



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CAMPO DE CONOCIMIENTO: FILOSOFÍA DE LA CULTURA

NIETZSCHE. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA.

GENEALOGÍA Y PERSPECTIVISMO.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO EN:
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

JOSÉ ROBERTO ROMERO PÉREZ

TUTOR: **GERARDO DE LA FUENTE LORA**
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

MÉXICO, D.F., FEBRERO DE 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Formo parte de los lectores de Nietzsche que, después de haber leído una primera página escrita por él, anhelan leer todas las demás y atender cada una de las palabras que haya podido decir. Que un ser humano haya escrito así es algo gracias a lo cual se ha incrementado el placer de vivir en esta tierra. *Basta una de sus frases para que nos crezca una pierna o un ala.* Por esto, quiero agradecer a todas las personas e instancias que hicieron posible este trabajo.

Agradezco a la UNAM, que a través de la FFyL y su programa de Maestría permitió que el CONACYT auspiciara mi investigación. A mi asesor Gerardo de la Fuente Lora por su confianza y por su apoyo. Al Dr. Herbert Frey por sus enseñanzas. A la Dra. Leticia Flores Farfán por su amabilidad. Al Dr. Crecenciano Grave por su paciencia y sus observaciones. Al Dr. Pedro Enrique García Ruiz por su gentileza y compromiso. A mi gran maestro Rafael Ángel Gómez Choreño por irme guiando desde la licenciatura y por abrir y apuntar nuevas sendas. A mi familia. A mi mamá por mostrarme la integridad de su carácter. A mi padre por su fortaleza y templanza. A mis hermanos, Sebas y Ángel, por los motivos que me han dado para resistir. A ti, Esmé, por todo lo que has significado en mi vida; uémbekua. A mis amigos. Naye, gracias por todo tu apoyo, por nuestras pláticas, por tus comentarios. Lou, gracias por haberme introducido en este camino del que has sido testigo y compañera. Alicia, gracias por encontrarme en el mundo del afro y aventarme a la galaxia de las neurociencias que ahora me fascina tanto. A mis nuevos compañeros y amigos. Hermes, gracias por tu recibimiento tan agradable. Omar, Alex, Pablo, Yahir, Belén, Marisol, Ismael, Fernando, Paco, Lupita...

A mi hermano...

ÍNDICE

Preludio	8
Allegro. Metafísica del artista. (Dioniso)	20
Adagio. Estética de la existencia. (Apolo)	44
Scherzo. Voluntad de poder. (Alianza fraternal)	70
Coda.	83
Bibliografía	92

Sin música, la vida sería un error...

F. N.

PRELUDIO

Hacer música es otra forma de tener hijos.

F. N.

¿Puede la música, acaso, ser el hilo de Ariadna que nos guíe a través del laberinto Nietzsche? ¿La música, la más inasible e inefable de las artes puede ser, quizá, la clave para descifrar el enigmático pensamiento nietzscheano? Sostengo que quien quiera comprender a Nietzsche plenamente tiene que internarse en el mundo de su música, y no sólo en el de su pensamiento, ya que hizo de ella una categoría filosófica fundamental. La música es una constante invariable en su pensamiento y en su vida, y esas huellas pueden rastrearse como común denominador.

Por la puerta de la música pudo sumergirse en su interior. Además, lo unía al recuerdo de su amado padre Karl Ludwing Nietzsche, del que nos cuenta en una de sus primeras autobiografías que dedicaba sus horas de ocio a la música y que poseía una notable habilidad como pianista, especialmente en la improvisación de variaciones¹. Nietzsche, de niño, pasaba mucho tiempo con su padre improvisando. Cuando más se

¹ F. Nietzsche, *De mi vida* (1844-1858), Trad. L.F. Moreno, Valdemar, Madrid, 1997, p. 64.

entusiasmaba era cuando el padre fantaseaba al piano. Ya a la edad de un año el pequeño Fritz prestaba atención a su padre, totalmente en silencio y sin quitarle la vista de encima. Quizá, la nostalgia del padre avivó el impacto que Schopenhauer, el gran filósofo de la música y Wagner, el gran compositor del segundo imperio, ejercieran sobre él. Wagner, nacido en 1813, pertenecía a la generación del padre de Nietzsche, lo que más tarde, tal vez, le permitiría asumir una función paternal. Incluso, Fränzchen, madre de Nietzsche, cultivaba la música. Incluso, nos cuenta de la admiración que sentía por el tío Edmund, que creaba “un poderoso caudal de notas que fluía, tan grave, tan elevado, totalmente emanado del sentimiento más íntimo”.²

Vemos que la música no sólo era una cualidad heredada, sino también el sacramento de la unión familiar. La música era, entre sus aficiones y pasiones, la más fuerte. Improvisar al piano fue lo que con más fuerza le animó hasta la época de su derrumbe. Razón por la cual, quizá, Nietzsche aprecia en su juventud la *melodía infinita*, que va hilándose como una improvisación. A pesar de que le costaba dolores de cabeza y estados de agotamiento, se encerró en la música como acto de liberación y autoafirmación.³ Nos cuenta sobre su educación: “Habéis cercado mi vida con coacciones; entre la escuela y el hogar no me queda margen alguno de libertad, a excepción quizá de la música”.⁴ A él, la música le proporcionaba una genial sensación de exaltación que transportaba un ardiente impulso vital, ya que veía en ella una potencia comunicativa inigualable al ser un lenguaje directo de la pasión (*Affekt*), que reúne en sí misma todas las cualidades, puede conmover,

² Werner Ross, Friedrich Nietzsche. *El águila angustiada. Una biografía*. Trad. Ramón Hervás. Paidós testimonios. Barcelona-Buenos aires-México. 1994. P. 41.

³ Cabe recordar que la enfermedad del padre conllevaba también estados de gran excitación seguidos de otros de total agotamiento sobre todo en relación con la música.

⁴ Miller, Alice, “La vida no vivida y la obra de un filósofo vital”, en *La llave perdida*, Trad. Joan Parra Contreras, México, Tusquets, 2013, (Col. Biblioteca Alice Miller), p. 23.

bromear, alegrarnos y amansar el ánimo más tosco. No obstante, su objetivo principal es dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, elevarnos.⁵ Por eso agrega: “faltaron algunas contingencias externas; de lo contrario me hubiese atrevido a hacerme músico. Por la música había sentido la más fuerte atracción”⁶.

Incluso, nos cuenta sobre su amigo Kurg (quien musicalizara algunos textos de Nietzsche en años posteriores): “tenía un magnífico piano de cola que me atraía hasta tal punto que, a menudo, permanecía parado ante su casa escuchando discretamente las sublimes melodías de Beethoven. [...] Siento cómo las notas entran en mí y resuenan espiritualizadas [...] la música no me habría gustado de no haber tenido esta experiencia”⁷. Nietzsche tuvo directamente la experiencia dionisiaca en la que se vive el flujo rítmico y espontáneo del universo. Por eso escribe: “Yo amé el arte con verdadera pasión y acabé por no ver en nada existente más que arte, a la edad en que otras pasiones suelen llenar razonablemente el alma”⁸. También nos revela: “Si ordeno las cosas según el grado de placer que procuran, a la cabeza se encuentra la improvisación musical durante un buen rato, luego la audición de algunas cosas de Wagner y Beethoven, luego buenas ocurrencias paseando antes del mediodía”⁹. Nietzsche –como lo dice Sloterdijk, “no fue a la vez escritor y músico, creador y filósofo, productor y teórico, etc., sino músico en tanto escritor, creador en tanto que filósofo, productor en tanto que teórico. El no realiza una actividad al lado de

⁵ Sobre el *lógos* como *poiesis* y el pensamiento como fenómeno estético y actividad artística Vid. Grave, Crecenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*.

⁶ F. Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 159.

⁷ 27 [79], p. 234, *Fragmentos Póstumos*, 1876-1878, trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. No está de más recordar que Krug padre era amigo de Mendelssohn.

⁸ *Ibid.* p. 217.

