previamente, pues ello convierte a la tragedia en algo tan necesario como posible. Convierte a la tragedia una y otra vez en conflictos*

trágicos insolubles. Y convierte a la tragedia en posible porque una reflexión estética limitada fácticamente revela estructuras que pueden leerse una y otra vez como exposiciones de conflictos éticos. La tragedia no se disuelve por medio de la reflexión moderna, sino que es restituida de un modo nuevo e imprevisto. Ésta es la actualidad de la tragedia en la modernidad: que es tragedia de la reflexión" (Menke, 2001: 222).

Menke retoma a Nietzsche y a Hegel, quienes como representantes del paradigma romántico defienden la tesis de la autodisolución reflexiva de la tragedia, fundamentándola en la contraposición de tragedia y reflexión. Por un lado, el crítico sostiene que Nietzsche lee la disolución de la tragedia (experimentando éticamente) en el juego (experimentado estéticamente) en tanto superación definitiva de la perspectiva ética en una perspectiva únicamente estética. Por otro lado, Hegel detecta dicha autodisolución en la comedia como formación de una autoconciencia postrágica y racional.

En Nietzsche, podemos concluir que la reflexión excluiría lo trágico y aniquilaría a la tragedia, en la medida en que se trate de una reflexión que responda únicamente a los cánones de una estética optimista-racionalista. En cambio, la tensión entre lo ético y lo estético, se puede conservar en el sentido nietzscheano de lo trágico, y es precisamente la reflexión que nos posibilitaría desde el arte abrirnos al dolor, al horror, a lo absurdo de la existencia, y aún más, nos posibilitaría hablar desde la tragedia, desde nuestra tragedia contemporánea.

"... El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, -a eso fue a lo que yo llamé dionisíaco..." (Nietzsche, 1997: 135).

... Hoy las palabras nietzscheanas nos llaman a la reflexión... Seguimos en la búsqueda de una relación salvífica con el dolor, seguimos en la búsqueda de respuestas frente a lo inexorable del proceso natural del que no podemos escapar... en este sentido todos *somos* Antígona...

Como hemos visto en nuestras indagaciones en torno a lo apolíneo, las interpretaciones nietzscheanas tienen una inmensa amplitud al punto de que su aspecto metafísico plantea un sistema dualista que termina (aunque esto no lo haya dicho) por justificar la vida e incluso el cosmos desde un ángulo estético. Su amplio grado de generalidad y los diversos planos de aplicación de muchos de sus conceptos, les otorgan un valor muy alto como herramientas conceptuales.

No obstante, al pensar en este y en otros dualismos como el cartesiano, (sujeto – objeto), otros no tan evidentes y solo en cierta forma dualistas como el kantiano

(fenómeno-noúmeno), el schopenhauerianismo (Voluntad-Representación) y el platónico (Mundo de las ideas - mundo de apariencias) en conjunción con el hecho de que incluso el pensamiento humano como tal se exprese en dualismos (verdadero-falso, en Lógica; significante-significado, en el lenguaje), nos preguntamos con el temor de no poder responder: ¿Acaso la mente humana es tan primitiva que no puede superar los dualismos y sus interpretaciones dicotómicas son reduccionismos que no pueden develar la verdadera esencia de la realidad, o acaso es que la realidad (en el sentido más general y filosófico) es en esencia dual y la mente humana como consecuencia de su pertenencia a la realidad refleja esa dualidad en sus procesos?...

Apolo y Dioniso, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dioniso. Entre los griegos la Voluntad quería contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio por el arte. Si nos fuese posible imaginar la disonancia hecha carne y qué es el hombre una disonancia hecha carne para poder soportar la vida, esta disonancia tendría necesidad de una admirable ilusión que le ocultase su verdadera naturaleza bajo un velo de belleza.

El mito trágico [...] conduce el mundo de la apariencia hasta los límites en qué éste se niega a sí mismo y quiere volver a refugiarse en el seno de la verdadera y única realidad.

El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador. (NT; 125).

