

6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

EL ARTE REDENTOR

TESIS  
que para obtener el título de  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA  
presenta:  
ENRIQUE ARIAS VALENCIA

Asesor: Dr. Crescenciano Grave Tirado

México, D. F., 2002



U. N. A. M.  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico esta obra a todos los seres,  
vivos y no vivos, y aun aquellos que no sé  
en qué clasificación están, como por ejemplo, Dios.

A mis padres, señor Enrique Arias Hermida  
y señora Concepción Cristina Valencia de Arias,  
con cariño, admiración y respeto.

A mi hermano Alejandro, con cariño y veneración.

A mi maestro, señor doctor Crescenciano Grave Tirado,  
con admiración y gratitud.

A David, Jaime, Oscar, Tania, Veronika y Ruth,  
quienes constituyen, junto con los mencionados líneas arriba,  
una prueba de que la vida merece vivirse.

## ÍNDICE

Introducción.....	3
1 Las criaturas de Prometeo.....	8
2 El mundo como abismo.....	59
3 El arte como redención.....	92
4 Noche de Epifanía.....	119
5 Conclusión.....	139

## INTRODUCCIÓN

"A ti te interrogo alabado ángel de Dios  
que me mostraste la condición salvadora.  
¿Fui sólo mísero objeto de tu burla,  
al anunciarme redención?  
¡Vana esperanza!  
¡Terrible y loca ilusión!  
¡La eterna felicidad no existe en la tierra!"  
*Richard Wagner*<sup>1</sup>

En esta tesis intentaremos exponer y confrontar ciertas sentencias escogidas que sobre el arte sonoro se encuentran contenidas en la estética musical de Schopenhauer, en un ensayo estético-político de Richard Wagner (así como fragmentos de algunas de sus obras) y en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Nuestro objetivo principal es mostrar el carácter metafísico de la música.

También, en menor medida y para apoyar nuestro trabajo, consideraremos de manera tangencial algunas reflexiones de Pascal y Goethe, cierto poema de Schiller, y las convicciones de Beethoven expresadas en su testamento espiritual; para así tratar de completar nuestra presentación del carácter metafísico del arte musical.

Con estos elementos, en este trabajo veremos cómo puede, quizá, ser el arte un vehículo redentor, para lo cual partiremos de las siguientes preguntas: Ahora que Dios ha muerto, ¿podemos todavía contestar a la pregunta, qué es

---

<sup>1</sup> Palabras del Holandés en Richard Wagner, *El holandés errante*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 31.

el hombre? ¿puede el hombre satisfacer su anhelo de redención? ¿Hay puntos en común entre las opiniones que sobre la armonía musical sostienen estos autores? ¿Puede un poema puesto en música inspirar una reflexión filosófica? Schiller habla de música cuando se refiere a la inspiración poética, Beethoven sostiene que “La música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía”<sup>2</sup>. Schopenhauer afirma que la música es un género apartado de todas las artes porque es una lengua universal, cuyo efecto sobre el espíritu humano produce un gozo con el que podemos ver “expresarse lo más íntimo de nuestro ser”,<sup>3</sup> en palabras del propio Schopenhauer. Con música podemos contemplar la manifestación de la voluntad de manera directa. Y la voluntad es el núcleo del mundo, el centro metafísico, la cosa en sí, la cual es siempre *una*, y que sólo por medio de la metafísica o la música puede revelárenos. La voluntad está ocultada por el mundo visible, el mundo como representación, que como un velo, esconde al mundo esencial. Y el arte, al ser la cúspide de la apariencia, nos alcanza a divisar el mundo esencial, porque los contrarios son complementarios, y la apariencia y la esencia se complementan en la cúspide.

Arthur Schopenhauer en el capítulo LII de *El mundo como voluntad y representación* muestra el carácter metafísico de la música, por eso compartiremos muchos de sus argumentos.

Ahora bien, a lo largo de varios pasajes de su obra, Nietzsche habla de la importancia del arte, así en su obra príncipe *El nacimiento de la tragedia*, este filósofo afirma la redención por medio de la tragedia, y en los *Fragmentos póstumos* sostiene que “Tenemos el arte para soportar la verdad”. ¿Y de qué

---

<sup>2</sup> Beethoven apud. Marion M Scott, *Beethoven*, Barcelona, Salvat Editores, 1985, pág. 138.

nos redime el arte? Llega un día en que Sileno nos dice la verdad del mundo, y el mundo, mostrado como vano oropel, no puede sino decepcionarnos. Esta decepción puede radicalizarse a tal punto que, se transforma en una invitación a buscar la muerte, tal como le sucedió a Beethoven. ¿Qué fue lo que impidió al Sordo de Bonn terminar con su vida?

En *El nacimiento de la tragedia* Friedrich Nietzsche propone un resurgimiento del arte trágico para redimir a la sociedad en un “evangelio de la armonía universal” y recurre al final de la *Novena sinfonía* de Beethoven para aproximarnos al arte redentor que *El nacimiento de la tragedia* anuncia.

Wagner, por su parte, está convencido de que por medio “de este Arte todos los hombres están salvados, y que sin embargo, todos pueden llegar a morir de hambre por Él”.<sup>4</sup> Wagner será llamado el Mago de Bayreuth porque sabrá transmutar el arte en un elemento de salvación, una nueva religión sin Dios. Wagner sostiene que:

“Toda mi obra procede de la *Novena sinfonía*. Beethoven se entregó a los brazos del poeta para liberar a la música de sus elementos particulares, convirtiéndola en un arte general, hecho sintomático del cual puede deducirse que la música instrumental no podía realizar nuevos progresos sino aliándose estrechamente con el drama”.<sup>5</sup>

El poeta al que se refiere Wagner es Schiller, autor de los versos que Beethoven incluye en el final de su obra. El poeta es capaz de acercarse al lugar donde alguna vez nacieron los dioses y puede anunciar un mundo que,

---

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, EDAF, 1988, pág. 155.

<sup>4</sup> Wagner apud. Charles Osborne, *Wagner*, Barcelona, Salvat Editores, 1986, pág. 52.

<sup>5</sup> Wagner apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 223.

por un instante, restablece nuestra unión con la naturaleza. Y Nietzsche también querrá rendir sus brazos al poeta para presentar su visión del mundo.

Intentaremos saludar el alba de la labor filosófica de Nietzsche, cuando la flor de su amistad con Wagner aún no se marchitaba, y este mistagogo inició al discípulo en el arte único e indiviso.

La *Novena sinfonía* de Beethoven es fuente de inspiración para el joven músico revolucionario y para el filósofo del escándalo dionisiaco que llama a la transmutación de todos los valores y que afirma que la vida sería un error sin música; la partitura beethoveniana es, en principio, una obra polémica, no hay que olvidar el cuestionable coro que Beethoven incluye en el *finale* de la obra. Por eso, es toda una fiesta revolucionaria el 5 de abril de 1846, cuando el entusiasta Wagner se atreve “a dirigir la *Novena sinfonía de Beethoven*, obra hasta entonces considerada un enigma indescifrable”.<sup>6</sup> Nietzsche también saluda esta obra en *El nacimiento de la tragedia*, y la pone como ejemplo de la transformación que lo dionisiaco produce en sus adeptos.

¿Hasta dónde llegó la influencia de Wagner en *El nacimiento de la tragedia*? ¿Renegó Nietzsche del *Credo* wagneriano?, pues éste advierte que “que aquel que se ha bañado alguna vez en los sublimes deleites de este Arte superior queda consagrado a Él para siempre, y jamás podrá ya negarlo”.<sup>7</sup> Y años más tarde, Nietzsche querrá renegar del wagnerismo expuesto en *El nacimiento de la tragedia*, cuando en *Ecce homo* afirme que esta obra “Ha influido e incluso

---

<sup>6</sup> Ángel Fernando Mayo, “Wagner” en *Los grandes compositores*, Vol. VIII, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, pág. 27.

<sup>7</sup> Wagner apud. Charles Osborne, *op. cit.*, pág. 52.

fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al *wagnerismo*, como si éste fuese un síntoma de *ascensión*". Pero, ¿es así? ¿No hay aplicación al wagnerismo en una parte tan importante de *El nacimiento de la tragedia*, que éste puede aparecer en los lugares más insospechados, digamos, por ejemplo, las figuras de Apolo y Dioniso?

Desde antiguo se presentará el caso del filósofo que aspira a ser artista y el del artista que aspira a ser filósofo, como cuando Sócrates comienza a escribir poemas la víspera de su muerte; así también, el artista busca justificar sus creaciones con argumentos, como el propio Wagner lo hace, como veremos con su ensayo *Arte y revolución*.

## LAS CRIATURAS DE PROMETEO

## I

¿Qué quimera es, por consiguiente, la del hombre?  
 ¡Qué novedad, qué monstruo, qué caos,  
 qué contradicción, qué prodigio!  
 Juez de todas las cosas, imbécil gusano de la tierra,  
 depositario de la verdad;  
 cloaca de incertidumbre y de error;  
 gloria y desecho del universo.

Pascal, *Pensamientos*,<sup>8</sup>

El hombre es un sueño brumoso recreado por un Dios desconocido; todos los sueños de los dioses son mera apariencia, están formados en la niebla.<sup>9</sup> Y sin embargo, la apariencia se asume como real, y gracias a eso, la apariencia se sabe separada de lo que la rodea, y la separación es causa de dolor. Por eso, a medida que pasa esta ensoñación, el hombre formado en la niebla manifiesta toda suerte de contradicciones: esta criatura deseará mucho y disfrutará poco, y así enfrentará el monstruoso caos de su corazón, alimentado por la soledad y los conflictos con sus semejantes. Porque lo primero que sucede ante la manifestación es la pluralidad: el hombre sabe que hay otros hombres.

<sup>8</sup> Blaise Pascal, *Pensamientos*, Madrid, Sarpe, 1984, pág. 150.

<sup>9</sup> Hay un mito hindú que sostiene que el mundo es un sueño nocturno de Brahma, el dios creador. Cada noche de Brahma dura 4320 millones de años. Al respecto, el astrónomo Carl Sagan comenta: "Hay en esta religión el concepto profundo y atrayente de que el universo no es más que el sueño de un dios que después de cien años de Brahma se disuelve en un sueño sin sueños. El universo se disuelve con él hasta que después de otro siglo de Brahma, se remueve, se recompone y empieza de nuevo a soñar el gran sueño cósmico. Estas grandes ideas están atemperadas por otra quizá más grande todavía. Se dice que quizá los hombres no son los sueños de los dioses, sino que los dioses son los sueños de los hombres". Carl Sagan, *Cosmos*, México, Planeta, 1985, pág. 258.

Y un aciago día el hombre pensará: “¿Quién soy? ¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Es esto todo lo que hay? ¿Quién de entre nosotros no ha soñado alguna vez con un mundo donde la alegría se realiza y no es un sueño infructuoso?”

Podríamos continuar así, y sin embargo, no alcanzaríamos siquiera a columbrar el carácter de lo humano, aunque algo de éste quizá empieza a esbozarse en el relato del párrafo anterior, cuando dice: “el hombre manifiesta toda suerte de contradicciones”. ¿Qué es el hombre?

El hombre es un sueño de la naturaleza. El compositor alemán Richard Wagner presentó en *El ocaso de los dioses* una sentencia de Erde, la Tierra, en la que afirma: “Mi dormir es soñar. /Mi soñar es pensar. /Mi pensar es la sabiduría”.<sup>10</sup> Podemos concluir que la Tierra manifiesta: “Mi dormir es la sabiduría”, para así formar un silogismo wagneriano. Y el hombre le debe todo a la Tierra, desde su alimento, hasta su última morada. El hombre es un juego de la sabiduría de la naturaleza. El juego de la sabiduría de la naturaleza es el tiempo. Y el hombre es la forma del sueño de la naturaleza. Si el hombre es un sueño de la naturaleza, ¿qué significa esto? ¿Qué es el hombre? Quien conozca la respuesta tiene en su poder las palabras de pase al templo de la sabiduría. Por su parte, Pascal repara en que el hombre es una quimera, y una quimera es producto de la ficción, es un sueño. Pascal considera que el hombre es una contradicción, pues en él se enfrentan multitud de motivos, entre ellos, la verdad y el error, lo más glorioso del universo y también lo más repugnante; por eso, parece que la lucha entre las tinieblas y la luz tiene en el corazón humano su más grandioso escenario. Esto puede llevarnos a advertir

---

<sup>10</sup> Wagner, apud. Ángel Fernando Mayo, *op. cit.*, pág. 81.

lo que es el hombre. El abanico de lo humano es vasto y complejo, y sus límites se escapan a nuestra vista, pues pertenecen tanto al bien como al mal, la certidumbre y la incertidumbre, lo negativo y lo positivo. Por eso, estar frente al hombre es tener frente a uno a la criatura donde se reúnen innumerables posibilidades, que se pueden enfrentar unas a otras. Acerca de la contradictoria condición del hombre, se pregunta Pascal: “¿Quién desenredará este embrollo?”<sup>11</sup> Esta pregunta sobre el embrollo que es el hombre, sólo puede ser formulada por un hombre, por lo que parece que el hombre es un extraño para sí mismo. Y al tratar de desenredar la madeja, al decidirse tanto por un camino como otro, el hombre no deja de pertenecer al género humano. Los límites de lo humano no pueden encontrarse. Heráclito afirmó: “No hallarás los límites del alma, no importa la dirección que sigas, tan profunda es su razón”.<sup>12</sup>

Sé que soy un hombre, pero no sé lo que es el hombre. ¿Un grumo de proteína que tan sólo por azar, evolucionó hasta convertirse en un *Homo sapiens*? Y, en verdad, ¿se distingue el hombre por su sabiduría? El otro no está apartado de mí, antes bien, está tan cerca, que puedo identificarme con él; el otro soy yo mismo. Este carácter de extrañeza frente a nosotros mismos ha quedado inmortalizado por las minorías celosas por conservar su identidad. La agudeza del pueblo judío es célebre por su piadoso acuerdo con respecto a lo que el hombre tiene de singular. Así, hay una historia que cuenta de un desdichado judío que un día lanzó la siguiente exclamación: “Señor, tú que ayudas a tantos extraños, ¿por qué no a mí?”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Blaise Pascal, *op. cit.*, pág. 150.

<sup>12</sup> Heráclito, fragmento 45, *Fragmentos* Madrid, Ediciones Orbis, 1984, pág. 215.

<sup>13</sup> Citado por William Davis en *El humorismo*, Barcelona, Salvat, 1975, pág. 17.

En vista de que el hombre se sabe hombre, y sin embargo, no sabe lo que es el hombre, pareciera que el hombre es una paradoja, porque según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, la paradoja es una “Especie extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de los hombres”.<sup>14</sup> ¿Quién sino un hombre se pregunta sobre la paradoja que es el hombre? Y nada más opuesto a la opinión de los hombres que admitir que, con seguridad, no sabemos qué es el hombre; pues quizá el común de los hombres *sabe* qué es el hombre, más no así nosotros.

Y a pesar de todo, o mejor dicho, *no* a pesar de todo, intentemos una respuesta, para lo cual insistiremos en nuestra pregunta y respuesta: ¿Qué es el hombre sino una paradoja?, porque lo que advertimos en el hombre es una contradicción en los términos: el hombre es la criatura donde reside la certidumbre, y el hombre es la criatura donde se aloja la incertidumbre, por lo que el hombre es una criatura donde confluyen la certidumbre y la incertidumbre. Sé que soy un hombre, pero no sé lo que es el hombre. Cuando el sabio Bodidarma fue a China, se entrevistó con el emperador, quien le preguntó: “¿Quién eres?”, y Bodidarma contestó: “No lo sé”. A continuación, el sabio abandonó para siempre aquel país.

“Cuando el emperador habló de este asunto con el príncipe Chih (su mentor espiritual) éste le preguntó: «¿No sabe su majestad quién es ese hombre?» El emperador dijo: «No lo sé». El príncipe dijo: «Es el [...] que trae a nuestro país el sello de la mente búdica».<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa -Calpe, 1970.

<sup>15</sup> Philip Kapleau, *El despertar del Zen en Occidente*, Barcelona, Kairós, 2000, pág. 136.

Pero aquel que traía la enseñanza budista nunca volvió. ¿En qué consistía su enseñanza? La mente búdica es aquella que puede ver el mundo tal cual es: puro deseo producto de una limitación que acarrea dolor. El dolor es producto de las contradicciones de los seres, y para extinguir el dolor hay que extinguir los deseos; cosa que muy pocos hombres hacen, por lo que el hombre, en general, se vuelve así en el ser donde confluyen muchos elementos contradictorios. Aquello donde confluyen elementos contradictorios es incompatible con la opinión establecida, y en vista de que en el hombre se dan los extremos más sorprendentes, como el ser la gloria y la vergüenza del universo, es por eso que advertimos que el hombre es una contradicción extrema que nos lleva a reflexionar más allá de los criterios establecidos, pues hay que advertir que la contradicción humana puede acarrear la antipatía de los intereses del orden y la tranquilidad determinados por la opinión general, porque se trata de una contradicción dinámica que es capaz de desafiar y aun de disolver la mentalidad cotidiana, pues reclama que se llegue a resolverla o aceptarla como una cuestión incontestable. Las opiniones insólitas llevan la contraria a la opinión establecida en un determinado tiempo y lugar, se mueven a contracorriente.

En vista de que Bodidarma se sabía hombre, pero no supo decir quién era, pareciera que Bodidarma es partícipe de la paradoja humana, pues él era quien debía llevar a China la enseñanza budista, pero nunca volvió a aquel país. ¿Cómo saber qué es lo representativo del género humano?

Así, por ejemplo, hay cierta opinión común que destaca los actos buenos como representativos del género humano, en tanto que descalifica los malos

como inhumanos. Pero el hombre es capaz de realizar actos monstruosos, y no por eso deja de pertenecer al género humano; de hecho, es una de las condiciones del hombre el ser capaz de hacer las peores canalladas. Por eso, incluso el más despiadado de los asesinos sigue siendo un hombre. Si no advertimos esto, estamos ignorando que también nosotros tenemos la capacidad de actuar como él. Por supuesto, ésta es tan sólo una de las caras de la moneda, pues en tanto que somos hombres, también puede manifestarse en nosotros la posibilidad de realizar los actos más representativos de la bondad humana. Pero, ¿qué sucedería si no supiéramos cuáles son los actos buenos y cuáles los malos?

## II

Aquel que reconozca el siguiente problema filosófico, entenderá la broma que hacemos a continuación sobre las clases de hombres que pueblan el mundo. El objetivo es intentar contestar a la pregunta sobre qué es el hombre desde un argumento paradójico. Por eso, quien infiera el argumento, podrá juzgar la contradicción en el mismo centro de ésta: el hombre.

Los hombres honrados dividen a los hombres del mundo en dos clases: los honrados y los bribones. Los bribones, en cambio, creen que todos los hombres del mundo son bribones, y por lo tanto, no dividen a los hombres en clases. Ahora bien, nosotros suscribimos la observación de Goethe que reza: “¡Lástima que la Naturaleza hiciera de ti un hombre solo, pues tienes madera para que hubiera sacado una persona honrada y un bribón!”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe apud. Sir Arthur Conan Doyle, *Obras completas II*, Orbis, pág. 202.

Si la observación de Goethe está dirigida a todos los hombres, entonces Goethe pertenece a la clase de hombres que no dividen a los hombres en dos clases, porque hay una sola clase de hombres, en la que todos los hombres bien pueden tener madera suficiente para ser honrados o bribones. Y nosotros, al suscribirla, también pertenecemos a la clase de hombres que no divide a los hombres en dos clases. Por lo tanto, estamos seguros de que existen dos clases de hombres en el mundo, aquellos que dividen a los hombres del mundo en dos clases y los que no lo hacen. Y nosotros, según vimos, pertenecemos a la segunda de estas clases.

El hombre no está acotado por los parámetros del bien y el mal, sino que el hombre acota los parámetros del bien y el mal.

El hombre es un embrollo que busca desatarse; una vez que lo consigue, la paradoja humana queda expuesta y no puede sino aceparse o desaparecer. ¿Acaso será que el hombre es tan sólo un engaño, y por lo tanto, una apariencia? Hasta el momento nos hemos referido al hombre como un “embrollo” de manera no problemática, como si esto fuera algo evidente, y por lo tanto, indudable. Desde luego, esto sería falso, pero con ello en mente intentaremos ahora apuntar al problema que se presenta cuando afirmamos que la actividad filosófica del hombre arranca con el supuesto de que el mundo ordinario no es todo lo que hay.

En vista de que el mundo ordinario es precisamente, ordinario, resulta insatisfactorio, porque en el mundo ordinario está desterrado el contenido

permanente. Pero resulta que el hombre bien puede albergar la esperanza de que el contento puede realizarse en algún lado. Y el hombre insatisfecho cede a la tentación irresistible de asumir la creencia de que existe un mundo distinto del mundo ordinario, y lo que es más, el mundo ordinario es falso, en tanto que el mundo distinto del mundo ordinario es *verdadero*. La particularidad y la multiplicidad son los rasgos distintivos del mundo ordinario, Y dado que el mundo ordinario está habitado por hombres, es posible que éstos, tanto el mundo ordinario como los hombres no sean más que apariencias de un mundo distinto del mundo ordinario, en el que, en vez de la multiplicidad y la particularidad, se enfatizará progresivamente la generalidad y la unidad. Esto bien puede desembocar en que el hombre resalte la idea de que el yo personal es una característica del mundo ordinario y por consiguiente, falso, como todo lo que hay en el mundo ordinario. El hombre, uno de los habitantes más conspicuos del mundo ordinario, es una falacia al igual que su mundo.

Sin embargo, aún así, el mundo ordinario sigue estando frente a nosotros, y el hombre, también. Parece que la totalidad del mundo que presentamos como alternativa al mundo ordinario no puede ser representada, más que en forma de aproximaciones y apariencias.

Muchas obras de arte se valen de apariencias para expresar la intención de su autor. Así, una escultura de Apolo es una representación de un dios en una piedra. ¿Qué nos dicen el arte y las apariencias del hombre?

### III

**El corazón tiene razones que la razón no conoce.  
Pascal.**

Es posible que uno de los caracteres distintivos del hombre sea que es capaz de crear, con lo cual puede conceder intención estética a sus obras. La intención del creador fructifica en las obras del artista, manifestándose en forma de tragedia, escultura o música, por mencionar algunos ejemplos.

El hombre es una contradicción, porque a pesar de que él es el “juez de todas las cosas”, como nos dice Pascal, también, nos dice este autor, el hombre es un “imbécil gusano de la tierra”. Nosotros nos acercaremos a dicha contradicción por medio del estudio del arte, porque quizá ahí descubriremos el rasgo distintivo del hombre, pues hay un cierto tipo de arte que se muestra como medio para acercarse a la singularidad humana, pues este arte, en tanto que es una expresión del espíritu humano, bien puede compartir las tensiones de su creador; por eso aquel arte que exprese los conflictos del hombre será un medio conveniente para acercarse al fundamento humano.

Comenzaremos nuestra reflexión con *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche porque esta obra tiene una propuesta estética en la que convergen muchas de sus especulaciones con las de Beethoven, Schopenhauer Wagner y Schiller.

Sin embargo, antes de abordar esta obra de Nietzsche, señalaremos un punto de partida en la filosofía de la India, pues dos de nuestros autores (Schopenhauer y Nietzsche, sobre todo) recurrieron a un tema procedente de la tradición védica, el elemento que, como la ilusión de un sueño, proyecta los seres individuales. Nos referimos al velo de Maya:

“Sólo Brahman existe: nosotros, sin embargo, tenemos la ilusión de miríadas de objetos distintos, animados, e inanimados, que constituyen este universo. En nuestra ilusión, creemos que nosotros somos los verdaderos y distintos sujetos de la acción y la experiencia, mientras que todos éstos en realidad son hechos por *Prakriti* (Energía Cósmica). Estamos bajo el embrujo de la divina Maya de Dios, la que es muy difícil de traspasar”.<sup>17</sup>

Maya es el arte de un Dios desconocido. Todo arte es un engaño, por lo tanto, Maya es un engaño. Así, mientras nos abandonemos al engaño de Maya, veremos muchos seres y no Uno solo, y entonces habremos de vivir en el mundo de los fenómenos que nos muestran objetos separados.<sup>18</sup> Y sin embargo, no es el Dios desconocido quien nos engaña. Somos nosotros mismos, en tanto que creemos ser individuos separados, quienes nos engañamos. Cuando descubrimos que no somos individuos, el engaño cesa. Dioniso es el Dios desconocido.

En varios pasajes de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se refiere al misterioso velo de Maya, cuya eliminación nos lleva a descubrir que todo es Uno. Nietzsche cree que el arte puede disolver el velo de Maya. En el

---

<sup>17</sup> Swami Nirvedananda, *Conocimiento sagrado de la India*. México, Editorial Yug, 1997, pág. 100.

<sup>18</sup> Cf. con esta definición de Francisco Kastberger: “Maya [...] según Shankara es: astucia, engaño, ilusión, arte, en general es el símbolo de la no-inteligencia y potencia ilusiva”. Fco. Kastberger, Buenos Aires, *Léxico de filosofía hindú*, Kier, 1978.

siguiente pasaje, el filósofo alemán sostiene que es el ditrambo un instrumento para rasgar el velo de la ilusión:

“En el ditrambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza”.<sup>19</sup>

En este asunto del velo de Maya, Nietzsche sigue a Schopenhauer, quien en *El mundo como voluntad y representación*, compara el poder de velar de la Maya con el sueño, haciéndose eco de la tradición hinduista, la cual sostiene la afinidad exacta que existe entre la vida del hombre durante la vigilia y la vida del hombre que sueña, equivalencia que nos puede llevar a desistir de saber si algo que hemos vivido lo fue en el mundo del sueño o en el mundo de la vigilia: “En los Vedas y los Puranas la comparación con el ensueño, del conocimiento del mundo a que llaman «el tejido de Maya» es frecuente”.<sup>20</sup>

Por su parte, Nietzsche nos habla de que el hombre puede estimular sus capacidades simbólicas. ¿Qué es el símbolo? Cuando se pronuncia la pregunta es tanto como si la respuesta nos acechara. Pero también puede aguardarnos una contestación equivocada. Por lo tanto, ensayaremos una posible aproximación al problema del símbolo. Símbolo es aquello que representa algo para alguien. Aquello que representa algo para alguien es lo que indica cierto significado. Por lo tanto, el símbolo es lo que indica cierto significado. El símbolo es un medio para representar significados, aunque la mayoría de los símbolos son producto de una convención, y no son autoevidentes, y su

---

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 49.

<sup>20</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, 1998, pág. 29.

significado puede llegar a ser contrario entre distintos contextos. Por ejemplo, en muchas leyendas aparece un filtro de amor capaz de hacer nacer el amor entre dos seres que no se aman. En cambio, el filtro de amor que aparece en *Tristán e Isolda* no es la causa de la pasión que despierta entre los protagonistas, sino un símbolo del amor absoluto que ya vivían los amantes antes de probar la bebida:

“Las personas que no quisieron creer en un amor tan absoluto —porque jamás se dio en sus vidas—, inventaron el filtro de amor, el recurso mágico capaz de desencadenar semejante portentoso. Richard Wagner, quien creía en el amor incondicional, adoptó en su ópera el filtro de amor, pero no le concedió una función creadora, sino sólo desencadenante: la pócima eliminó las inhibiciones, las barreras psíquicas que obstaculizaban el camino a la libertad, a un sentimiento preexistente: el filtro no hizo nacer el amor, sólo lo ayudó a salir a la superficie, invencible, y colmar dos vidas más allá de todo lo terrenal”.<sup>21</sup>

Wagner quiere presentar su obra con la forma de una tragedia. La tragedia es aquella obra donde ciertos personajes sufren un castigo porque han roto una regla. *Tristán e Isolda* es una tragedia porque el amor que han conocido no puede sino consumarse con la muerte de los protagonistas, que han transgredido el orden social: Tristán llevaba a Isolda para entregarla como esposa del tío de Tristán, y transgreden la norma cuando se enamoran. Pero, ¿qué importa la muerte una vez que se conoce el amor absoluto? El filtro de amor es símbolo del amor, pero no el origen del amor.

A su vez, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se acerca a la tragedia como elemento estético y metafísico; esta obra es un trabajo en el que este todavía joven filósofo tomará muchas de sus ideas de Schopenhauer. Así, dado que Schopenhauer reconoce que el mundo puede considerarse de dos

maneras distintas, como representación y como voluntad, Nietzsche tomará esta pareja y la equipará con Apolo (representación) y Dioniso (voluntad).

Por eso, según Nietzsche, la tragedia consta de dos elementos: uno de ellos, Apolo, se muestra como el responsable del brote del mundo del ensueño al que nos hemos estado refiriendo. Para Nietzsche, el mundo del sueño es medido, una expresión de alegre reposo necesario para vivir de acuerdo con el mundo de la luz, pues Apolo es un Dios de apariencias, y éstas sólo pueden manifestarse bajo el hechizo de la luz.

“[...] Apolo, esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser «solar», en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se haya bañado en la solemnidad de la bella apariencia. Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo de Maya”.<sup>22</sup>

Y el hombre bajo el velo de Maya es un ensueño que sueña la representación de las apariencias de un mundo de múltiples individuos, como las olas que se mueven sobre el océano. El velo de Maya es producto de Apolo, Apolo es pues, el dios que nos entrega la experiencia de los sueños y del mundo visible.

El mundo visible es el mundo como representación, determinado por el tiempo y el espacio, que son la condición que hace que aquello que es uno, aparezca como múltiple, ya sea en serie, ya sea de manera simultánea. El tiempo y el espacio son el *principium individuationis*. Apolo es un elemento estético que nos otorga el don de la medida, y aunque puede enojarse, su

---

<sup>21</sup> Kurt Pahlen apud. Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 403.

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 43.

imagen siempre estará adornada por el nimbo de la belleza. La medida es un elemento Apolíneo en el arte, un elemento que distingue a la tragedia.

El siguiente elemento de *El nacimiento de la tragedia* es la verdad de Dioniso, la cual nos dice que el mundo es uno. Más arriba citamos cómo Nietzsche dice que el ditirambo dionisiaco conduce al hombre hasta la estimulación superlativa de su genio simbólico; para expresar algo jamás sentido, lo cual desea hacerse presente: la disolución del velo de Maya, que nos descubre la unidad de la especie, e incluso, de toda la naturaleza. Los individuos se reúnen en uno solo, y entonces, a pesar del miedo que pueda producir la desaparición de nuestra identidad, “[...] somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos”.<sup>23</sup>

La verdad de Dioniso puede aparecer cuando se atraviesa el velo de Maya para llegar al entendimiento de que todo es Uno. En esto, Nietzsche coincide con Schopenhauer, pues para él el mundo como voluntad es uno:

“El fenómeno es representación y nada más; toda representación, de cualquier género que sea, todo objeto, es fenómeno. Sólo la voluntad es cosa en sí; y en cuanto tal no es representación sino algo diferente de ella, *toto genere*. Es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, la apariencia, la visibilidad, es objetivación. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual, como también del universo; aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre, que en toda su diversidad sólo se diferencia en el grado de sus manifestaciones, mas no por la esencia del fenómeno”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 139.