⁹ *Ibid.* 23 [58] 384.

otra, sino que realiza una actividad *mientras* hace la otra. [...] él era en el fondo un compositor que se había visto erróneamente conducido a la literatura”¹⁰

Es por todo lo anterior que resulta sorprendente la pálida atención que se ha puesto en su espíritu musical. Salvo por las felices excepciones, se ha interpretado, generalmente, como un simple *hobby*, como un curioso pasatiempo o una distracción y entretenimiento irrelevante en la inmensidad de su pensamiento. Se ha valorado e interpretado su música como la diversión de un *dilettante*. (Esto es debido, en gran parte, en que se han limitado a repetir las críticas de Wagner y de Hans von Bülow, quien fuese el primer esposo de Cosima). Error inmenso. La música fue el amor de su vida. Escribe ya en su madurez: “desde la infancia yo estuve enamorado de la música, y en todo tiempo fui aficionado a la buena música”.¹¹ Y no sólo eso, para él la música está asociada a todas las expresiones antropológicas. “El hombre en su totalidad es un fenómeno de la música”¹². “El hombre es una criatura *creadora de ritmos*. Introduce todo suceso en esos ritmos, es un modo de apropiarse de las <<impresiones>>”.¹³ El mecanismo del conocimiento implica borrar las diferencias singulares para agruparlas en categorías idénticas que nos permiten crear configuraciones con las que creamos un ritmo regular a nuestras percepciones. Le imponemos el ritmo humano al mundo. La creación del ritmo es la creación del tiempo; la determinación de los momentos en referencia a la totalidad de la composición y su secuencia los dota de sentido al relacionarlos en una unidad superior que los integra.

¹⁰Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Trad. Germán Cano, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 30.

¹¹ *Nietzsche contra Wagner*. Obras completas, Tomo X, Aguilar Ed., Madrid, 1932. p. 120.

¹² 9 [116], p. 194.

¹³ 24[14], 1884, p. 67.

Nietzsche en nada está mejor ejercitado y parece que en nada obtiene más placer que en degustar y descubrir la musicalidad de las cosas. El filósofo-músico escucha el mundo para descubrir su armonía y resonancias. Pues todo lo que vive engendra su propio ritmo. La vida no es más que una organización rítmica espontánea. Todo lo que existe lucha y, por eso, esta oposición de los contrarios instaura un ritmo, el ritmo de las estaciones, el ritmo del día y de la noche, el ritmo de la lluvia y de la sequía. Se puede decir, por tanto, como ya hiciera Heráclito, que todo el devenir está ligado al ritmo. Todo en el hombre y sus pueblos, sus relaciones, sus conflictos, tiene un comportamiento rítmico.

Por tanto, en la medida en que la vida es música, pues es una unión de movimiento (Dioniso) y forma (Apolo), encontramos el isomorfismo entre ella y el mundo. Para el joven Nietzsche, sólo la música puede expresar la esencia del mundo, porque ella misma es un *flujo* continuo. Es reflejo del devenir incesante porque, al igual que la vida, permanece en continuo movimiento; es más, sólo existe gracias a ese movimiento temporal. Nos cuenta sobre sus enigmas íntimos: “Uno de esos misterios es el parentesco interno entre la ola, la música y el gran juego del mundo, que consiste en morir y devenir, crecer y perecer, imperar y subyugar”.¹⁴ Las notas, al igual que los fenómenos, se suceden como individuos apolíneos que aparecen momentáneamente para volver después al transfondo dionisiaco del cual emergieron. Esta condición trágica de la vida es expresada en la música como una metáfora de la creación y destrucción de cada ser. La armonía es la manifestación audible de cómo la pluralidad se funde en una unidad. El ritmo singular de cada fenómeno se integra en el movimiento melódico.

¹⁴ *Ibid.* pp19-20.

Es preciso recordar que en el siglo XIX la música se convierte en Alemania en el arte por excelencia; Schumann, Liszt, Wagner, Goethe, Schelling, Novalis, Jean Paul, Tieck, buscan la autonomía estética de la *música absoluta* desarrollada por Novalis, E.T.A. Hoffmann y E. Hanslik, que recuperaba la concepción pitagórica en la que la música era considerada como una reproducción en sonidos de los grandes movimientos del universo y de las misteriosas relaciones de la naturaleza.

Entonces, todo lo grande está ahí donde domina la música. Esto llevará al Nietzsche maduro a declarar con todas sus letras en una de sus cartas: “no hay nada que realmente me importe más que el destino de la música”.¹⁵

Vemos, así, que es indisociable su forma de vida y la fuerza que la música ejerciera sobre su forma de pensar. Experimentaba de manera tan intensa la música que nunca dejó de fascinarle durante toda su vida. Puede, por lo tanto, considerarse a la música como una guía de su pensamiento. Finalmente, escribirá en *Más allá del bien y del mal*: “Toda gran filosofía ha sido la confesión de su autor, y (lo haya querido o no, se haya dado cuenta o no) constituye sus *memorias*, pues en el filósofo no hay nada impersonal y ofrece un testimonio claro y decisivo de lo que es.”¹⁶ Pensamiento y vida entrelazados, puesto que las formas de vida inspiran maneras de pensar.

Sin embargo, el sujeto no es más que un síntoma que expresa el equilibrio logrado por impulsos que están en su interior, por lo que no hay que preguntar quién interpreta, sino lo que se juega en el interpretar mismo. De esta manera, la *voluntad de música* es un impulso predominante que configura la interpretación nietzscheana del mundo. Incluso, la

¹⁵ CO, VI, Carta 1007, 1888.

¹⁶ *Más allá del Bien y del Mal*. Prólogo y cronología de Dolores Castillo Mirat, Edaf 15° ed., Madrid, 1985. (Biblioteca EDAF No. 115). §6 pp. 54-55.

metáfora de la *interpretación* es un concepto fundamentalmente de origen musical. Además, Nietzsche mismo nos enseñó que detrás de toda interpretación siempre hay una voluntad de poder en la que ebulLEN pasiones e instintos que son dominados por un impulso fundamental que marca el tono y el ritmo de los deseos. Pensar nuestros afectos no como un suceso, sino como un proceso, nos muestra la necesidad de realizar una incursión genealógica para desentrañar el entramado del pensamiento musical nietzscheano.

La genealogía es un procedimiento que posibilita el cambio de perspectivas. Consiste en la localización de la singularidad de los acontecimientos y captación de su retorno, para reconocer las diferentes escenas en las que se han representado; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en que no han sucedido.¹⁷ Es un ejercicio de desmontaje de cualquier tipo de totalizaciones, una crítica a las pretensiones absolutistas para mostrar que la historia de una cosa, de un uso, puede ser una cadena ininterrumpida de reinterpretaciones y reajustes siempre nuevos.

Por eso el método genealógico será el proceder de este trabajo. Para determinar la génesis afectiva-conceptual-figurativa de su filosofía de la música es necesaria la búsqueda e interpretación de una constelación de pulsiones, que, como callado huésped, revela peculiares intereses vitales de una determinada *voluntad de poder*, puesto que en lugar de esa sustancia permanente que llamamos *yo*, sólo encontraremos un desfile de máscaras cambiantes en el que se encuentran unidos el *creador* y la *criatura*, así como la materia con la que el espectador es formado experimentalmente a través de simulacros artísticos transfiguradores de la experiencia.

¹⁷ CF. Foucault, M., *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-textos, Valencia, 1997, pp. 11-12.

Para atender la evolución de su estética musical y el problema de su unidad es necesario el *quehacer gris* del genealogista que, a través de lo efectivamente comprobable en la escritura, de cuenta de la *procedencia (Herkunft)* de las condiciones de posibilidad que permiten la *emergencia (Entstehung)* de un movimiento creativo de fuerzas activas que se encuentran en juego y dan *nacimiento (Geburt)* al origen del valor y el valor del origen.¹⁸

Esto supone, incluso, que sus composiciones musicales son un medio de captación de su pensamiento. Para conseguir un mapa de conjunto de su pensamiento musical hay que destacar que sus composiciones conforman una *música intempestiva*. “Tanto su música como su filosofía no pretendieron jamás adaptarse a lo establecido”.¹⁹ Su osadía musical busca formas nuevas como lugares de experimentación de problemas estéticos. Ha sido un error achacar a las carencias técnicas la elección de la sencillez en las composiciones nietzscheanas. En ellas la usencia de gravedad se da gracias a la exposición clara.