La voluntad de una verdad en las que las cosas son verdaderas ó falsas, y no otra cosa ni las dos al mismo tiempo, es intrínseca hasta del lenguaje (no todos) y de la forma de pensar. No obstante en la práctica esta es inoculada a la sociedad por quienes detentan el poder: La verdad depende de nuestras voluntades, y nuestras voluntades cambian con el tiempo.

Divinidad afeminada, voluptuosa y licenciosa, oculta al verdadero dios.

La ambición religiosa del ritual dionisiaco no es original ni única. Es deseo universal el intento de disolver la angustia del yo en una totalidad sagrada que entrega el sentido a todos los sentidos.

En la cumbre de la danza extática, junto con la música y la danza provoca una profunda excitación con que se anuncia la demencia, el sujeto olvida su cuerpo y su yo. Siente entonces el alma vigorizada por una sensación de existencia independiente de lo corpóreo. El alma, que se exalta y funde con el dios en el tumulto del entusiasmo religioso, sospecha una vida libre del cuerpo mortal.

La inmortalidad nacida del horizonte dionisiaco habla de la confianza en el triunfo de la vida sobre la mortalidad. Pero la vida se hace inmortal sólo si conoce y supera la muerte. Y Dioniso es el dios de la experiencia de la vida y de la muerte. Nace, muere y renace. Es la divinidad cuya totalidad es a su vez dualidad pues, en su frente, se hunde el signo de lo vivo y lo muerto, del placer y el dolor. Y Dioniso convierte al cuerpo en territorio de instintos encendidos; transforma a la materia en espacio de tensiones, vibraciones creadoras. Fuerzas.

Para los griegos, lo dionisiaco era entonces éxtasis, comunicación con las profundidades, pero de manera especial una comunicación con lo vivo, con la gran fuente de lo vivo. En la fiesta ateniense de las Antesterias se consumaba la ceremonia de la mezcla de los vinos. El vino es sustancia del dios embriagante, signo material de su poder. Beber el vino dispensado por la divinidad era una forma de reintegración con Él.

www.bdigital.ula.ve

Dioniso trae la muerte y la vida, el dolor y el placer, *hybris* y *sophrosyne*, todo esto se entrelazan permanentemente en el festín dionisiaco. El dios civilizador es una aparición tardía; solo aparece luego de la violencia más cruel, para demostrar que su epifanía reconoce, como primera marca, la crueldad de quien ostenta el poder de la ambigüedad.

En este nuevo Dioniso se han desplazado sus marcas identitarias: de la barbarie a la cultura, de la crueldad a la benevolencia, de la otredad a la mismidad, de la periferia al centro de la ciudad que sabe cobijarlo.

Por otra parte tenemos que decir que la antesala del placer fue dura. Dos fundamentalmente, de idéntico gozo: la entrega del vino y los placeres que el mismo reporta y este abrazo triunfal en las fiestas cívicas, en el corazón de Grecia, y el conocimiento de que, luego de tanto dolor, Dioniso se ha vuelto más familiar, menos extraño, más cercano, menos extranjero. Tal vez tenga que ver con un cambio político – religioso; de un giro de la sociedad ateniense, de quitar todo aquello que es del orden salvaje, de podar todo aquello que es escabroso, suprimiendo las partes irregulares, volver al orden, a lo civilizado, a lo mismo.

Con respecto al Dioniso como dios de la naturaleza, tenemos que decir: que es un dios del éxtasis y la metamorfosis se manifiesta en la naturaleza vegetal. Pero Dioniso no se expresa únicamente en la salud de plantas y árboles. Su presencia se evidencia en un elemento vital misteriosamente excitado. Lo dionisíaco no se revela en el mero hecho de la existencia física del mundo vegetal. Dioniso se expresa como fuerza que transmite excitación. Expansión vital.

Efervescencia capaz de excitar y estimular el crecimiento lozano de las plantas. El reino vegetal de Dioniso no es la naturaleza de la visible exuberancia. Dioniso es la fuerza invisible que custodia el proceso de crecimiento de lo vivo.