<sup>24</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 98.

Si la voluntad es el núcleo de todo lo individual, entonces la voluntad es una, y el mundo como voluntad, es uno. Sin embargo, en tanto que el mundo es Uno, no puede tener forma, porque la forma es algo que sólo se manifiesta entre los individuos separados. Entonces, quien ha atravesado el velo de Maya bien puede advertir que todo es simbólico: el mundo como representación sólo manifiesta la voluntad y así la simboliza. Los símbolos no son absolutos, y como el mundo como representación es un símbolo, luego, nada en el mundo como representación es absoluto, como parece que es en el mundo ordinario. Los objetos individuales sólo son expresión de la voluntad, el artista primigenio.

*El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche opone a la verdad de Dioniso, la apariencia de Apolo: Apolo es la forma y la belleza, cuya expresión está en el diálogo y en la medida, la cual deviene en individuación, el mundo como representación de Schopenhauer.

El aspecto dionisiaco de la tragedia es lo inexpresable por medio de palabras: la música y el baile del coro; y lo apolíneo es aquello que se puede expresar por medio de palabras: el diálogo y la forma y medida de la tragedia. Sin embargo, en este arte la última palabra, la expresión final, la tiene la palabra del coro: maridaje de Apolo (belleza) y Dioniso (Verdad). Así pues, al comienzo de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche nos presenta a Apolo y Dioniso como instintos artísticos que se oponen mutuamente, pero que, como en el caso de la guerra de los sexos, rinden un fruto que en este caso, consiste en la tragedia, la cual brotó del espíritu de la música. Lo específico del arte trágico es un enfrentamiento y conciliación de elementos contradictorios: uno

de ellos es informe y desenfrenado, el otro es mesurado y por tanto, sabedor de sus límites. La belleza se opone a la verdad, porque ambas escenifican una lucha, que, sin embargo, las lleva a la reunión. Por lo tanto, no obstante que la verdad termina por devorar a la belleza, aquélla conservará los rasgos de belleza en el fondo de verdad.

“[...] Apolo nos sale [...] al encuentro como la divinidad del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia [...]”<sup>25</sup>

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche presenta el mito en el que Apolo es reivindicado como padre del mundo olímpico, cosa que también afirma de Dioniso, por lo que sucede que de estas divinidades contrapuestas surgieron los dioses; y nosotros, al comentar estos mitos uno a continuación del otro, queremos destacar que Apolo y Dioniso nos llevan a preguntarnos cuántos padres masculinos pueden tener los dioses, porque éstos son hijos en la misma medida de estas dos deidades antagónicas. La pregunta no es ociosa, pues nos puede llevar a advertir el carácter conflictivo del origen del mundo olímpico mostrado por estas imágenes míticas contrapuestas: una de ellas es la belleza formal y la otra es la verdad terrible. Veamos el caso de Apolo en tanto que principio luminoso y formador retratado en *El nacimiento de la tragedia*:

“[...] Aquí descubrimos en primer lugar las magníficas figuras de los dioses olímpicos, que se yerguen en los frontones de ese edificio y cuyas hazañas, representadas en relieves de extraordinaria luminosidad, decoran sus frisos. El que entre ellos esté también Apolo como una divinidad particular junto a otras y sin la pretensión de ocupar el primer puesto, es algo que no debe inducirnos a error. Todo este mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y en este sentido nos es lícito considerar a Apolo

---

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 58

como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos?"<sup>26</sup>

Responder a esta pregunta nos llevará a enfrentarnos con el abismo del mundo, tema del capítulo siguiente. Aquí podemos adelantar que necesitamos tener dioses fulgurantes cuando advertimos la oscuridad que prevalece en el mundo. Ahora bien, si de Apolo, el más bello fulgor divino, brotó el mundo olímpico, paradójicamente, dicho mundo también brotó del terrible y desenfrenado Dioniso, pues Nietzsche recuerda que Zagreo fue el primer Dioniso, y de este primitivo Dioniso nos dice el filósofo: "De la sonrisa de Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos".<sup>27</sup> Los dioses tienen, por lo tanto, dos padres legítimos. Uno de ellos nos recuerda el orden de las mesuradas esculturas clásicas griegas; en tanto que el otro parece hablarle más bien a nuestro corazón para desatar sus más oscuras pasiones. La tragedia, en tanto hija de estos dos instintos en desacuerdo, también tendrá un carácter conflictivo: el ánimo de héroe que va a contracorriente de la opinión de los dioses.

El sufrimiento del héroe trágico es nuestra primera aproximación a Dioniso. Sobre Apolo, Nietzsche afirma que es "la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con la belleza".<sup>28</sup> Es necesario que no perdamos de vista el carácter metafísico del arte, el cual consiste en revelar la verdad del mundo. Para intentar mostrar este carácter partiremos de la siguiente afirmación de Richard Wagner, que dice: "arte para conocer y

---

<sup>26</sup> *Ibid*, pág. 51.

<sup>27</sup> *Ibid*, pág. 97.

<sup>28</sup> *Ibid*, pág. 43.

transformar el mundo”.<sup>29</sup> Luego, el artista es el conocedor del mundo. Ahora bien, quien conoce el mundo, conoce la verdad. Es así que aquel que conoce la verdad, es quien penetra en el fondo del mundo. Y quien penetra en el fondo del mundo, tiene la intuición trágica. Por lo tanto, el artista tiene la intuición trágica.<sup>30</sup>

La intuición trágica es aquello que permite al artista asumir su tarea cósmica. La tarea cósmica del artista es lo que lo convierte en la residencia de la verdad sobre todo. Y el artista, en tanto que residencia de la verdad, es quien puede aventurarse con su mirada al fondo del mundo. Luego, la intuición trágica es aquello con lo que el artista puede lanzarse al fondo del mundo. Eugen Fink sostiene que Nietzsche “[...] concibe al hombre desde su tarea cósmica, consistente en ser el lugar de la verdad del todo”.<sup>31</sup> De observador de la verdad, el artista se transforma en su sitio.

¿Y qué es lo que encuentra el artista cuando mira en el fondo del mundo? La contradicción que consiste en que el mundo se conserva gracias a una incansable disolución. Es una contradicción porque en principio, ninguna conservación es destrucción y la disolución es destrucción, luego, la conservación no es disolución. Y sin embargo, el artista descubre que sobre la contradicción está fundado el mundo:

---

<sup>29</sup> Richard Wagner apud. Silvia Silveira Laguna, *Wagner*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997, pág. 14.

<sup>30</sup> Cf. con la siguiente afirmación de Fink, al respecto de la verdad en el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*: “Verdad no significa aquí el conocimiento de las ciencias, sino la mirada que penetra en el fondo del mundo, la intuición trágica”. Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 2000, pág. 42.

<sup>31</sup> Eugen Fink, *op. cit.*, pág. 42.

“Una sinfonía de Beethoven nos presenta la más grande confusión, que se asienta, sin embargo, sobre el orden más perfecto; [...] imagen completa y fiel de la naturaleza del mundo que rueda en un caos inmenso de innumerables formas y se mantiene por una incesante destrucción”.<sup>32</sup>

El artista conoce el mundo, luego, puede observar el fundamento del mundo, goza de la intuición trágica, conoce la verdad, y al conocer la verdad, puede pensar el ser del mundo, su fondo, es decir, la voluntad. Y la voluntad es asunto de estudio de la metafísica. Es *desde* el arte como veremos la realidad. Con el arte se interpreta el mundo, el arte esclarece lo real en su totalidad. Este arte nos muestra el mundo como un retozo trágico, porque si bien nos habla en un primer momento de sufrimiento y resignación, en un movimiento posterior nos exhorta a la exultante afirmación de la vida aun con todo su dolor.

El dolor del individuo queda explicado como una consecuencia de la naturaleza de lo real. Aquel que descubre la naturaleza de lo real, advierte que el mundo, en tanto que fenómeno, está aprisionado por la pluralidad, pero, basta que el mundo se manifieste tal como es en verdad, para revelarse como uno. El mundo visible, como es una pluralidad, es producto del engaño producido por el velo de Maya, el cual despliega el sueño de la pluralidad del mundo.

La expresión literaria de la verdad es el mito. Así, todo relato que nos refiere el acontecimiento del desgarramiento del fondo primordial en múltiples individuos, es mito. El mito es la mirada intuitiva puesta en palabras del descubrimiento de que todo es uno, es la solemne sentencia de la verdad,

---

<sup>32</sup> Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998, pág. 180.

porque la palabra en la que se ha de expresar debe ser medida: una medida que intentará expresar la verdad de lo informe. El mito, nos dice Nietzsche, es “imagen compendiada del mundo”.<sup>33</sup>

La imagen del mundo como voluntad es la narración figurada de la verdad. La narración figurada de la verdad es el mito. Por consiguiente, el mito es la imagen del mundo como voluntad.<sup>34</sup> Dado que el mundo como voluntad es uno, la divinidad responsable del sueño de lo múltiple es Apolo. El sueño es el poder instintivo del cual surgen todos los fenómenos, incluido el hombre. Apolo es la fuente del tiempo y el espacio, condiciones para la existencia de los fenómenos, y por lo tanto, Apolo es la causa de todos los fenómenos. Al tiempo y el espacio se les conoce como *principium individuationis* y por ello, podemos aproximar a Apolo con dicho *principium individuationis*, que dado que es producto de una multiplicidad, nos oculta, como un velo, la cosa en sí, el núcleo del mundo; Apolo es un poder engañoso. Eugen Fink se pregunta y se contesta sobre el problema del *principium individuationis* y su relación con la «cosa en sí»:

“¿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 de otras; donde la una acaba, la otra empieza; el espacio y el tiempo juntan y separan a la vez. Lo que nosotros llamamos de ordinario las cosas o lo existente, es una pluralidad inabarcable de realidades distintas, separadas, pero, sin embargo, juntas y reunidas en la unidad de espacio y tiempo. Esta visión del mundo, que se refiere a la separación de lo existente, a su pluralidad y disgregación, se encuentra, sin

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 179.

<sup>34</sup> Cf. con la siguiente afirmación de Crescenciano Grave: “El mito es la intuición que narra y figura el devenir mundo de un fondo primordial que en sí mismo se sustrae a toda figuración definitiva. En el mito se contempla el mundo, y dentro de éste, a la existencia humana”. Crescenciano Grave, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pág. 41.

saberlo, prisionera de una apariencia —así piensa Nietzsche, siguiendo en ello a Schopenhauer—; está engañada por el velo de Maya. Esta apariencia es el mundo de los fenómenos, que sólo sale 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; constituye una vida ininterrumpida, es una corriente única. La pluralidad de lo existente es apariencia, es mero fenómeno; en verdad, todo es uno”.<sup>35</sup>

Dioniso, por su parte, es el dios cuya corona de hiedra es el símbolo de la naturaleza, cuyos dos sexos anuncian la indiferenciación del fondo del mundo; Dioniso es el portador de la vid y de la alegría misteriosa que brota del vino, hijo predilecto de la vid. Con el vino, Dioniso reúne a sus adeptos en uno solo; desaparece así el individuo, quien incitado por la música embriagadora, va a reunirse con el fundamento del mundo. La música es capaz de desatar todas las pasiones que la costumbre austera separa e inhibe.

Dioniso es el fundamento terrible del mundo. Hay un solo fundamento, pero está en contradicción consigo mismo. Al fundamento no podemos percibirlo por medio del modo ordinario, que es el del espacio y el tiempo. A la voluntad no podemos percibirla tampoco en el modo ordinario, por lo tanto, la voluntad es Dioniso, el fondo del mundo.

¿Qué es la música embriagadora? La música habla directamente a nuestro corazón; por eso, cuando nos entusiasmos con una invitación a la danza voluptuosa, y que si la seguimos, advertiremos que nuestro yo no tiene más remedio que fundirse con la exaltada pasión que asiste a toda la concurrencia, no dudemos que estamos oyendo un ejemplo de música embriagadora. La música será así una manifestación que rebasará a la razón, porque la música

---

<sup>35</sup> Eugen Fink, *op. cit.*, págs. 27-28.

no es, como las demás artes, una representación del mundo, sino la objetivación directa de la voluntad idéntica a sí misma, lo cual ilustra su influencia inmediata sobre nuestra voluntad, es decir, sobre nuestros sentimientos e impresiones y emociones de tal modo que bien puede exaltarlos o modificarlos, con un efecto como el del mejor vino del dios Baco, cuyo destino es beberse con el espíritu. Quizá la música embriagadora sea más fácil de ejemplificar que de definir. Goethe, entusiasmado, afirmó sobre la *Quinta sinfonía* de Beethoven lo siguiente: “¡Es tan grande! ¡Totalmente salvaje! ¡Suficiente como para echarnos la casa encima!”.<sup>36</sup> La *Quinta sinfonía* sería pues, un ejemplo de música embriagadora.

La composición musical es la manifestación más elevada del espíritu humano, pues se expresa más allá de todo lenguaje, es el licor de una herencia que siempre se renueva, y Beethoven se asume como el dios Baco que escancia para la humanidad este vino honroso, y nos exhorta a que bebamos con el alma. La música ha de ser embriagante, pues no debe sino hablar al corazón y no a la razón; por eso es vino; sin embargo, debe llevar la cepa de la gloria de las cosas nobles, debe gozar del don fatal de la belleza.<sup>37</sup> El vino que bebamos debe estar reñido con la soledad, ha de poder invitar a todos los hombres a reunirse. Al referirse al carácter de la música, Beethoven afirma:

“La música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía, es el vino de una nueva generación, y yo soy el dios Baco que exprime para los hombres este vino glorioso y logra que beban con el espíritu”.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Goethe apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 148.

<sup>37</sup> Aludimos aquí a los versos de Byron del *Childe Harold, IV*: “¡Italia! ¡Oh, Italia!, tú que tienes / el don fatal de la belleza, que convirtiósse / en dote funeral de presentes y pasados infortunios. / En tu dulce semblante es tristeza labrada por la vergüenza, y anales grabados en letras de fuego”.

<sup>38</sup> Beethoven apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 138.

La filosofía necesita de palabras para poder hacerse entender. Y quienes entablan un diálogo, han de compartir una lengua común para poder comunicarse. Por eso, así esté frente a nosotros el más grande de los filósofos de la India, si no conocemos su lengua, no podrá decirnos nada sin recurrir a otros lenguajes además del hablado; en tanto que un músico hindú bien puede interpretarnos una canción de la India, y su mensaje llegará hasta nuestro corazón, porque el arte de la melodía y la armonía es una genuina lengua cosmopolita, que en todo el mundo se habla desde tiempo inmemorial; por ello, entre los músicos, la dispersión de Babel no tiene efecto; al contrario, una melodía puede revelar realidades magníficas, a pueblos y tiempos muy distantes. Sin embargo, estas realidades no tratan de cosas sino que se refieren incesantemente a la dicha y al sufrimiento, por eso, estimulan tanto al corazón, mientras que a la razón, la música puede parecerle inexplicable. Sobre el lenguaje musical, dice Schopenhauer:

“La música es el verdadero lenguaje universal, que en todas partes se entiende y, por ello, se habla, en todos los países y a lo largo de los siglos, con gran tesón y gran celo. Una melodía significativa, que dice mucho, muy pronto da la vuelta por todo el orbe; mientras que una de sentido pobre, que no dice nada, enseguida se extingue y muere. Lo cual prueba que el contenido de una melodía es algo muy comprensible. Sin embargo, no habla de cosas sino puramente de gozo y de dolor, que son las únicas realidades para la *voluntad*; por esta razón, dice tanto al corazón, mientras que a la cabeza, *directamente*, no tiene nada que decir”.<sup>39</sup>

El lenguaje de la música puede ser disfrutado por todo el género humano, por eso, la composición melódica es la expresión absoluta con el que el músico habla a todos los corazones de todos los pueblos. Por supuesto, nuestro

---

<sup>39</sup> Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998, pág. 193.

intelecto no querrá permanecer inmóvil incluso cuando se trate del lenguaje de las emociones. El arte musical puede expresar, con sus propios recursos, cada sentimiento; sin embargo, el añadir una poesía también nos procura los motivos de esos sentimientos, pero no hay que olvidar que la partitura de un drama musical tiene una realidad por completo indiferente a los personajes e incidentes de la obra literaria, y es más bien, el origen de éstos. Siguiendo sus propias reglas, la música hará brotar las emociones que se concretan en los personajes. Ésta es la causa de que podamos disfrutar de una ópera sin palabras, sin conocer el libreto siquiera.<sup>40</sup> Por ello, la música de una ópera, compuesta y concebida para encauzar un drama, se transforma en el drama mismo: la música es el hilo conductor que enlaza sentimientos, personajes y palabras y por lo tanto la composición melódica nos presenta el significado profundo de toda la acción.

Dicho significado consiste en que la música de una ópera nos muestra varios temperamentos y la superioridad de su esencia melódica, la cual consiste en plantear el valor profundo y digno de la existencia humana, del que la música dramática no se aparta ni un momento. Y todo esto lo hace con un total desinterés con respecto a la parte notoria de los acontecimientos, por lo que siempre expresa con toda la pompa y la gloria de sus tonos, la tormenta de las exaltaciones del alma, ya sea la protagonista del drama la altiva diosa Brunhilda enfrentada con su padre, el divino Wotan, como en *La Valquiria*; o ya se trate de las travesuras de una gitana común, que enamora a un mediocre soldado, como en *Carmen*, de Bizet. Para la música no se manifiesta nada que

---

<sup>40</sup> Schopenhauer señala a Rossini como el músico que mejor ha sabido emplear el lenguaje musical en toda su pureza, tanto, que éste no necesita de palabras. Sobre la independencia del lenguaje musical, Rossini dijo: "Denme una lista de lavandería y le pondré música". La música tenía así, preponderancia sobre la palabra.

no sean las pasiones, las exaltaciones de la voluntad, y, así como Dios, la música sólo repara en los corazones. Por eso la melodía es una lengua independiente del texto cuyo sentido sólo puede ser revelado por el corazón, es decir, por el lenguaje de las emociones, cuyo significado no puede ser expresado en palabras porque es ilimitado, inmortal, e inigualable. Las frases musicales pueden ser tan distintas entre sí y del mundo que no pueden comprenderse en ningún otro lenguaje, y, por lo tanto, pertenecen en forma exclusiva a este arte, por eso, el arte musical está más allá del límite de la palabra humana. La semejanza con el estado de embriaguez es elocuente: la ebriedad bien puede llevar al éxtasis que trasciende todo lenguaje articulado.

Por su parte, Wagner tiene muchas opiniones sobre la música, pero todas convergen en que se trata de una expresión cuyo carácter infinito rebasa al lenguaje articulado de las palabras. Y esta afirmación de Wagner podemos aproximarla al emborrachamiento que rebasa al lenguaje articulado, y que es capaz de abrir las puertas de lo infinito, y por lo tanto, de lo informe. Entre otras reflexiones de Wagner, destaquemos:

“La música es el habla inarticulada del corazón, que no puede ser comprimida en palabras porque es infinita”. Y también: “Lo que la música expresa es eterno, infinito e ideal... en frases tan infinitamente variadas que pertenecen solamente a la música y que son ajenas y desconocidas a cualquier otro lenguaje”. Y más: “Donde termina el habla del hombre, empieza el arte de la música”. Por último: “El lenguaje de las notas pertenece por igual a toda la humanidad, y la melodía es el lenguaje absoluto con el que el músico habla a todos los corazones”.<sup>41</sup>

Schopenhauer y Wagner influyen al joven Nietzsche, quien rescata de ellos la idea de que la música está más allá de los dominios de la lengua hablada.

Nietzsche añade el poderoso simbolismo que posee la música, el cual apunta a la contradicción que reside en la esencia del mundo, y siguiendo a Schopenhauer, afirma que la música se manifiesta antes de todas las apariencias, y por lo tanto, no es apariencia. Dice, pues, Nietzsche:

“Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia”.<sup>42</sup>

La música antecede a todos los lenguajes hablados, porque existen muchos lenguajes hablados, pero un solo lenguaje musical, basado en el arte de combinar la sucesión de sonidos y silencios; en realidad, la música está apartada de las palabras, porque los lenguajes se refieren a los fenómenos, y así se relacionan con el mundo y la razón; en tanto que la música se refiere a los dominios del corazón, que sólo saben de dicha y sufrimiento. Y esto sucede porque el lenguaje de la música es inmediato, la intuición nos dice de qué habla, y no requiere de la mediación de la razón. Quizá por eso, aquel que quiera crear, primero recibe un saludo musical intuitivo en el alma. Nietzsche comenta que Schiller así lo reconoce, pues la inspiración poética es precedida por un espíritu 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”.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Richard Wagner apud. *Pauta*, Vol. II, No. 7, México, UAM Iztapalapa, 1983, pág. 21.

<sup>42</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 71.

<sup>43</sup> Friedrich Schiller apud. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 62.

Así, creemos seguir a Nietzsche y a Schiller cuando dicen que la música es un lenguaje anterior a los demás lenguajes. El poeta se acerca primero al dominio musical para después llegar al campo de la palabra. Dioniso precede a Apolo, porque Dioniso es el fundamento del mundo. La poesía es el objeto nítido y definido que surge a partir de la estabilización de lo informe; pero el poeta debe hablar nuestro mismo idioma para que lo entendamos. En cambio, el arte musical es la afirmación más universal del espíritu humano, pues se expresa más allá de toda sabiduría y filosofía, porque ambas necesitan de vocablos para poder hacerse entender. Y aquellos que entablan un diálogo, han de compartir una lengua común para poder comunicarse; en cambio, la música es la más pura lengua absoluta, pues en todo el mundo se habla y se entiende desde tiempo inmemorial; sin embargo, el objeto de la música no conoce de cosas sino que se refiere sólo a la felicidad y a la aflicción,<sup>44</sup> por eso, la música sugiere tanto al interior del hombre, mientras que a nuestra razón, la música puede parecerle inexplicable. Gracias al potente simbolismo que posee la música, el cual apunta al dolor y al gozo, ésta puede enseñorearse en todos los pueblos. El dios Baco de Beethoven señalado líneas arriba, bien podría equipararse con nuestro Dioniso nietzscheano, porque si Beethoven considera que la música constituye una manifestación que, como el vino, nos hace acceder a una forma de conocimiento distinta y superior a la sabiduría, Nietzsche, por su parte, nos invita a aproximarnos a lo dionisiaco por medio de una pintura mental que tiene por objeto el himno *A la alegría* que Beethoven usó para su *Novena sinfonía*.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> En esto de la felicidad y la aflicción nos referimos a los modos mayores y menores, como más adelante abundaremos.

Así, nosotros quisiéramos identificar al “vino glorioso” de Beethoven con lo dionisiaco de Nietzsche tal como milenios atrás, los romanos quisieron ver en su Baco al Dioniso griego. Partamos de que ambos eran señores de la vid y de la alegría. Sobre la identidad de estos dos dioses entre los antiguos, nos dice José de la Cruz Herrera:

“El teatro fue un signo común de los griegos. Tan nacional que aunque sus dioses, que le eran inseparables, fueron importados de otras tierras de Oriente y Egipto, encontraron en él, clima propio en donde vivieron vida nueva. Dioniso fue su patrono. Dioniso, el mismo dios que los romanos llamaron Baco, dios retozón y alegre, desfachitado, sensual y libertino, encarnaba por una parte, la semblanza de la primavera. Por otra parte, Dioniso simbolizaba también el otoño, madurez de frutos, plenitud de jugos, culminación de los deleites”.<sup>46</sup>

Por lo tanto, podemos aproximar al Baco de Beethoven con el Dioniso nietzscheano, incluso en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche recurre al *finale* de la *Novena sinfonía* del sordo de Bonn para ofrecernos la posibilidad de acceder al instinto dionisiaco. Y ahí aflora una vena que nos descubrirá el aspecto político de la *Novena sinfonía* de Beethoven, como después veremos. Hay otro punto en común entre Nietzsche y Beethoven. Para la tradición pagana, Prometeo es un artista, un escultor. Goethe, Beethoven y Nietzsche retratan a este dios formador de los hombres. En su ballet *Las criaturas de Prometeo*, Beethoven afirma que es el espíritu de la música, la armonía, la que permitirá a las estatuas de Prometeo convertirse en hombres.

“El libro del ballet se ha perdido, pero conocemos su resumen por un cartel de teatro. Prometeo «es un espíritu elevado que encontró a los hombres de su tiempo en un estado de suma ignorancia y los civilizó dándoles las artes y las

---

<sup>45</sup> Ver *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 45. Sobre este mismo pasaje abundaremos más adelante.

<sup>46</sup> José de la Cruz Herrera en el prólogo a *Prometeo encadenado. Los persas*, Barcelona, M. M. Océano, 2000, pág. 7.

ciencias. Arrancando de esta idea, el presente ballet nos muestra cómo dos estatuas adquieren vida, con facultad para experimentar todas las pasiones de los humanos, gracias al poder de la armonía». El acto II nos «sitúa en el Parnaso y asistimos a la apoteosis de Prometeo, que atrae a los hombres por él creados para ser instruidos por Apolo y las musas, dotándoles así con la bendición de la cultura».<sup>47</sup>

Podemos ver que la música de Beethoven posee un elemento báquico (dionisiaco) mediado por la palabra aleccionadora de Apolo. Este elemento báquico consiste en descubrir la unidad de la vida, y aquella música que nos descubra esta unidad, la calificaremos como música embriagadora. En este trabajo sólo nos ocuparemos de la música que posee un carácter dionisiaco regulado por la palabra del dios Apolo. Una música voluptuosa, pero hermanada con la medida de la poesía. El Prometeo de Beethoven es un dios feliz que entrega a Apolo la educación de sus criaturas. Con una marcada diferencia, de carácter trágico, Goethe también reconoció en Prometeo al creador de los hombres, tal como Nietzsche lo expone en *El nacimiento de la tragedia*. Dice el poema de Goethe que Nietzsche cita:

“¡Aquí estoy sentado, formo hombres  
A mi imagen,  
Una estirpe que sea igual a mí,  
Que sufra, que lllore,  
Que goce y se alegre  
Y que no se preocupe de ti,  
Como yo!”<sup>48</sup>

Prometeo, el héroe recio que vemos levantarse como protagonista de una tragedia varias veces recreada, legada por la tradición clásica griega, recorre muchas de las páginas más celebradas de literatura occidental, desde los

---

<sup>47</sup> Referido en Marion M. Scott, *op. cit.*, págs. 137-138.

tiempos legendarios, hasta su consolidación como el personaje íntegro y rebelde de la tragedia de Esquilo; porque tanto el Prometeo de Goethe, como el de Esquilo, es un dios entregado a la actividad creadora, aquella que permite al hombre elevarse hasta que las mismas divinidades pactan una alianza con la creación del titán; el hombre reclama su propia cultura, y anuncia ya el ocaso de los dioses, pues Prometeo sabe que el tiránico Zeus caerá. Sin embargo, tanto para el músico como para el poeta, Prometeo se acerca al hombre con el anhelo de darle un corazón pasional, con el cual su criatura tiene la posibilidad de asomarse a la tristeza generada por el destino del dios.

#### IV

“Es difícil luchar con el propio ánimo.  
Lo que anhela, lo compra a cuenta del alma”.  
Heráclito<sup>49</sup>

Es muy difícil enfrentarnos con nuestro propio ánimo, fuente de deseo, pues todo deseo surge de una necesidad, y por lo tanto, de una carencia, y por lo mismo, de un sufrimiento. Prometeo pagó con su libertad aquel deseo de honrar a los mortales. ¿Qué es la creación de Prometeo? Un conflicto radical: una criatura capaz de sufrir y gozar como el mismo dios que le dio origen.

*Prometeo encadenado* se mueve a contracorriente de la opinión general que sobre el Padre de los dioses se había estado considerando, porque presenta a

---

<sup>48</sup> Goethe apud. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 91. Estos versos también los cita Schopenhauer en *El mundo como voluntad, y representación*, pág. 225 de la edición citada.

<sup>49</sup> Heráclito, fragmento 85, *op. cit.*, pág. 234.

un Zeus tiránico, en contraste con el Zeus tempestuoso pero justo de la *Teogonía* de Hesíodo, quien en el siglo VIII a. C. compuso un poema didáctico que muestra a un Prometeo tramposo que intenta engañar al prudente Zeus (versos 535-539):

“Ocurrió que cuando dioses y hombres mortales se separaron en Mecona, Prometeo presentó un enorme buey que había dividido con ánimo resuelto, pensando engañar la inteligencia de Zeus”.<sup>50</sup>

Prometeo pretende entregar a Zeus la peor parte de la res; pero el Padre de los dioses, sabedor del engaño, sólo sigue la farsa del titán para castigar a las criaturas de Prometeo y a este rebelde, también. Por su parte, Esquilo (~525 a - 456), como decíamos, prefiere ver en Prometeo la figura del rebelde que padece la sentencia de un tirano. Y si este tirano es Zeus, ante el cual Prometeo levanta una postura digna, eso hace a Esquilo aproximarse al conocimiento de un Dios único, pues se puede ver en el poeta la tensión que existe entre la opinión que sostiene la existencia de un Dios terrible y la de la responsabilidad del propio ánimo. Dado que el personaje de Prometeo es muy antiguo en la mitología helena, y también que el personaje ha evolucionado a lo largo del tiempo, resulta una figura que ha inspirado los más encontrados sentimientos. Al respecto, dice el comentario que precede a la traducción de José Alsina Clota del *Prometeo encadenado*:

“La figura de Prometeo es muy antigua en la mitología griega, y, por otra parte, a lo largo de la historia de la literatura griega presenta una cierta evolución. Si en Hesíodo simboliza la «mala *eris*», y se presenta con rasgos negativos —su actitud es contraria al deseo de Zeus, que quiere todo lo bueno—, a partir, al menos, de Esquilo, este personaje mítico pasa a simbolizar la rebeldía contra el

---

<sup>50</sup> Hesíodo, *Teogonía*, en *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2000, pág. 34.

tirano. Por esta razón en el Romanticismo (Shelley) alcanza una gran popularidad".<sup>51</sup>

Y es contra la opinión establecida en el Olimpo que se levanta Prometeo: ¡contra la opinión de los dioses del Olimpo! Sobre la colosal dignidad de carácter del Titán, acompañada por la apasionada autodefensa de su causa, consideremos lo que sucede con el Coro de Océánidas, cuando afirma a Prometeo, creador de los hombres: "Sin temblar ante Zeus, por propio impulso, honraste a los mortales, Prometeo, en exceso".<sup>52</sup> Las Océánidas representan un justo medio al dirigirse así a Prometeo. La enseñanza de las Océánidas es que el Titán bien puede honrar a su criatura, pero no demasiado, para no provocar la ira de Zeus, pues las Océánidas atienden a Zeus, pero no por amor, sino para evitar su condena. Justo medio que Prometeo desboca por propio impulso, ánimo que defiende con dignidad: su postura enseñará al mortal a madurar su propio ánimo, porque Prometeo enfrentará hasta sus últimas consecuencias su negativa a revelar el secreto que Zeus desea saber. Y si el Coro había reprochado la actitud de Prometeo, finalmente se unirá con éste en su padecer, poco después de que el Titán exclame:

"Tal torbellino avanza  
enviado por Zeus,  
contra mí, claramente,  
intentando abrumarme.  
Majestad de mi Madre,  
Éter que hace girar  
la luz común a todos:  
¿Ves que injusticia sufro?"<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Esquilo, *Tragedias completas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pág. 430.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pág. 460.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pág. 486.