Gracias a labor de recopilación por parte del musicólogo, músico, y, quizá por eso, el mayor biógrafo de Nietzsche, Curt Paul Janz (*Der musikalische Nachlass*, Basel 1976) se rescató el catálogo de las composiciones de Nietzsche, que consta de 74 obras, en distintos grado de elaboración, desde las más cerradas en términos compositivos, hasta esbozos y fragmentos. Música eclesiástica, motetes, misas, oratorios, obras para piano, marchas, mazurcas, sonatas, sonatinas, obras para cámara, para violín y 14 *Lieder*. Fue uno de los pocos músicos, al igual que Liszt, en servirse de la forma del melodrama. Su forma preferida fue el *Lied*; en ella la palabra se deshace en la música al ser recitada, declamada,

¹⁸ Vid. Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Trad. Carmen Artal, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona 2012.

¹⁹ RAMOS, Miguel Ángel, “El anillo roto”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, La música). p. 37.

rapsodiada o cantada, pues la voz se presenta como un instrumento musical más, en la que el texto no encierra un mensaje conceptual, sino un soporte para el canto.

La complejidad de su melodrama *Das zerbrochene Ringlein (El anillo roto)* sigue un método de implementación rítmica que proviene del teatro griego. Esta muestra de habilidad técnica corresponde a sus cursos sobre métrica griega en 1870-71. En ella la voz es un juego suave de ecos, en el que cada sílaba tiene una totalidad expresiva que se armoniza como una reconstrucción filohelénica.

Por eso, cuando crea *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* anota: “este libro lo ha escrito un artista”.²⁰ En efecto, él presenta el arte desde la vivencia del artista y no desde la del espectador. Esta denuncia contra cualquier concepción *reactiva* del arte se enfrenta a la *catarsis* aristotélica, al *juicio estético* kantiano y al sentido narcótico de la negación de la *voluntad* schopenhaueriana. El arte se había juzgado desde el punto de vista del espectador, y de un espectador cada vez menos artista. Nietzsche reclama una estética de la creación.

No es el “desinterés” lo que buscamos en la experiencia estética, sino el encanto que produce el sentirnos en casa, el encontrarnos en nuestro mundo, en el cual afirmamos nuestras más íntimas necesidades en una disposición de las cosas en alto grado interesada, ya que introducimos en ellas un sentido y comunicamos estados afectivos que transfiguran a los individuos, a través de la superación de las contradicciones internas del alma humana.

Por eso, en su *ópera* prima destaca el papel del coro como un muro viviente que aísla del mundo cotidiano para cantar la *sabiduría trágica* en boca del *sátiro*, coreuta dionisiaco.

²⁰ 22 [75] 358.

Las Bacanales, esas celebraciones donde Pan y Dionisos se encontraron como emblemas de una trama compleja y secreta, nos recuerdan que Pan, inventor de instrumentos, era productor de melodías sobrenaturales, divinidad que se expresa y manifiesta con el sonido, y arma y goza un arte que puede expresar y captar su alma. Pan representa, triplemente, la totalidad de lo que es, el ciclo de la naturaleza y el universo bajo la especie música. La unión de Pan y Dioniso se extiende al juego de fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco, como “divinidades artísticas”, que presiden la evolución del arte. El instinto apolíneo es el sueño. En este se impone la apariencia de las cosas, la representación de imágenes, formas y figuras en las que el hombre encuentra una interpretación de la vida. De él brotan las artes figurativas, las artes de la imagen y la luz. El instinto dionisiaco se refleja en la naturaleza de la *embriaguez*, estado que restablece, suprimiendo todo *principium individuationis*, a través de la pérdida de sí mismo (*Selbstlosigkeit*), la unidad perdida del mundo: del individuo con los otros individuos y con la naturaleza. Esa aniquilación del individuo se expresa en los espasmos colectivos del canto y de la danza, que tuvo entre los griegos la forma de los coros báquicos.²¹ Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. En las bacanales la música se revela como el arte con un tremendo poder dionisiaco.

El reconocimiento griego de que en ellos habitaba también esa pulsión desenfrenada hacia la unidad de la especie y la naturaleza, esa lucha entre Apolo y Dioniso –esa armonía– que ocurría en su interior, convierte a su cultura en el campo que reúne al artista apolíneo del sueño y al artista dionisiaco de la *embriaguez*. Sólo en las orgías dionisiacas de los

²¹ *Ibid.* pp. 307-317.

griegos el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico, pues en su cultura hay un dominio del arte sobre la vida.

Esta etapa muestra la influencia recíproca entre Nietzsche y Wagner que se consagró durante el *idilio de Tribtschen*. Wagner se sirvió de él como un partidario propagandista de su causa, y Nietzsche articuló sus ideas a través de la vía artística. Es en este momento justo al que se refiere en *Ecce Homo* cuando escribe: “yo no habría soportado mi juventud sin música wagneriana. [...] Cuando alguien quiere escapar a una prisión necesita hachís. Pues bien, yo necesitaba a Wagner”.²²

No obstante también señala: “Hubiera perecido a causa de cada una de mis pasiones. Siempre he contrapuesto unas a otras”.²³ Esto es lo que permite las tres metamorfosis en las fases de su vida. Tras la primera etapa de su vida simbolizada con el *camello*, como alusión a su infancia archipietista, surge el *león* como representación de su liberación. Con *Humano demasiado humano*, comienzan los zarpazos de su crítica como armas para su transmutación. Sin embargo, este cambio aparentemente radical se va gestando previamente.

Su rompimiento no se debe sólo a motivos personales y psicológicos. Se debió fundamentalmente a la comprensión que Nietzsche logró de los griegos, en la que rompió con la concepción romántica y clásica, para descubrir en ellos la búsqueda de la medida y el triunfo afirmativo de la *voluntad de poder* sobre el caos del mundo.

Incluso, sus composiciones musicales de este periodo muestran un cambio de interés notable. El entusiasmo por la *Triumphlied* de Brahms, le reveló que la sombra Wagner era un freno para el compositor en ciernes. Junto con la primera piedra del

²² *Ecce Homo, Cómo se llega a ser lo que se es*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Ed. Alianza, Madrid, 1971.

²³ 4 [11] 1883.

Festspielhaus en Bayreuth se comenzó a erigir la tumba de sus ideales de juventud. Sólo se mantuvo apegado a Cosima por ser ella también tan profundamente musical. Incluso, terminará como la Ariadna del Dioniso que combate contra el crucificado.²⁴ Nietzsche le escribe en su correspondencia: “No podría imaginar algo más bello que tener la esperanza de haber adivinado y expresado, aquí y allí, un acorde en el que resuene su alegría.”²⁵

Ahora, en su nueva faceta, correspondiente al segundo capítulo, el problema consistirá en determinar si la música es afirmación de la fuerza o la debilidad. Encuentra a *Peter Gast* para reemplazar a Wagner y a Lou. Ella nos cuenta sobre Nietzsche: “a veces llega a estar tan obsesionado con la necesidad de la música, que se ve obligado a escuchar sonidos en lugar de dar libre curso a sus pensamientos. También prefería declamar los textos antiguos en vez de leerlos simplemente, porque ésa era una forma de deleitarse en la cadencia, el acento, el ritmo, la tonalidad”.²⁶

Finalmente, en el último capítulo veremos cómo encuentra en la música un medio para enfrentar el reto que el nihilismo nos impone, puesto que requiere de un ejercicio afirmativo que transforme de manera creativa y activa la cultura. Entonces notaremos que su *radicalismo estético* no es un simple capricho de su juventud romántica. Incluso, cuando ya estaba completamente paralizado el único estímulo del mundo exterior que lo hacía reaccionar era la música.²⁷

²⁴ De Santiago Guervós, Luis E, *Cosima Wagner y Friedrich Nietzsche: Claves para la interpretación de una relación enigmática. Correspondencia*, en Estudios Nietzsche. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. Nietzsche y Wagner).

²⁵ CO, 538, 1876.

²⁶ De Santiago Guervós, Luis E *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Ed. Trotta, 2004. (Col. Estructuras y procesos. Serie Filosofía). p. 127.

²⁷ Nietzsche, prácticamente ciego obtuvo un desarrollo sinestésico del oído y de la vista. Por eso seguía improvisando al piano mucho después de haberse quedado mudo, demente y parcialmente paralizado, debido a su extraordinaria robustez musical mental. Es curioso que tanto Nietzsche como Hölderlin, su poeta,

ALLEGRO: LA METAFÍSICA DEL ARTISTA. (DIÓNYSOS)

*La música es un antiquísimo medio
para hablar con más claridad: por eso
se usaba en las relaciones con los dioses.*
F. N.