El poder estimulador del crecimiento dimanado por el dios le hizo a Plutarco asegurar que "el pleno de bendiciones Dioniso es el que hace madurar a los árboles sagrados con el brillo de la madurez". Así Dioniso es venerado en casi toda Grecia como "dios de los árboles". Dioniso es potencia metamórfica de la naturaleza. Es invisible espectador del crecimiento que se expresa en la vid, la hiedra, el pino, la higuera, el mirto.

Wagner es el creador del primer Drama Escénico posterior al griego, y lo hace de una forma genial y completa. No se olvida de comprender y asumir cada uno de esos elementos. Pero es hijo de su tiempo y como tal depende de los 'medios técnicos' asumibles en su entorno temporal. En Wagner hay un desequilibrio de medios en su intento de crear la nueva Tragedia. Digamos que hay una Jerarquía de importancia entre los tres medios básicos (Poesía, Música e incorporación escénica). Wagner se ocupó ampliamente de los tres temas, sin dejar en absoluto el tercero, el montaje escénico, en el olvido, pero pese a ello es evidente que el trabajo y textos que dedicó a música o textos fueron muy superiores a sus estudios sobre el tema escénico. Aun así recordemos que fue Wagner el que reformó radicalmente el Teatro, la Escena, en su creación de Bayreuth, poniendo las bases de una comprensión mucho más dramática de la escena, frente al escenario operístico existente hasta entonces.

La música en Grecia era importante pero sin duda mucho menos que en la obra Wagneriana. La expresión de los sentimientos en Grecia estaba más en la expresión del actor y el texto, no tanto en la música, fuera del canto del Coro. Pero la intención existía, lo que pasa es que la música en los tiempos griegos era mínima en sus capacidades comparada con la orquesta moderna. Es evidente que el camino indicado por Wagner, y por los griegos, necesitaría más tiempo, más autores, para desarrollarse y perfeccionarse.

Aun así también esta sobre valoración de la música frente al texto y a la expresión dramática es motivada porque el espectador es operístico, viene de la ópera y 've' la

música antes de nada, o sea hay un desequilibrio y además una óptica deformada del público normal. Si el público que asistiera a los dramas wagnerianos fuese el que va a ver teatro sería diferente su percepción y apreciación sobre el texto.

El propio Wagner era consciente de que el aspecto escénico era algo incompleto, pues pese a las indicaciones claras en las partituras que publicaba, comprendía que éstas eran insuficientes para una representación dramática completa y global. Por eso también escribió en algunas de sus obras, de forma posterior e independiente a la publicación y estreno de la obra, ensayos manuscritos sobre 'puesta en escena', donde Wagner estudiaba los métodos de puesta en escena, ensayaba, buscaba llevar la escena a la misma altura de perfección del resto de su obra. Pero su camino en la 'dramaturgia escénica' era inicial, nunca fue objeto de un estudio definitivo ni de conclusiones rotundas, y estos estudios fueron redactados de forma independiente a la publicación y ejecución de sus partituras con sus indicaciones escénicas básicas incluidas.

Creemos que es sobre este desequilibrio en la dramaturgia escénica donde puede 'ser digno de la obra wagneriana y colaborar en su mejora', dado que en realidad el elemento más débil es esa expresión o dramaturgia escénica. O sea, que donde hacía falta actuar en el futuro para el arte dramático escénico no era sobre la importancia musical ni mejorar su unión con los textos (ambos temas considerados sublimemente realizados e indicados ya en la obra wagneriana), sino en crear una forma de expresión escénica más adecuada para la expresión de sentimientos. Así lo afirma Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia*, citando a Schopenhauer: "*la música...es la forma universal de la esencia verdadera de todas las cosas,...es un **universalia ante rem**, es la esencia más íntima del mundo, es el lenguaje inmediato de la libertad*". (NT; 134, 135, 136).