Uno de los dones que Prometeo entregó al hombre fue su dignidad, el otro, su impulso. Prometeo desea que sus criaturas sufran y derramen lágrimas tal como él lo hace. Y con el anhelo de Prometeo de dar impulso y pasiones a su creación, llegamos así a las relaciones entre música y tragedia, porque Prometeo no nos comparte sus propios impulsos, sino la posibilidad de que tengamos los propios. Y la tragedia no nos hace experimentar las pasiones del héroe, sino sólo descubrir la posibilidad de que experimentemos dichas pasiones. Y a su vez la música no nos habla de una pasión en específico, sino de la pasión en general, sin ser esa pasión. Porque, ¿cómo es que la música, que sólo es sonido, semeja los estados de ánimo? Parece que la causa está en la naturaleza de la consonancia, el acuerdo, y la disonancia o desacuerdo.

“[...] toda armonía de los sonidos se basa en la coincidencia de las vibraciones. Cuando dos notas resuenan simultáneamente, esta coincidencia se producirá a cada segunda, tercera o cuarta vibración y, por consiguiente, serán octavas, quintas o cuartas, una de la otra, etc. En tanto que las vibraciones de dos notas tienen una relación racional entre sí y expresable en pequeños números y su coincidencia se repite constantemente, nuestra percepción puede abarcarlas. Los tonos se funden uno en otro y forman un acorde. Si, en cambio, la relación es irracional o puede expresarse sólo con grandes cifras, no habrá una coincidencia inteligible de las vibraciones, sino que *obstrepunt sibi perpetuo*, se resisten a ser abarcadas por nuestra percepción, y por ello se llaman disonancia”.<sup>54</sup>

En una tragedia hay un enfrentamiento de criterios, debido a una transgresión. En el caso de Prometeo encadenado, dicha transgresión consiste en que el héroe regala el fuego a los mortales, siendo que el fuego es patrimonio exclusivo de los dioses, y por ello, el Titán deberá enfrentar la sentencia de Zeus. En el caso de la música sinfónica, dicho enfrentamiento de criterios se presenta por medio de la oposición de dos sujetos musicales: el primero,

<sup>54</sup> Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998, pág. 181.

rítmico y de carácter dramático, y afirmativo, se enfrenta con otro de carácter cantante y de naturaleza lírica y expresiva. El contraste entre estos temas se acentúa por medio de su presentación: el primero nos indica la tonalidad de la obra, y el segundo está escrito en la nota dominante, o la relativa mayor, si la obra está escrita en un modo menor. En el caso de la sinfonía, la transgresión se presenta como disonancia.

## V

Schopenhauer sostiene que con la música podemos penetrar en el conocimiento que no tiene que habérselas con determinaciones, sino con esencias, porque la música nos brinda los sentimientos en abstracto, y al hacerlo así, nos comunica con la voluntad misma, sin mediación alguna del mundo como representación. Pues bien, con la esencia hemos topado. “Esencia” es un concepto que existe desde tiempos antiguos en el mundo de la filosofía. Quizá podríamos decir que en este contexto la esencia es aquello que responde a la pregunta: ¿qué es lo que hace que algo sea como es? Schopenhauer nos dice que la esencia es “el *en sí* de todo fenómeno”, como veremos a continuación. Hay fenómenos que comparten algo esencial. Así, ¿qué es lo que hace que una grosera aficción en una muela cariada y una limpia pena de amor sean como son? El dolor.

Y como el *en sí* de todo fenómeno no es otra cosa que la voluntad, la cual no tiene con el mundo como representación sino una relación indirecta, y la música nos comunica directamente con la voluntad, por lo tanto, no hay que

olvidar que el arte musical no tiene con respecto al mundo como representación una correspondencia explícita, sino solamente insinuada, pues ella no expresa ningún fenómeno particular, sino la índole íntima, el *en sí* de todo fenómeno, la voluntad; es por eso que la música no expresa cierta alegría en específico, ni cierto dolor, sino *la* alegría misma y *el* dolor común a todos los pesares. Y dado que la música es un arte que existe independientemente del mundo fenoménico, bien podrían perecer los cielos y la tierra y la música seguiría existiendo. Además, aquel que siente profundamente los efectos de la música, bien puede, durante la ejecución de una sinfonía, ver pasar ante su mirada interior todos los acontecimientos posibles del mundo. La música, pues,

“[...] nunca expresa el fenómeno, sino la esencia interior, el *en sí* de todo fenómeno, es decir, la voluntad. Por tanto, no expresa éste o aquel determinado goce, ni tal o cual amargura o dolor, o terror o júbilo o alegría o calma, sino estos sentimientos mismos, por decirlo así, en abstracto, su esencia, sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera. Sin embargo, los comprendemos perfectamente en esta quintaesencia tan sutil. De aquí resulta que nuestra fantasía es excitada por ella y trata de dar forma a ese mundo espiritual tan vivamente agitado y que invisible nos habla directamente y de revestirle de carne y de colores, es decir, de concretarle en un ejemplo análogo. Éste es el origen del canto con palabras, y finalmente, de la ópera, que precisamente por esto nunca podrán dejar de ocupar un lugar subordinado para convertirse en cosa principal y hacer de la música un mero medio de expresión suyo, lo cual constituye un gran error, una grosera inversión. Pues la música expresa siempre la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos, nunca estos mismos, por lo que sus diferencias no siempre la afectan. Precisamente esta generalidad, que es peculiar exclusivamente de ella, a pesar de su rigurosa precisión, es lo que la constituye en *Panakeion* de todos nuestros dolores. Por consiguiente, cuando la música trata de amoldarse a las palabras y de ceñirse a los hechos, se esfuerza por hablar un lenguaje que no es el suyo”.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, págs. 207-208.

Schopenhauer afirma que cuando la música utiliza su propio lenguaje es cuando produce el más espléndido resultado, porque nos comunica no con un dolor determinado, sino con la esencia del dolor; no expresa un placer en específico, sino que expresa el placer mismo; es decir, la música no es una representación del mundo, sino el lenguaje directo del fondo del mundo, el reflejo de la voluntad.

La música nos habla de todas las pasiones, sin ser esas pasiones. Aquello que nos habla de algo, sin hacernos padecer ese algo, nos muestra un mundo paralelo a éste. Un mundo que no sufrimos, pero que sí advertimos. No padecemos los conflictos de los que nos habla la música, antes, bien, nos consuela con su discurrir melódico. La música es un reflejo inmediato de la voluntad.

Y dado que por su parte, en el lenguaje nietzscheano, Apolo, en tanto que palabra, es un reflejo indirecto de la voluntad, porque la poesía reproduce al mundo como representación, entonces la palabra debe ceder su puesto a la música, pues ésta es quien puede conducirnos hasta la revelación del ser.

Nietzsche afirma que es Wagner quien mejor descubre la música, porque sabe emplearla como lenguaje universal que nos llevará a escuchar el latido primordial del núcleo del mundo, una llamada absoluta, la música, la cual, en palabras de Schopenhauer, “celebra sus saturnales” en la sinfonía. Los primeros intérpretes de *Tristán e Isolda*, entre ellos el propio Nietzsche, ya habían advertido el carácter sinfónico que posee dicha obra. Sólo un atento

músico podrá descubrir el carácter de *Tristán* sin necesidad de representación alguna, tan sólo como sinfonía abstracta, sin palabras:

“A estos 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”.<sup>56</sup>

Es momento de que advirtamos la importancia mayor de las tonalidades menores. En la tradición musical de Occidente, hay dos familias de tonalidades, mayor y menor. Las tonalidades mayores se utilizan para expresar alegría, en tanto que las menores se usan para presentar un carácter elegiaco. Muchos compositores acompañan sus obras con una indicación de la tonalidad de la obra. Así, por ejemplo, la *Quinta sinfonía, en do menor* de Beethoven. Los hombres se sienten especialmente atraídos por las tonalidades menores, que en un buen compositor, como Beethoven, pueden rendir los más sorprendentes frutos. Si a esto le añadimos un *fnale* que evolucione repentinamente a un *crescendo* triunfal, en una tonalidad mayor, el efecto puede dejarnos asombrados. Y así termina la *Quinta sinfonía, en do menor* de Beethoven: con un tono mayor. Sobre esta obra, Le Sueur exclamó al joven Berlioz: “¡Uf! Déjame salir: necesito aire. ¡Es increíble! ¡Maravilloso! Me ha transformado tanto, me ha dejado hasta tal punto perplejo, que cuando quería ponerme el sombrero, no encontraba mi cabeza”.<sup>57</sup> Beethoven tomará nota del efecto que puede lograr el acuerdo entre los tonos menores y mayores para su *Novena sinfonía*.

---

<sup>56</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 168.

El tono fundamental con el que comienza la *Novena sinfonía* es re menor. El primer movimiento de esta obra de Beethoven, escrito en forma sonata, recrea, con sonidos, la tensión (y distensión) que hay entre el héroe y los demás personajes de una tragedia griega, por medio del enfrentamiento (y acuerdo) entre dos motivos musicales contradictorios; se trata de la expresión del carácter conflictivo de la tragedia expresado en abstracto. Si en *Prometeo encadenado* el héroe se ve enfrentado con el destino decretado por Zeus, como consecuencia de los actos del dios rebelde, en el primer movimiento de la *Novena sinfonía* se expondrá el contraste entre la esencia del héroe encarado con el destino por medio de los recursos de la forma sonata: Beethoven nos presenta un sujeto musical rítmico y vigoroso que se opone a otro, de carácter melódico y lírico, los cuales tras la discusión formal, tras el diálogo musical sostenido, aparecen transformados por lo que, al final, el sujeto lírico terminará por cantar en el mismo tono que el sujeto rítmico. Y la palabra cederá ante el oleaje de la música pura. Sobre el carácter trágico del primer movimiento de la *Novena sinfonía*, dice Romain Rolland lo siguiente:

“En esta tragedia todo se desarrolla según las leyes clásicas (forma sonata) y es un goce del espíritu, emparentado al producido por una tragedia de Sófocles o de Esquilo, el sentir el orden soberano que, sin choques y sin fallas, contienen esas enormes masas en movimiento”.<sup>58</sup>

Los modos menores nos muestran cierto aspecto trágico de la *Novena sinfonía* de Beethoven, porque así como la tragedia nos exhibe “el aspecto terrible de la vida, los dolores sinnúmero, las angustias de la humanidad”,<sup>59</sup> un modo

---

<sup>57</sup> Le Sueur apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 148.

<sup>58</sup> Romain Rolland, *Beethoven, las grandes épocas creadoras. La catedral interrumpida*, Buenos Aires, Hachette, 1958, pág. 32.

<sup>59</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 201.

menor en música puede comunicarnos un sentimiento de terrible y angustioso dolor, y la partitura de Beethoven a la que nos hemos estado refiriendo comienza precisamente con un movimiento en re menor, y por lo tanto, puede comunicarnos un sentimiento de dolorosa angustia. En lo que respecta al primer movimiento, en re menor, la *Novena* es trágica en un sentido schopenhaueriano, pues nos habla de sufrimiento y resignación.

“Pero ¡cuán maravilloso es el efecto de los modos mayor y menor! ¡Cuán asombroso el ver que el cambio de un semitono, la sustitución de la tercera mayor por la menor nos produce instantánea e indefectiblemente un sentimiento penoso de angustia, del que nos libera el tono mayor también súbitamente!”<sup>60</sup>

No obstante, dado el uso de los temas en los modos mayores y menores, éstos nos hacen ver el maridaje de Apolo y Dioniso expresado en música: Apolo termina por hablar el lenguaje de Dioniso tal como en la forma sonata el segundo tema termina por presentarse en el mismo tono que el primero. Asoma entonces la afirmación de la vida aun con todo su dolor, y la *Novena sinfonía* se torna trágica en un sentido nietzscheano. Y el carácter del *tempo* nos habla de un conflicto. El comienzo de la *Novena sinfonía* es indefinido, nos recuerda a Dioniso en tanto trasfondo indeterminado del mundo. Los estremecimientos de las cuerdas de la orquesta nos comunican dicho estado de incertidumbre, que finaliza tan pronto como hace su aparición el primer sujeto, el tema de la sinfonía.

“El primer movimiento lleva la indicación *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*. Su comienzo es extraño: *pianissimo* y sin definir el modo tonal (*mayor o menor*) los violines en trémolo nos transmiten la sensación de vaguedad, de un caos nebuloso. Luego un rayo fulgurante, el primer tema, grandioso, lleno de vigor: la mano de Dios ha comenzado a formar el mundo.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 207.

Por momentos vuelve la nebulosa y cada vez con mayor dramatismo, la atraviesa la luz azulada, tema poderoso que se precipita sobre dos octavas, lleno de enérgicos ritmos. De este movimiento se han ofrecido las más diversas interpretaciones extramusicales: nuevamente, la lucha, (quizá contra el destino, retomando la idea de la *Quinta*) parece ser el tema fundamental de este fragmento. Hay episodios casi idílicos, imágenes de paz y dulzura, pero la tónica sigue siendo el antagonismo de fuerzas adversas. Hay una búsqueda casi desesperada, una sublevación heroica; aún no se vislumbran victorias, y el triunfo final está aún muy lejos”.<sup>61</sup>

El musicólogo Kurt Pahlen nos recuerda que el *tempo* de la sinfonía es un *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*; también se ha referido a una “sublevación heroica” en la que “aún no se vislumbran victorias, y el triunfo final está muy lejos”; esto es importante porque la *Novena sinfonía*, en tanto trata de una valiente insumisión, nos habla de la rebeldía de Prometeo.

Nosotros creemos que la forma sonata busca recrear con música la acción teatral de una tragedia griega, para ello, nos presenta dos motivos musicales que se enfrentan en el desarrollo de la obra y tras la discusión formal aparecen transformados finalmente como consecuencia de la lucha sostenida. El primer movimiento de las sinfonías clásicas es una forma sonata, y en la *Novena sinfonía* de Beethoven, el primer motivo musical, como un personaje de tragedia, aparece en el tono de Re menor. Este motivo se enfrenta con otro, en Si mayor, ambos en el *tempo* de *Allegro maestoso*. Schopenhauer, como veremos a continuación, se refiere al *Allegro maestoso* como aquel que nos comunica nobles y excelsos empeños dirigidos hacia una meta aún distante. Y la alegría del movimiento se ve mesurada: *Allegro ma non troppo*: Alegre, pero no demasiado. La dilatada extensión del movimiento nos habla de su carácter perseverante.

---

<sup>61</sup> Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, págs. 120-121.

"El *allegro maestoso*, con sus largos motivos, sus periodos extensos y sus digresiones amplias, nos habla de grandes y elevadas aspiraciones hacia un fin lejano, así como su satisfacción final".<sup>62</sup>

El primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven es un *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* con un principio tenue, aunque muy pronto se decide por la tonalidad menor, que Schopenhauer identifica con el dolor. Un espléndido relámpago, el primer tema, deberá enfrentarse con el destino. Por momentos, la partitura descubrirá la paz, pero sólo para señalar el contraste que la caracteriza: una voluntad que busca una satisfacción, una voluntad que ha vislumbrado la alegría al final de una lucha heroica. La lucha le ha enseñado a desdeñar toda felicidad mezquina, por eso sólo se satisfará con una alegría que reúna a todos los hombres en torno suyo. Y cuando la encuentre, querrá celebrarla con un himno que la corone.

El brumoso trémolo de la introducción, durante el cual la cuerda esboza una silueta musical, una quinta vacía, es el trémolo que Wagner tomará como inspiración para la obertura de *El holandés errante*. Sin embargo, el mago de Bayreuth convertirá en una armonía violenta este elemento que en la partitura de Beethoven es más bien etéreo. Bien dice Wagner: "Toda mi obra procede de la *Novena sinfonía*".

## VI

---

<sup>62</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 207.

Si la música no tiene que habérselas con el mundo real, y presume de no tener nada que ver con determinaciones, su contrapartida está en la escultura clásica griega, pues ésta sí que tiene que atender a la realidad. Sin embargo, las cosas no son tan simples como para que podamos afirmar que una escultura de Apolo es un retrato de algún privilegiado mortal; antes bien, una obra clásica es aquella que nos muestra un objeto con carácter universal. Frente al *Discóbolo* de Mirón podemos advertir que el objeto del canon clásico consiste en retratar el carácter universal de la belleza humana. ¿Cuál fue el fecundo instinto que permitió convertir el mármol en un héroe? El sueño, porque el sueño es el mejor de los mundos posibles.<sup>63</sup> Por lo tanto, fue el instinto del sueño el que permitió a la inerte piedra transformarse en la ágil figura del atleta a punto de arrojar el disco. Figura que con proporción y serenidad, retrata el carácter del canon clásico griego. Nietzsche señala que el punto de partida del arte escultórico y buena parte del poético está en el mundo del sueño:

“En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

«Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta,  
el interpretar y observar sus sueños.  
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre  
se le manifiesta en el sueño:  
todo arte poético y toda poesía  
no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad».

---

<sup>63</sup> El sueño y la música guardan cierta afinidad, pues ambos nos muestran un mundo paralelo. Las pesadillas nos dejan de importunar en cuanto despertamos, y sólo alguien muy impresionable les daría un valor más allá de su carácter. El sueño, en cambio, repara. Sin ser la pasión, la música nos habla de esa pasión. Sin ser la realidad, el sueño nos advierte que el mundo visible es también, una ensoñación.

"La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos, de una mitad importante de la poesía".<sup>64</sup>

Basta abrir los ojos frente a una escultura griega para advertir el carácter del arte que le dio origen. Nada más sólido que un bloque de mármol, el cual por medio de un instinto, podrá convertirse en la representación de un atleta, y en este sentido es apolíneo, se trata de un personaje que se mueve, y en su movimiento manifiesta la belleza de la forma humana. Y a la belleza se refiere la estampa de las esculturas que engalanan el Partenón. El arte escultórico griego es la armónica expresión de la elasticidad; el *Discóbolo* de Mirón, es la representación fija de un atleta lleno de vida; una expresión de la vida medida en *movimiento*.

En efecto, el cuerpo se encuentra en la dinámica postura del instante previo al lanzamiento del disco, y aquel que se mueve no forma parte ya de la rigidez del mármol. Y como movimiento y rigidez se excluyen mutuamente podemos concluir que el *Discóbolo* es una obra paradójica: un atleta en movimiento representado en inerte mármol. El frío mármol es la expresión del etéreo sueño. ¿Por qué? Porque el sueño nos presenta, ante todo, figuras. Esta feliz necesidad de la apariencia onírica rinde su mejor fruto figurativo en el *Discóbolo* de Mirón.

"Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo: Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez un dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos

---

<sup>64</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 41.

estados que contrasta con la sólo fragmentariamente ininteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo esto es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida".<sup>65</sup>

El frío mármol es la expresión del etéreo sueño. ¿Por qué? Porque ya aquí se evidencia el conflicto que a todas las cosas envuelve. La divina proporción de un bello sueño expresado en mármol. Nada más opuesto al sólido mármol que un sueño. Y sin embargo, el mármol será el vehículo de expresión del escultor clásico para representar sus sueños.

Atleta es aquel que ha disciplinado sus movimientos para dar por resultado la proporción de sus músculos y su cuerpo. Y quien ha encauzado sus movimientos para obtener la armonía corporal, es objeto de la atención del escultor. Dicho objeto de la aplicación del escultor es la representación del personaje, en la postura de un instante pleno. La plenitud es aquello que busca mostrar el escultor. Y la representación de un atleta, en la postura de un instante pleno, es, en este caso, el preciso momento que precede al lanzamiento del disco. El momento, determinado con precisión, muestra un cuerpo desnudo que evidencia la musculatura en tensión. Y este cuerpo ostenta así, con sus músculos, la fuerza a punto de desenvolverse. Toda esta postura es algo más que la figura del cuerpo de un atleta, representada en mármol. En el *Discóbolo* está presente una medida, una proporción que otorga serenidad y límites al movimiento. Dicha medida, fórmula de proporción, es el canon clásico. Por lo tanto, en el *Discóbolo* está presente el canon clásico. El canon clásico es aquel que, entre otras reglas, prescribe un

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, págs. 42-43.

eje, una línea central imaginaria en torno de la cual las esculturas distribuyen sus formas. Y esta línea imaginaria es aquello que nos comunica una impresión de proporción armónica. Por lo tanto, el canon clásico nos comunica una impresión de proporción armónica, la cual está apaciblemente individualizada en las figura de un atleta. Y por ventura, lo anterior nos permitirá afirmar que el *Discóbolo* expresa la belleza. Belleza que se hace divina e individual cuando el atleta consigue ganar tres veces una carrera.<sup>66</sup>

“Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce *una sola ley*, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige mesura de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del «conócete a ti mismo» y de «no demasiado» marcha paralela a la necesidad estética de la belleza, mientras que la autopresunción y la desmesura fueron reputadas como los demonios propiamente hostiles, peculiares de la esfera no-apolínea, y por ello como cualidades propias de la época pre-apolínea, la edad de los Titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, del mundo de los bárbaros”.<sup>67</sup>

¿Qué es la belleza? ¿Qué es lo que, sin mediación alguna de palabras, está ahí, con una medida equilibrada, en armonía con la figura del mármol? ¿Qué es aquello que marca el límite en el mármol, la piedra convertida en obra de arte? ¿Qué clase de hombre es Mirón, capaz de representar, por medio de una escultura, algo bello? ¿Y cuándo podemos decir que un hombre es bello? ¿y

---

<sup>66</sup> Esta costumbre griega está expresada en los términos en que los atletas podían acceder a la inmortalidad: “Consiguieron la categoría de héroes por haber ganado la carrera de cien metros en Olimpia. Zeus había concedido este favor a los vencedores de aquella carrera en los Juegos porque una tradición suponía que al nacer, cuando todavía era un tierno infante, antes de que su padre Cronos pudiera devorarlo como había hecho con sus anteriores vástagos, unos muchachos dorios que jugaban a correr en la vertiente del Ida oyeron los gritos del recién nacido, lo raptaron y se lo llevaron a la lejana Olimpia. Por este favor, los mancebos que vencían en la carrera de cien metros tenían derecho a erigirse una estatua. Eran héroes. Si ganaban tres veces la misma carrera, al derecho de la estatua se añadía el del parecido, y el retrato podía recibir entonces las facciones del héroe retratado; sin esta triple victoria, la estatua se identificaba con una simple inscripción.” Varios autores, *Historia del arte. Arte griego*, Vol. 5, Barcelona, Salvat, 2000, pág. 17.

<sup>67</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 58.

cuándo podemos afirmar que un hombre puede mostrarnos la verdad sobre el mundo? ¿Quién es ese hombre?

¿Qué es el hombre? El hombre es la más bella forma en movimiento del mundo como representación, el hombre conoce la ley del individuo, es la criatura formada con los deseos de Prometeo, el depositario de la medida que lo lleva a intentar conocerse a sí mismo. De todo ello nos hablan las esculturas griegas. Y sin embargo, en tanto que objetivación de la voluntad, el hombre es la objetivación suprema de la voluntad, y como tal la belleza participa de la voluntad en la figura humana. Por ello dice Schopenhauer:

“Cuando hablamos de belleza humana usamos una expresión objetiva, que designa la más perfecta objetivación de la voluntad, en el grado superior en que se manifiesta: la Idea del hombre en general, expresada enteramente en su forma corpórea”.<sup>68</sup>

En el hombre puede expresarse la más bella Idea del mundo como representación y la más espléndida objetivación del mundo como voluntad. Al referirnos a la belleza del hombre señalamos al grado superior en que la voluntad se hace visible: al cuerpo le corresponde la más bella Idea del mundo como representación y al hombre le corresponde la más excelsa objetivación del mundo como voluntad. La Idea del hombre, afirmada por completo en la forma de su cuerpo, y cuya Idea ha sido captada por el artista, es expresada parcialmente en el mármol del *Discóbolo*.

## VII

Cuando Schopenhauer nos habla de la belleza representada en la escultura griega, su pluma se hace pulida y amable. Las disquisiciones en torno a la voluntad enfrentada consigo misma ceden su puesto al papel del conocimiento en el hombre, y cómo éste está caracterizado por medio de la belleza en la escultura griega. El conocimiento es la aprehensión de una cualidad, en este caso, la aprehensión de la cualidad de la belleza. ¿Redime el arte al hombre? ¿Cuál es el requisito para la redención que nos otorga el arte? En tanto que la reflexión estética hace al filósofo reposar su afán de aprehender, en esa medida el pensador se emancipa de la servidumbre de la voluntad, y esto lo lleva a considerar el conocimiento, el cual viene a ser así, la facultad que le permite suspender los dictados de la voluntad, y dado que el pensador que contempla alguna manifestación artística puede suspender la sumisión de la voluntad, podemos concluir que éste puede gozar de los favores del conocimiento, favores mediados por la belleza, signo sensible del conocimiento en las proporciones privilegiadas de una cabeza humana. Y uno de estos favores es, la redención por medio del arte. El arte redime al hombre cuando el conocimiento permite suspender los dictados de la voluntad.

Schopenhauer nos dice que es la regla que el conocimiento asista a la voluntad, porque ha surgido para beneficio de ésta; por eso este filósofo afirma que el conocimiento emerge de la voluntad tal como lo hace la cabeza del cuerpo. Todos los animales están sometidos por completo a los dictados de la voluntad. En cambio, en el hombre, en ocasiones, pueden detenerse dichos dictados. Esta distancia entre el hombre y el animal se manifiesta externamente por la diferencia que existe en los lazos entre la cabeza y el

---

<sup>68</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 177.

resto del cuerpo. Aquellos seres que dirigen su atención a la tierra, serán los que responderán mejor a los mandatos de la voluntad, en tanto que aquel que pueda elevarse para someter con su mirada el espacio que tenga frente así, bien podrá, por raro privilegio, suspender los mandatos de la voluntad. Y es así que en los animales inferiores, cabeza y tronco se confunden; todos los animales orientan su cabeza hacia el suelo, donde se reúnen los elementos de la voluntad; incluso entre los animales más evolucionados, la cabeza y el tronco están menos especializados que en el hombre, en el cual la cabeza está casi emancipada del tronco, sostenida por éste y no colocada para servirle. Schopenhauer afirma que esta prerrogativa del hombre está representada de manera artística en el Apolo de Belvedere; la cabeza del dios de las Musas se enseorea del espacio y con su mirada abarca todos sus dominios. Haciendo patente el canon clásico griego, la cabeza de Apolo resplandece con entera libertad sobre sus hombros y con ello tiende a separarse del tronco, y así, librada de los afanes del cuerpo, puede gozar por sí misma, como puro sujeto de conocimiento.

“Por lo general, el conocimiento siempre está dedicado a servir a la voluntad como nacido para este servicio, y pudiendo decirse que brota de la voluntad como la cabeza del tronco. En los animales esta servidumbre es constante. En el hombre, algunas veces, por excepción suele ser suspendida, como veremos más adelante. Esta diferencia entre el hombre y el animal se expresa exteriormente por la diferencia en las relaciones entre la cabeza y el tronco. En los animales inferiores, ambos están completamente indiferenciados; en todos, la cabeza se dirige a tierra, donde se hallan los objetos de la voluntad; aun en los animales superiores, la cabeza y el tronco están menos diferenciados que en el hombre, en el cual la cabeza está libremente colocada sobre el cuerpo, sustentada por éste y no puesta a su servicio. Este privilegio de la especie humana está representado de modo eminente en el Apolo de Belvedere; la cabeza del Dios de las musas domina con su mirada el espacio y aparece tan libremente sobre los hombros que parece desprenderse del cuerpo y como emancipada de los cuidados que al cuerpo la atan”.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. 147.

Schopenhauer afirma que “La figura y la expresión humana son el objeto más importante de las artes plásticas, así como las acciones del hombre el más alto objeto de la poesía”.<sup>70</sup> ¿Por qué? Porque el hombre es la más acabada expresión de la voluntad, que siendo ciega en la objetivación de sus grados inferiores, alcanza la luz del conocimiento al manifestarse en el hombre. Y la luz del entendimiento permite la suspensión de la voluntad y dicha suspensión es lo que Schopenhauer llama la negación de la voluntad de vivir y que tanto impresionara a Wagner.

La poesía más elevada es aquella que trata de los actos del hombre y nos descubre su contradicción. La tragedia nos habla del conflicto de la voluntad en su máxima y terrible manifestación, y siendo el hombre el lugar donde la voluntad se manifiesta con todo su horror y majestad, la tragedia es la obra donde se trata con poesía de la contradicción más intensa de la voluntad. La tragedia es la obra poética que habla del conflicto humano con la belleza de las palabras medidas.

No obstante, Beethoven recurrirá a una poesía ajena a la tragedia para culminar su *Novena sinfonía*. Tomará un himno de Schiller donde se exaltan la alegría y la fraternidad humanas. El himno *A la alegría* es un *Trinkenlied*, melodía para ser cantada mientras se escancia el vino durante un banquete. Una canción que nos redime del dolor de la vida y nos exhorta a una vida buena. Una vida buena acompañada por el vino tiene que ser una vida acompañada por un buen vino.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, pág. 170.

*"An die Freude* se inscribe en una tradición de elogios a la alegría propia del siglo XVIII, marcada por la enunciación amistosa de las canciones báquicas, las *Trinklieder*. Schiller es de los primeros en asociar la alegría a un *Weltgefühl*, un «sentimiento del mundo»; la felicidad terrestre de la Humanidad desempeña en el texto un papel esencial".<sup>71</sup>

Una vez que la sordera ha hecho presa de él, y tan pronto como ha aceptado su destino, Beethoven usará una divisa, "A la alegría por el sufrimiento",<sup>72</sup> frase que lo hermana con la tradición romántica que sabe ver el valor del sufrimiento, y que no lo rechaza, sino que lo asimila como parte del proceso que desemboca en la alegría. La alegría es un anhelo que muchos hombres comparten. Mientras más intenso sea nuestro anhelo, más intenso será nuestro dolor. Ante todo, debido a que todo anhelo brota como resultado de una carencia, y por lo tanto, de un dolor. Por eso, la calma transitoria de todos los anhelos, que se produce cuando el hombre se entrega a la contemplación de lo bello es por eso mismo, un elemento de redención. La serena mirada del Apolo del Belvedere es una invitación a entregarnos a lo bello: rendido al imperio de lo bello, el hombre apacigua sus anhelos y se abandona al placer estético, y por lo tanto, redime su dolor momentáneamente. Lo mismo hace por nosotros la música, porque nos invita a olvidar la falta de armonía que hay entre los hombres por medio de la armonía de las notas melódicas. La música, convertida en el lenguaje de la pasión, sin ser ella misma pasión, es el símbolo de una sociedad utópica en la que la emoción contribuye a la armonía de los hombres que conforman dicha sociedad. En el horizonte simbólico, la voz

---

<sup>71</sup> Esteban Buch, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001, pág. 85.