Esta primera etapa, marcadamente dionisiaca, despliega una ontología o *metafísica de la música* que se sustenta porque “la música nos habla del ser y reproduce análogamente su estructura y su espectro; los sonidos graves y bajos remiten a lo inorgánico, los sonidos agudos al reino animal y vegetal, y la melodía vocal a la vida y a los impulsos conscientes del ser humano”.²⁸ Nietzsche pensaba a la música como el canto de la naturaleza misma²⁹,

buscaban en el piano el adormecimiento terapéutico de la repetición cuando ya estaban sumergidos en su abismo.

²⁸ *Ibid.* p. 35.

²⁹ El *Naturlaut*, sonido de la naturaleza, es la sustancia del Cosmos, de Urano, del mar, de la tierra, amigo de las ninfas y pariente de Crono, de Rea y de Zeus, de Hibris, de Hermes y Dríope. Pan amó a Eco, a Eufeme y sedujo a Selene; enseñó a Olimpo a tocar y es el único dios que ha muerto. Fue venerado por los estoicos y los órficos como el gran Todo, generador de todas las cosas, creador universal; dirige la *harmonía* y el círculo de las Estaciones.

como el simbolismo de los impulsos e instintos vitales. La música actúa elegíacamente. Nos muestra: πού καί ποθεν ημῖν ἔστιν ἡ τέχεν (Cómo y de dónde nos viene el arte).³⁰

Para comprender esto es necesario remitirnos a la analogía que realiza Schopenhauer en el tercer libro de *El Mundo como Voluntad y Representación*, ya que constituye una comparación del sentido de la historia de la *Voluntad*, de la conducta humana, de cada agitación, cada anhelo y de cada uno de sus movimientos con el devenir de la música. La música expresa de forma directa la *Voluntad*, tal como ésta se manifiesta en la vida emotiva. La insaciabilidad de la *Voluntad* se presenta del mismo modo que la melodía que vaga en distintas direcciones, apartándose, sin cesar, del tono fundamental para marchar no sólo hacia los grandes armónicos, la tercia o la dominante, sino hacia cualquier grado, hacia la disonante y los intervalos aumentados, para volver siempre al tono fundamental. La música nos pinta las innumerables formas de los deseos humanos y expresa también su cumplimiento, volviendo a un grado armónico y a la tónica.³¹


El asombroso análisis de Schopenhauer muestra 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 también el tono mayor súbitamente. Las melodías rápidas y sin grandes digresiones, logran expresar el gozo y la satisfacción de un deseo cumplido, así como las melodías lentas, que no vuelven al tono fundamental, sino después de muchos compases, expresan la tristeza y las dificultades que se oponen al logro de nuestros deseos. El infinito número de melodías posibles guarda una correspondencia con la inagotable variedad de seres, fisionomías y existencias que produce la *Voluntad* a

³⁰ FP, 9 [85] 269.

³¹ Cf. Arthur Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación*, Libro Tercero, Cap. LII, pp. 262-273.

través de los fenómenos de la naturaleza. La modulación, o sea, el tránsito de un tono a otro, al romper toda relación con el tono anterior, nos recuerda la muerte. Schopenhauer nos muestra que la música no expresa el fenómeno de la voluntad, es decir, no expresa particularmente un determinado goce, amargura o dolor, terror, júbilo, alegría o calma, ningún atributo circunstancial, sino la quintaesencia de la vida y sus acontecimientos.³²

Así, su *ontología musical* permite que se reflejen ya, en su escrito *Sobre Historia y Literatura*, sus concepciones estéticas fundamentales: “todas las artes tienen en común con la música el ritmo, pues la creación artística es una acción instintiva”³³. La poesía, en

³² Es preciso señalar que, tanto Schopenhauer como Nietzsche, abrevan directa o indirectamente de la filosofía de la India, donde se resalta el carácter metafísico y el valor trascendental del plano acústico. Es por eso que hay que apuntar que los *Vedas* aluden a *Sruti* (lo oído). Esta colección de himnos sacros, junto con los *Mantras*, nos hablan de *Tad Ekam* (El Uno). Las *Upanishads*, como *Vedanta*, es decir, como el final del *Veda*, constituyen su meta o propósito último, ya que son composiciones que nos conducen a *Brahman*, que es el fundamento de toda existencia, y también al *Átman*, que es un principio rector interno. La identidad entre ambos constituye lo que Schopenhauer conceptuará con el término *Voluntad*. El *prána* es la vida, y se manifiesta en el sonido místico  (*Om*), sílaba mística que da expresión metafísica a la música ya que permite la mediación simbólica del *Atman*, que, al transformarse en canto y lenguaje, mantiene el elemento indestructible del sonido, a través de todo lo que es, todo lo que fue y lo que ha de ser. Es así, el símbolo sonoro de *Brahman*. El *espíritu del Universo* emana a través de una manifestación acústica revestida del velo de *Maya*. Para lograr la liberación *Moksa* del *samsàra*, en la que se abandonan todos los deseos (de manera similar a la negación de la Voluntad que Schopenhauer busca como efecto de la experiencia estética, lograda sólo a través de la música), encontramos en la *Bhagavad-gità*, canto filosófico-religioso perteneciente al *Mahàbàrata*, que el *Dàrsana*, experiencia intuitiva (como la que Schopenhauer encuentra en la música), nos muestra que la meta del *Absoluto* es el *nirvana*, alcanzado al liberarse del *Karma*, a través de una técnica de control mental, mediante la repetición de la sílaba *Om*, que lleva al límite supremo del conocimiento y nos permite gozar la armonía (*samanvaya*) en la que tomamos conciencia de que la divinidad es, precisamente, *rasa* (sentimiento estético). Por esta razón se le llama *Krsna*. El *Sí mismo* (Dioniso nietzscheano o la Voluntad schopenhaueriana), deviene en *Maya* (Apolo nietzscheano o representación schopenhaueriana) gracias a *kala* (tiempo) y a *nivati* (espacio), que a través de una pluralidad de *purusas* (fenómenos) se configura un proceso comparable con el sueño (Apolo). Es por ello que la repetición de mantras tiene la finalidad de autorrealización, y nos fusiona con *Brahman*, ya que el mundo de los sonidos (*sàbda-prapañca*) es su automanifestación, que evoluciona en cinco emanaciones: *parà*, *pasyanti*, *madbyamà*, y *vaikhari*, llegando hasta el sonido articulado. *Tribindu* es la raíz de todos los mantras. Cada elemento del universo tiene su propio sonido natural: el del aire es *yam*, el del agua *vam*, del fuego *yam*, tierra *lam* y éter *bam*. Asimismo cada deidad (*devatà*) tiene su *mantra*, que nos permiten ir hacia adentro al susurrarlos. Estas fórmulas sonoras se cantan para escuchar lo nunca oído.³²

³³ F. Nietzsche, *Op. Cit.* p. 240.

específico, tiene de común con la música que es un movimiento ordenado. Aunque “la música, con sus notas, es a menudo más elocuente que las palabras de la poesía, y llega a las fibras más íntimas del corazón”.³⁴ No obstante, “el lenguaje es indudablemente la suprema maravilla musical”.³⁵ El concepto en el primer momento de su formación es un fenómeno artístico: una simbolización de una profusión de apariencias, es decir, reflejos apolíneos del fondo dionisiaco.

Es así como *Fatum e historia* se trata de entender la propia vida como una creación. Ya que “una buena disposición es poder considerar la propia situación desde la óptica del artista, y adoptar ante los dolores y desgracias que nos afectan, ante las aflicciones y cosas así, la mirada de la Gorgona que todo lo petrifica en obra de arte.”³⁶ Tal vez el arte consiste precisamente en no dejar que las cosas se nos acerquen demasiado. Ella nos da perspectiva.

El texto sobre la *Visión dionisiaca del mundo*, presenta al mundo del sueño como el ámbito en el que cada humano es completamente un artista. En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse ellas mismas dignas de glorificación, tenían que volver a verse en una esfera superior. La embriaguez y el sueño son las manifestaciones humanas de los impulsos artísticos de la naturaleza que sólo pueden concebirse a través de sus traducciones y de sus efectos. Lo que en los asiáticos significaba el desencadenamiento más grosero de las pulsiones y el juego de la naturaleza con el ser humano, en los griegos arcaicos implicaba la *catarsis* de la *embriaguez*; y no del *temor* como pensó Aristóteles. Frente al peligro de la *Hybris* dionisiaca, de la dinámica interna de los placeres y sus

³⁴ *Ibid.* p. 81.