Si nos alejamos del Drama y olvidamos el por qué y el cómo, la gota de racionalidad que justifica los sentimientos, hemos de volver a la música y no a la obra de Arte del Futuro, el Drama escénico. Casi todos los espectadores son capaces de sentir ese arrebatamiento pasional de la música y el canto, casi todos pueden seguir una obra escénica realista teatralmente concebida. Lo difícil es pues lograr la unión de ambos temas, lograr una dramaturgia escénica capaz de dar racionalidad pero estando al servicio de la pasión sensible. Nietzsche continuará siendo preso de la metafísica romántica hasta el final de sus días. Todavía confía demasiado en los artistas, o al menos en la fuerza inconsciente que haría de ellos los portadores de una razón no traducible, de una verdad inefable, imposible de apresar desde la conciencia.

Bibliografía:

- ABBAGNANO, Nicolás. (1956). Historia de la Filosofía, Barcelona, Montaner y Simón.
- ABRAHAM, Tomás. El último oficio de Nietzsche y la polémica sobre El Nacimiento de La Tragedia.
- ARAFAY T. Narcís. (1993). Origen y decadencia del logos. Barcelona, Anthopos.
- Argan, G.C. (1960) "la arquitectura Barroca en Italia.
- Bozal Valeriano. (1996). Historia de las ideas Estéticas y de las Teorías contemporáneas. Visor, Madrid.
- BLONDEL. (2000) "Nietzsche y la música", en *Magazine Littéraire*, No 383.
- Brugger, I. "*Disonancia y armonía en el mundo dramático de Shakespeare.*" en AAVV no especificado. San Miguel de Tucumán: La Universidad, 1965, p.160
- Coulanges, F. (1944) La ciudad antigua. Editorial Nueva España, México.
- Chatelet, F. (1989) Historia de las Ideologías. Editorial. Akal, Madrid.
- Chillidadt, G. (2002) La Tetralogía Wagneriana o la síntesis de todas las artes XXI. Editorial. Barcelona.
- CRAGNOLINI, MONICA.(1994) "Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones". En: AAVV., *Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo*. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires.

- COLLI, Giorgio. (1977). La sabiduría griega. Milano, Trotta.
 - CORVEZ, M.(1975). La Filosofía de Heidegger. México: Fondo de cultura Económica.
 - CRUZ VÉLEZ, D. (1977). “El puesto de Nietzsche en la historia de la filosofía”. A propósito de Friedrich Nietzsche y su obra. Bogotá, Norman.
 - CURT, PAUL JANZ. (1995). Friedrich Nietzsche, Madrid, Alianza.
 - DELEUZE, G. (1986). Nietzsche y la filosofía, Anagrama.
 - DELEUZE, G. (1993)¿*Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
 - DESIATO, Máximo. (1998). Nietzsche, crítico de la modernidad, Caracas, Monte Ávila.
 - E, Carilla. (1969) *El Barroco literario hispánico*. Buenos Aires: Ed. Nova,
- www.bdigital.ula.ve
- FINK, Eugen. (1984). La filosofía de Nietzsche, Madrid, Alianza.
 - GADAMER, H. -G. Estética y Hermenéutica. Traducción Antonio Gómez Ramos. Madrid, Tecnos.
 - GIVONE, S. (1999). Historia de la Estética, Madrid, Tecnos.
 - GOMEZ, J., (1996) .The process of Jarman’s War Requiem: personal vision and the tradition of the fusion of the arts, en LIPPARD, Ch. (coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books.
 - Guerevós, E. (2013). *Cósima Wagner, cartas a Friedrich Nietzsche*. Diarios y otros testimonios, Edición y traducción de Luis Enrique Santiago Guervós. Trotta Madrid.
 - HEIDEGGER, Martín. (1988) Arte y Poesía. Traducción y Prólogo por Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.