<sup>72</sup> Beethoven apud. Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 174.

colectiva es inherente al coro báquico, y dicha congregación se expresa por medio de un himno *A la alegría*.

## EL MUNDO COMO ABISMO

## I

“Cuando miras largo tiempo a un abismo,  
también éste mira dentro de ti”.

*Nietzsche*

El mundo es un abismo porque una vez nacidos en él caeremos sin remedio, pues no importa lo que hagamos, cualquier paso que demos, nos conducirá hacia el dolor y la muerte. ¿No es la vida un caer continuamente? El hombre descubre al mundo como abismo cuando experimenta un dolor terrible. Schopenhauer sostiene que el arte puede redimir el dolor de la vida. Nietzsche nos dice que tenemos el arte para soportar la verdad. ¿Qué verdad? La verdad de Sileno. ¿En qué consiste esta verdad? En que lo mejor es no nacer. ¿Por qué lo mejor es no nacer? Porque vivir acarrea muchos males, no importa qué decisión tomemos. El que vive, tarde o temprano descubre que su afán es en parte despreciable, en parte horrible, y muy poco gratificante. Éste es el abismo de mundo. Dejemos la palabra a Erasmo de Rotterdam, quien escribió sobre dicho tenor, lo siguiente:

“Coincidentes en este mismo sentir consérvanse epigramas atribuidos a Posípodo o, en opinión de algunos, a Crates, el cínico. Lo de Crates es de este tenor, según una antigua versión que tengo hecha: «¿Por qué deseas hollar el camino de la vida? Doquiera te volvieres, lleno está de males. Resuena el foro de litigios de causas que dan enojo. Perpetua cruz es la solicitud de la casa. El campo triste agota con sus labores asiduas. Si los mares hiendes, oprimente mil peligros. Si vives lejos y tienes hacienda cuantiosa, mísero todo lo temerás y vivirás siempre mal seguro. Y, por contraste, si vacía colgare tu bolsa de dineros, cómo es dura y mísera en el hombre la indigencia. ¿Estás casado? Cuánta cuita te nacerá de ahí. En soledad vivirás si no tuvieses esposa. Si

suscitares prole, con harto trabajo le darás crianza. Si no la suscitaras, en ciega orfandad discurrirá tu vida. Si fueres joven, vaga y sin seso es la mocedad; la cana senectud está agotada de fuerzas. Lo que resta, pues, si gozas de sanidad mental es que optes por uno u otro de estos dos extremos: o no haber salido jamás de la lóbrega estrechez del claustro materno, o tan pronto como de allí hubieres salido, ir a sepultarte en las escondidas tinieblas estigias»<sup>73</sup>.

Observemos que tanto la ciudad como el campo, el mar y la tierra, la riqueza y la pobreza, la boda y la soltería son causas de aflicción para el hombre. Los opuestos no se excluyen: nos excluyen de la alegría. Aflora, pues, la contradicción como condición de la vida. Bien parece que lo mejor es no aventurarse en los azares de la vida, y sin embargo, es ésta misma vida la que con voz potente, nos llama a existir; por eso, ¿a cuántos ocasos es necesario asistir para advertir la horrorosa fatalidad del mundo? Nada da más terrible para un artista que perder sus facultades más preciadas, nada más terrible para un músico que quedarse sordo; y sobre los desproporcionados dolores que los inocentes deben padecer por dictado del destino y la sentencia de angustia que debe soportar un compositor que se ha quedado privado del don de escuchar música, dice Beethoven en una carta a su amiga Amenda:

“Cuántas veces quisiera tenerte aquí, ya que tu Beethoven está llevando una triste vida, en desacuerdo con la naturaleza y su Creador. Son muchas las veces que le he maldecido por haber sometido a sus criaturas a toda clase de riesgos, de forma que la flor más bella se ve frecuentemente pisoteada y destruida. Déjame decirte que mi bien más preciado, *mi oído*, se ha deteriorado muchísimo”<sup>74</sup>.

¿Qué nos dice el conocimiento que escuchamos en la forma de la sardónica carcajada de Sileno? Que lo mejor es no haber salido del claustro materno. Que la vida debe abandonarse lo antes posible. Y los enormes sufrimientos

---

<sup>73</sup> Erasmo de Rotterdam, “Lo mejor es no nacer” en *Ensayos escogidos*, México, SEP, 1988, págs. 329-330.

que hemos de padecer en esta tierra, terminan por hacernos decir: “Sí, tenéis razón, sabio”. Y sin embargo, el sufrimiento deja otra enseñanza para aquellos que alcanzan a escucharlo. Antes de su enfermedad, Beethoven era un músico que coqueteaba con la superficialidad. Cuando Beethoven se quedó sordo, entonces pudo escuchar a Sileno, y éste le mostró la futilidad de haber nacido. Beethoven retrata en su correspondencia el carácter inútil de una vida humana desgraciada, y sus obras también hacen eco de esta tremenda verdad:

“No puede haber descanso. Si consiguiera liberarme al menos en parte de mi aflicción, entonces acudiría a ti como un hombre completo y maduro y renovarí­a contigo nuestros viejos sentimientos de amistad. Me hallarías tan feliz como el Destino haya dispuesto que lo sea en esta tierra; no estoy dispuesto a ser desgraciado —no, esto no lo podría soportar — y agarraré al Destino por el cuello; desde luego, no me doblegaré ni me aplastaré totalmente”.<sup>75</sup>

Y sin embargo, a pesar del decreto de la fatalidad, el músico no renuncia a su decisión de no ser un simple juguete de las circunstancias, e incluso pretende ahorcar al destino. Beethoven muestra su inconformidad con la suerte que le ha tocado vivir, tal como otros jóvenes románticos de su tiempo muestran su rebeldía hacia las reglas del pasado.

Desde los tiempos de Bach (1685-1750) y hasta el comienzo del siglo XIX, los compositores crearon sus obras con base en melodías ordenadas con claridad y concordaron dichas melodías con armonías, cuyo axioma principal era a su vez, la claridad, accesible al oído del espectador. Fue éste el periodo del clasicismo. El oído escuchaba melodías comprensibles acompañadas por amables armonías constituidas por acordes que estaban, por tanto, en

---

<sup>74</sup> Beethoven apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 55.

<sup>75</sup> Beethoven apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 57.

*consonancia* con la melodía principal. El compositor sabía con toda precisión cuáles eran los acordes que mejor sonarían con el discurso musical. Por eso, la música poseía unas reglas muy bien definidas. Claro que de vez en cuando el compositor podía desplegar un osado trazo en su partitura; es lo que se conoce como modulación: pasar de una consonancia a una disonancia; pero incluso la modulación; el cambio de un tono a otro, también se cumplía de acuerdo con ciertas normas. La consonancia aparecía luminosa y la disonancia era la sombra que destacaba aún más la luz del clasicismo.

Pero con el amanecer del siglo XIX, el ánimo embriagado con el arribo de la revolución francesa, no sólo se tambaleó el viejo orden social, también el arte respondió a las nuevas inquietudes artísticas. Beethoven expresa esta inconformidad con las reglas del pasado por medio de una disonancia: un acorde que no se ciñe a las reglas del clasicismo, pues la disonancia expresa la falta de conformidad con la melodía a la que acompaña, y aún más, la melodía embravecida no se ajusta tampoco a la regla de claridad que de ella exigía el clasicismo. Para el clasicismo, la disonancia era un “sonido desagradable”<sup>76</sup> y así la define la Academia, tanto musical como la de la lengua.

Beethoven resuelve enfrentarse al destino, y el cuarto movimiento de su *Novena sinfonía* refleja esta decisión con vigorosos acordes y disonancias que muestran los más terribles aspectos de la vida; pero también expresan el ánimo rebelde de la nueva estética musical que habrá de convertir a Beethoven en el último de los clásicos y el primero de los románticos en el

---

<sup>76</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa - Calpe, 1970.

universo de la música occidental. Sobre el cuarto movimiento de esta obra de Beethoven, apunta Kurt Pahlen:

“Con explosión casi salvaje irrumpe la lucha [...]. Un recitativo instrumental en las cuerdas graves sigue al estallido, que se caracteriza, entre otras cosas, por una cruda disonancia. El recitativo anticipa el que dentro de unos momentos entonará la voz del bajo solista; como melodía instrumental, en cambio, suena extraño. Nuevamente estalla el acorde disonante en toda la orquesta, y tras él, un pasaje de furioso desahogo. Y después desfilan, como en recuerdos, los momentos principales de los tres primeros movimientos. Cada una de las evocaciones se ve bruscamente interrumpida, desechada por los furiosos golpes de la orquesta. Hay un hondo sentido en todo esto, por supuesto. Beethoven pasa revista a temas y melodías que nutrieron la sinfonía hasta ese instante; ahora, ninguno de ellos lo satisface ya, ninguno alcanza para decir lo que tiene el anhelo, la misión de decir”.<sup>77</sup>

Una disonancia tan tremenda, como la que escuchamos al comienzo del cuarto movimiento de la *Novena sinfonía* nos habla de la esencia del mundo, pues la música nos comunica con esencias. El compositor, en desacuerdo con el mundo y su creador, nos habla de la tensión esencial del mundo. Nietzsche sostiene que este aspecto terrible expresado por medio del arte nos muestra la esencia del mundo. ¿Cómo vivir después de escuchar la verdad de Sileno, si ésta consiste en saber que lo mejor es no haber nacido? Pregunta que podemos responder si atendemos a la interrogante de Nietzsche: “¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos?”<sup>78</sup> Necesitamos soportar la verdad, y para ello está el arte, instrumento que nos ayudará a buscar a Dios en un mundo de donde él ha partido ya.

---

<sup>77</sup> Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, págs. 122-123.

<sup>78</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 51.

Hay cierta afinidad entre la verdad y la vida. Si la verdad es la visión que nos revela el fundamento del mundo, y este fundamento es la fuente de vida; un fondo terrible donde descubrimos que todo es Uno, entonces el arte también puede ayudarnos a soportar la vida.<sup>79</sup> Necesitamos soportar la verdad; pero, ¿no era ella nuestro soporte? ¿Qué le ha sucedido al soporte?

## II

Buscar: éste es el papel sempiterno del hombre, papel que se ha acentuado tras la muerte de Dios anunciada y sentida durante el siglo XIX. Dios había muerto, y el arte quiso ocupar su trono. Después de todo, Apolo y Dioniso no son sino metáforas que se refieren a sendos instintos artísticos. Sin embargo, para soportar la terrible verdad del mundo es necesario contar con algo que satisfaga nuestra búsqueda. Richard Wagner propone un culto al arte y como toda devoción, tiene un *Credo* del que deben jurar fidelidad los adeptos:

“Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven, y también en sus apóstoles y discípulos. Creo en el Espíritu Santo y en la verdad del Arte, único e indivisible. Creo que este Arte procede de Dios y vive en el corazón de todos los artistas. Creo que aquel que se ha bañado una vez en los sublimes deleites de este Arte superior queda consagrado a Él para siempre, y jamás podrá ya negarlo. Creo que a través de este Arte todos los hombres están salvados, y que sin embargo todos pueden llegar a morir de hambre por Él. Creo que la muerte me dará mi mayor felicidad. Creo que en esta Tierra yo fui una inoportuna disonancia que será inmediatamente resuelta en forma perfecta por la muerte. Creo en el juicio final, que condenará a horrendos sufrimientos a todos aquellos que en este mundo se hayan atrevido a traficar con el Arte puro, o que lo hayan violado y

<sup>79</sup> Cf. Andrés Sánchez Pascual apud. F. Nietzsche, en la edición citada de *El nacimiento de la tragedia*: “Lo que Nietzsche expone en este escrito es su intuición y su experiencia de la vida y de la muerte. Todo es uno, nos dice. La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas, se desgarrar a sí misma. Por ello es la vida dolor y sufrimiento: el dolor y el sufrimiento de quedar despedazado lo Uno primordial. Pero a la vez la vida tiende a reintegrarse, a salir de su dolor y reconcentrarse en su unidad primera. Y esa reunificación se produce con la muerte, con la aniquilación de las individualidades”. *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 18.

deshonrado a través de la maldad de sus corazones y de la obscena lascivia de sus sentidos. Creo que éstos serán condenados para toda la eternidad a oír su propia y vil música. Creo, por el contrario, que los verdaderos discípulos del Arte superior serán transfigurados en un celestial velo de fragancia, luminosidad y dulces sonidos, y unidos por siempre con la divina fuente de toda Armonía. ¡Ojalá sea la mía una sentencia de gracia! Amén”.<sup>80</sup>

Wagner compone este *Credo* como un homenaje a Beethoven, pues forma parte de un cuento en el que el protagonista, un anónimo compositor que adoraba al sordo de Bonn, después de fracasar en sus intentos por hacer carrera musical en un indolente París, muere en medio de una angustiada miseria. El *Credo* es formulado el último día de su vida. Y ese día el compositor advierte que él fue un áspero sonido en la melodía del mundo. Este hombre se descubre como “una inoportuna disonancia”, y Wagner es el apóstol de un arte nuevo que hará de la disonancia una bandera, porque quiere expresar en música las tensiones del corazón del compositor romántico, manifestado en *Tristán e Isolda*.

“[...] Wagner debió tener en claro de antemano, que su música habría de expresar la permanente alta tensión y la agitación incesante del tema que había escogido para su drama. Y así, debió de ir más allá de lo existente, no sólo acumular disonancias, sino hacerlas perdurar —conscientemente en la historia de la música— como valores propios, sin conducirlos a una disolución en consonancias, como lo exigía la teoría desde hacía siglos. El rigor de las disonancias en *Tristán e Isolda*, deja muy atrás a todas las anteriores.”<sup>81</sup>

Wagner va al más allá de lo que existe en el campo del sonido y ahí, aprende a componer los nuevos acordes que engalantarán el arte del futuro. Wagner hará de la disonancia la regla, y no la excepción, porque quiere que sus creaciones ostenten un carácter arrebatado, y así, su *Tristán* está representado

<sup>80</sup> Wagner apud. Charles Osborne, *op. cit.*, pág. 52.

<sup>81</sup> Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 473.

como un acorde que es disonante hasta el delirio: Fa, Si, Do sostenido, Sol sostenido. Es un acorde doloroso, porque, de acuerdo con la teoría musical anterior, ninguno de sus tonos cuadra. Wagner nos incita así, a querer escuchar y querer ir más allá de lo escuchado. Y su *Credo* nos advierte que más allá de la disonancia está la muerte, la cual es la única forma de resolver de manera magnífica y pura las contradicciones de la vida. Wagner sostiene que para que la muerte pueda terminar con el conflicto que la vida plantea, el adepto debe ser redimido por medio del arte, al que Wagner considera como una entidad indivisa. Este arte es aquel que responde a la propuesta estética planteada por Beethoven. Un arte que sabe responder a la pregunta sobre la maravilla del mundo: el mundo encierra una tensión irresoluble si queremos permanecer en él.

Wagner en su *Credo* se refiere al creyente en el arte como un tono disonante, y también despliega un acorde que no es consonante para crear a Tristán. A su vez, Nietzsche se refiere al ser humano como una disonancia: “Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia —¿y qué otra cosa es el ser humano?—, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia”.<sup>82</sup>

¡Qué diferencia de opinión, entre aquella que esgrimen el clasicismo y la Academia para referirse a la disonancia como un “acorde desagradable” hasta la de Nietzsche, quien expresa que “El placer que el mito trágico produce

---

<sup>82</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 190.

tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música”<sup>83</sup>!

Y al referirnos al hombre como una disonancia, ¿y qué es sino una disonancia inesperada? ¿No se trataría acaso de una criatura que discrepa de su mundo circundante, un inconforme que resalta en medio de la consonancia general, la consonancia del clasicismo? Y desde su postura discordante, ¿puede el hombre ver el fundamento del mundo?, porque la disonancia nos invita a distinguir su influencia como aquélla en la que “queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír”.<sup>84</sup>

### III

Sólo obtendrá esta novia,  
quien sea más libre que yo, que soy un Dios.  
Wotan, *La Valquiria*, III, III.<sup>85</sup>

Cuando admiramos la maravilla que nos rodea, es inevitable preguntarnos ¿cuál es el fundamento del mundo? Varios filósofos a lo largo de los tiempos han encontrado variopintas respuestas a esta pregunta. Schopenhauer tuvo contacto con la filosofía oriental; de ésta extrajo la noción de que el fundamento del mundo está cubierto por el velo de Maya, el velo de la ilusión desplegada ante nuestros ojos. El aspecto del mundo que advertimos por medio de nuestros sentidos no es sino un velo; al descorrerse, alcanzaremos a contemplar el fundamento del mundo. Cuando se descorre el velo de Maya, el

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, pág. 188.

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> Richard Wagner, *La Valquiria*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 345.

mundo nos muestra su esencia, su modo real de ser. Schopenhauer llama voluntad al fundamento del mundo, pues ésta preside a todos los fenómenos, sin ser ella misma fenómeno alguno:

"[...] el concepto de voluntad es el único entre todos los conceptos posibles que no trae su origen del fenómeno de una simple representación intuitiva, sino que viene del fondo mismo, de la conciencia inmediata del individuo, en la cual se reconoce él mismo en su esencia inmediatamente, sin forma alguna, ni siquiera la de sujeto y objeto, puesto que aquí el que conoce y lo conocido coinciden".<sup>86</sup>

Todo aquello que nos pueden mostrar nuestros sentidos está cubierto por el velo de Maya, y mientras dicho velo nos cubra, la vida es sufrimiento, porque todo aquello que nos pueden mostrar nuestros sentidos es perecedero, y la muerte es generadora de dolor.<sup>87</sup>

El hombre en tanto que se sabe perecedero, es un ser que sufre, y mientras busca una explicación a su sufrimiento, descubre que si algo le explica el sufrimiento, ese algo le explica el mundo, porque todo en el mundo es perecedero.

La antigua religión había considerado el sufrimiento humano como una consecuencia de una falta moral, el pecado original, por medio del cual se pretendía hacer responsable al hombre del sufrimiento del mundo; pero el siglo XIX experimenta con gran violencia, el declive de la fe, y el hombre necesitará una nueva manera de comprender un mundo de donde se ha

---

<sup>86</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 99.

<sup>87</sup> Esta apreciación coincide con la primera de las cuatro nobles verdades del budismo: la vida es sufrimiento. El budismo admite cuatro nobles verdades, a saber: la vida es sufrimiento, la causa del sufrimiento está en los deseos, la supresión de los deseos conlleva la eliminación del sufrimiento y el modo de lograr esto está en hacer las cosas de manera recta.

retirado el viejo Dios. Los poetas son unos de los primeros en advertir que Dios ha partido del mundo. Henri Heine escribe:

"Nada lo ha podido salvar. ¿Oyes la campanilla? ¡De rodillas!  
Están llevando los sacramentos a Dios que agoniza".<sup>88</sup>

El siglo XIX vive la premonición de un mundo nuevo, en el que Dios abandona el puesto que tenía en el corazón humano. Y si Dios ha muerto, el arte viene a ocupar su reino, porque el frío de la soledad del trono vacante de Dios reclama un nuevo príncipe. Un príncipe que consuele al hombre, el asesino de Dios. Y también, un príncipe que le enseñe al parricida a comprender la grandeza de su proceder. El arte le dice al hombre que bien *puede* convertirse en Dios. Ésta es la explicación del arte.

Wagner aprende que el arte explica al mundo; cuando recibe esta enseñanza del romanticismo. Y si la vieja religión pretendía explicar el mundo, deberá ceder su puesto frente al nuevo poder del arte. Wagner aprenderá de Schopenhauer que el mundo, en tanto representación, es dolor; pero el artista querrá añadir al maestro que, el mundo en tanto voluntad, es amor. Giro romántico que acompañará las obras de Wagner. Por eso, al final del esbozo de *El ocaso de los dioses* que presentamos, al calcinarse el viejo mundo de los dioses, sólo sobrevive el amor. ¿Qué fue lo que vio o quiso ver Wagner en la filosofía de Schopenhauer? En una carta de diciembre de 1854, Wagner le comenta a Franz Liszt que

---

<sup>88</sup> Henri Heine apud. René Laurentin. *¿Ha muerto Dios?* Madrid, Ediciones Paulinas, 1968, pág. 15.

"[...] además del —lento— avance de mi música, me he dedicado en el presente exclusivamente a un individuo que ha venido a mí en mi soledad —aun cuando sólo [sea] en forma literaria— como un regalo del cielo. Se trata de Arthur Schopenhauer, el filósofo más grande después de Kant, quien —según él lo expresa— primeramente pensó sus ideas en forma completa hasta el fin. [...] Su idea principal, la final negación de la voluntad de vivir, es de una tremenda gravedad, pero única en su redención. [...] Cuando pienso en las tempestades de mi corazón, en la tremenda convulsión con que se aferraba —en contra de la voluntad— a la esperanza de vivir, más aún, cuando todavía esas tempestades degeneran en huracanes, he encontrado un único sedante que en noches de insomnio me ayuda a conciliar el sueño: es la entrañable e íntima añoranza de la muerte: completa inconsciencia, total no ser, desaparición de todos los sueños, ¡la única y final redención! [...] pero dado que en la vida jamás gocé la verdadera dicha del amor, erigiré un monumento a éste, el más hermoso de mis sueños, en el cual este amor podrá hartarme desde el principio al fin. Tengo en mente el proyecto de un *Tristán e Isolda*, la concepción más simple, pero más florida. Con la «bandera negra» que ondea al final, me cubriré para morir".<sup>89</sup>

Wagner desea liberar al arte de la influencia de la sociedad moderna, y para conseguirlo, transforma al arte en la representación de la vida misma, la cual cree que manifiesta su esencia en la filosofía de Schopenhauer, filosofía que le enseña a Wagner que la tragedia es la obra que expresa mejor el mundo como voluntad, su carácter doloroso, desgarrado. El arte es el medio para conocer y transformar el mundo, y como tal, recoge la esencia dolorosa de éste. Schopenhauer afirma que las contradicciones que plantea la vida son consustanciales a la vida misma, e incluso, a la esencia del seno de la voluntad, pues ésta se encuentra enfrentada consigo misma:

"vemos en toda la naturaleza lucha, guerra y alternativas en la victoria, en lo cual hemos de reconocer el esencial desdoblamiento que se opera en el seno de la voluntad. [...] A través de la naturaleza entera podemos seguir esta lucha, porque, en el fondo, el mundo no consiste más que de ella [...] y esta lucha no es otra cosa que la revelación del esencial desdoblamiento que se opera en el seno de la voluntad misma".<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, págs. 422-423.

<sup>90</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* México, Porrúa, 1998, págs. 124-125.

Si la voluntad entra en conflicto consigo misma, y lo que sucede cuando un animal se come a otro, es que “la voluntad de vivir se devora constantemente a sí misma y en distintas formas es su propio alimento”<sup>91</sup> entonces podemos concluir que, por así decirlo, la voluntad tiene el corazón dividido. Cuando una mujer rechaza una petición amorosa, se trata simplemente de la voluntad despreciándose a sí misma. Schopenhauer advierte que el carácter de la esencia de la voluntad era patrimonio de la tradición oriental: “En China esta verdad es conocida desde los más remotos tiempos y se encuentra en la doctrina de la oposición entre *yin* y *yang*”.<sup>92</sup> En último término, el *yin* simboliza la nada y el *yang* el todo; y a partir de aquí es como esta doctrina china habla de los contrarios que, sin embargo, se dan vida mutuamente, porque son complementarios. De dichos contrarios brotan los demás: lo femenino (*yin*) y lo masculino (*yang*), la noche (*yin*) y el día (*yang*), lo pasivo (*yin*) y lo activo (*yang*), etcétera. Schopenhauer quiere ver en esta doctrina un antecedente de su consideración sobre la voluntad.

Y la más destacada manifestación de la voluntad, que Schopenhauer identifica con el hombre lleva pues, grabada en el alma el conflicto que desdobra al núcleo del mundo, el hombre es la contradicción en el mismo centro. Beethoven vive el desgarramiento de su existencia al despreciar un mundo que, sin embargo, es una invitación a vivir. Beethoven llega a considerar la muerte como la única forma de resolver esta contradicción y dirige a sus hermanos una carta conocida como “El testamento de Heiligenstadt”, en la cual dice:

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pág. 125.

"¡Oh, compañeros que me consideraréis antipático, arisco y misántropo, qué injustos sois conmigo! Ignoráis la razón secreta que me induce a mostrarme de esa forma. Desde mi infancia mi corazón y mi pensamiento se sintieron inclinados a los tiernos sentimientos de la bondad; siempre me sentí en disposición de acometer grandes acciones. Pero pensad, por un momento, que durante seis años me he sentido afligido por una enfermedad incurable, que se ha visto agravada por la intromisión de médicos incompetentes. Año tras año mis esperanzas de curación han quedado gradualmente desvanecidas y, finalmente, me he visto forzado a aceptar la perspectiva de una enfermedad permanente... Mi infortunio me duele doblemente, ya que por su causa soy mal comprendido. Para mí ya no existe distracción en la sociedad humana, ni conversaciones delicadas, ni confidencias mutuas. Debo vivir solo, y si aparezo en sociedad lo hago únicamente cuando la necesidad me lo exige. Debo vivir como un proscrito... Estaba a punto de poner fin a mi vida. Lo único que me retuvo fue mi arte. Verdaderamente, no me parecía posible dejar este mundo antes de haber producido todas las obras que me sentía urgido a componer; y así me he arrastrado por esta miserable existencia... *Patience*, ésa es la virtud (dicen) que debo escoger como guía; ahora que la poseo, espero persistir en mi resolución de aguantar hasta el final, hasta que la Parca inexorable se decida a cortar el hilo; puede que mi condición mejore, puede que no; sea como fuere, hoy por hoy estoy resignado. A la temprana edad de veintiocho años me vi obligado a ser filósofo, cosa nada fácil, ya que, en verdad, es más difícil para un artista que para cualquier otra persona. Dios todopoderoso que ves en lo más íntimo de mi alma, que ves a través de mi corazón, sabes que rebosa de amor hacia la humanidad y de deseo de hacer el bien. [...] mi deseo es que tengáis una mejor y más despreocupada existencia que la que yo he tenido. Estimulad a vuestros hijos a ser virtuosos, ya que solamente la virtud puede hacer al hombre feliz. El dinero no lo logra. Lo digo por propia experiencia. Fue la virtud la que me sostuvo en mi miseria. Gracias a ella, y también a mi arte, no puse fin a mi vida mediante el suicidio. Adiós y amaos el uno al otro... Gozosamente voy al encuentro de la muerte. Si viniera antes de darme la oportunidad de desarrollar plenamente mis dotes artísticas, aun teniendo en cuenta mi duro destino, vendría demasiado pronto y, sin duda, me gustaría posponer su llegada. Aún así, estaría contento, ya que ¿acaso no me libraría de una condición de sufrimiento continuo?"<sup>92</sup>

La catástrofe es muy parecida a la del destino del héroe trágico: su suerte es la de un rebelde que se enfrenta al decreto inexorable de Dios; el personaje anhela y rechaza la muerte por igual, lo cual constituye una contradicción en

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, pág. 122.

los términos, expresando así una paradoja, la más radical de todas, la paradoja humana. Es el arte el que salva a Beethoven de suicidarse y es el arte el arma con la que pretende enfrentar el destino. El ánimo del compositor fluctúa entre la resignación y la esperanza.

Y sin embargo, hay contados ejemplos de individuos que muestren un grado similar de implacable coraje humano. Pareciera que la opinión que uno tiene del mundo en general depende del carácter espiritual que preside su sentido de identidad social. Por eso, Beethoven no puede inmolarse sin abandonar aquello que considera su identidad como persona en la sociedad: su música es aquello por lo que vive, porque su música es lo que le permite “acometer grandes acciones” con las cuales puede expresar “los más tiernos sentimientos de bondad” hacia la humanidad. Y en el sentido en el que Beethoven desea legar una obra a sus semejantes, comparte con Prometeo su afán creador. El espíritu prometeico es aquel que busca redimirse en su creación. Y considera la libertad de la voluntad como acción del hombre.

¿Cómo vivir después de escuchar la verdad de Sileno? Porque la verdad de Sileno nos evidencia que lo mejor es no nacer, y sin embargo, la tentación de existir es muy grande; por ello, aunque Beethoven, en medio de su sordera ha escuchado la verdad de Sileno, la cual ha convencido al músico de que lo mejor es abandonar la vida; porque está hundido en ese abismo del mundo que llamamos dolor; Beethoven, a pesar de todo, descubre un motivo para seguir viviendo: el arte musical que lo insta a componer aun cuando no

---

<sup>93</sup> Beethoven apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, págs. 58-59.

escuchará sus obras. Ante esta nueva perspectiva, que redime al artista de su dolor, Beethoven exclama: "¡Sería tan maravilloso vivir!"<sup>94</sup>

La muerte es el acertijo principal que se presenta a cada uno de nosotros al nacer. Ahora que estamos vivos, nos damos cuenta de lo maravilloso que es este momento presente. Pero moriremos, sabemos que así será. Saber que moriremos es espeluznante, lo suficientemente atroz como para suicidarse. Un suicidio así sería producto del amor a la vida. No obstante, la voluntad humana bascula entre un extremo desolado y otro de esperanza. Schopenhauer, por su parte, considera el suicidio desde la perspectiva de su sistema filosófico en los siguientes términos:

"El suicidio, lejos de negar la voluntad de vivir, la afirma enérgicamente. Pues la negación no consiste en aborrecer el dolor, sino los goces de la vida. El suicida ama la vida; lo único que le pasa es que no acepta las condiciones en que se le ofrece. Al destruir su cuerpo no renuncia a la voluntad de vivir, sino a la vida".<sup>95</sup>

Por lo tanto, el suicida no renuncia a la voluntad de vivir, sino que únicamente disuelve la manifestación singular, es decir, su propia vida, sin disminución alguna de la voluntad. Una vida en extremo desgarrada es deplorable, no puede soportarse. Y si no se termina con la vida, tal como lo hace Beethoven, entonces, surge la enorme necesidad de crear un mundo superior a éste, un mundo en el que las contradicciones de la existencia se resuelvan en la armonía de los contrarios, o que incluso, queden veladas por una bella apariencia. El mundo del sueño nos entrega la luminosa experiencia de los dioses; el mundo onírico tiende un engaño que llamamos arte, el cual

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pág. 57.

nos hace creer que la vida es bella. Nietzsche sostiene que “Tenemos el arte para soportar la verdad”. ¿Qué arte? El arte que muestra nuestro desgarramiento en toda su terrible grandeza es el arte trágico.

### III

Schopenhauer considera que el objeto del arte es mostrarnos la esencia del mundo. Y dado que este autor considera que la esencia del mundo consiste en una sola voluntad que se manifiesta en el enfrentamiento universal que descubrimos en la naturaleza, entonces el objeto del arte consiste en mostrarnos el triunfo de esta lucha.