³⁵ FP, 8 [29] 218.

³⁶ *Ibid.* p. 263.

excesos, implantaron el autoconocimiento y la autolimitación. El arte dórico no era más que un permanente campamento bélico apolíneo contra la esencia tiránico-barbárica de lo dionisiaco, que culmina en la cumbre de la tragedia ática y del ditirambo dramático como meta común de ambas pulsiones. La tragedia³⁷ fue lo más difícil y elevado que pudo conseguir Grecia: la sujeción de la música oriental de Dioniso y su expresión figurada. Entonces, la tragedia no es más que un remedio contra lo dionisiaco, ya que es la salvación del conocimiento horrible de Sileno mediante la belleza. En ella el sufrimiento resuena en la lírica, consiguiendo la paz por su desfogue de conmociones terribles. Dionisos Zagreo (Διώνυσος Ζαγρεύς)³⁸, y Apolo se conjugaban en una música a veces quieta, seria, sencilla y tranquila y a veces inquieta, precipitada y vertiginosa. El arte da a la desmesura dionisiaca una medida apolínea. “La desenfrenada unidad primordial de máximo placer y extremo dolor, sólo puede resultar tolerable para los griegos al ser transfigurada en lo apolíneo. También la música y la tragedia emanadas de su espíritu, permitirían al frenético dios emerger a la luz sólo transfigurado por la apariencia”.³⁹ El propósito no era difuminar el estado dionisiaco y, menos aún, reprimirlo. Se trataba de transformar aquellos pensamientos y sentimientos en representaciones vivificantes. Existe, dirá Sloterdijk- una especie de “dispositivo apolíneo de bloqueo que se encarga de que el canto orgiástico del coro no se transforme en ninguna orgía. La música de los machos cabríos cantantes es un paroxismo dionisiaco puesto entre comillas apolíneas”.⁴⁰ Los helenos se sirvieron del arte como un espejo transfigurador, ya que sólo el arte es capaz de doblar los pensamientos de

³⁷(*tragos*-macho cabrío y *adein*-cantar).

³⁸ Dionisos tuvo que ganar su divinidad. Era hijo de Zeus y de una princesa tebana, Semele. Tras la orden de Hera a los Titanes de robar al recién nacido y despedazar su cuerpo, fue rescatado por Rea, madre de Zeus, que lo rehizo con la ayuda de Hefesto, quien recogió las cenizas para coserlas en el muslo de Zeus, y así permitirle crecer al amparo de las Ménades y de las Musas, las ninfas y los sátiros.

³⁹ Herbert, F. *La sabiduría de Nietzsche*, p. 106.

⁴⁰ Sloterdijk, P., *Op cit.*, p. 61.

náusea por lo absurdo y terrible de la existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir.

El griego no es ni optimista ni pesimista. Es capaz de contemplar lo terrible sin necesidad de ocultarlo. Es por ello que son los artistas de la vida; tienen sus dioses para poder vivir, no para alejarse de la vida. Los griegos transfiguraron lo horrible con el arte y con su religión estética. La función estética de la mitología era que lo tremendo se volviera soportable, representando la causa del terror e incertidumbre. Lo *sublime* se convierte en la contención artística de lo horroroso.⁴¹ El coro servía, entonces, como la voz de la humanidad frente al abismo dionisiaco. Era símbolo heráldico de la sabiduría dionisiaca que se expresa a través de la música, que al igual que el mito, requiere de una interpretación para desentrañar su contenido polisémico fundamental.

Desde este momento ya puede irse percibiendo el valor que tiene la música para la vida, ya que solamente con ella nos sentimos realmente vivos; es un germen vivo del que se extrae mucha alegría, por eso es el instrumento del hombre trágico para soportar la existencia.

La *Rauche* (embriaguez sentimental)⁴² del sonido constituye el carácter de la música dionisiaca; su poder estremecedor e incomparable a través de la armonía (ἁρμονία)⁴³ es capaz de recorrer todas las escalas músico-anímicas de los individuos que conciertan una unidad en la que la naturaleza toma voz y movimiento.⁴⁴ La música es por un lado número

⁴¹ En esto consistía el poder terapéutico de la música en la Antigüedad. El θεραπων es el servidor de las musas. Su canto en el Olimpo apacigua y transforma los poderes más belicosos en una vocación espiritual.

⁴² No tiene el sentido unilateral de la ebriedad, sino que es un estado de potenciación en la que el individuo siente el ritmo del flujo del devenir.

⁴³ No está de más recordar que *Harmonía* es madre de Dioniso.

⁴⁴ La música es un lenguaje vigoroso que consigue una unidad de sentimientos en la que los intervalos, los ritmos, los tiempos, la intensidad y la acentuación simbolizan el contenido sentimental que se representa en su

puro (Apolo) y, por el otro, voluntad pura (Dioniso). Aunque la música es también arte apolíneo,⁴⁵ tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo (ριθμοξ) como arquitectura dórica en sonidos insinuados, mientras que la música dionisiaca tiene una violencia estremecedora. La importancia del compás como límite de la música se debe a la fuerza que separa los movimientos de la voluntad en partes iguales de tiempo; la armonía y la melodía son, por decirlo así, domadas. La disonancia era característica de la música dionisiaca, su inestable tonalidad requería de un ritmo apolíneo que acompasara y equilibrara. Así, ante la emergencia de Dioniso, la rítmica, que antes sólo se movía en un zigzag muy sencillo en la cítara de Apolo, apenas insinuado, irrumpe prepotentemente desatando los miembros para lograr el baile de bacantes con un sonido ya no atenuado, sino intensificado. Es por eso que el actor no fue al principio un individuo: lo que se debía representar era, en efecto, la masa dionisiaca extasiada. La representación originaria de los protagonistas son los ὑποκριτες, quienes son los que interpelan y responden al coro. Así, Apolo, el dios de las Musas, aparece como el rapsoda que habla en forma de poesía. El escenario era una antecámara. El coro representaba un individuo gigantesco dotado de pulmones enormes. Es como una caja de resonancia viviente o un megáfono a través del cual el actor grita al espectador su sentimiento de manera colosal, de manera que el espectador también canta apasionadamente en un tono lírico. El coro trágico no es, como dicta la tradición, una representación del pueblo en la leyenda o el mito escenificado, o el 'espectador ideal', como razonó Schlegel.

simultaneidad, a diferencia del lenguaje hablado. FP, 2 [5] 90. *Fragmentos póstumos*. (1869-1874). Trad., Introd. y notas de Luis E. de Santiago Guervós. SEDEN-Tecnos. Madrid, 2010. (Vol. I).

⁴⁵ Apolo, además de ser *Musageta*, es decir, guía de las musas, es tañedor de instrumentos musicales como la cítara y la lira.

La música contiene el simbolismo de los instintos y por eso es completamente comprensible para cualquiera en sus formas más simples (compás, ritmo). Por eso era expresión inmediata tanto de los sentimientos del coro, y los actores como los del pueblo. El poder de atracción de las tragedias radicaba justo en hacer que el espectador se incorporase a la obra como copartícipe y re-creador de la obra misma, de su inspiración y de su vínculo inmediato con las grandes potencias creadoras de la naturaleza. La tragedia convierte su representación en una experiencia común en la que el artista, la obra y el espectador se fusionan. Los espectadores, transformados en bacantes, vitoreaban la proximidad de su dios en el fondo del valle de la *orchestra*. Este efecto mancomunador de la música nos muestra por qué “no se asiste a ella desde la actitud individualista y puramente contemplativa de un disfrute pasivo, sino que, con su representación, transforma a una colectividad de espectadores en una unidad superior, instauro una comunidad de afirmación en y por la obra compartida, y obliga a entrar en esa comunidad para participar en su vitalidad”.⁴⁶

En el *Drama musical griego* Nietzsche nos explica que la tragedia era originalmente una canción que exteriorizaba el estado de determinados seres mitológicos con la mira puesta en el *pathos* y no en el *drama*. Su efecto principal descansaba sobre la música.⁴⁷ “Cuando uno quería abandonar el *pathos*, a favor del elemento individual y *característico*, se debía *reducir* la importancia de la *música coral*”.⁴⁸ Las partes lírico-musicales exponen sufrimientos y alegrías, impulsos y repulsiones para llegar al desbordamiento del *pathos*.