- HEIDEGGER, Martín. (1994) Conferencias y artículos, Barcelona, Odas.
- HEIDEGGER, Martín. (1990) Identidad y Diferencias, Barcelona, Antrhops.
- HEIDEGGER, Martín. (1997) Fragmentos Póstumos. Madrid, Edaf.
- HEIDEGGER, Martín. (2000) Nietzsche. Barcelona, destino, 2 Vol.
- HEIDEGGER, Martín. (2003) La filosofía en la época trágica de los griegos, Madrid: Valdemar.
- HEIDEGGER, Martín. (1951) Ser y Tiempo. Traducción por J. Gaos. México: Fondo de Cultura Económica 3 Vol.
- IBÁÑEZ, J., (1999). L'Obra d'art total. Una idea de la Modernitat en Cinema, art i Pensament, Universitat de Girona y Ajuntament de Girona.
- JARQUE, Vicente. (1996) Martín Heidegger. En: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vo. II. Colección dirigida por Valeriano Bozal. Madrid: Visor.
- JASPER, Karl. (1996) Los grandes filósofos, Madrid, tecnos.
- J, Kott. (1969) Apuntes sobre Shakespeare. Barcelona, Seix Barral.
- KERÉNYI, Karl. (1994) Dionisios, raíz de la vida indestructible. Barcelona, Herder. *La música clásica: la era de Haydn Mozart y Beethoven* (1998) ed. Akal, Madrid.
- LEFEVRE, H. (1993) Nietzsche. México, Fondo de la Cultura Económica.
- O. Marquard. (1998) Poética y hermeneútica III, Munich.
- M Frank. (1982) Der Kommende Gott, Frankfurt.
- L. Feuerbach. (1974) Das Wesen des Christentums, Struttgart.
- Navia, W.M. (1998) El devenir: Ser y Tiempo. Venezuela, ULA.

- Mattera, C. (2014). Filosofía de la música. cátedra del doctorado de filosofía. Universidad de Los Andes.
- Navia, M. 2014. *Conferencia pronunciada en el I Simposio Nietzsche y la música*. Universidad de los Andes, marzo 2014. Publicada en Revista Estética nro.22)
- NIETZSCHE, Friedrich. (1997) Aforismos. Edhasa, Barcelona (traducción, selección y prólogo de Andrés Sánchez Pascual)
- NIETZSCHE, Friedrich. (1999). El Origen de la Tragedia. (traducción de Eduardo Ovejero). Porrúa: México.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1995). El Nacimiento de la Tragedia. Alianza, Madrid. (Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual).
- NIETZSCHE, Friedrich. (1990) La Voluntad de Poderío. Edaf, Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1869-1888) Madrid, Trotta. (Traducción. Laurenao Pérez Latorre)
- RICHARD, WAGNER. (1975) Escritos y Confesiones. Barcelona, Labor.
- RICHARD, WAGNER. (1952) La poesía y la Música en el Drama del Futuro. Argentina, Espasa.
- SAFRANSKI, Rüdiger. (2001) NIETZSCHE. Biografía de su pensamiento, Barcelona, Tusquets.
- SEBRELI, J. J., (2002) Las aventuras de la vanguardia, Buenos Aires, Editorial Sudamericana Señales.
- SCHAEFFER, J. El arte de la edad moderna, Caracas, Monte Ávila.
- Sófocles (1972) *Antígona*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad

- Pérez , Maseda Eduardo. (1993) Música como idea, música como destino: *Wagner-Nietzsche*, ed. Tecnos, Madrid, 1993
- TORO,B. (1992) Apolo y Dionisos: La integración de la sombra, Caracas, U.C.V
- TRIAS, Eugenio.(1983). Filosofía del futuro VARELA, G. *La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 52.o. Barcelona, Ariel.
- Bibliografía On Line nietzscheana.com.ar