Wagner medita sobre la manera en que la música puede redimir al hombre; y en sus composiciones operísticas Wagner siempre tiene presente a Beethoven; y Beethoven a su vez considera que la música está por encima de todas las manifestaciones de los saberes humanos. No obstante, Beethoven recurrirá a un coro de Schiller para celebrar el *finale* de su *Novena sinfonía*, porque es el poeta quien repara en querer llegar “al país del conocimiento únicamente por la puerta auroral de la belleza”.<sup>96</sup> Es así como la poesía reclama su parte en la sinfonía. La poesía es una forma de liberación de las complicaciones del mundo. En efecto, Schiller considera que “Los hombres, en verdad, esperan de las artes cierta emancipación de las trabas de la realidad; aspiran a regocijarse, en lo posible, y dar rienda suelta a su fantasía”.<sup>97</sup> Y en los fragmentos póstumos Nietzsche dice que “Tenemos el arte para soportar la

---

<sup>95</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 305.

<sup>96</sup> Friedrich Schiller apud. Heinrich Zimmer, *El rey y el cadáver*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 318.

<sup>97</sup> Friedrich Schiller, prólogo a *La novia de Mesina en Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 972.

verdad". ¿Cuál es la verdad que Nietzsche nos exhorta a soportar por medio del arte? La verdad ontológica, el fondo del mundo, verdad terrible y abismal, "el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza",<sup>98</sup> nos dirá Nietzsche. Esta verdad es el misterioso Uno primordial del que todo brota y al que todo vuelve, el trasfondo del horror, lo informe, lo indiferenciado, el cual apunta hacia la unidad básica del mundo, y con ésta, la unidad de la vida; esta unidad es el mundo como voluntad de Schopenhauer, pues en esta obra temprana de Nietzsche se observa la influencia del autor de *El mundo como voluntad y representación*. Nietzsche nos enseña que la verdad se manifiesta como correspondiente con el estado de embriaguez; y Nietzsche la identifica con el mundo de lo dionisiaco.

¿A qué arte nos referimos? Al arte que hace soportable el hecho de que venimos de lo informe y a lo informe volveremos. Para decirlo en otras palabras, de la nada venimos y a la nada volveremos.

Si bien es cierto que descubrimos al individuo empezar a vivir cuando nace, y lo vemos disolverse cuando muere, también podemos advertir que el individuo no es nada sino el *principium individuationis*: el individuo humano acepta la vida como un obsequio; sale entonces de la nada, se somete luego por la muerte a la pérdida de aquel obsequio para partir de nuevo a la vacuidad de donde surgió alguna vez.

"[...] el individuo recibe la vida como un don; sale de la nada, sufre luego por la muerte la pérdida de aquel don y vuelve a la nada de donde salió".<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 43.

<sup>99</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 218.

¿Qué es lo específico del arte trágico? Según Schopenhauer el arte trágico consiste en escenificar con esplendor y en toda su terrible grandeza el acto del mundo, el cual en tanto está bajo el aspecto de los individuos, está sometido a la discordia, que provoca el desdoblamiento de la vida, sus sufrimientos incontables, las tribulaciones de los hombres, producto del imperio del azar; el dominio de los malvados, la superioridad vergonzante de la fatalidad y la ruina a que están sentenciados los francos y honestos; la tragedia constituye una grave advertencia sobre la esencia del mundo y de la vida. El objeto de la tragedia es mostrarnos el mundo como abismo, según nuestras propias palabras.

“el fin de esa labor suprema del genio poético es mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores sinnúmero, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso a que fatalmente están condenados el justo y el inocente, lo que nos suministra una indicación importante sobre la naturaleza del mundo y de la vida”.<sup>100</sup>

Y sin embargo, “Una y la misma voluntad es la que vive y se manifiesta en todos; pero sus manifestaciones luchan y se destrazan entre sí”.<sup>101</sup> Por eso, aunque la tragedia ejecuta frente a nuestros ojos el desarrollo del triunfo del horror en un cuadro tan completo, que nos demuestra ya que nuestros dolores provienen del acaso o de una inadvertida equivocación, éstos son tan sólo formas del mandato universal de la fatalidad, la cual se manifiesta con tal astucia que pareciera tener toda la intención de una cacería de índole personal deliberada; y sin embargo, aun todo esto, la voluntad es una.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, pág. 201.

“La tragedia nos representa el triunfo de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado supremo de objetivación. Y nos presenta este cuadro, ya provengan nuestros dolores del azar o del error que gobiernan el mundo con tal perfidia que tiene todas las apariencias de una persecución personal deliberada, ya tengan su origen en la misma voluntad humana, en los proyectos y esfuerzos individuales que se entrecruzan y combaten, o en la malicia y estupidez de la mayor parte de los mortales”.<sup>102</sup>

Cuando el azar nos es adverso nos consolamos con la máxima que afirma: “no hay mal que por bien no venga”, proverbio que bien puede tener su fundamento en el punto de vista que declara que si bien es indiscutible que el azar subyuga el mundo, el error toma parte en este imperio, y dado que estamos sometidos a los dictados tanto de uno como de otro amo, a veces sus planes para con nosotros llegan a ser contrarios entre sí, y bien podemos descubrir que tal vez sea motivo de alegría lo que en un principio creíamos que era una desgracia. Así nos movemos de un opresor a otro, del azar al error.

#### IV

Aunque la tragedia nos muestra el doloroso e inevitable enfrentamiento de la voluntad consigo misma, el coro trágico es un coro solidario, pues sufre ante los dolores del héroe; así, en *Prometeo encadenado*, cuando las Oceánidas encuentran al héroe padeciendo el castigo que Zeus decretó para Prometeo, Esquilo pone en boca del coro de las hijas del Océano lo siguiente:

“Viéndolo estoy. Mis ojos, Prometeo,  
horrible niebla cubre  
hermanada con lágrimas,

---

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> *Idem.*

al ver cómo tu cuerpo se marchita  
clavado en esa roca  
con estas ultrajantes ligaduras.  
¡Se ve que en el Olimpo hay nuevos amos!  
Con nueva ley Zeus gobierna a su antojo,  
y ja los grandes de ayer ha aniquilado!<sup>103</sup>

La escena nos transmite el aliento de las Oceánidas, fruto de bello consuelo en forma de la solidaridad del Coro, el cual comparte los dolores de Prometeo. Las lágrimas de las Oceánidas son la manifestación visible de su pena. El papel de la tragedia clásica griega incluye un consuelo, que será tomado por los autores del futuro, entre los que se encuentra Schiller. Schiller en el prólogo a *La novia de Mesina* exalta el consuelo fantástico de la poesía con que nos saluda el coro trágico, el cual nos brinda la más noble emancipación de los obstáculos con que nos hiere el mundo ordinario, y su presencia figurada nos hace guardar distancia frente a los hechos que se suceden en el teatro, porque el coro nos recuerda a cada instante que lo que vemos no es sino una mera representación. Uno a otro transcurren los dolores de Prometeo; pues tan pronto terminan sus captores de clavarlo en la roca, cuando el Titán aguarda la visita del águila que habrá de devorarle las entrañas, y aunque ésta en la primera jornada de la tragedia no se lleva a cabo, Prometeo es visitado por Hermes, quien amenaza al rebelde para arrancarle su secreto. Tan sólo la visita del coro es un consuelo:

“Si esas calamidades con que la tragedia nos conmueve el corazón se sucediesen una a otra, en serie ininterrumpida, la fuerza del dolor se sobrepondría a nuestra propia actividad. Intervendríamos como parte interesada en el argumento, y no nos alzaríamos sobre él. Pero, por lo mismo que el coro aísla esos hechos y separa las pasiones con sus reflexiones consoladoras, nos

---

<sup>103</sup> Esquilo, *Tragedias completas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, págs. 442-443.

devuelve nuestra libertad, que en otro caso se perdería con la violencia de los afectos".<sup>104</sup>

Además de la solidaridad consoladora del coro, con la cual se manifiestan, tanto la libertad del artista como la del espectador, el coro trágico es una presencia fantástica que se enfrenta a la simple copia de la naturaleza, la cual no tiene que ver con el arte creador. El coro va contra la opinión del mundo ordinario.

La diferencia más importante entre el conocimiento del mundo ordinario y el arte clásico radica en que el conocimiento del mundo ordinario se encarga de conocer el universo material, por eso intenta copiarlo; mientras que el arte es una labor humana que se ocupa de los procesos del pensamiento en sí mismos. Es usual que esto último se señale en los sucesos comunitarios que aparecen en la obra de arte. ¿Qué nos dice el hecho de que Prometeo sufra a causa de Zeus? ¿Cuáles son las consecuencias en la comunidad olímpica dada la negativa de Prometeo a revelar su secreto?

La idea que preside a la evolución de la sociedad es el argumento con el cual un intelecto —el del artista— se propone inspirar a otro —el espectador— a recorrer el camino del descubrimiento del desenlace de una paradoja que el primer intelecto ha realizado. Éste es el principio que subyace en todas las nociones artísticas clásicas dispuestas para presentar las relaciones sociales, relaciones que han de ser coherentes con la naturaleza característica del ser humano, un ser paradójico.

---

<sup>104</sup> Friedrich Schiller, prólogo a *La novia de Mesina* en *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 976.

Este acto del pensamiento de los procesos del pensamiento en sí mismo que es cada gran composición artística según los postulados de las formas clásicas es mucho más que una práctica mental abstracta.

Para cualquiera que haya realizado un hallazgo original y válido de un principio o simplemente haya repetido el descubrimiento efectuado con anterioridad por otro descubridor que lo precedió debe resultarle conocida una capacidad especial de pasión que no sólo asiste a la labor creadora satisfactoria, sino que le es consustancial. Ésta es la capacidad que puede explicarse como “la emoción de la reflexión contemplativa”, la emoción que nos provee la energía mental precisa para prevenir el que el intelecto divague cuando tenga que hacer frente a una contradicción que sea factible resolver.

La aparición de la alegría, que se expresa con pasión en el momento de descubrir la verdad encerrada en la obra artística es una característica fundamental de la educación espiritual de las emociones de un individuo y de la sociedad. Sin embargo, esta pasión debe controlarse con un elemento poético que nos conforte con sus reflexiones. El Coro termina por afirmar que desea sufrir junto con Prometeo.

La verdad de la tragedia es afirmar jubilosamente la vida, incluyendo todos sus dolores, por lo que la tragedia provoca que el hombre salga del teatro con un ánimo mejor que cuando entró. El que los personajes principales no consigan ver la verdad que quieren conocer, tal como sucede en la insidia que hay entre Zeus y Prometeo a propósito del secreto que Prometeo conoce sobre la caída de Zeus, ausencia que el coro contempla con espanto, sirve para

elevar la capacidad del juicio moral del hombre. Juicio moral fruto del papel del coro y no del conocimiento del mundo ordinario, el del naturalismo, podríamos decir.

“La introducción del coro será el paso último y decisivo; y aunque sólo sirviera para declararle, pública y lealmente, la guerra al naturalismo en arte, haría para nosotros las veces de una muralla viva, defensora de la tragedia, para conservarla pura de los ataques del mundo real y reservarle su terreno ideal y su libertad poética”.<sup>105</sup>

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se refiere a esta misma intuición vislumbrada por Schiller acerca del sentido ideal del coro trágico en los siguientes términos: Schiller estima el coro en tanto que se trata de una barrera viva desplegada por la tragedia en torno suyo para distinguirse del mundo de la realidad vulgar y así conservar su terreno de inspiración artística e ideal.

“Una intuición infinitamente [...] valiosa sobre el significado del coro nos la había dado a conocer ya, en el prólogo a *La novia de Mesina*, Schiller, el cual consideraba el coro como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética.

“Con esta arma capital lucha Schiller contra el concepto vulgar de lo natural, contra la ilusión comúnmente exigida en la poesía dramática. [...] La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte”.<sup>106</sup>

Por lo tanto, Schiller y Nietzsche sostienen que la mera imitación es incapaz de dar cuenta del mundo, por lo que la fantasía coral es más perfecta que la pretendida realidad del artista que se limita a copiar la naturaleza. ¿Cuáles son

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, pág. 971.

<sup>106</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, págs. 75-76.

los artistas que se limitan a copiar la naturaleza? Schopenhauer nos advierte de ellos en *El mundo como voluntad y representación*, y nos dice que el artista no copia a la naturaleza, deduce la Idea de ella; así cuando habla de pintura, el filósofo nos enseña que aquellos pintores que tan sólo buscan halagar la voluntad, como aquellos que pintan un bodegón rebosante de ricas viandas, tan sólo copian la naturaleza, sin deducir nada de ella, en tanto que aquel pintor que sabe descubrir la idea en su obra, ése es un verdadero artista. El que copia la naturaleza nos entrega obras en las que aparece lo que Schopenhauer llama lo lindo.

“Ordinariamente llamamos lindo a todo lo que es bello en el género festivo o alegre, pero hay que rechazar esta noción demasiado genérica. En el sentido en que yo empleo esta palabra, [...] no hay en la esfera artística más que dos clases de cosas lindas que deben ser excluidas del arte. La primera y más inferior de estas dos clases la encontramos en las escenas domésticas de la escuela flamenca, cuando el autor se rebaja representando viandas que despiertan el apetito por su perfección, con lo que no hacen sino excitar la voluntad que nos distrae de la contemplación pura del objeto. [...] La otra especie de lindo (lo picante) lo encontramos en la pintura de la historia, en que los desnudos, por su actitud, por su semidesnudez y la manera de estar tratando el asunto, tienden a despertar en nosotros ideas lascivas, por lo que toda contemplación estética queda anulada y el fin del arte se desvirtúa. Este defecto corre parejas con el que reprochábamos a los holandeses hace un instante. Los antiguos, a pesar de toda la belleza y la completa desnudez de sus figuras, están libres de este defecto, casi siempre porque el artista los concibió con espíritu puramente objetivo, impregnado en la belleza ideal, y no con espíritu subjetivo, de baja concupiscencia. Por tanto, es de evitar siempre lo seductor en el arte”.<sup>107</sup>

¡Qué diferencia tan enorme entre un bodegón y la tragedia de Prometeo! El primero es un mero remedo de la naturaleza, el segundo, es un ejemplo del ansia de libertad humana. Veamos esto. La estampa trágica de *Prometeo*

---

<sup>107</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, págs. 168-169. A pesar de esta recomendación de Schopenhauer, a quien admira, Wagner hará de lo seductor una norma de su arte. Ver “Noche de Epifanía” de este trabajo.

*encadenado* no es solamente la del sufrido protagonista, sino también la pérdida de Zeus, pues la causa última por la que el Padre de los dioses castiga a Prometeo es la negativa del hijo de Jápeto a revelar a Zeus el secreto de la ruina de este último. La tensión entre estos dos aspectos está matizada por el ansia que sentimos por la libertad de Prometeo. ¿Cómo consumaremos esa ansia de libertad? ¿Eliminando al Coro trágico? No. Más bien, al contrario: nos situamos aparte, precisamente como un Coro báquico, para recordar que algo, —el propio Coro—, está ahí para atemperar las violentas pasiones de la escena.

En el caso que nos ocupa, la imitación de la naturaleza nos llevaría a eliminar el Coro, cosa que constituiría un demérito más que una ventaja estética, pues el Coro es uno de los elementos que nos revelan la Idea del mundo de dolor que ahora atendemos. Nietzsche reprocha a Eurípides el que éste haya subido a escena a un espectador concienzudo, el cual paraliza el mundo trágico del Coro, para, a continuación, sustituirlo por un mundo de pura lógica, que pretende ser una “máscara fiel de la realidad”.<sup>108</sup> Por eso, el mero naturalismo lleva al esquematismo de la lógica, y “En el esquematismo lógico la tendencia apolínea se ha transformado en crisálida”.<sup>109</sup> Y esto resulta en que el hombre de la vida cotidiana, trepado en el escenario sólo “reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza”.<sup>110</sup> Por el contrario, la libertad del artista es la que dicta su obra, y no la copia de la realidad, la deduce de la naturaleza. Por eso, la libertad es la verdad del artista y el coro dice la verdad. En este sentido, el asunto de la tragedia es la verdad

---

<sup>108</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 102.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pág. 121.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pág. 102.

y la libertad. Schiller es el poeta de la libertad creadora, y expresa su opinión sobre las relaciones entre el arte libre y la mera copia de la naturaleza en el prólogo a *La novia de Mesina*.

“Cuando la naturaleza ha dotado al artista de una comprensión exacta y un sentido íntimo adecuado, rehusándole el don de una fantasía creadora, pintará fielmente lo real y representará con verdad los fenómenos accidentales; pero no, por consiguiente, el espíritu de la naturaleza. Sólo nos ofrecerá su materia exterior, pero no será la suya una obra propiamente artística, la libre creación de nuestro espíritu en esa esfera; y carecerá del bienhechor carácter del arte, que tan sólo debe consistir en la libertad. [...] Aquel otro, al que, por el contrario, tocóle en suerte una viva fantasía, pero sin carácter ni sentimiento, curará poco de la verdad y mucho del mundo exterior; y sólo buscará sorprendernos por lo singular y fantástico de sus combinaciones; y como su obra toda no pasa de ser espuma y vana apariencia, nos divertirá unos instantes, pero sin dejar en nuestro ánimo nada perdurable”.<sup>111</sup>

Si el artista posee una gran capacidad para comprender con precisión el sentido apropiado de los fenómenos accidentales, pero tiene negada la facultad de la imaginación, entonces retratará fielmente la naturaleza y la representará como un remedo y no como una creación propia; el artista sólo nos presentará las apariencias del mundo, mas no aquello que está más allá de éstas. Si el artista se excede en su fantasía, nos ofrecerá sólo quimeras, vanas esperanzas, producto de ensoñaciones sin carácter, que tampoco podrán acceder a aquello que está más allá de los fenómenos, aunque ahora, anclándose en el mundo de lo singular y fantástico.

En cambio, el artista que sepa trascender los fenómenos sin dejarse sorprender por las ilusiones, podrá gozar de libertad creadora, la cual es el sello distintivo del arte. En las bellas artes, trátese de la pintura, la escultura, la arquitectura,

---

<sup>111</sup> Friedrich Schiller, prólogo a *La novia de Mesina* en *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 972.

el teatro, la poesía o la música, han de estar presentes los principios de belleza natural en la composición del artista; pero, a menos que ésta se realice agregando algo decisivo, no pasará de ser una mera descripción de la naturaleza, no será una obra creadora, ni por consiguiente, una obra de arte. El agregado es la libertad del artista que celebra la expresión de las facultades creadoras del ser humano individual; ése algo decisivo que agrega el artista permite la visión del fundamento del mundo, porque si se alcanza a ver más allá de los fenómenos, y más allá de los fenómenos está su fundamento, entonces el artista puede expresar el fundamento del mundo, aquel que está oculto tras los fenómenos, y que sólo puede descubrirse con el espíritu. Schiller también sostiene que

“La naturaleza misma es una idea del espíritu, que no cae bajo el dominio de los sentidos. Hállase oculta entre los fenómenos, y jamás se hace visible. Sólo al arte ideal le es lícito penetrar en ese dominio, o mejor dicho, sólo a él se le ha abandonado, con la condición de que se apodere del espíritu de ese todo y lo revista en forma corporal”.<sup>112</sup>

Sólo el artista puede asomarse a ese mundo, pero puede compartírnos su visión, prestándonos sus ojos. Miremos con los ojos del poeta las palabras del Coro que Esquilo hace visitar a Prometeo, y con esta óptica consideremos cómo al final de *La novia de Mesina* el coro decreta que lo mejor es no nacer, sentencia que se ve matizada por la fantasía coral. ¿Puede el coro de la tragedia responder qué es hombre? Sí, el coro trágico nos dice, por medio de su intervención qué es el hombre, aunque lo hace mostrando una expresión simbólica:

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, pág. 973.

“personajes ideales y símbolos de una especie que expresan en toda su profundidad lo que es el hombre. La intervención del coro que, como testigo y juez los oye, reprimiendo los estallidos violentos de su pasión, influye en la moderación de sus actos y en la dignidad de su lenguaje. Están, hasta cierto punto, en un teatro natural, puesto que actúan y hablan ante espectadores; y, por tanto, son más idóneos para hablarle al público en un teatro artístico”.<sup>113</sup>

El coro, en tanto que evita que se desaten las pasiones, cumple, pues, un papel de mediador, es, por decirlo en un lenguaje nietzscheano, también apolíneo, en vista de su lenguaje, que busca la medida de las acciones y la forma bella.

¿Puede el arte responder qué es hombre? Sí, el hombre es un desdoblamiento extremo, es una voluntad con el corazón dividido para deleite y venganza de los dioses. El coro nos dice a dónde vamos, a quién pertenecemos. *Mutatis mutandis*, Wagner quiere rescatar el sentido de la solidaridad del coro, coro que padece junto con su señor en *El holandés errante*. Ahí, un capitán maldito es seguido por su tripulación en un buque fantasma, y así, el largo lamento del capitán tiene respuesta entre sus hombres, que sin actuar en el escenario son sólo personajes etéreos que secundan a su señor. El fragmento del drama dice así:

El Holandés: —“¡Aniquilamiento eterno, acógeme!”

La tripulación fantasma (invisible, desde el navío y como sordo eco):

—“¡Aniquilamiento eterno, acógenos!”<sup>114</sup>

La tragedia nos une para participar de los sufrimientos de Dioniso. Su sufrimiento es nuestro destino, eso es lo que proclama el coro. En esto consisten, tanto la sabiduría del coro como el carácter verdadero del arte

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pág. 976.

<sup>114</sup> Richard Wagner, *El holandés errante*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor. 1992, pág. 33.

musical que atiende, tanto a la palabra de Apolo, como a la verdad terrible de Dioniso. Nietzsche afirma sobre la solidaridad del coro báquico:

“Este coro contempla en su visión a su Señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro servidor: él ve cómo aquél, el dios, sufre y se glorifica, y por ello él mismo no actúa. En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la naturaleza, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que participa del sufrimiento es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo”.<sup>115</sup>

El Coro trágico sufre ante el padecimiento del héroe, de quien Nietzsche sostiene que no es otro sino Dioniso. El Coro trágico es una afirmación que nos exhorta a soportar el dolor, porque con su ofrecimiento de fraternidad, busca ayudarnos a sostenernos en medio de nuestro padecer.

Sobre la alegría embriagadora que envuelve al coro báquico, Nietzsche nos recuerda que “En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible”.<sup>116</sup> Y en la medida en que el coro de la *Novena sinfonía* de Beethoven es un coro pagano, participa de esta dualidad, la cual hemos querido retratar en aquello que llamamos la importancia mayor de los acordes menores: dicha sinfonía de Beethoven está en un modo menor, y éstos modos musicales son capaces de despertar en el oyente sentimientos elegiacos; y si bien es cierto que en cuanto interviene la voz humana en la sinfonía del Sordo de Bonn se interrumpe dicho modo menor para dar paso a otro mayor, los tres movimientos anteriores abundan en modos menores.

---

<sup>115</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 85.

Beethoven abandera la idea de que el hombre puede intentar un enfrentamiento con el destino, con la certeza, sin embargo, de que el héroe no podrá vencerlo. El hombre, formado con la imagen de la estirpe de los dioses, desea soportar la verdad por medio del arte; pero, una vez que los dioses nos han abandonado, parece que bien podemos ocupar su trono. Fernando Savater se pregunta: “¿Y si la muerte de Dios en la cual todos hemos colaborado y colaboramos, nos exigiese un esfuerzo mucho mayor que el de apoyar en nuestros hombros lo que Él soportaba en los suyos?”<sup>117</sup>

Wagner quiso seguir su divisa romántica que decía “arte para conocer y transformar el mundo”; y frente a una de las situaciones que el siglo XIX vive con gran intensidad, el declive de la religión tradicional, el arte adquiere un carácter participativo, y Wagner dirigirá los valores estéticos para comprender y renovar un mundo de donde ha partido el viejo Dios. En una de las versiones de 1862 que el músico consideró para *El ocaso de los dioses*, Wagner esbozó las palabras finales de Brunhilda, la heroína, de la manera siguiente:

“Pasó como un soplo la estirpe de los dioses.  
Si dejo al mundo de nuevo sin señor,  
también revelo al mundo el tesoro de mi divina sabiduría:  
ni bienes, ni oro, ni la pompa de los dioses.  
Ni palacios, ni dominios, ni la ostentación de los amos.  
Ni los engañosos lazos de sombríos pactos.  
Ni la dura ley de hipócritas costumbres...  
Dejad que, en el dolor y en la alegría, exista sólo el amor”.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, pág. 49.

<sup>117</sup> Fernando Savater, *Idea de Nietzsche*, Barcelona, Ariel, 1995, pág. 54.

<sup>118</sup> Richard Wagner, apud. Ángel Fernando Mayo, *op. cit.*, pág. 29.

La protagonista de la obra, Brunhilda, ha disuelto el sistema que regía al mundo, para librarlo de todo aquello que el viejo Señor había decretado en favor suyo. Ahora es el ingenio humano, representado por el fuego purificador, el que dominará el nuevo mundo nacido de las cenizas del viejo orden. Un nuevo mundo regido por el amor, y no por las convenciones sociales. El oscuro pacto del viejo orden del mundo, el mundo de los convencionalismos, el mundo de las reglas escleróticas, llega a su fin cuando se enfrenta con la figura artística.

Casi veinte años después de que Wagner celebrara la muerte del Señor del mundo y de los dioses, Nietzsche aborda el tema de la muerte de Dios en *La gaya ciencia*. La muerte de Dios marca la hora en que el hombre puede elevarse sobre sí mismo. Todos hemos matado a Dios: quienes profesamos el ateísmo pero anhelamos la llegada de un nuevo Dios, y quienes profesan alguna religión pero sus obras revelan que son ateos de corazón, por inclinación o por ineptitud. Y pese a sus consecuencias, sus riesgos, vértigos y sus equivocaciones, la muerte de Dios es una invitación para vivir en un mundo naciente.

“¿No habéis oído hablar de aquel hombre frenético que en la claridad del mediodía prendió una lámpara, corrió al mercado y gritaba sin cesar: «Busco a Dios, busco a Dios!»? Puesto que allí estaban reunidos muchos que precisamente no creían en Dios, provocó una gran carcajada. «¿Es que se ha perdido?», dijo uno. «¿Se ha extraviado como un niño?», dijo otro. «¿O es que se mantiene escondido? ¿Tiene temor de nosotros? ¿Se ha embarcado en un navío? ¿Ha emigrado?» — así gritaban y reían confusamente. El hombre frenético saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada. «¿A dónde ha ido Dios?», gritó, «¡yo os los voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado! — vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de beber el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de

todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia adelante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No nos sofoca el espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la noche y más noche? ¿No habrán de ser encendidas lámparas a mediodía? [...]»<sup>119</sup>

La muerte de Dios nos hace sentir el vértigo de descubrir el abismo del mundo, y advertir la naturaleza del fondo de este abismo acarrea la zozobra de nuestro corazón en la más completa oscuridad, aunque nuestro corazón no puede dejar de reconocer en el fondo de este abismo el origen del mundo. ¿Y no es esto errar en un mundo conocido y desconocido a la vez? Conocido para el fondo de nuestro corazón y desconocido para nuestra individualidad. No obstante, aquel que se acostumbre a esta oscuridad bien podrá descubrirla como el fondo primordial del que todo brota y al que todo vuelve, el océano insondable de lo inmanifestado, Dioniso, voluntad ilimitada, el inocente trasfondo del horror, origen y fin del mundo manifiesto. Aquel arte que quiera ocupar el trono de Dios deberá enfrentar las consecuencias de la muerte de Dios. Por eso, dado que el arte de Wagner pretende ocupar el sitio abandonado por Dios, es una celebración de la noche universal, un presagio del ocaso de los dioses.

Dios ha muerto, pero la Virgen María está de nuevo encinta, y ahora, dará a luz a una niña: Euterpe.

---

<sup>119</sup> Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial "La gaya scienza"*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, § 125, págs. 114-115.

## EL ARTE COMO REDENCIÓN

"Creo que a través de este arte todos  
los hombres están salvados".

*Credo* de Richard Wagner

## I

Para celebrar a Dioniso, se componían los ditirambos, himnos dedicados al Dios coronado de hiedra (aspecto de la naturaleza), el de los dos sexos (la indiferenciación del fondo del mundo), portador de la vida (y de la alegría misteriosa que brota del vino). Por medio de este fruto y este ánimo, Dioniso reúne a sus adeptos en uno solo (desaparece así el individuo, quien va a reunirse con el fondo del mundo). Día vendrá en que Nietzsche se ostente como discípulo de Dioniso y le dedique sus *Ditirambos dionisiacos*, compuestos entre 1884 y 1888. Incluso, cuando se anuncia ya su perpetua noche mental, Nietzsche firmará alguna carta con este nombre: "Dioniso". El corazón de Nietzsche pertenece a esta deidad, y mucho nos tememos que el nuestro también. Todos los individuos somos meras apariencias efímeras del mundo como voluntad; por eso tenemos el arte para soportar dicha verdad. Schiller, en su himno *A la alegría*, retrata un ambiente equivalente al dionisiaco, pero expresado con el equilibrio de la forma apolínea de la métrica de la poesía:

"Alegria, bella chispa divina,  
hija del Elíseo,  
ebrios de tu fuego, entramos,

¡Oh celestial!, en tu santuario.  
Tus encantos unen de nuevo  
lo que rigurosamente separó la sociedad,  
todos los hombres se hermanan  
allí donde se posa tu suave ala".<sup>120</sup>

Estos son algunos de los versos de Schiller que Beethoven toma para componer la parte vocal del *finale* de su *Novena sinfonía*; Wagner admite que esta obra es la fuente de inspiración de todas sus obras, hasta las políticas, como intentamos demostrar aquí. Nietzsche recurre a ella en el final del primer apartado de *El nacimiento de la tragedia*. Miremos los cuatro primeros versos de este himno. En los dos del comienzo, la belleza es reconocida como alegría que procede de un mundo superior, el primer resplandor de Apolo. En los dos siguientes, se afirma que la manera de entrar a la residencia de la alegría es la embriaguez, el carácter de Dioniso. En el principio, están pues, la música y Beethoven, así como la poesía de Schiller; y el maridaje de estas artes afirma que lo verdadero es idéntico a lo divino, y lo divino es idéntico a la naturaleza, mensaje de la fuerza íntima presente en todo, y es en el arte donde se reúnen Apolo y Dioniso; arte que puede hacernos soportable la verdad terrible del fondo último de las cosas. La magia de la Alegría es el símbolo de la ascensión que es capaz de reunir aquello que la costumbre austera dividió pérfidamente. La Alegría es un estado del alma que en cálido abrazo fraterno se manifiesta en todos los seres humanos. Es producto de la ebriedad que incendia todas las divisiones, borra las fronteras entre los individuos. Sobre esta abolida separación, apunta Kurt Pahlen:

---

<sup>120</sup> Friedrich Schiller apud. Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pág. 124.