⁴⁶ DW, *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷GND, *Ibid.* p., 446 El placer estético y el arte de escuchar se habían desarrollado fuertemente por los rapsodas épicos y por los poetas mélicos, cuya imaginación creadora no requería de la evidencia de la acción; se necesitaba mucho menos ver fuera de sí representada una expresión de interioridad, puesto que tenían un exceso de riqueza interior, ellos acudían a la tragedia con un ánimo religioso y se comportaban como en una ceremonia solemne. FP, 3 [1] 97.

⁴⁸ FP, 9 [110] 275.

“La música propiamente griega era por completo vocal: el vínculo natural entre el lenguaje verbal y el lenguaje sonoro no está roto todavía: y esto hasta el grado de que el poeta era también necesariamente el compositor de la música de su canción. La hermandad entre poesía y arte sonoro caracteriza a la música antigua. Los griegos no llegaban a conocer una canción de ningún modo más que a través del canto. El *drama* antiguo era un *arte total*, en la que la poesía lírica cantaba un himno en labios del ditirambo, quien con la flauta y sus cantos recitaba la fuerza épica del héroe trágico, mientras bailaba al compás.⁴⁹ El creador del *drama* era comparado al *pentathlos* por la pluralidad y, sin embargo, unidad de muchas artes en una sola obra suprema. Los modernos, en cambio, “estamos deshechos en fragmentos por las artes absolutas y ahora gozamos también como fragmentos, sea como seres convertidos en oídos o en ojos”.⁵⁰ Tampoco empujaba a aquellos hombres al teatro la angustiada evasión del aburrimiento, ni la voluntad de, a toda costa, liberarse por algunas horas de sí mismos y de su lamentable condición. Para los antiguos el arte no era para el deleite privado; tenía lugar en el *agón* para el regocijo de muchos. El hombre en la Antigüedad tiene necesidad de arte, domina en él la fuerza coercitiva del impulso artístico, entonces *debe* crear y someterse a aquella necesidad. No constituían un público indolente y cansado que llegara al teatro con sus sentidos extenuados. Ellos poseían una consideración artística (*Künstlerische Weltbetrachtung*), una “Cosmodicea del arte” (*Cosmodicee der Kunst*), en la que con las competiciones artísticas gira el engranaje cósmico en una lucha de cualidades opuestas que constituyen una *Harmonía*, con la misma inocencia con la que un niño juega y, a la vez, con el impulso con el que un artista siente la necesidad de crear. Es

⁴⁹ Nietzsche nos recuerda que hablar de Esquilo, Sófocles o Eurípides y entenderlos como poetas de literatura es como quien viera el *Tannhäuser* sólo como un libreto y nada más. Es necesario hablar de esos hombres como compositores.

⁵⁰ *Ibid.* p. 441.

en el arte, desde la vivencia del artista, cuando se experimenta la voluptuosidad del tener-que-hacer-devenir.

Es por eso que en *El certamen de Homero* nos explica que el mundo homérico presenta hombres superiores cuya grandeza era resultado de un juego agonístico en el que se estimulaban recíprocamente en una lucha.⁵¹ “Incluso la forma más general de enseñanza, la que se llevaba a cabo por medio del *drama*, era impartida al pueblo sólo bajo la forma de una enorme contienda entre los grandes artistas musicales”.⁵² Para Nietzsche la relación del certamen con la obra de arte es una especie de canal en el que se descargan toda la ambición y rivalidad para canalizar los impulsos violentos.

Precisamente, su escrito sobre *El estado griego* resalta esta función, puesto que la necesidad de arte se debe a la fuerza imperiosa que crea un terreno, amplio, profundo y fértil para la afirmación de la voluntad de vivir. “El Estado era un instrumento de la realidad artística”.⁵³ El Estado al servicio de la cultura artística gesta la unidad de su estilo de vida. La finalidad de la cultura griega es la suprema exaltación de la voluntad artística, ya que el arte se revela como profeta del dolor humano. Esto significa comprender la cultura como el dominio del arte sobre la vida, es decir, concebir la vida como una obra de arte a realizar: “*Nuestra existencia misma es un continuo acto artístico. [...] La actividad creadora del artista es por lo tanto una imitación de la naturaleza en el sentido más profundo*”.⁵⁴ Precisamente, la (Τραγωδία) tragedia es el arte que realiza una existencia estética.

⁵¹ Es importante señalar que el *pensamiento mítico-simbólico* que Nietzsche recupera creativamente, se expresa *dualécticamente* y no dialécticamente, no hay resolución alguna de las contradicciones en una supuesta “instancia superior”.

⁵² F. Nietzsche *Op. Cit.* p. 566.

⁵³ FP, 7 [23] 158.

⁵⁴ FP, 7 [196] 204.

Cuando compone *El Nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*, su primer *centauro*, esa polifonía contrapuntística, no escribe para aquellos que ven en el arte un suplemento divertido, un cascabeleo, incluso algo perfectamente prescindible, añadido a la seriedad de la existencia,⁵⁵ sino únicamente para el *oyente estético*, para aquellos que están emparentados directamente con la música, que tienen en ella, por así decirlo, su seno materno y se relacionan con las cosas casi sólo a través de relaciones musicales inconscientes, para aquellos que tengan la música como lengua materna y tengan en ella su santuario íntimo, comprenderán por qué la música tiene el poder de alumbrar el mito desde sí misma. Nietzsche, en este texto, destaca algo curioso: “¡qué fácilmente se olvida que aquello que el poeta de las palabras no había conseguido, alcanzar la suprema espiritualización e idealidad del mito, lo podía conseguir en todo instante como músico creador!”.⁵⁶ A partir de la introducción de la canción popular por parte de Arquíloco brotaron todo el arte poético antiguo y toda la música antigua.⁵⁷ El canto popular (*Volkslied*) es un esfuerzo por expresar en un lenguaje apolíneo la experiencia dionisiaca. Es por ello que la mayoría de las veces el mito antiguo nació de la música. La música puede producir imágenes, y de ahí, pensamientos.

La poesía lírica es una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos. El coro dionisiaco descarga su música en un cúmulo de imágenes apolíneas. El mito es precisamente eso, una imagen condensada del mundo que realiza esta especie de *traducción* de lo dionisiaco a lo apolíneo. El lírico necesita desde el susurro del afecto hasta el estallido

⁵⁵ GT, *Ibid.* p. 337.

⁵⁶ *Ibid.* p. 405.

⁵⁷ En Sófocles se muestra el nacimiento del pensamiento a partir de la música; al igual que en Shakespeare. Ante todo ella produce imágenes, de ahí nació en mayor parte el mito antiguo en el que lo trágico es una potenciación de lo lírico: en contraposición a lo épico. El mito es una interpretación de la música. FP, 9 [125] 279.

del éxtasis para hablar de la música con metáforas, y así, la imagen apolínea salva de ser engullido en los estados orgiásticos.

El poeta lírico ha llegado a identificarse con el *Uno primordial* comunicándose con la música como lenguaje primigenio. El genio, entonces, es sólo un *medium* que se fusiona con aquel artista primordial del mundo; es a la vez sujeto y objeto, actor y espectador, mediante el cual la excitación musical puede descargarse en un territorio apolíneo gracias a un mundo intermedio visible. La música alumbra el mito⁵⁸ como una analogía, en la que el simbolismo trágico del héroe, como fenómeno supremo de la voluntad, es aniquilado para placer nuestro, ya que representa el apremio de la madre del ser que encuentra su satisfacción en este permanente flujo de creación y destrucción.⁵⁹ Sólo desde el espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo.

¿Cómo es que el horror contenido en el mito trágico pudiera provocar un placer estético? El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico. El arte dionisiaco nos muestra, a través de la disonancia musical, que incluso ese momento disarmónico forma parte del juego de la *Voluntad* consigo misma. La disonancia refleja el dolor de la existencia, el sufrimiento. Sin embargo, en la música se muestra que todo aquel terrible mundo ya no se siente como disonancia.