ⁱ Nietzsche da un testimonio exhaustivo de ello en *Ecce Homo*: “Los inicios de este libro se sitúan en las semanas de los primeros Festivales de Bayreuth: una profunda extrañeza frente a todo lo que allí me rodeaba es uno de sus presupuestos. Quien tenga una idea de las visiones que ya entonces, me habían salido a mí al paso podrá adivinar de qué humor me encontraba cuando un día me desperté en Bayreuth. Totalmente como si soñase. ¿Dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocí a Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: ni sombra de semejanza. Los días incomparables en que se colocó la primera piedra, el pequeño grupo pertinente que lo festejó y al cual no había que desear dedos para las cosas delicadas: ni sombra de semejanza. ¿Qué había ocurrido? ¡Se había traducido a Wagner al alemán! ¡El wagneriano se había enseñoreado de Wagner! ¡El arte alemán! ¡el maestro alemán!, ¡la cerveza alemana!. Nosotros los ajenos á aquello, los que sabíamos demasiado bien cómo el arte de Wagner habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto, estábamos fuera de nosotros mismos al reencontrar a Wagner enguirnaldado con «virtudes» alemanas. Pienso que yo conozco al wagneriano, he «vivido» tres generaciones de ellos, desde el difunto Breudel, que confundía a Wagner con Hegel, hasta los idealistas de los *BayreutherBlätter* [Hojas de Bayreuth], que confundían a Wagner consigo mismos; he oído toda suerte de confesiones de «almas bellas» sobre Wagner. ¡Un reino por una sola palabra sensata! ¡En verdad, una compañía que ponía los pelos de punta! ¡Nohl, Pohl, Kohl, mit Grazie in infinitum [con gracia, hasta el infinito]! No falta entre ellos ningún engendro, ni siquiera el antisemita. ¡Pobre Wagner! ¡Dónde había caído! ¡Si al menos hubiera caído entre puercos! ¡Pero entre alemanes! En fin, habría que empalar, para escarmiento de la posteridad, a un genuino bayreuthiano, o mejor, sumergirlo en *spiritus* [alcohol], pues *spiritus* [espíritu] es lo que falta, con esta leyenda: este aspecto ofrecía el «espíritu» sobre el que se fundó el «Reich». Basta, en medio de todo me marché de allí por dos semanas, de manera muy súbita, aunque una encantadora parisiense intentaba consolarme; me disculpé con Wagner mediante un simple telegrama de texto fatalista. En un lugar profundamente escondido en los bosques de la Selva Bohemia, Klingenbrunn, me ocupé de mi melancolía y de mi desprecio de los alemanes como si se tratase de una enfermedad”. (EH, Capt sobre *Humano demasiado Humano*, p. 58.)

ⁱⁱ Nos parece de especial interés lo que Nietzsche dice a continuación sobre la Música y Wagner, por ello lo introducimos como referencia para situar la atmósfera de la reflexión de Nietzsche sobre el Tristán: “Pienso que yo conozco mejor que nadie las hazañas gigantescas que Wagner es capaz de realizar, los cincuenta mundos de extraños éxtasis para volar hacia los cuales nadie excepto él ha tenido alas; y como soy lo bastante fuerte para transformar en ventaja para mí incluso lo más problemático y peligroso, haciéndome así más fuerte, llamo a Wagner el gran benefactor de mi vida. Aquello en que somos afines, el haber sufrido, también uno a causa del otro, más hondamente de lo que hombres de este siglo serían capaces de sufrir, volverá a unir nuestros nombres eternamente; y así como es cierto que entre alemanes Wagner no es más que un malentendido, así es cierto que también yo lo soy y lo seré siempre. ¡Dos siglos de disciplina psicológica y artística primero, señores alemanes! Pero una cosa así no se recupera...

Voy a decir todavía unas palabras para los oídos más selectos: qué es lo que yo quiero en realidad de la música. Que sea jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una dulce mujercita llena de perfidia y encanto. No admitiré nunca que un alemán pueda saber lo que es música. Los llamados músicos alemanes, ante todo los más grandes, son extranjeros, eslavos, croatas, italianos, holandeses o judíos; en caso contrario, alemanes de la raza fuerte, alemanes extintos, como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo continúo siendo demasiado polaco para dar todo el resto de la música por Chopin: exceptúo, por tres razones, el *Idilio de Sigfredo*, de Wagner, acaso también a Listz, que sobrepuja a todos los músicos en los acentos aristocráticos de la orquesta; y por fin, además, todo lo que ha nacido más allá de los Alpes, más acá. Yo no sabría pasarme sin Rossini y aun menos sin lo que constituye mi sur en la música, la música de mi maestro veneciano *Pietro Gasti*. Y cuando digo más acá de los Alpes, propiamente digo sólo Venecia. Cuando busco otra palabra para decir música, encuentro siempre tan sólo la palabra Venecia. No sé hacer ninguna diferencia entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, el sur, sin estremecimientos de pavor.”. **EH**, 47,48.

www.bdigital.ula.ve