"Se refiere [...] a la separación de las clases sociales, a pobres y ricos, separados en la vida diaria, pero unidos por el gran ideal de la "alegría" a la que cantan Schiller y Beethoven".<sup>121</sup>

Éste es el manantial de la opinión política de Wagner expresada en su ensayo *Arte y revolución*, donde se plantea un "nuevo evangelio de la felicidad", como veremos.

El himno *A la alegría* de Schiller es una revelación que procede del mundo del ensueño y del deleite embriagador. La alegría honrada por la pluma del poeta es la preciosa hija de los más luminosos dioses, señores del mundo. Y en tanto que los amigos lo compartan todo, quien se haga amigo de los dioses podrá disponer del mundo. Los versos de Schiller son un importantísimo antecedente de las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco que propone *El nacimiento de la tragedia*, porque así como en este himno, como veremos, la alegría es la "Bella chispa divina" y hay que estar "ebrios de su fuego" para entrar a su Templo, así también Nietzsche afirma de Apolo que es la belleza de la forma, y de Dioniso, que es el estado de embriaguez que acompaña a Apolo. Ya veremos esto.

¿En qué sentido podemos decir que la *Novena sinfonía* tiene dos autores? Porque, si bien la música es de Beethoven, el poema que aparece en el *finale* es de Schiller, aunque el músico hizo una selección de los versos, alteró el orden de los mismos, e incluso, el músico añadió algunas palabras.<sup>122</sup> Así

---

<sup>121</sup> Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pág. 125.

<sup>122</sup> Kurt Pahlen, al respecto, comenta: "Los versos de Schiller hicieron saltar en el músico la chispa de una creación superior. El compositor logró encauzar el empuje de sus ideales con mayor fuerza dramática que en *Fidelio*. Pudo finalmente crear en su *Novena*, con el apoyo de un texto a la medida de sus sueños (y en la medida en que no lo era lo alteró en varios pasajes), un drama humano, donde no hay una trama de aventura, de pasión exótica o de ambición, sino el desarrollo de la más elevada de las aspiraciones de la vida terrenal: la

tenemos que la frase “¡Oh amigos!, no son estos los sonidos! ¡Entonemos otros, y más agradables!”, con que comienza la parte vocal de la sinfonía es del propio Beethoven.

En medio de la efervescencia del periodo de la revolución de 1848, Mijail Bakunin le aseguró a Wagner: “¡Todo se hundirá, nada subsistirá, tampoco la música ni las demás artes... Sólo esto no se hundirá jamás y subsistirá eternamente: la *Novena sinfonía!*”<sup>123</sup>

¿Cuál es el significado de las palabras que el anarquista ruso dirigió al músico alemán? ¿Y no es la muerte de Dios un reto para el hombre? Nosotros afirmamos que en la *Novena sinfonía* se encuentra un mensaje poético de fraternidad universal anhelado por Bakunin, suscrito por Wagner y expuesto en toda su terrible grandeza por Nietzsche. ¿Puede un poema desatar una reflexión filosófica? El poeta es capaz de anunciar un mundo que el revolucionario anhelará instaurar y el filósofo reflexionará. La poesía precede pues, a la realización.

En su ensayo de 1849, *Arte y revolución* Wagner presenta una Revolución personificada que recuerda los versos de Schiller y también anticipa en muchos aspectos el concepto nietzscheano del maridaje del sueño apolíneo y embriaguez dionisiaca. La Revolución nos exhorta con las palabras siguientes:

---

fraternidad entre los hombres. Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pág. 129.

<sup>123</sup> Mijail Bakunin a Wagner, apud. Ángel Fernando Mayo, *op. cit.*, pág. 29.

“¡Yo soy la eternamente rejuvenecedora, la eternamente creadora vida! ¡Donde no estoy yo, allí está la muerte! ¡Yo soy el sueño, el consuelo, la esperanza del doliente! Yo destruyo lo que subsiste y adonde yo voy, nueva vida brota de la roca muerta. Vengo a vosotros para romper las cadenas que os aprisionan, para salvaros del abrazo de la muerte e insuflar vida joven a vuestros miembros. Todo lo que existe tiene que desaparecer; ésta es la eterna ley de la naturaleza, ésta es la condición de la vida, y yo, la eternamente destructora, llevo a cabo la ley y creo la vida eternamente joven”.<sup>124</sup>

Poco antes de que caiga el telón que ocultará la lucidez de Nietzsche, éste escribe en *El caso Wagner* un ensayo en el que vuelve a tomar el asunto del Wagner político. Si en *El nacimiento de la tragedia* hay un eco de “el nuevo evangelio de la armonía universal”, en *El caso Wagner* Nietzsche toma una aristocrática distancia con respecto al ánimo revolucionario de Wagner:

“Durante la mitad de su vida, Wagner creyó en la revolución como un francés. Siguió sus huellas en los caracteres rúnicos de la mitología; creía ver en Sigfrido el revolucionario por excelencia. ¿De dónde proceden los males del mundo? —preguntaba Wagner.—«De viejos convencionalismos»—contestaba, como todos los ideólogos revolucionarios; es decir, de costumbres, de leyes, de morales, de instituciones, de todo lo que sirvió de base al mundo antiguo, a la sociedad antigua. ¿Qué remedio hay para purgar al mundo del mal? ¿Cómo se puede suprimir la sociedad antigua? Declarando la guerra a los convencionalismos (a la tradición, a la moral)”.<sup>125</sup>

Éste es un examen crítico del “evangelio de la armonía universal” preconizado por Wagner y presentado como un estado producto de lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*. El mensaje fraterno del nuevo evangelio se encuentra en el himno *A la alegría* que Schiller compuso en 1785 y que Beethoven, tras revisarlo, incluyó en el final de su *Novena sinfonía*. En *El nacimiento de la tragedia* la “fraternidad” se da en el fondo

<sup>124</sup> Richard Wagner, *Arte y revolución*, en *Escritos y confesiones*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, pág. 113.

<sup>125</sup> Friedrich Nietzsche, *El caso Wagner*, Valencia, F. Sempere y compañía, Editores, sin fecha de edición, pág. 14.

del mundo: “Todo es uno”, canta la “multitud de rostro ennoblecido” por la nueva verdad.

Apreciemos la conservación de la individualidad cuando asistimos a un culto apolíneo, contra la disolución de ésta mediante los ritos dionisiacos, teniendo en cuenta que el *finale* de la *Novena sinfonía* de Beethoven es la culminación del clasicismo y la restauración del culto dionisiaco, por medio de la abolición de aquello que la “moda insolente” estableció como norma. Beethoven es la culminación del clasicismo, porque desde el punto de vista formal, los tres primeros movimientos de la *Novena sinfonía* son completamente satisfactorios para con la tradición clásica, aunque ampliados. Una sinfonía de Haydn bien podía durar toda ella, quince minutos. Tan sólo el primer movimiento de la *Novena* beethoveniana dura mucho más que toda una sinfonía de Haydn. No obstante, Beethoven sigue ciñéndose al modelo clásico: su *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* del primer movimiento es una forma sonata desarrollada. El *scherzo* imprime nuevos bríos a esta forma sinfónica, pero sigue siendo un *scherzo*. El *adagio* es una pieza digna de la mejor pluma del clasicismo. Pero el *finale* es algo completamente ajeno a la tradición clásica. Una sinfonía coral que incluye un poema en el que la ebriedad es celebrada como parte del culto a la alegría es de cierta manera, una restauración de los cultos dionisiacos, ahora solemnizados en la figura de la sinfonía. No hay que olvidar que Beethoven alguna vez exclamó: “Yo soy Baco”. La *Novena* es una expresión de esa declaración, que quiere presentar a los cultos báquicos. Cultos que contrastan con los oficios de Apolo.

“Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entre tanto van cantando una canción procesional

continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales".<sup>126</sup>

El arte musical nos revela la esencia del mundo: hemos visto ya, en la consideración sobre "Las criaturas de Prometeo", que para Nietzsche "El fenómeno del arte queda situado en el centro".<sup>127</sup> Beethoven, a su vez, sostiene que "La música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía".<sup>128</sup> También intentaremos mostrar que Schiller, el poeta de la libertad, habla de cierto carácter "musical" cuando se inspira para escribir un poema.<sup>129</sup> Schopenhauer, por su parte, coloca a la música como género aparte de las demás artes y dice de ella que es un consuelo. Schiller, en el prólogo a *La novia de Mesina* sostiene que el papel del coro debe fundirse con la música y la danza. En el escenario, el coro canta y se mueve siguiendo el ritmo de los sonidos que le dan vida a su quehacer: "El poema trágico se completa mediante la exposición teatral; el poeta sólo ofrece las palabras, siendo preciso que, para darle vida, se junten la música y el baile".<sup>130</sup>

## II

Ahora bien: Beethoven prestó su ánimo a los versos de Schiller para hacer cantar al coro en el último movimiento de la *Novena sinfonía* la reunión en una sola obra, de la verdad y la belleza. Es así como el genio de Bonn le entrega la palabra final al coro. Schiller recupera el valor del coro trágico, y

---

<sup>126</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 84.

<sup>127</sup> Eugen Fink, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>128</sup> Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>129</sup> Ver apartado III de "Las criaturas de Prometeo" y apartado V del capítulo que ahora nos ocupa.

<sup>130</sup> Friedrich Schiller, prólogo a *La novia de Mesina en Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 971.

para expresar su decisión sabemos que escribe un prólogo para una obra en la que reinstala esta figura del teatro clásico, porque "Sólo el coro autoriza al poeta trágico para elevar su tono, llenar el oído, interesar al espíritu y recrear el ánimo".<sup>131</sup>

La verdad ontológica es el fondo del mundo, es decir, Dioniso, verdad terrible y abismal, el misterioso Uno primordial del que todo brota y todo vuelve, el orden del horror. Es por eso que la verdad tiene que soportarse, tenemos que ser redimidos de esa verdad terrible. ¿Qué arte permite soportar la verdad de nuestra condición abismal? El arte que hace soportable el hecho de que venimos de la nada y a la nada volveremos. Este arte es la tragedia, el maridaje de Apolo (la individuación) y Dioniso (lo indiferenciado). Al primero corresponde la forma, al segundo corresponde lo informe; Apolo se identifica con la bella poesía; Dioniso, con la verdad terrible que habrá de soportarse mediante el maridaje con su instinto antitético. Y el coro es la expresión donde resuena la intención de ambos instintos: hacer la plenitud del oído e interesar el ánimo por medio de un consuelo.

### III

"Creo que a través de este arte todos los hombres están salvados".  
*Credo* de Richard Wagner.<sup>132</sup>

¿Cómo es la redención anunciada por el arte trágico? Sólo la bella forma de la palabra apareada con el éxtasis dionisiaco puede redimirnos del mundo como

<sup>131</sup> Friedrich Schiller, *op. cit.*, pág. 971.

<sup>132</sup> Charles Osborne, *op. cit.*, 1986, pág. 52

representación. Y al suceder esto, se manifiesta de inmediato el mundo como voluntad, la cual es sólo Una, y en tanto que es Una, barre con todas las diferencias entre los hombres, diferencias que sólo pueden existir en la representación, mas no en la voluntad misma. Dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*:

“Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial”.<sup>133</sup>

Adviértase que Nietzsche se refiere al himno *A la alegría* de Beethoven, y no de Schiller, pues aunque este último es el autor de este poema, sin música, no aporta la aproximación a lo dionisiaco. Lo dionisiaco consiste en advertir que todo el mundo como representación es una obra de arte: desde las infinitas luces estelares que podemos ver en una noche oscura, hasta los seres humanos, transfigurados por la magia del canto y el baile con los cuales nos hacemos miembros de una «comunidad superior», el coro dionisiaco.

Quienes vivimos bajo el hechizo de la “moda insolente” desplegada por el velo de Maya queremos ver el mundo ordinario como un gran espacio hueco —un monumental “objeto”— lleno de numerosos objetos limitados por el espacio y el tiempo. Tal idea del mundo parece tan obvia e inmutable que de muy mala gana admitiríamos otra. Transitamos por la vida, —permítasenos

---

<sup>133</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, págs. 44-45.

decir— con un objeto en la cabeza al que queremos hacer corresponder con el mundo.

No obstante, aquel que traspasa el velo de Maya trasciende el mundo como representación. Y aquel que trasciende el mundo como representación descubre que el universo no es un objeto. Por lo tanto, aquel que traspasa el velo de Maya descubre que el universo muestra un aspecto distinto al de un objeto. El universo se muestra como un proceso de creación más allá del velo de Maya: no es un objeto ni un conjunto de objetos, porque es una obra de arte, una composición eterna que hace presentir a su creador.

“El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte [...]. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?»”<sup>134</sup>

Participando en la tragedia se alcanza el entusiasmo. No nos resignamos ante el dolor de la vida; antes bien, a pesar de que somos finitos afirmamos la vida individualizada. Así, el fondo único de las cosas es dionisiaco-apolíneo. Entusiasmo significa “*en-theos*”: “Dios en mí”, y el milagro de Dios en mí se consigue por medio de la experiencia de la tragedia, cuando participo del misterio del coro:

“Con este coro [...] se consuela el heleno dotado [...] de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pág. 45.

anhelar una negación budista de la voluntad. A este heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí —la vida”.<sup>135</sup>

¿Qué es lo que viene al final, cuando la verdad nos abruma? ¿Cuál es el remedio que tenemos para soportar la vida? ¿Con qué podemos enfrentar la realidad, la realidad de la vida? El arte sobreviene para salvarnos de la verdad, nos dice Nietzsche; arte como suprema consolación de la filosofía, que nos habla no de una resignación, sino de una afirmación de nosotros como individuos.

Es en el arte dramático que llamamos vida, donde el dios desconocido se encuentra a sí mismo, y con él, nosotros descubrimos nuestra identidad. Este trasfondo último usa la aparición del fenómeno para auscultar su propia voluntad y con este producto artístico de su impulso estético se redime en la figura del mundo. ¿Qué papel jugamos nosotros en este gran juego del mundo? Un papel contradictorio, que nos hunde y nos eleva a la vez; pues la tragedia pone al descubierto nuestro carácter contradictorio, ya que si bien creemos ser personas con plena condición de existencia, en realidad tenemos tanta como la de los rígidos personajes de un cuadro: sólo somos figuras que la voluntad proyecta en el mundo. Sin embargo, el fondo primordial recurre a la apariencia como el medio de encontrarse consigo misma. En esto consiste nuestro digno carácter, en manifestar las ensoñaciones del artista que genera el mundo para redimirse. Recordemos que en la Comedia del arte cultivada por los actores italianos, tan sólo se especifica el asunto de la obra, y cada personaje improvisa el diálogo sobre la marcha. Eso es la vida desde nuestra humana perspectiva; no obstante, la voluntad encuentra motivo de deleite al

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pág. 77.

producir una obra que sólo se presenta para su festejo. La naturaleza manifestada no es sino un poema dramático, aquel en el que la voluntad regresa a sí misma tras su libre examen en su plenitud. ¿Es el arte el destino del hombre o es el hombre el destino del arte? Y más bien, ¿No es acaso la representación del mundo algo que no es puesto en escena en nuestro honor?

“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, [...] más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo del arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte —pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo:— mientras que, ciertamente, nuestra consciencia acerca de ese significado nuestro apenas es distinta de la que unos guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla representada en el mismo”.<sup>136</sup>

¿En honor de quién se pone en escena la comedia del mundo? ¿Quién es el creador último del mundo? Sobre el regreso de la obra de arte con su creador último, Beethoven confió a su amiga Bettina von Arnim unas palabras que podemos confrontar con el pasaje anterior de *El nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, donde Beethoven dice música en particular, Nietzsche se refiere al arte en general (el arte visto con la óptica de la vida); y que el drama universal se representa no para nosotros, sino para el “verdadero creador del mundo”.<sup>137</sup> Aquí nos interesa destacar que según Nietzsche, dicho drama universal sobrepasa al artista humano, y así, tanto Nietzsche como Beethoven coinciden en señalar el carácter independiente de la obra de arte con respecto a su creador. Para corroborar lo dicho, veamos la opinión de Beethoven, dada a su amiga Bettina von Arnim:

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, pág. 66.

<sup>137</sup> Ver ed. cit. de *El nacimiento de la tragedia*, pág. 66.

“Cuando abro los ojos tengo que lamentarme, ya que lo que veo es contrario a mi religión, y debo despreciar un mundo que no sabe que la música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía... Pues yo sé que Dios está más cerca de mí que de otros artistas; me asocio a Él sin temor; siempre le he reconocido y le he comprendido y no tengo miedo por mi música. —No puede planear sobre ella ningún hado maléfico. Quienes la comprendan deben verse liberados, gracias a ella, de todas las miserias que las otras personas arrastran consigo... La música, verdaderamente, es la mediadora entre la vida intelectual y la sensual... Háblale a Goethe de mí; dile que escuche mis sinfonías y te confesará que tengo razón al decir que la música es el único camino incorpóreo para entrar en el mundo más elevado del conocimiento comprensivo de la humanidad, pero que la humanidad no puede comprender... No sabemos qué es lo que nos aporta este conocimiento... Toda creación artística verdadera es independiente de su autor, incluso más poderosa que él, y vuelve a lo divino a través de su manifestación. Forma unidad con el hombre solamente en cuanto se convierte en testimonio de la mediación con lo que hay de divino en él”.<sup>138</sup>

Cuando Beethoven se vuelve sordo, queda excluido de buena parte del mundo como representación; entonces, deberá dirigirse hacia el interior. Así es como el compositor descubre el mundo como voluntad, y así es como Beethoven contrapone al mundo de la “costumbre austera” la experiencia del mundo como voluntad. Él hace patente el carácter metafísico de la música relevando la sola representación por el lenguaje directo de la voluntad, es decir, la música. Beethoven no escucha más los sonidos físicos, sino los sonidos metafísicos.

¿Qué nos dice el conocimiento que nos proporciona la música? La palabra de Apolo y la alegría desenfrenada de Dioniso se complementan en un juego de la verdad. ¿Por qué la música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía? Beethoven afirma que aporta un conocimiento, pero

---

<sup>138</sup> Ludwig van Beethoven apud. Marion M. Scott, *op. cit.*, pág. 117.

también dice ignorar qué es lo que nos aporta dicho conocimiento musical; en tanto que Schopenhauer nos hace ver que aquello que sea una objetivación directa de la cosa en sí será más potente que el mundo como representación. Nosotros creemos que en esto radica el conocimiento musical; Schopenhauer afirma que la música se encuentra aparte de la jerarquía de las artes porque ésta no depende del mundo en tanto representación de las Ideas, sino que es una objetivación directa de la voluntad, y por ello la música reproduce las esencias. ¿Qué son las Ideas? Schopenhauer, siguiendo el planteamiento platónico, nos dice que las Ideas son ajenas a la multiplicidad, son los modelos de las cosas individuales, sus imperecederas formas:

“las eternas formas de las cosas, no apareciendo en el tiempo y en el espacio, medium del individuo, sino inmóviles, no sujetos a cambio alguno, siendo siempre y no deviniendo nunca, mientras los individuos nacen y mueren, siempre están llegando a ser y nunca son [...]”<sup>139</sup>

Schopenhauer sostiene que la voluntad se objetiva por grados, y los diversos grados de objetivación de la voluntad son otras tantas Ideas. Las Ideas determinan nuestro mundo, pero la música no está determinada por ideas, sino que es un lenguaje paralelo a nuestro mundo.

“[...] la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias”.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad, y representación*, México, Porrúa, 1998, págs. 111-112.

La música no habla de cosas en particular, sino de la alegría y del pesar en general, por lo que nos comunica no con ésta o aquella alegría; éste o aquél pesar, sino que nos comunica directamente con la esencia de la alegría y la esencia del pesar. La música, en tanto objetivación directa de la voluntad nos pone en contacto con los sentimientos esenciales sin ningún contenido propio. Y en vista de que no trata con ningún pesar o alegría en particular, sino de éstos en general, y dado que la metafísica es una ciencia que se ocupa de principios generalísimos, los principios del ser; entonces la música es una labor metafísica, pero dado que esto no lo sabe nuestra razón, entonces la música es una práctica instintiva de metafísica, en la cual nuestra conciencia ignora que está haciendo filosofía.

¿Qué nos dice el conocimiento que nos aporta la música? Necesitamos soportar la verdad ontológica, una terrible y abismal verdad, la cual nos revela que de la nada venimos y a la nada retornaremos; y en tanto esto ocurre, el horror de la exuberancia de la vida se manifiesta por doquier. En esto radica el carácter metafísico de la música, porque si la filosofía y la música tratan con principios generalísimos, entonces ambas son ejercicios de metafísica, dado que ésta sólo se ocupa de principios generales.

Todo lo que forma parte de la voluntad está por encima de la razón, porque la razón es un fenómeno, en tanto que la voluntad es la esencia del mundo. Y dado que la esencia es aquello que hace ser a algo, la voluntad es lo que hace ser al mundo. Si el mundo estuviera fundado en la razón, entonces, ¿cuál sería la razón de ser del dolor que no cesa, y la razón de ser del deseo insatisfecho?

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 204.

En cambio, bien puede verse que la voluntad es una tendencia sin fin, ajena a la razón. La voluntad precede a la razón, al tiempo y al espacio, que son fenómenos, meras objetivaciones de ella. No obstante, seguir los dictados de la voluntad produce dolor.

La razón necesita estar mediada por el pensamiento discursivo. Al no necesitar de mediación alguna, aquello que nos habla al inconsciente es más poderoso que aquello que nos habla a nuestra razón, porque nuestra razón se ocupa de meros fenómenos, en tanto que nuestro inconsciente está en contacto con nuestro corazón, que sólo sabe de dicha y sufrimiento, tal como sucede con la voluntad. La filosofía nos habla a nuestra razón, en tanto que la música nos habla al inconsciente, por lo que la música es más poderosa que la filosofía, porque la razón juzga, en tanto que el corazón siente. Sin embargo, la metafísica bien puede hacer que la filosofía acceda al reino de la música. Leibniz afirma que “la música es un ejercicio inconsciente de metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando”.<sup>141</sup>

#### IV

El hombre es un juego de un dios inocente, su significado es como el de un esbozo momentáneo en la pintura compuesta para solaz de un artista universal, su vida es tan sólo un acto de recreo en medio de un sueño.

“Cada individuo, cada rostro humano no es más que un breve ensueño de la eterna voluntad de vivir, del genio inmortal de la Naturaleza. Es un boceto más que la voluntad traza, a modo de recreo, sobre el lienzo infinito del tiempo y el

---

<sup>141</sup> Gottfried Leibniz, apud. Arthur Schopenhauer, “La música en la jerarquía de las artes”, en *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, EDAF, 1998, pág. 169.

espacio, y que no conserva más que un instante imperceptible, borrándolo enseguida para pintar nuevas figuras".<sup>142</sup>

Nietzsche recogerá esta imagen del hombre como un boceto trazado con el fin de recrear a la voluntad de que habla Schopenhauer y, siguiendo los pasos de la intelección helena del ser, afirmará con Heráclito la inocencia del devenir: "El tiempo es un niño que juega con los dados; el reino es de un niño".<sup>143</sup>

Y será en el término esencial del juego heraclíteo donde Nietzsche encontrará la seguridad inmediata de la intuición del mundo como signo grandioso del cosmos. Al ser el mundo tan inocente como el niño que juega con piedritas, el mundo se encuentra más allá del bien y del mal. Será en la tragedia donde descubriremos un aspirar a lo infinito, mediante el fenómeno de la disonancia, entre el querer oír y el desear ardientemente el ir más allá de lo escuchado. El arte se revela como objeto de la filosofía, pues el trasfondo indiferenciado del mundo, que es el "artista originario", juega creando el cosmos. Es, permítasenos la expresión, un juego divino, lo que los hindúes llaman un *lila*.<sup>144</sup> Es esta voluntad cósmica la que da nacimiento a la más bella y verdadera cultura, la del arte trágico, que anhela llegar a la visión de sí, a lo infinito, por los estados de oír y oír más.

"Este aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisiaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego

---

<sup>142</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 251.

<sup>143</sup> Heráclito, fragmento 52, *op. cit.*, pág. 219.

<sup>144</sup> Cf. con la opinión que Nietzsche tiene del tiempo, que difiere de la de Schopenhauer: "[...] éste no es para él meramente una forma de la intuición producida por el intelecto humano, sino que es la manera como el fondo primordial juega al mundo". E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 2000, pág. 51.

del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba".<sup>145</sup>

El mundo objetivo es una diversión inocente de una divinidad que con cándida intención destruye a los individuos porque así le es grato a su voluntad. Ésta es la inocencia del devenir, y en la medida en que el arte de la música sepa mostrarnos este placer de la divinidad, el arte podrá hacernos partícipes de la sencilla mirada de Dios: la aterradora ingenuidad de la naturaleza.

---

<sup>145</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 188.

“Creo que aquel que se ha bañado una vez  
 en los sublimes deleites de este Arte  
 superior queda consagrado a Él para siempre,  
 y jamás podrá ya negarlo”.  
*Credo de Wagner*<sup>146</sup>

En el primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia* se hace una referencia a la *Novena sinfonía* de Beethoven, concretamente, el final con coros basado en los versos de Schiller de su himno *A la alegría*. La alegría gobierna sin necesidad de usar la espada, sujeta sin leyes. Beethoven fue manantial de inspiración para Wagner, y por medio de éste, para Nietzsche. El caso Wagner es parte del caso Nietzsche, y la labor estética del filósofo estuvo muy influida por la del músico. Después de todo, ambos fueron alguna vez a beber del abrevadero de Schopenhauer; aunque ambos se distanciaron de este e incluso disolvieron su amistad. Parte de los versos del himno *A la alegría* que citamos más arriba continúan con lo siguiente:

“¡Os abrazo, multitudes!  
 ¡Este beso para el mundo entero!  
 Hermanos, encima de la bóveda estrellada  
 debe morar un padre amoroso.  
 ¿Os prosternáis multitudes?  
 ¡Presientes al Creador, oh Mundo?  
 Búscales encima de la bóveda estrellada,  
 encima de los astros ha de morar”.<sup>147</sup>

El beso dirigido a la humanidad está escrito en el tono de Sol, engalanado por una nueva melodía que es cantada por el coro masculino. Su carácter

<sup>146</sup> Richard Wagner apud. Charles Osborne, *op. cit.*, pág. 52.

<sup>147</sup> Friedrich Schiller apud. Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pág. 127.

religioso, en *tempo de Andante maestoso*, toma las palabras del primer coro del himno de Schiller. El Creador del mundo se deja ver como principio de fusión de la utopía en forma de interrogante, la existencia de una Divinidad invisible que aguarda en el mundo metafísico. La melodía es aquí, muy semejante a la gregoriana.

El arte desempeña un papel importante en muchos estados utópicos, dondequiera que se les pueda hallar. Así, por ejemplo, Wagner sostiene que hubo una era dorada en que la música desempeñaba una tarea transformadora. Grecia fue el escenario donde el compositor quiso imaginar a la música, en armonía unificada con las demás artes, realizando su labor, la cual consistía en ser el eje de la vida espiritual de los ciudadanos griegos. El teatro convocaba a presenciar la representación sagrada de la mitología para reunir a los individuos en una sociedad basada en la formación artística. Y el inquieto Wagner se propuso rescatar este papel religioso del arte. Sobre dicho aspecto de *Arte y revolución*, comenta Ernest Newman:

“Su tema central, al que siempre le fue fiel durante toda su vida, es que el arte debería ser la pura expresión de una comunidad libre por sí misma. [...] Describe una imagen fantástica de «el griego libre», la figura mística que creó Wagner a partir de su propia conciencia interna, y elabora la teoría de que la comunidad como un todo crea el gran arte. «Las tragedias de Esquilo y Sófocles fueron la obra de Atenas». [...] Ente los griegos, la representación de una tragedia era un festival religioso; en los estados modernos sólo es una diversión o una distracción para gente aburrida que así pasa la noche”.<sup>148</sup>

Además de criticar al público de su época, y de ensalzar el arte del pueblo griego, Wagner también tendrá presente el espíritu de los poetas en su ensayo de 1849, y así, en tanto que Schiller, con ánimo arrebatado nos pregunta en el

himno *A la alegría*: “¿Os prosternáis multitudes? ¿Presentes al Creador, oh Mundo?” Wagner nos habla en *Arte y revolución* de una muda muchedumbre arrodillada en la cima de un monte que presta atención al llamado de una tempestad que retumba, con la cual, una nueva vitalidad se apodera de los ahí reunidos. Así es como Wagner proclama “el arte para conocer y transformar el mundo”, y entonces aparece la Revolución que convoca a reformar a la humanidad y elevarla hasta la dignidad de los dioses en el fragmento final del ensayo:

“Y ved las multitudes sobre las colinas; están arrodilladas en silencio; escuchan en mudo arrobamiento y, como el suelo abrasado por el sol absorbe las refrescantes gotas de agua que trae la lluvia, así vosotros recogéis en vuestro corazón endurecido por el llanto abrasador el sonido de la tormenta que ruga, y nueva vida fluye por vuestras venas. La tormenta —en sus alas la Revolución— se acerca cada vez más; los corazones reanimados de los devueltos a la vida se abren de par en par y la Revolución penetra, victoriosa, en sus cerebros, en sus huesos, en su carne y los inunda por completo. En divino entusiasmo se elevan de la tierra; ya no son los pobres, los hambrientos, los abatidos por la miseria; orgullosa se eleva su figura, su rostro ennoblecido irradia entusiasmo, de sus ojos emana un brillo deslumbrante, y al grito de «yo soy un ser humano», que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el nuevo evangelio de la felicidad”.<sup>149</sup>

No hay origen sin relámpagos, y aquí se trata de los rayos de la Revolución, capaz de transformar al ser humano en dios. El comienzo de la idea de Nietzsche sobre lo dionisiaco bien podemos considerarlo como musical, tal como intentaremos demostrarlo. Confrontemos la cita wagneriana anterior con los versos del himno *A la alegría* de Schiller y hagamos lo propio con la cita de *El nacimiento de la tragedia* que cierra el primer apartado. Nietzsche

---

<sup>148</sup> Ernest Newman, *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 205.

<sup>149</sup> Richard Wagner, *Arte y revolución*, en *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, págs. 116-117.

reconoce ahí su deuda con Beethoven, pero en el fondo de los fragmentos, tanto de Wagner como de Nietzsche, resplandecen los versos de Schiller.

Schiller, himno *A la alegría* (1785):

“¿Os prosternáis multitudes?  
¿Presientes al Creador, oh Mundo?  
Búscalo encima de la bóveda estrellada,  
encima de los astros ha de morar”.<sup>150</sup>

Wagner, *Arte y revolución* (1849):

“Y ved las multitudes sobre las colinas; están arrodilladas en silencio; [...] En divino entusiasmo se elevan de la tierra; [...] su rostro ennoblecido irradia entusiasmo, de sus ojos emana un brillo deslumbrante”.<sup>151</sup>

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (1871):

“Transfórmese el himno *A la alegría*, de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarnos a lo dionisiaco”.<sup>152</sup>

Poesía, política y filosofía en un hilo que comienza en el siglo XVIII y desemboca en el XIX: si antes afirmamos que lo apolíneo es aquello que se puede expresar con palabras, y dijimos también que el fondo del mundo es terrible, y por lo tanto, dionisiaco, y nos referimos al origen de la idea que Nietzsche defendió en el final del primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia*, como musical, ¿por qué ponemos una poesía en la base de nuestro

<sup>150</sup> Friedrich Schiller apud. Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pág. 127.