⁵⁸ El mito es una apropiación antropomorfa del mundo, es la irrupción de la palabra en el caos de lo desconocido. Toda la producción teológica mediante el canto permitía que el pueblo creyera lo que escuchaba y lo único que ansiaba era escuchar más. El tema en las variaciones musicales debía mostrar novedad y osadía, así como distancias mesurables respecto a un horizonte familiar para un público inmerso en esta tradición. Al igual que en la música, el placer de variación frente al poder de la repetición es un juego. *Vid.* Blumemberg, Hans. *El mito y el concepto de realidad*, trad. Carlota Rubies, Herder, Barcelona, 2004.

⁵⁹F. Nietzsche, *Op. Cit. Ibid.* p. 403.

El mito es tan abarcante porque la música le ayuda a intuir “las efervescencias de la voluntad, la lucha de los motivos, la corriente desbordante de las pasiones, como una multitud de líneas y figuras que se mueven con vitalidad, y por ello puede sumergirse en los secretos más delicados de las emociones inconscientes”.⁶⁰ Todos los procesos y excitaciones en el interior del ser humano pueden ser expresados mediante las infinitas melodías (μέλοξ) posibles. Esto no significa que las imite, sino que es el lenguaje inmediato de la voluntad, un símbolo de su movimiento.⁶¹

El territorio del arte dionisiaco es lo acústico y sus dinamismos, pues el sonido es como un reclamo para existir. En los misterios báquicos en los que se da una fusión con el *Uno primordial* como si el velo de *Maya* se hubiese desgarrado, se anula el *principium individuationis*. En la tragedia, sin embargo, lo apolíneo arrebató al ser humano de su autoaniquilación orgiástica, ocultándole la universalidad del fenómeno dionisiaco. En la búsqueda para conseguir la descarga de las sobredosis dionisiacas radica la difícil relación entre drama y música.⁶² La clarificación apolínea de lo dionisiaco consiste en desarrollar una serie de imágenes de aquellas sensaciones entrelazadas unas con otras que producen todas juntas la embriaguez de lo dionisiaco.⁶³ El dítirambo es, precisamente, el creador que unifica lo apolíneo y lo dionisiaco; es el que crea una alianza fraternal en la que Dioniso

⁶⁰ *Ibid.* p. 427.

⁶¹ La música es el lenguaje inmediato de la *Voluntad*; es comprensible de modo intuitivo y actúa inmediatamente sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente. Schopenhauer concibe la música como Idea del mundo. Es un arte que el hombre no crea, sino que encuentra, y en el que él mismo se inicia, puesto que la existencia de la armonía musical no está subordinada al hombre. La *metafísica de la música* de Schopenhauer evidencia las limitaciones del pensamiento conceptual y el corto alcance del lenguaje verbal. Es por eso que Wagner en su *Beethoven* presenta los principios de la *música absoluta*: las palabras son y permanecen para la música un añadido extraño que tiene un valor secundario, puesto que el efecto del tono es más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras: si éstas se incorporan a la música deben por eso ocupar sólo un lugar completamente subordinado y someterse a ella.

⁶² No hay que perder de vista que cuando Nietzsche escribe GT, el drama musical que tiene en mente es *Tristán*.

⁶³ FP, 7 [128] 191.

habla el lenguaje de Apolo y, al final, Apolo habla el lenguaje de Dioniso. Esta es la meta suprema del arte, ya que al lograrse, la música se convierte en el *consuelo metafísico* del *más acá*, y nos muestra que, pese al sufrimiento inherente al devenir, la vida es indestructiblemente poderosa; que bajo el torbellino de los fenómenos continúa fluyendo eternamente. Finalmente, la tarea suprema del arte es salvarnos del horror que causa la mirada al abismo. A partir del vacío (Πενία), el arte se erige como (Πόρος), padra a su vez de *Eros*. Es por esto que “no hay superficie bella sin una profundidad terrible”.⁶⁴ El arte, en cuanto complemento y consumación de la existencia, nos seduce para seguir viviendo; es el suplemento metafísico para la superación trágica del sufrimiento. El arte como curandero; esa era su tarea cultural. No hay que olvidar que de las lágrimas de Dioniso surgen los humanos.

Es por esto que, “solo como fenómeno estético están enteramente justificados la existencia y el mundo”,⁶⁵ ya que el arte es una fiesta jubilosa de la voluntad, es el más fuerte seductor de la vida; por eso representa la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.⁶⁶ El arte es expresión multiforme de la vida porque se acerca a ella con un espíritu creativo. Es por ello que necesitamos del arte para vivir y para actuar: “la vida es digna de ser vivida dice el arte, la seductora más bella; la vida merece ser conocida dice la ciencia.”⁶⁷ El arte nos mantiene unidos a la vida. Ella es guardiana de los instintos. Es una jovial mirada hacia el ansia de existir; es un exceso de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia ávida de voluntad que estimula a seguir viviendo.

⁶⁴ FP, 7 [91].

⁶⁵ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁶ Es necesario aclarar que Nietzsche utiliza el concepto “metafísica” no para referirse a lo que está más allá de lo físico, sino a aquello que va más allá de la física, entendida como ciencia.

⁶⁷ FP. KGW II, I.

Es por ello que cuando Eurípides cede el papel del coro a personajes individuales, al *άντροπος θεωρητικός*, comienza la representación del *drama*, es decir, de la acción que convierte a la tragedia en espectáculo, que convierte al arte en un entretenimiento trivial y ocioso. Así que, mientras el oyente tenga que calcular qué sentido tienen los personajes o sus diálogos, esta acción o aquella, le será imposible ya sumergirse plenamente en el canto trágico del coro. Con esta *estética racionalista*, “la música, cada vez más restringida, encajonada en unas fronteras cada vez más estrechas, en la tragedia ya no se sentía en su propio hogar, sino que con mayor libertad y audacia se desarrolló fuera de la misma como arte absoluto.”⁶⁸ Es ridículo exigir que una musa tan misteriosa y entusiasta deba de cantar en la sala de un juzgado en los intermedios de las disputas dialécticas. El antiguo poeta lírico en el estado de arrobamiento cantaba inspirado por un instinto interior, despreocupado sobre si la palabra es comprensible a alguien que no participa en la acción. La ópera, por el contrario, comienza con la pretensión del oyente de comprender las palabras. Esta exigencia responde a la intención unilateral de “concientización” con la que el cíclope racionalista da una muerte trágica a la tragedia, ya que la música hablada es una música destinada al que no es músico, al que sólo se puede valer de ella con afectos. ¡El gran Pan ha muerto! Ese dios, que cuando sopla su flauta se escucha la armonía del ser, ha sido asfixiado.⁶⁹ Esto representa el fin del drama musical a causa de la degeneración del socratismo estético, en el cual todo tiene que ser inteligible para ser bello, ya que el *hombre teórico* percibe la ilusión como un engaño de la sensibilidad y del entendimiento, que tiene

⁶⁸ GND, p. 460.

⁶⁹ Las ninfas fueron nodrizas de Dioniso y una de ellas, Dríope, junto con Hermes, engendraron al alegre niño Pan, que es el más perfecto músico, que a través de la magia del tono expresaba su voz sagrada, que no sólo es un arte divino obsequiado por los dioses a los hombres, sino que pertenece al orden eterno del ser del mundo que sólo muestra su perfecta escancia en él. *Vid.* Otto, Walter. F., *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Trad. Hugo F. Bauzá. Ediciones Siruela. Madrid, 2005.

que ser destruido mediante su dialéctica optimista, puesto que considera que siguiendo de manera lógica el hilo de la causalidad, podrá no sólo acceder a los misterios del mundo, sino, incluso, corregirlos. Ahora la pluralidad y la infinitud de lo existente deben de ser explicados a través de la imagen científica, alejándose de las representaciones populares. La creencia en el algoritmo “conocimiento-virtud-felicidad” asesina a la tragedia, dando paso a la comedia ática como nuevo género del *arte socrático*, en el que las desgracias son merecidas por un simple error de cálculo en la vida cotidiana. Las imágenes del mito dejan de ser signos con los que el hombre interpreta su vida, puesto que “se llegó a no componer ya, música para el oído, sino para el ojo”.⁷⁰ El oído une, mientras el ojo separa. Por consiguiente, el arte dejó de ser expresión de la pasión que exalta e intensifica la vida. No hay que olvidar que el filisteo es justamente el *ἀμουσος*, el hombre ajeno a las Musas.