<sup>151</sup> Richard Wagner, *Arte y revolución*, en *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, págs. 116-117.

<sup>152</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 44.

ejemplo? ¿Qué fue lo que inspiró a Schiller, el poeta de la libertad, a componer el himno *A la alegría*? Al respecto, encontramos un indicio en *El nacimiento de la tragedia*, cuando Nietzsche nos habla de Schiller y de cierta disposición “musical” que siente el creador ante la inspiración poética:

“Acerca del proceso de su poetizar Schiller nos ha dado luz mediante una observación psicológica que a él mismo le resultaba inexplicable, pero que, [...] no parece dudosa; 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 causal, 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»”).<sup>153</sup>

Si la poesía nace en medio de un sentimiento de carácter musical en el alma de Schiller, entonces, lo que sucede con el himno *A la alegría* al ser musicalizado por Beethoven, es que la palabra consagrada por el poeta se reencuentra con su origen: Apolo, el más bello fulgor divino, de quien es el reino de la forma y de la métrica es quien desvela el “ánimo musical”, para otorgarle la expresión de la palabra. Beethoven reúne verbo y música, invitándonos a descubrir el eterno placer del fundamento del mundo redimido por medio del arte. La música, el arte dionisiaco del cual Beethoven dice que es “vino glorioso”, es aquello con lo que soportaremos la verdad, y seremos liberados del dolor, por medio del apaciguamiento de los deseos, asomándonos al gozo de la existencia, gozo que nos conducirá a descubrir el fundamento del mundo.

El sistema schopenhaueriano postula que todo el conjunto del mundo visible es el reflejo de la voluntad, cuya contradicción esencial busca redimirse por

medio de la objetivación. Y la música es la objetivación directa de la voluntad, por ello Schopenhauer considera la música como consuelo en *El mundo como voluntad y representación*:

“Al mismo tiempo se convendrá en que sí, conforme con mi opinión, el mundo visible todo entero no es más que la objetivación, el espejo de la voluntad, y que acompaña a ésta para conducirla al reconocimiento de sí misma, y lo que es más aún, a su posible salvación...”<sup>154</sup>

El poder del arte es tal, que la vida misma, que es perpetuo dolor puede redimirse gracias al placer de lo bello que aporta el arte que ha sido creado con entusiasmo arrebatado y regala un espectáculo imponente, cuya terrible grandeza revela la condición de la espantosa soledad del artista; pero es esa soledad la que le permite asomarse al mundo como voluntad, y expresar su redención. El artista se hace cargo de la representación, y obra, por tanto, como voluntad. Schopenhauer añade:

“El placer de lo bello, el consuelo que proporciona el arte, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las penas de la vida; ese privilegio del genio que le indemniza de los dolores crecientes para él en proporción a la claridad de su conciencia; que le alienta en la triste soledad a que se ve condenado en medio de una muchedumbre heterogénea, depende de que, [...] la vida en sí, la voluntad y la existencia misma son un dolor perpetuo, en parte despreciable, en parte espantoso; pero esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante. Este lado del mundo, que cae bajo el conocimiento puro, y su reproducción por el arte, cualquiera que este sea, es el elemento del artista. El espectáculo de la objetivación de la voluntad le cautiva, ante él permanece atónito, sin cansarse de admirarlo y reproducirlo, y mientras esta contemplación dura, él mismo es el que hace el gasto de la representación, es decir, es esa misma voluntad que se objetiva y permanece en constante sufrimiento. Ese

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, pág. 62.

<sup>154</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 210.

conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en fin del artista".<sup>155</sup>

Entregado a los ensueños de lo bello, el hombre apacigua sus deseos y, por lo tanto, apacigua su dolor, porque todo deseo procede de una carencia, y por consiguiente, de un dolor. El gozo de lo bello es la redención que nos concede el arte, porque la belleza es capaz de aquietar nuestra voluntad. El arte como redención es aquello que nos hace abandonar las penas de la vida, lo cual nos hace compartir el favor del artista que se asoma al mundo como voluntad. Y aquel que se asoma al mundo como voluntad, descubre que la vida misma es una representación. Por lo tanto, el gozo de lo bello nos permite descubrir que esta vida dolorosa es una representación, y nada más, pero también, nada menos. Y, el artista, al asomarse al mundo como voluntad, está a cargo de sufragar la representación con él mismo como pago.

Nosotros sostenemos que Wagner, en tanto músico heredero de la tradición báquica, es el artista capaz de levantar el telón del mundo como representación para hacernos presente la voluntad. En el caso del fragmento de *Tristán e Isolda* que citamos en este trabajo, puede apreciarse esto. El arte nos descubre que la vida es tan sólo una representación, y también nos revela el fundamento terrible del universo. Cuando esto sucede, según Nietzsche, la existencia nos muestra el eterno placer que la acompaña:

"También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual —y, sin embargo, no debemos quedar

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, pág. 211.

helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables".<sup>156</sup>

La filosofía nos descubre que el arte tiene la capacidad de transformarnos por medio de su poder redentor, fruto del maridaje entre Apolo y Dioniso, el consuelo extático en el que toda individuación, todo egoísmo se disuelven en medio del oleaje dionisiaco, para brotar como hermanos de una naturaleza que no reconoce jerarquías, sólo el coro de adeptos. Nietzsche tomará la opinión de Schopenhauer y la presentará en *El nacimiento de la tragedia* para hablamos de la eternidad del placer que podemos comparar con aquel que Isolda invoca cuando su persona se disuelve al final del último acto de *Tristán e Isolda*:

"Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer".<sup>157</sup>

El arte puede redimir al hombre, por medio de la unión de la poesía de Apolo y la música de Dioniso, ánimo embelesado en el que toda personalidad, todo interés desaparecen como consecuencia del éxtasis de la fiesta apolíneo-dionisiaca, para brotar como una sola voluntad que no distingue diferencia alguna, y es entonces cuando por fin el mundo como representación se extingue para dejar su lugar al mundo como voluntad del coro báquico.

---

<sup>156</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 138.

<sup>157</sup> *Idem*.

Aquel que comprende una obra de tal carácter, bien puede, por efimeros momentos ser uno con el dios que todo lo hace uno, y sentir su fuerza e inquebrantable voluntad. El padecimiento esencial es nuestro padecer, y entonces comprendemos la necesidad de la disolución de las formas individuales, ya que sólo así puede manifestarse la voluntad del Uno primordial, su deleite inalterable, sello de su eternidad.

## NOCHE DE EPIFANÍA

Bendita sea la noche eterna.

*Novalis*<sup>158</sup>

¡Maldito sea el día y sus resplandores!

*Wagner*<sup>159</sup>

## I

¿Qué es la Epifanía sino la manifestación de Dios en el mundo? Esta manifestación sucede cuando cesan todas las diferencias entre los hombres. Y dado que la noche anunciada por el poeta es el tiempo en el que todas las diferencias desaparecen, la noche es el tiempo en que Dios se manifiesta. Este Dios no es otro sino Dioniso, pues al corresponderle a Apolo ser “el resplandeciente”, a Dioniso, su contrapartida, le pertenece el imperio de la Noche.

Llamaremos Epifanía a la manifestación del Ser supremo en cada uno de nosotros. Ésta sucede cuando escuchamos directamente los latidos del corazón de la voluntad, cuando tenemos ante nosotros la ruina de la pareja constituida por Tristán e Isolda. En el drama que lleva sus nombres, el mundo como representación se derrumba frente al mundo como voluntad, por eso al comenzar a descorrerse el velo de las apariencias, podemos oír cómo la voluntad, que objetivada en su grado más alto, permite que los amantes se pregunten mutuamente:

<sup>158</sup> Novalis apud. Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 486.

“¿Soy yo?  
¿Eres tú?  
¿No es un engaño?  
¿No es un sueño?”<sup>160</sup>

Y después, cuando dos se hacen uno, entonces se disuelve irremediamente la dualidad y se revela la plena oscuridad del fondo del mundo; por eso Tristán no puede sino enemistarse con el día, porque su luz es lo que revela la multiplicidad engañosa de los individuos, en tanto que “el vasto reino de la noche universal” es saludada como el mundo que no sabe de fronteras, y su amor universal no hace distinciones de ninguna clase. Incluso, esta palabra — amor— no es sino una licencia que Wagner se toma para intentar traducir el lenguaje de Schopenhauer a música, para tratar de ir más allá de este filósofo —quien no había visto el amor como núcleo del mundo—, con lo que el compositor se acerca con temeridad hacia la nada; pero es precisamente lo que quiere, porque “el anheloso Todo” está a punto de devorar a Tristán e Isolda, con lo que podemos poner en paralelo a éste Todo wagneriano con el Dioniso de *El nacimiento de la tragedia*:

“¿No lo perciben? ¿No lo ven?  
Tan sólo yo oigo  
esa voz  
llena de maravillosa suavidad,  
que cual delicioso lamento  
todo lo revela  
en su consuelo tierno.  
Es cual una melodía  
que al partir de él, me penetra  
repercutiendo en torno mío, sus ecos graciosos.  
Esa clara resonancia que me circunda

---

<sup>159</sup> Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 305.

<sup>160</sup> *Ibid.*, pág. 185.

¿es la ondulación de blandas brisas?  
¿Son olas de aromas embriagadores?  
¡Cómo se dilatan y me envuelven!  
¿Debo aspirarlas?  
¿Debo percibir las?  
¿Debo beber o sumergirme?  
¿O fundirme en sus dulces fragancias?  
En el fluctuante torrente,  
en la resonancia armoniosa,  
en el infinito hálito  
del alma universal,  
perderse,  
sumergirse  
sin conciencia,  
¡supremo deleite!<sup>161</sup>

El día falaz es el enemigo a vencer; los personajes de Wagner nos dicen que no es la luz de la razón la que hace al hombre, sino la oscuridad infranqueable de su vida anímica. Wagner rescata el mito de los amantes desinhibidos por un filtro de amor para manifestar a Tristán e Isolda como objetivaciones (figuras) de la voluntad, y como tales, son arquetipos de la representación. Sin embargo, cuando la identificación de la pareja alcanza las cimas de la voluntad, entonces desaparecen las entidades individuales para dar paso a Dioniso, quien destruirá a sus criaturas para su propia satisfacción. Con Wagner, la voluntad se representa en la ópera. La tragedia gira en torno a la unificación total de estos dos personajes. Y sobre las palabras de Isolda “Y nuestro amor, ¿no se llama Tristán e Isolda?”<sup>162</sup> Kurt Pahlen sostiene que

“[...] se enlazan las melancólicas meditaciones de los amantes sobre la unidad eterna e inseparable de sus vidas, de sus muertes. La conjunción no los separa, los une, hace uno de los nombres, uno de los individuos. Si desde el punto de vista gramatical fuera posible, tal vez Wagner hubiera llamado a su obra de

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, págs. 377-379.

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 235.

buena gana *Tristaneisolda* o más sencillo aún *Tristanisolda* para señalar esta unidad perfecta..."<sup>163</sup>

La bendición de Novalis y el anatema de Wagner alcanzan su más pura síntesis en el *Zarathustra*, pues Nietzsche también se hace eco de esta tendencia del romanticismo cuando exclama: "Luz soy: ¡ay, si fuera noche!"<sup>164</sup> La unión del saludo que consagra a la noche y la invectiva al día rinden un fruto neutro, porque no hay sino nostalgia en la exclamación nietzscheana... una nostalgia acompañada por una deuda cuyo pago es a costa del alma. Isolda era prisionera del día y Zarathustra lo será de la noche. La noche es el mundo de lo informe, el origen abismal del mundo, y es el día el que da nacimiento a los individuos. Por lo tanto, dirigirse a la noche eterna es reencontrarse con el origen, pero el costo del viaje hacia la noche es la disolución irremediable del individuo. Poco antes de que la locura termine con su vida intelectual, Nietzsche escribe una postal a su amigo Peter Gast que dice: "Mi maestro Pietro: Cántame una nueva balada: el mundo se ha oscurecido y todos los cielos se regocijan de ello".<sup>165</sup>

El arte trágico es aquel que nos permite escuchar el "ventrículo cardiaco"<sup>166</sup> de la voluntad, y dado que la voluntad tiene el corazón dividido, enfrentado consigo mismo, el arte trágico mostrará dicho enfrentamiento en la escena. Y también, dado que la voluntad es el centro del mundo en tanto cosa en sí, el arte trasciende la representación para alcanzar la voluntad. Y no nos quedemos rezagados cuando, mediante la imaginación, nos representemos al artista de inspiración trágica, porque será éste quien nos muestre la esencia

<sup>163</sup> Kurt Pahlen apud. Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 491.

<sup>164</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, pág. 125.

<sup>165</sup> Fernando Savater, *op. cit.*, pág. 55.

del mundo. Y es Wagner quien con paso firme se dirige desde las bambalinas al teatro para presentar su papel, y así, con sus dotes de histrión, nos dice:

“Solamente veo que el estado normal de mi naturaleza es la exaltación, mientras que la calma común es un estado anormal. Efectivamente, sólo me encuentro bien cuando estoy fuera de mí”.<sup>167</sup>

Éste es el estado que hemos identificado con el entusiasmo de los adeptos de Dioniso, estado del alma que nos lleva a vivir los sufrimientos y alegrías del dios desconocido. Este estado, como hemos visto, nos lleva a la negación de la voluntad de vivir, como es el caso de *Tristán e Isolda*. Los personajes de esta obra son mostrados en *El nacimiento de la tragedia* tanto como modelos de personajes trágicos como de elementos musicales.

Aquel que tiene la gran dicha de participar de la representación de una tragedia musical, como lo es *Tristán e Isolda*, advierte que “Con una claridad y belleza épicas, ve ante sí al héroe trágico, y sin embargo se alegra de su aniquilación”.<sup>168</sup> ¿Por qué nos alegramos de la muerte de Tristán? Porque su destino es el de todo lo que existe; y sin embargo, en vez de negar la fatalidad, la afirmamos desde lo más íntimo de nuestro ser. La inmovilidad de esta ópera es tal, que el desarrollo escénico es casi nulo.

“Es difícil medir *Tristán e Isolda* en la «dimensión interior». Ninguno de los dramas musicales de Wagner está tan plenamente concentrado en un solo tema, renuncia en tan vasta medida a la acción teatral y cuida de una manera tan

---

<sup>166</sup> Ver pág. 168 de la edición citada de *El nacimiento de la tragedia*.

<sup>167</sup> Josef Rufer, *Músicos sobre música, en cartas, diarios y apuntes*, Buenos Aires, EUDEBA, 1954, pág. 54.

<sup>168</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 174.

exclusiva la expresión de los más profundos sentimientos: el amor de dos seres humanos que va hasta la muerte".<sup>169</sup>

Y sin embargo, mientras la escena es la más fastuosa imagen del reposo, la pasión interior es tal que sólo puede culminar con la muerte. El mito se mueve delante de nosotros, recreado con la pureza de nuestra imaginación. En este caso, es el mito de la redención por el amor que sólo puede realizarse con la aniquilación de quienes lo experimentan. Es así como el arte nos recuerda el carácter conflictivo del espíritu humano, porque la quietud de la escena oculta la efusión anímica, y la tragedia culmina sin recurrir a la acción violenta, pues el coro impide que la pasión se desborde, y el argumento, a su vez es sólo una exposición prácticamente sin acción dramática. Con respecto a este punto en *Tristán e Isolda*, Kurt Pahlen sostiene:

"Con *Tristán e Isolda* Wagner se alejó a la mayor distancia de la ópera tradicional. Este drama posee ciertamente una estructura bien clara, una gran forma primordial, pero se distingue respecto a otras obras, por su considerable estática, que ya no debería encontrarse más desde los tiempos del barroco. Los instantes en los que la acción está conformada por movidas escenas «teatrales» son contados y breves. El día de amor, en extremo extenso, del segundo acto se realiza en una inmovilidad casi total y en la oscuridad. Aun la misma irrupción violenta de Marke, Melot, Kurwenal, Brangania y varios cortesanos hacia el final del acto, trae sólo breves momentos de acción y un amanecer gris, muy lento. Esto significa, pues, en total, poco menos de una hora y media de acontecer puramente poético y musical. ¡Qué fuerte debe ser para constituir para muchos amigos de la ópera una culminación absoluta de su arte preferido! El tercer acto también se caracteriza por su total quietud: los prolongados delirios de Tristán, su fluctuar entre la desesperación y la esperanza, el éxtasis y el colapso. Aquí se requiere un cantante-actor del más grande formato para lograr que el público viva con el personaje esta escena bastante estática en lo exterior, pero agitada y en extremo trágica en lo interior. Lo «operístico» en el sentido tradicional sólo aparece excepcionalmente en esta partitura".<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Kurt Pahlen, "A propósito de este libro", en Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 3.

<sup>170</sup> Kurt Pahlen apud. Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, págs. 491-492.

Así como Pahlen advierte una “considerable estática” en *Tristán e Isolda*, así también Nietzsche sostiene que “en su origen la tragedia es sólo «coro» y no «drama»”.<sup>171</sup> *Tristán e Isolda* es así una manifestación poética antes que dramática. Al principio, en la tragedia no hay drama. También podemos observar que la manifestación del amor acompaña la disolución de la dualidad, los individuos se confunden en uno. Recordemos que en *La Celestina*, Calixto, refiriéndose a su amada Melibea, afirma exaltado lo siguiente: “¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”.<sup>172</sup> Wagner dará un paso más audaz, desea confundir a las dos personas, a tal punto que, como vemos, en opinión de Pahlen, el músico hubiera preferido llamar *Tristanisolda* a su obra. El más allá, refugio del amor, será el lugar donde se identifiquen los seres plenamente; y, cuando aquí es allá, entonces sucede la Epifanía. Los amantes dejan de preguntarse, ¿cómo es que estoy aquí y no allá?, porque ahora son uno, y donde está el amante ahí está la amada, ya no hay ni aquí ni allá, ni antes ni después, tan sólo eternidad, una sola voz, expresada por medio del canto en forma de dueto.

“Los auténticos duetos, o sea el canto simultáneo de dos voces, se intercalan por cierto en algunos momentos emotivos culminantes, pero estos se distinguen fundamentalmente de pasajes similares en óperas surgidas más o menos en la misma época (en Meyerbeer, Gounod, Verdi, pero también en compositores alemanes como Nicolai, Goetz, Cornelius). Wagner hace cantar a Tristán e Isolda en común y lo mismo, sólo en aquellos momentos en que se hacen completamente uno a través de su amor: es significativo que el primero de estos duetos haya sido incorporado después de beber los amantes el filtro; recién

---

<sup>171</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 86.

<sup>172</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1968, pág. 22. ¡Asombrosa inversión del misticismo representado por san Juan de la Cruz! Si éste decía “Amada en el Amado transformada”, aquí es el amado en la amada transformado.

entonces, los amantes se compenetran tanto en su amor que Wagner considera justificados una melodía común, un texto igual para ambos".<sup>173</sup>

Wagner pone a celebrar la alegría de los amantes a dúo, únicamente cuando se tornan plenamente una sola voluntad gracias a su amor. Es un movimiento sinfónico en el que los dos sujetos musicales, Tristán e Isolda, se confunden en una sola melodía. Es el *finale* del teatro sinfónico, cuando el primer sujeto y el segundo sujeto se resuelven y entrelazan en el mismo tono. La negación de la voluntad de vivir y la afirmación festiva de la vida coinciden en una sola música de amor delirante, acompañado por la suave ensoñación de la ternura poética. Es revelador que el dueto inaugural se presente enseguida de que los amantes escancian el filtro de amor, que para Wagner es un mero emblema de la pasión y no el origen de la pasión. A partir del derrumbe de las inhibiciones, Tristán e Isolda se enlazan tanto en su entusiasmo que el compositor considera correcto presentarlos con una línea melódica idéntica (Dioniso), y un discurso poético (Apolo) igual para ambos. Además, con su cuidadosa elección de los recursos melódicos, Wagner rinde tributo a la opinión que tiene Schopenhauer sobre las posibilidades de la melodía, pues Schopenhauer nos asegura que:

"El infinito número de melodías posibles guarda correspondencia con la inagotable variedad de seres, fisonomías y existencias que produce la naturaleza".<sup>174</sup>

Y el compositor de este océano infinito de melodías, ha puesto a dos siluetas del oleaje a moverse al unísono poco antes de que la rompiente termine por disolverlas de nuevo en el fondo de la voluntad. Por un instante, dos seres

---

<sup>173</sup> Kurt Pahlen apud. Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, pág. 492.

coinciden, para a continuación ceder su individualidad al Todo que aguarda recibirlos de nuevo en su mar de composiciones ejecutables.

Wagner nos habla de la alegría de Tristán, la cual consiste en negar la voluntad de vivir porque Tristán cree que Isolda, el bien amado, es presa de la opresión del día. Y dado que la muerte puede salvarla de la luz del día, Tristán desea negar su propia vida y la de Isolda, quien, fiel, le seguirá gustosa. Aun en la alegría más inmensa por el encuentro con la amada, resuena el grito de tristeza precisamente por la pérdida del ser amado.

## II

“Sólo los que sueñan podrán soportar la gloria de aquel otro mundo”.  
Novalis

La vida es una alegre reflexión cuando advertimos que sólo es un sueño. El reino del sueño es el elemento de la tragedia que aporta la belleza de la obra, y el artista, por medio de este instinto, puede figurarse sus héroes en tanto modelos individuales que no se basan en la naturaleza, y cuyo destino es la disolución; pero quien sea capaz de soportar su ensoñación tendrá frente a sí la alegría original del arte creador. Un producto del arte figurado y, por lo tanto, impermanente, pues todo lo que tiene forma será presa de la disolución.

“Así es como guiándonos por las experiencias del oyente verdaderamente estético, nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, nos imaginamos cómo crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la *individuatío*, y en este sentido difícilmente se podría considerar su obra como una «imitación de la naturaleza», —cómo luego, sin embargo, su enorme instinto dionisiaco se

---

<sup>174</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 207.

engulle todo ese mundo de las apariencias, para hacer presentir detrás de él y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial".<sup>175</sup>

Por tanto, imaginemos a Wagner creando sus héroes como si fuese un dios prometeico, y en ese sentido es difícil que sus figuras sean una mera "imitación de la naturaleza". La pasión interior del héroe nos lleva a plantear el carácter festivo de la representación de las pasiones del héroe wagneriano, y toda representación de esta naturaleza *debe* celebrar la unidad de la vida. La orgía es la celebración de la vida. Y no hay mejor vida celebrada que aquella sobre la cual puede reflexionarse. La reflexión sobre el deber nos lleva al planteamiento de la ética para una orgía, porque si la ética estudia los juicios sobre el obrar correcto, la ética para una orgía estudiará los juicios sobre el obrar correcto durante una orgía.

Y es el momento de pasar de Wagner a Beethoven . recordemos que el primero sostuvo que todas sus obras procedían de la *Novena* del Genio de Bonn. Y es en la *Novena sinfonía* donde se realiza el ideal de la orgía que planteamos:

"A la alegría marcial sucede el éxtasis religioso; luego, una orgía sagrada, un delirio de amor. Toda una Humanidad temblorosa extiende los brazos hacia el cielo, lanza clamores poderosos y lo abraza contra su corazón".<sup>176</sup>

El anuncio de Beethoven se presenta en forma de ética expresada por medio de símbolos religiosos que celebran la vida. La reflexión sobre la manera de forjar una moral durante una orgía es lo que llamaremos ética para una orgía.

---

<sup>175</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 175.

<sup>176</sup> Romain Rolland apud. Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 295.

Y lo que distinguimos como ética para una orgía es lo que nos hace descubrir que todo es Uno.

“[...] el mensaje de Beethoven no se expresa en un terreno político, sino en una dimensión ética descrita con metáforas religiosas, donde la imaginería [...] no excluye la celebración vitalista de la «orgia sagrada» y ni siquiera el «furor demoníaco»”.<sup>177</sup>

Beethoven nos muestra, con el coro, que el arte es la llave que abre las puertas del mundo como voluntad: “todo es uno” es lo que nos enseña el coro. Wagner aprenderá mucho del material temático de la *Novena sinfonía* de Beethoven, para utilizarlo en sus obras vocales. Un drama de Wagner como *Tristán e Isolda* también quiere evocar la verdad de que todo es uno. Por lo tanto, reflexionar sobre el drama de Tristán e Isolda es a su vez, la ética para una orgía.

La moral es producto de la forma de vida. ¿Cómo viven los personajes wagnerianos? Los colores de la orquesta y las voces nos muestran unos violentos orgasmos determinados con precisión. Cada parte está puesta en escena de tal forma que los protagonistas no pueden sino descubrir al “anheloso todo” que aguarda la disolución del mundo como representación. Si en una orgía todos los cuerpos se hacen uno, eso es lo que descubren los héroes wagnerianos: todos los cuerpos son uno; y, en realidad, no hay cuerpos: todo es uno.

No obstante, hay que advertir que ésta es una orgía a la que está invitado Apolo, y su palabra es escuchada. Una orgía es una celebración de la vida, de

la periodicidad y fecundidad de las fuerzas naturales. No se trata de una orgía bárbara, al contrario, se trata de una orgía donde no tiene cabida lo bárbaro dionisiaco. Se trata de una orgía con medida apolínea. Nietzsche se opone a lo bárbaro dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*:

“No precisamos, en cambio, hablar sólo con conjeturas cuando se trata de poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisiacos* de los bárbaros dionisiacos. En todos los confines del mundo antiguo —para dejar aquí de lado el mundo moderno—, desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisiacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, mantiene con el tipo de las griegas la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, mantiene con Dioniso mismo. Casi en todos los sitios la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de brujas»”.<sup>178</sup>

La orgía bárbara tiene sólo el elemento embriagante, en cambio, si Apolo es invitado a nuestra orgía, y atendemos a sus palabras, entonces nuestra orgía contará con la divina proporción que la hará una celebración de la fatalidad de la vida.

“Contra las febriles emociones de esas festividades, cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos de la tierra y el mar, éstos, durante algún tiempo, estuvieron completamente asegurados y protegidos, según parece, por la figura, que aquí se yergue en todo su orgullo, de Apolo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa a ningún poder más peligroso que a ese poder dionisiaco, grotescamente descomunal”.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 294.

<sup>178</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, págs. 47-48.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pág. 48.

Para participar en una orgía es necesario replantear el objeto de la moral. Ahora, el objeto de la moral es descubrir que todo es uno, para lo cual hay que estar más allá del bien y del mal; aunque esto nos lleve a la más completa oscuridad. Por lo tanto, para disfrutar del instante orgiástico, es necesario evitar la barbarie. Dioniso ha de aparecer acompañado por la proporción: la razón teñida de conciencia pasional. Ésta es la moral que permitió a Beethoven abrazar y besar a todo el mundo después de haber mostrado desdén por los poderosos, el día del estreno de la *Novena sinfonía*: “es el Beethoven liberal quien grita para abrazar a millones, después de haberse abierto paso, hasta el emperador, según Goethe, con el sombrero puesto”.<sup>180</sup>

Este capítulo está hecho para ensalzar una orgía; no cualquier orgía, sino aquella que se consumará tan pronto terminemos de exponer esta obra, pues este escrito es nuestra orgía. Ésta es, pues, no la ética para todas las orgías, sino *una* ética para *una* orgía, es decir, una fiesta para Dioniso, sí, pero sometida a la medida y consejo de la poesía que brota de la cítara de Apolo.

El mundo es un juego inocente de un dios desconocido: derriba piedritas que antes habían sido sus pequeñas construcciones. Es un dios pueril<sup>181</sup> que parece que desea revelarnos un mundo nuevo cuando sepamos mirar todo lo que es grato. Y dado que el arte de la música embriagadora es un arte grato, éste bien puede mostrarnos el regocijo y enseñarnos los caminos que hemos recorrido muchas veces sin conocerlos. El Dioniso de Nietzsche nos revela un

---

<sup>180</sup> Henry Raynor *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, México, Siglo Veintiuno, 1987, pág. 7.

<sup>181</sup> La figura del dios pueril aparece en la literatura de los goliardos. Celebra a la naturaleza inocente, y parece presagiar “la inocencia del devenir” manejada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Ver más adelante.

camino por recorrer, un sendero que cruzaremos sin caminar, un recorrido en el que nos moveremos con pasos de baile:

“Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses”.<sup>182</sup>

Como vimos antes, Nietzsche cita a continuación a Schiller porque éste habla de los estremecimientos de aquellos que presagian la manifestación divina, la noche de Epifanía del dios que mora más allá de las estrellas. El camino hacia Dios se recorre bailando. El universo como juego divino, el gozo que siente aquel que alcanza a conocer a Dios por medio del juego del baile.

Y hubo una vez en Europa unos estudiantes y monjes errantes que atravesaban el mundo cantando, bailando y tocando diversos instrumentos musicales, además de llevar una vida licenciosa, digna sólo de aquellos que soportarían el extrañío matrimonio entre la poesía y la irreverencia. Nos referimos, por supuesto, a los goliardos del siglo XII:

“[...] se dice que el origen de esta palabra (goliardos) tiene que ver con los seguidores de Golias, un hombre de fantástica cultura, pero que compartía el amor a las artes y las letras con aquel de la gula y los placeres carnales. Otro de sus posibles orígenes (y que se marca como el más factible), viene de una derivación francesa de la palabra “gula”. [...] los goliardos, arrojados con toda diversión a los bajos placeres, gustaban de exhibirse desnudos por la calle, visitaban con frecuencia tabernas y prostíbulos. Además, su “fina” personalidad

---

<sup>182</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 45.

estaba adornada por la blasfemia, aunque ello no era impedimento para que siguieran cultivando sus estudios".<sup>183</sup>

Uno de los lugares donde mejor florecieron los goliardos fue el territorio que hoy es Alemania, y uno de los documentos más famosos que los goliardos nos legaron es *Carmina Burana*, o *Canciones de Beuren*, nombre que tienen porque fueron descubiertas por J. A. Schmeller en el monasterio de Beuren en 1800. Los poemas que componen la obra encomian la vida, la sensualidad, el vino y la música. El compositor alemán Carl Orff compuso música para los poemas de Beuren, con lo cual hizo célebres muchos de estos cantares. Uno de las estrofas reza: "Hacia el amor se precipita el amor de los hombres/ Y el dios pueril impera sobre todo lo que es grato". Un dios travieso que juega al mundo. Nietzsche se refiere elogiosamente a los poetas vagabundos de la Edad Media alemana:

"También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de San Juan y San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos".<sup>184</sup>

Los goliardos nos legaron una de las muestras más interesantes de la tradición dionisiaca de la Edad Media: *Carmina Burana*, documento precioso que retrata las opiniones de poetas vagabundos que asumían la ambivalencia de la existencia humana, capaz de moverse desde la ternura hasta la procacidad, y no dudaban en retratarla en una crudeza que revela con impudicia el amor devoto a la exuberancia de la vida. Para poder *soportar* la doctrina de los

---

<sup>183</sup> José María Álvarez, notas al programa de mano de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, México, 28 de junio de 2001, Auditorio del estado, págs. 6-7.

<sup>184</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 44.

goliardos, necesitamos la ayuda de la enseñanza de Apolo, la poesía que atempera los violentos estados que los goliardos expresaban.

### III

En *Ecce homo*, Nietzsche reniega del wagnerismo, al que se había afiliado tras disfrutar con la partitura de una reducción para piano de *Tristán e Isolda*. Después fue el conocer al Mago de Bayreuth, y el desarrollo de la amistad fue una página de la historia de la música y de la filosofía.

No obstante, la flor de la amistad se marchitó, y ambos genios se distanciaron, y vivieron alejados, tal y como lo hacen las estrellas de una noche oscura. Y un día, el Mago de Bayreuth partió en una góndola fúnebre para reunirse con su tan anhelada eternidad. Sin embargo, el corazón de Nietzsche guardó el recuerdo de Wagner e hizo de la memoria del maestro un muy severo motivo de reflexión. En *Ecce homo* Nietzsche sostiene que

"Para ser justos con *El nacimiento de la tragedia* (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha influido e incluso fascinado 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: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre".<sup>185</sup>

Nietzsche duda del mérito cultural del wagnerismo, y afirma que cuando se desata una controversia en torno a la última producción dramática de Wagner, pesa sobre su conciencia la responsabilidad de la opinión favorable en torno al músico, y se queja de que sólo se haya atendido este aspecto de *El*

<sup>185</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 75.

*nacimiento de la tragedia*, pues sólo se le ha visto como una contribución al universo wagneriano. Y a continuación, Nietzsche nos quiere hacer ver qué tiene *El nacimiento de la tragedia* de valioso sin la intromisión de Wagner.

“Una «idea» —la antítesis dionisiaco y apolíneo—, traspuesta a lo metafísico; la historia misma, vista como el desenvolvimiento de esa «idea»; en la tragedia, la antítesis superada en la unidad; desde esa óptica, cosas que jamás se habían mirado cara a cara, puestas súbitamente frente a frente, iluminadas y comprendidas unas por medio de las otras... La ópera, por ejemplo, y la revolución... Las dos innovaciones decisivas del libro son, por un lado, la comprensión del fenómeno dionisiaco en los griegos: el libro ofrece la primera psicología de ese fenómeno, ve en él la raíz única de todo el arte griego”.<sup>186</sup>

En su ensayo de 1849, *Arte y revolución*, Wagner presenta dos divinidades que habrán de regir el espíritu del poeta trágico cuando éste crea el drama: No se trata de dos dioses enfrentados, pero sí de dos deidades que confluyen para la formación de lo que Wagner llama el drama. En contraste con Nietzsche, Wagner llama a la escultura, voluptuosa, en tanto que Nietzsche ve en la talla “ese sabio sosiego de dios-escultor”.<sup>187</sup> Wagner dice que el trágico es quien mira a Apolo sereno. Nietzsche sostiene que es el trágico quien puede ver unidos la terrible desmesura y la apariencia medida. No obstante, hay otras similitudes entre nuestros dos personajes, entre el músico y el filósofo.

“No debemos figurarnos a Apolo en el momento en que el espíritu griego extendía, como el dios afeminado que guía la danza de las musas, tal como nos lo ha transmitido únicamente el arte posterior más voluptuoso, la escultura: es necesario representárnoslo hermoso por los rasgos de una serena gravedad, bello, pero fuerte, tal como lo conoció el gran trágico Esquilo. [...]”

Así es como el poeta trágico, inspirado por Dioniso, vio al dios soberbio cuando dirigía a todos los elementos exuberantes de las artes (surgidos espontáneamente y por una íntima necesidad natural), la ardiente palabra, la

<sup>186</sup> *Ibid.*, pág. 76.

<sup>187</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 43.

palabra copulativa, el sublime y poético lazo que reunió a todos como en nupcial hogar para crear la obra de arte más elevada, la más intensa: el drama.

Cuantas veces he reflexionado sobre las raras creaciones de ciertos genios, he creído tener en mí poder un fundamento real para establecer el carácter de mi ideal dramático-musical. La historia me transmite, en esta ocasión, un modelo típico de las relaciones ideales ente el teatro y la vida pública, tal como me los he representado siempre".<sup>188</sup>

Por supuesto, en Wagner faltan muchos de los aspectos metafísicos que Nietzsche aporta a Apolo y Dioniso, como su carácter que los hace enfrentarse para después rendir el fruto que consiste en la tragedia; sin embargo, el germen de éste se encuentra en el pasaje wagneriano citado en la medida en que ambos, Apolo y Dioniso son inspiradores del arte. Wagner, por lo tanto, no es ajeno a la «idea» que Nietzsche presenta en *El nacimiento de la tragedia* y los wagnerianos bien pueden reconocer a Apolo y Dioniso como elementos del lenguaje común que los distingue: el arte. Apolo y Dioniso, son por tanto, una aportación al wagnerismo, además de poseer un carácter distinto, pero no ajeno a éste. Después de todo, para Wagner, Apolo significa "el pueblo griego en su más alta verdad y belleza",<sup>189</sup> en tanto que Dioniso es el inspirador del poeta trágico. Más sorprendente aún es la manera en que Wagner cierra uno de los párrafos de *Arte y revolución*:

"Esta flor es la obra de arte, su perfume de espíritu griego, que hoy todavía nos abruma, y nos aclara su conocimiento del mundo, me gustaría ante todo ser un mediodía griego de la obra de arte trágica, como en eternidad —¡el llegar a ser de un Dios no griego!"<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Richard Wagner, *Arte y revolución* en *Novelas y ensayos*, México, SEP, 1947, pág. 82.

<sup>189</sup> Richard Wagner apud. Silvia Silveira Laguna, *op. cit.*, pág. 65.

<sup>190</sup> Richard Wagner apud. Silvia Silveira Laguna, *op. cit.*, pág. 65.

Wagner piensa en un dios no griego porque ya tiene en mente remitirse a los dioses germánicos para componer sus obras. *Arte y revolución* es de 1849, y los primeros esbozos de *El anillo de los nibelungos* datan del año anterior.

Wagner y Nietzsche reconocen que el arte nos revela el conocimiento del mundo. El paralelo entre Wagner y Nietzsche es extraño, pero efectivo. Wagner reconoce en *Arte y revolución* a Apolo y Dioniso como pilares del arte dramático, y Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, ve que el maridaje de ambas divinidades rinde como fruto la tragedia griega. Y es Wagner mismo quien empleará a Apolo y Dioniso en sus ensayos para desarrollar sus teorías estéticas. Así, Wagner sostiene que la tendencia del poeta en el mundo antiguo era descubrir mitos para narrarlos en voz alta, para finalmente, escenificarlos en el drama vivo. Dicha tendencia quiso ser recogida por los poetas posteriores. Cuando escribió las líneas que siguen a continuación, Wagner ya conocía por conversaciones con Nietzsche, la línea argumental de *El nacimiento de la tragedia*:

“Adoptar la “tendencia” incluso al drama de representación viva debió parecer a nuestros grandes poetas cultos el camino más idóneo para dignificar el teatro popular ya existente; y a este respecto pudieron guiarse a través de la observación de las particulares características del drama antiguo. De la misma manera que éste se había convertido, mediante un compromiso de los elementos apolíneo y dionisiaco, en peculiaridad trágica, podía fundirse aquí, sobre la base de una lírica que a estas alturas nos resulta poco menos que incomprensible, el himno sacerdotal didáctico de la antigua Hellas con el ditirambo dionisiaco más reciente, en esa fuerza cautivadora tan específica e incomparablemente privativa de la obra de arte trágica de los griegos”.<sup>[91]</sup>

---

<sup>[91]</sup> Richard Wagner, *Sobre la determinación de la ópera*, (1871) en *Escritos y confesiones*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, págs. 160-161.

Wagner y Nietzsche, pareja intelectual insólita, que comparte un instante perdido en la inmensidad del tiempo, aunque ambos guardarán un recuerdo de su juventud y su amistad perdida. En torno a 1871 coinciden sus intereses: ambos aman a Beethoven, a Schiller y a Schopenhauer. Wagner ve un compromiso entre los fundamentos apolíneo y dionisiaco, Nietzsche advierte un maridaje entre instintos contradictorios: Apolo y Dioniso engendran la tragedia griega tras una batalla semejante a la guerra de los sexos. Al final, la noche se extiende sobre ambos. El arte como redención se cumple sí y sólo si alcanzamos a descorrer el velo de Maya para asomarnos al misterio de Dioniso. Y atrevernos a tanto, significa nuestra disolución en su noche.

La Epifanía es la manifestación de Dios. La manifestación de Dios es el cesar de la diferencia. El cesar de la diferencia es la noche. Por lo tanto, la Epifanía es la noche.

## CONCLUSIÓN

## I

“El hombre es un dios en ruinas”.

*Emerson*

En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer cita los versos de Shakespeare que dicen: “Estamos hechos de la misma tela que los sueños y nuestra corta vida está rodeada de un sueño”.<sup>192</sup> Schopenhauer considera que este sueño equivale al engaño que nos produce el despliegue del velo de Maya. Por su parte, Nietzsche nos convence de que el hombre es un sueño de un Dios sufriente. Este Dios es Dioniso. No se trata de un Dios personal, si por personal entendemos que es alguien a quien podemos dirigirnos y esperar de él una respuesta a nuestras aspiraciones humanas; antes bien al contrario, Dioniso es recalcitrantemente impersonal. Es el trasfondo indiferenciado que subyace en todos los fenómenos. Y dado que mi yo no es más que un fenómeno, pues adiós a los anhelos de inmortalidad de mi yo individual. Por eso, mi corazón está en luto perpetuo porque sabe que mi alma nació muerta.

A esto le llamamos el descubrimiento del mundo como abismo. Los griegos conocieron los horrores de la existencia, nos dice Nietzsche. Horrores que también nos hacen ver el mundo como abismo. Los griegos irguieron a sus dioses para soportar los estremecimientos que la existencia puede provocarnos cuando la miramos tal cual es.

---

<sup>192</sup> William Shakespeare apud. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 29.

Y, ¿cómo es la vida tal cual es? La vida es puro dolor, en esto, Nietzsche sigue a Schopenhauer, quien sostiene que “la vida está tan llena de tormentos y penas, que, o se la debe prevenir por medio de acertados pensamientos, o se la debe abandonar”.<sup>193</sup> Si pasamos por la fase de la decepción, ésta nos puede conducir a la consideración del suicidio. Pero dicha fase es sólo la primera parte de la sentencia: “la vida es puro dolor”.

No obstante, el hombre en tanto que es una objetivación del grado superior de la voluntad, participa del autodesdoblamiento de la voluntad: “el género humano encarna aquella lucha, aquel autodesdoblamiento de la voluntad, con la más terrible violencia en que el hombre llega a ser el enemigo del hombre: *homo homini lupus*”.<sup>194</sup> Y el hombre responde como objetivación de la voluntad: “En el fondo lo que encontramos es esto: que la voluntad se devora a sí misma, porque fuera de ella nada existe y es una voluntad hambrienta. De aquí la caza, la angustia y el dolor”.<sup>195</sup> Terrible verdad: somos esclavos de una voluntad impersonal. A pesar de todo, bien puede suceder que tropecemos con una forma de expresión humana que nos regrese nuestra dignidad perdida.

“Sin embargo, ya veremos [...] cómo en algunos hombres el conocimiento se emancipa de esta servidumbre, logra sacudir su yugo y, libre de todos los fines de la voluntad, puede subsistir por sí mismo como espejo claro y limpio del mundo, y entonces nace el arte”.<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, pág. 81.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pág. 125.

<sup>195</sup> *Ibid.*, pág. 130.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pág. 129.

Al descubrir el dolor que impera en este mundo, todo hombre sincero bien puede hacer un brindis por la miseria del mundo. ¿Quién puede explicar la miseria del mundo? La salvación de nuestra condición depende del enfrentamiento con la verdad. La Salvación bien puede ser descubrir el arte. Y he aquí una diferencia entre Schopenhauer y Nietzsche, pues, para el primero, la tragedia nos habla de sufrimiento y resignación, en tanto que para el segundo, la tragedia nos habla de la afirmación de la vida aun con todo su dolor. Así queda completa nuestra afirmación: "la vida es puro dolor que debe transformarse en alegría gracias a la salvación que nos brinda el arte". El arte sobreviene para salvarnos de la verdad, nos convence Nietzsche. Liberémonos, pues, de la verdad.

Y resulta que el discurso de Oriente, la religión, nos lleva a hablar de la liberación de todo tipo de atadura, la libertad absoluta, el fin del trabajo espiritual, el objeto de lo que en la India se conoce como *jivanmukta*, "que es aquel que alcanza la liberación en esta vida".<sup>197</sup>

Las religiones orientales hablan de la práctica espiritual del hombre como un camino; así, el budismo, por ejemplo, también es conocido como el camino de en medio. En la India se habla de caminos para referirse a las diferentes formas de acercarse a la divinidad. Uno de estos caminos es el Shaivismo. Elsa Cross en *La realidad transfigurada* encuentra varios paralelos entre el gozo que alcanza el *jivanmukta*, sustentado por el Shaivismo de Cachemira y la figura de superhombre nietzscheano:

“Es Shiva mismo, de voluntad sin traba y de conciencia diáfana quien siempre centellea en mi corazón. Es su misma Shakti más alta, quien siempre juega al borde de mis sentidos. El mundo entero fulgura como el deleite portentoso de la conciencia del Yo puro. En realidad, no sé a qué se refiere la palabra mundo”.<sup>198</sup>

Y aunque aquí no trataremos el tema del superhombre nietzscheano, no podemos dejar de advertir que el estado del *jivanmukta* es aquel de quien ha traspasado el velo de Maya, y que ahora puede contemplar la Verdad: todo es uno. Y de eso sí hablamos. El arte puede hacer eso: mostrarnos el camino para descubrir la unidad del mundo. Éste es el papel transfigurador de la *Novena sinfonía* de Beethoven. La música como salvación. El último movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven es el coro del alba del regreso de la tragedia a la música. El coro nos dice a dónde vamos, a quién pertenecemos.

Todos los artistas dionisiacos son compositores que nos muestran el núcleo del mundo. Nietzsche sostiene: “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”.<sup>199</sup>

La síntesis de estos planteamientos, creemos, la presenta Wagner con su *Tristán e Isolda*, pues ahí se desploman las diferencias entre el mundo como representación y el mundo como voluntad, y lo hacen de una manera trágica: Apolo termina por hablar la lengua de Dioniso. El arte, y en concreto, la

---

<sup>197</sup> Elsa Cross, *La realidad transfigurada. (En torno a las ideas del joven Nietzsche)*, México, UNAM, 1985, pág. 118.

<sup>198</sup> Abhinavagupta apud. Elsa Cross, *op. cit.*, pág. 120.

<sup>199</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 168.

música puede decirnos adónde vamos, y pueden hacernos gozar con su revelación. Y vamos a enfrentarnos con la disolución de nuestro yo.

Cuando, gracias al arte puedo traspasar el velo de Maya, me doy cuenta de que yo soy la esencia de toda realidad; mas no en modo alguno, el ego que afirma esta revelación, sino la voluntad que se oculta tras la representación. Y sin embargo, en la medida en que participo de mi cuerpo, soy en todo y por todo, representación. Y en la medida en que participo de la voluntad, soy en todo y por todo, voluntad.

¿Es el hombre un sueño, de aquel que al despertar sólo puede descubrir que todo es uno?

## II

¡Vuelve!  
Con todos tus tormentos, ¡pero vuelve! [...]  
Son mis lágrimas un río  
que corre hacia ti;  
aviva el corazón los últimos rescoldos para ti.  
¡Ay! ¡Vuelve  
tú, mi dios desconocido! ¡mi dolor!  
¡mi felicidad postrera!

*Nietzsche*<sup>200</sup>

Si el coro dionisiaco fue la causa de la tragedia, el coro de la *Novena sinfonía* fue causa eficiente de *El nacimiento de la tragedia*, vía Schiller y Wagner

como intentamos mostrar antes. Y es en este momento crucial en el que todas las fuerzas estéticas se reúnen en torno al pensamiento para renovarlo. Se efectúa así la transfiguración de la estética en el arte de pensar bellamente sobre el fondo terrible que constituye al mundo: un pensamiento trágico, como apunta Nietzsche en “La visión dionisiaca del mundo”.<sup>201</sup>

En *El nacimiento de la tragedia* la metafísica ha sido replanteada desde una nueva óptica, que podemos llamar artística, porque es a partir del arte que se manifiesta: “[...] el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla”.<sup>202</sup>

Si la metafísica es la ciencia que trata sobre el ser en tanto que ser, sobre el fundamento del mundo, ¿qué descubre el pensador ahora que busca este fundamento por medio del óptica del arte? Señala Crescenciano Grave en *El pensar trágico*:

“Divagamos, discurrimos, buscamos con ardoroso anhelo un «algo» a qué aferrarnos para sostener nuestra presencia. Y, sin embargo, ese «algo» que buscamos nos amenaza con ser él mismo abismado, con estar él mismo divagando; con carecer de fundamento”.<sup>203</sup>

La voluntad tiene el corazón dividido; nuestra metafísica de artista, que Nietzsche anuncia en *El nacimiento de la tragedia*, ha descubierto que lo

---

<sup>200</sup> Friedrich Nietzsche, “Lamentación de Ariadna”, de los *Ditirambos dionisiacos* en Ivo Frenzel, *Nietzsche*, Barcelona, Salvat, 1988, pág. 178.

<sup>201</sup> Ensayo incluido en la ed. cit. de *El nacimiento de la tragedia*, págs. 230-ss.

<sup>202</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial, 1997, pág. 187.

<sup>203</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pág. 11.

único permanente son las leyes del cambio, tal como lo señalaba Heráclito:  
"El sol es nuevo cada día".<sup>204</sup>

¿Cómo se le da forma al mundo abismado y terrible? Por medio del principio de individuación, Apolo, quien esculpe un mundo de sueños para representar la vida particular. Sin embargo, esta vida es mortal. ¿Cómo podemos soportar esto, si el mismo fundamento es abismado? Por medio de la tragedia, el maridaje entre Apolo y Dioniso, donde la verdad terrible se expresa como belleza y forma. Entonces somos redimidos de nuestro descubrimiento metafísico e incluso el pensar transfigurado, el pensamiento trágico, participa del consuelo metafísico de saber que aunque la vida no conduce sino al fondo abismal de donde una vez brotó, merece afirmarse como el juego de la individuación de un artista primordial del que sólo somos imágenes artísticas. La vida merece vivirse tal como es, una expresión de una tragedia.

Y sin embargo, en el himno *A la alegría*, Schiller nos dice, con cálido júbilo, que la alegría es un don del que pueden gozar tanto los buenos como los malos, por lo que concluimos que este estado del espíritu está más allá del bien y del mal. En su *Novena sinfonia*, Beethoven hace cantar al tenor y al bajo solistas, primero, y al coro después, los versos de Schiller que dicen:

"Alegría beben todos los seres  
en los senos de la naturaleza,  
todos los buenos, todos los malos  
siguen su senda de rosas.  
Besos nos dio ella y las vides  
y un amigo fiel hasta la muerte.  
Hasta el gusano siente el goce

---

<sup>204</sup> Heráclito, fragmento 6, *op. cit.*, pág. 197.

y el querubín llega ante Dios".<sup>205</sup>

El hombre, la criatura más débil del universo, es transformado por el gozo que emana de la alegría. Y cuando se disuelve la oposición entre bien y mal, está el hombre preparado para ceñirse la corona de flores de Dioniso. Este Dios, de origen oriental, fue recibido en el panteón heleno para que pudiera presidir el simposio de la alegría. Apolo, el dios de la palabra, está listo para reunirse con su contraparte para dar nacimiento al arte que consuela. Dice Wagner:

"El espíritu griego, tal como se manifiesta en el arte y el Estado en el momento de su mayor expansión, después de haberse elevado sobre la ruda religión natural de la patria asiática, y después de haber colocado en la cúspide de su ciencia artística al hombre libre, fuerte y bello, encontró la expresión adecuada en Apolo, el dios principal y nacional de las razas helénicas".<sup>206</sup>

Este contraste entre horror y alegría es producto de la influencia de lo paradójico en el arte, que como aforismo oriental, está más allá del bien y del mal. El arte busca redimirnos, afirma Wagner.

No obstante, cuando Wagner desató a los demonios del cromatismo, tuvo necesariamente que hacer de la disonancia la regla, y no la excepción. Beethoven, aún en su muy heterodoxa *Novena sinfónica*, respetó las reglas clásicas de composición, y sólo recurrió a la disonancia para resaltar el carácter trágico de la obra en aquellos pasajes que así lo requirieron. En contraste, el cromatismo wagneriano tiene mucho que ver con la disolución del legado musical de Occidente.

<sup>205</sup> Friedrich Schiller apud. Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pág. 126.

<sup>206</sup> Richard Wagner, "Esquilo y los trágicos" en *Novelas y ensayos*, México, SEP, 1947, pág. 81.

Wagner emprende una crítica despiadada al concepto de música que había prevalecido en Occidente desde los tiempos de Bach hasta bien entrado el siglo XIX. Bach sentó las bases de la composición musical basada en la sucesión de sonidos propios de la estructura de las escalas mayores y menores, la cual se conoce como escala diatónica, cuyo ejemplar más famoso, es la escala de do mayor, que dice: do, re, mi, fa, sol, la, si, do. Las relaciones entre las notas son tales que, sólo una de ellas debe presidir a las otras en el discurso musical. Dicha nota es llamada tónica; en el caso de la escala que nos ocupa, dicha nota es do. Sin embargo, Bach descubrió que la nota que ocupa el quinto grado de la escala en cierta forma *dominaba* sobre las demás. Sol, en el caso de la escala de do mayor. La tensión entre la tónica y la dominante podía resolverse volviendo a tocar la tónica, o al menos, recuperando el tono original.

De hecho, cada nota de la escala se relacionaba de manera distinta con la tónica; pero estaba claro que la melodía tenía un tono principal. Wagner lleva a cabo una revolución contra el sistema arriba expuesto. Para explicar lo que hizo, señalemos, en primer lugar, que entre algunas notas se encuentran otras que no forman parte de la escala. Hay un do sostenido, un re sostenido, un fa sostenido, un sol sostenido y un la sostenido; en realidad, notas más agudas que aquellas de las que toman su nombre.

Wagner toma toda la paleta de las notas, incluidas las naturales y sus sostenidos. La escala que resulta tiene doce peldaños, y dado que incluye todas las notas, se le llama escala cromática, pues se trata de la serie completa de sonidos que pueden ejecutarse en el piano.

Por supuesto, otros compositores, como Liszt, Berlioz, Chopin y el mismo Beethoven también se valieron de este recurso; pero Wagner lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Wagner decía adorar a Beethoven como un dios; pero, ¿no es su estética contraria a la Beethoven en la medida en que éste hace de la disonancia una herramienta entre muchas, en tanto que Wagner hace de la disonancia una obligación para el escucha? Las disonancias que Wagner plantea en su partitura no se resuelven en consonancias, son paradojas sin solución. Por eso queremos decir que es Wagner quien reniega del *Credo* wagneriano, y no Nietzsche, porque Nietzsche continuó tratando el tema del *Credo*, el arte, la música. Nietzsche, fiel al primer Wagner, al hombre que supo hacer de la disonancia una regla, escribe en *Ecce homo*, cuando la luz de la razón está a punto de extinguirse en la cabeza del filósofo:

“Desde el instante en que hubo una partitura para piano del *Tristán* —¡muchas gracias señor Von Bulow!— fui wagneriano. 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. [...] Esa obra es absolutamente el *non plus ultra* de Wagner; con *Los maestros cantores* y con *El Anillo* descansó de ella”.<sup>207</sup>

A pesar del éxito de su método cromático, Wagner en *Los maestros cantores* regresa a la tonalidad, por eso Nietzsche dice que con esta obra, el compositor descansó de *Tristán*, un tanto como Dios descansó el séptimo día de la creación. Por supuesto que a lo largo de *Ecce homo* hay una crítica a Wagner, como la que señalamos sobre *Los maestros cantores*, pero este vaivén es fruto de la traición al *Credo* que Wagner esbozó: Desde el punto de vista formal,

*Los maestros cantores* es sólo una comedia, y además, tonal, como hemos apuntado.

La música unió las más diversas opiniones, de Schiller, Beethoven, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, y así, en la *Novena sinfonía* de Beethoven, coincidieron Schiller y Beethoven en una sola obra. Wagner quiso tomar esta obra como modelo, y en cierta forma, lo consiguió. Schopenhauer tenía en alta estima la música, y llegó a decir que, es "la sinfonía su más hermoso patio de recreo, donde celebra sus saturnales".<sup>208</sup>

Todas las obras musicales que proceden del arte único e indiviso son consuelos metafísicos. Todas las sinfonías de Beethoven proceden del arte único e indiviso. Por lo tanto, todas las sinfonías de Beethoven son consuelos metafísicos. La música es un sendero espiritual, porque el objeto de todo sendero espiritual consiste en redimir al hombre. La redención, en el caso de la música, sucede cuando el artista es capaz de rendirnos al olvido de las penas de la vida. La redención que nos ofrece el arte indiviso de la música nos conduce a un bello y verdadero mundo superior, donde aflora el conocimiento de la unidad del género humano, pero el hombre no puede interpretar esta unidad usando su sola razón. En tanto que el hombre no atiende a su corazón, no sabrá qué es lo que le dice este conocimiento. Toda composición artística sincera está emancipada de su autor, y toda obra de arte sincera, emancipada de su autor, es un sendero espiritual. Por consiguiente, toda composición artística sincera es un sendero espiritual. Y dicha obra emancipada de su autor

---

<sup>207</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 53.

<sup>208</sup> Arthur Schopenhauer, "La música, lenguaje universal", en *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, EDAF, 1998, pág. 195.

es más vigorosa que él, porque procede de lo eterno, y regresa a lo eterno por medio de su representación. Se hace una con el hombre únicamente cuando el hombre está dispuesto a aseverar la conciliación con lo que hay de eterno en él.

## Bibliografía

Beethoven, Ludwig van, *Symphonies N° 8 and 9 in Full Score*, Nueva York, Dover Publications, 1992.

Buch, Esteban, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, El Acanalado, 2001, trad. Juan Gabriel López Guix.

Conan Doyle, Sir Arthur, *Obras completas II*, Barcelona, Orbis, 1983, trad. Amando Lázaro Ros.

Cross, Elsa, *La realidad transfigurada. (En torno a las ideas del joven Nietzsche)*, México, UNAM, 1985.

Esquilo, *Prometeo encadenado. Los persas*. Barcelona, Océano, 2000, s. trad.

Esquilo, *Tragedias completas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, trad. José Alsina Clota.

Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 2000, trad. Andrés Sánchez Pascual.

Frenzel, Ivo, *Nietzsche*, Barcelona, Salvat, 1988, trad. Rosa Pilar Blanco.

Grave, Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

Hadow, W. H., *Ricardo Wagner*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, trad. Jorge Hernández Campos.

Henry Raynor *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, México, Siglo Veintiuno, 1987, trad. Homero Alsina Thevenet

Hesiodo, *Teogonía*, en *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2000, trads. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez.

Hesiodo, *Teogonía*, México, Porrúa, 1982, s. trad.

Kapleau, Philip, *El despertar del Zen en Occidente*, Barcelona, Kairós, 2000, trad. Silvia San Miguel.

Kastberger, Francisco, *Léxico de filosofía hindú*, Buenos Aires, Kier, 1978.

Laurentin, René, *¿Ha muerto Dios?*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1968, trad. Ezequiel Varona.

Mayo, Ángel Fernando, "Wagner" en *Los grandes compositores*, Vol. VIII, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1983.

Newman, Ernest, *Wagner, el hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, trad. José María Martín Triana.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, trad. Juan Carlos García Borrón.

Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, México, Alianza Editorial, 2000, trad. Andrés Sánchez Pascual.

Nietzsche, Friedrich, *El caso Wagner*, Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores, sin fecha de edición, trad. Pedro González-Blanco.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, México, Alianza Editorial, 1997, trad. Andrés Sánchez Pascual.

Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial "La gaya scienza"*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, trad. José Jara.

Nirvedananda, Swami, *Conocimiento sagrado de la India*, México, Editorial Yug, 1997, trad. Alfonso Araiza.

Osborne, Charles *Wagner*, Barcelona, Salvat Editores, 1986, trad. Lincoln R. Maiztegui Casas.

Pahlen, Kurt, *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963.

Parménides, Heráclito, *Fragmentos*, Madrid, Orbis, 1984, trad. José Antonio

Miguez.

Pascal, Blaise, *Pensamientos*, Madrid, Sarpe, 1984, trad. Juan Domínguez Berrueta.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa -Calpe, 1970.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1968.

Rolland, Romain, *Beethoven, las grandes épocas creadoras. La catedral interrumpida*, Buenos Aires, Hachette, 1958, trad. Amparo Alvajar.

Rotterdam, Erasmo de, "Lo mejor es no nacer" en *Ensayos escogidos*, México, SEP, 1988, trad. Lorenzo Riber.

Rufer, Josef, *Músicos sobre música, en cartas, diarios y apuntes*, Buenos Aires, EUDEBA, 1954.

Sagan, Carl, *Cosmos*, México, Planeta, 1985, trad. Miguel Muntaner i Pascual y María del Mar Moya Tasis.

Savater, Fernando, *Idea de Nietzsche*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995.

Scott, Marion M., *Beethoven*, Barcelona, Salvat Editores, 1985, trad. Juan G. Basté.

Schiller, Friedrich, *La novia de Mesina* en *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, trad. Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998, trad. Eduardo Ovejero y Maury.

Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998, trad. Dionisio Garzón.

Silveira Laguna, Silvia, *Wagner*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997.

Varios autores, *El humorismo*, Barcelona, Salvat, 1975.

Varios autores, *Historia del arte. Arte griego*, Vol. 5, Barcelona, Salvat, 2000.

Wagner, Richard, *El holandés errante*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992 trad. María Antonieta Gregor y Carlos A. Duverges.

Wagner, Richard, *Escritos y confesiones*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, trad. Ramón Ibero.

Wagner, Richard, *Novelas y ensayos*, México, SEP, 1947.

Wagner, Richard, *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, trads. María Antonieta Gregor y Carlos A. Duverges.

Zimmer, Heinrich, compilado por Joseph Campbell, *El rey y el cadáver*, Barcelona, Paidós, 1999, trads. Agustín López Tobajas y María Tabuyo.

### **Programas y revistas**

Álvarez, José María, notas al Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, México, 28 de junio de 2001, Auditorio del estado.

Varios autores, *Pauta*, Vol. II, No. 7, México, UAM Iztapalapa, 1983.