Eso es lo que caracteriza al cíclope racional. “Mientras en todos los seres humanos productivos el instinto es precisamente la fuerza creativa-afirmativa, y la conciencia se comporta de manera crítica y disuasiva; en Sócrates el instinto se convierte en crítico y la conciencia en creadora”.⁷¹ Entonces, ¿A dónde se ha ido ahora el espíritu configurador de mitos de la música? Lo que queda todavía de música es, o bien música excitante, o bien música rememorativa, es decir, o bien un estimulante para nervios embotados y gastados, o bien pintura en sonidos. El nacimiento de la ópera en 1660, con la *Camerata fiorentina* del Conde Bardi de Vernio⁷² intentaba renovar las tragedias áticas, sin embargo, se erige como

⁷⁰ PHG, *Ibid.*, p. 440.

⁷¹ GT, *Ibid.*, p. 389.

⁷² Jacopo Corsi y Jacopo Persi fueron los pioneros en esta perspectiva de recitación semimusical en la que *el canto debe imitar al discurso*. Cf. Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. C.G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid, 1998, pp. 141 ss.

caricatura del drama musical antiguo por su efecticismo.⁷³ El valor histórico de este fenómeno artístico nos muestra una clase de música que ya no es capaz de mostrar el poder dionisiaco, sino que representa un simbolismo puramente convencional. El espectador no puede tener ninguna visión, obliga al maquinista y al escenógrafo a servirlo, porque no canta la profundidad dionisiaca de la música.

Hay que entender que para el Nietzsche de esta fase, la ópera representa la música de la *cultura socrática*, ávida de distracciones con su tendencia extra-artística-moralizante que aglutina en un mosaico alejandrino la música, la imagen y la palabra, construido intelectualmente, en la que la música se ha enajenado de su verdadera dignidad, convirtiéndose en sierva del texto, despojándola de su vocación dionisiaca para imprimirle un carácter de diversión.

Así, cuando se ve cómo la lógica se enrosca en esos límites sobre sí misma y acaba por morderse la cola –entonces irrumpe el conocimiento trágico que, simplemente para que se pueda soportar, necesita del arte como protección y remedio.⁷⁴ Aparece ahora el Sócrates que cultiva la música y es artísticamente productivo porque sigue el consejo misterioso del *Daimon* antes de morir, para ser capaz de ver la ciencia con la óptica del arte, y el arte, con la de la vida”.⁷⁵

⁷³La ópera nació con intención de alcanzar los efectos del *drama* antiguo, pero se convirtió en un *hommunculus* artificial que muestra el daño que se puede hacer cuando sólo se remeda un arte cuyas raíces inconscientes emergían de la vida de un pueblo, en oposición al arte moderno, que surge del saber conciente y erudito excesivo. En los griegos los orígenes del drama se remontan a las incomprensibles manifestaciones de los instintos populares que en las fiestas orgiásticas diseminaban *έκστασις* como una pandemia. (Cf FP, 1[1] 63).

⁷⁴SGT, *Ibid.*, p. 389.

⁷⁵GT, *Ibid.* p., 330.

Por eso, en su texto *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, nos incita a manejar la propia vida con el cuidado y con el rigor con el que un artista trata su obra.⁷⁶ La formación de una *segunda naturaleza*, es el resultado de la *Bildung*, del desarrollo de la naturaleza y el espíritu, de los instintos y de la razón, como en el arte, en la que la vitalidad toma forma. Para Nietzsche la meta schilleriana es significativamente elevada: la educación a través del arte. La educación a través de la música en los griegos encuentra en Pitágoras su mayor exponente. En Heráclito el arte y la vida conforman la Cosmodicea en la que el devenir consiste en crear con alegría inocente con la que se configura el mundo. Es por eso que el significado ético-político del drama musical era la tarea más seria del arte. La educación de los espíritus libres a través de un juego con los instintos artísticos que proporciona un sentimiento de placer por la existencia constituía la sagrada seriedad del arte, que radica en la preparación y la educación del genio, puesto que será el creador de grandes obras, y el encargado de fijarle nuevas metas más nobles a la humanidad, para llevarla a su apogeo. El arte estimula el nacimiento del *genio*, de quien posee la fuerza suficiente para combatir toda la degeneración de su época.

Por eso escribe *Exhortación a los alemanes*, para crear otra forma de vivir, a través de una labor comparativa, crítica y generadora de futuro, para una cultura más *saludable* y *pletórica*, en la que el arte hilará de manera fina, pero firme, extendiendo una red sobre la existencia que aleje a los cultifilisteos (*Kulturphilister*), liberando el camino a *los espíritus libres*.

Al escribir *Sobre el pathos de la verdad* nos vuelve a reiterar sus prioridades: El arte es más poderoso que el conocimiento, porque él quiere la vida. De tal suerte que “el artista

⁷⁶ BA, *Ibid.* p., 502.

es contemplativo y activo en la obra de arte, en el que la necesidad y el juego, la contradicción y la armonía tienen que acoplarse para engendrar la obra de arte”.⁷⁷ Esto lo desarrollará hasta sus últimas consecuencias en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Ahí sostendrá que “la ilusión de extrapolación artística de un estímulo nervioso en imágenes es, si no la madre, en todo caso la abuela de todos y cada uno de los conceptos”.⁷⁸ El sujeto epistemológico es entendido como artísticamente creador, ya que entre el sujeto y el objeto hay una relación estética. El genio, entonces, con su actividad artística unifica el estilo.

Cuando Nietzsche piensa acerca *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, nos explica que los grandes artistas actúan de manera *suprahistórica*, puesto que pueden ofrecer una respuesta a la pregunta de cómo y para qué se vive. Satisfacen la necesidad de una *historia monumental*, para que se fortalezca la consideración de la grandeza pasada, de la que se extrae la seguridad para hacer historia. Estos individuos emprendedores recogen algunos ejemplos dignos de emulación y los resguardan en el corazón como un amuleto que los incentiva con la poderosa fuerza artística de la transfiguración. Ellos van armados y revestidos por el *arte monumental*, aquel que en todos los tiempos “ha surtido efecto”. El arte se convierte en un criterio estético para el uso del pasado; en un elemento nutritivo que inspira al ser humano para crear algo grande como expresión de su gratitud por su existencia.⁷⁹

Poner el arte al servicio de la vida nos otorga la dicha de saberse no del todo producto del capricho del azar y la contingencia, sino heredero, flor y fruto del pasado y de

⁷⁷ CV, *Ibid.*, p. 591.

⁷⁸ WL, *Ibid.*, p. 614.

⁷⁹ *Ibid.* pp. 700 ss.

una *segunda naturaleza*. Al aproximarnos al pasado de manera crítica para retener del arte lo *sublime*, y así responder a nuestras verdaderas necesidades, se entreteje lo individual con el conjunto, en un impulso que domina y refiere el pasado a un símbolo integrador para vislumbrar un mundo entero de profundidad, poder y belleza. Si la historia tolera ser transformada en obra de arte, entonces quizá pueda preservar los instintos e incluso despertarlos. Todo lo vivo necesita una atmósfera en torno a sí, un aura misteriosa. El arte alimenta esta ilusión y, “todo pueblo, y aun todo ser humano, que aspire a *su madurez* tiene necesidad de tal ilusión que lo envuelva, de tal nube protectora y encubridora”.⁸⁰ Para servirse del pasado como de un alimento vigorizante el arte dirige la mirada a aquello que confiere a la existencia un sentido propio que organice el caos que cada uno lleva en sí, en una nueva *physis* perfeccionada por la armonía entre el vivir, el pensar y el querer.

Al escribir *Schopenhauer como educador* sostiene que los artistas son los únicos que odian el seguir haciendo camino sirviéndose de maneras prestadas y opiniones impuestas, y develan el secreto, la malvada conciencia de cada cual de que cada persona es un milagro irrepetible.⁸¹ Se atreven a afirmar que el ser humano es hermoso y digno de consideración y que de ningún modo es aburrido. Los artistas viven con más audacia y honestidad, ya que muestran cómo el genio no debe tener miedo de encontrar la creación de nuevas formas y, por tanto, son los más poderosos promotores de la vida, de la voluntad de vivir, luchando contra aquello de su época que le impide ser grande y pleno. Su amor compartido con su maestro le permite comprender que la música explica “cómo todo no puede ser más que juego. Por eso la música es el arte que transfigura, pues ella pone ante la vida un espejo en cuyo fondo ya no aparece desprovista de sentido.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 727.

⁸¹ SE, p 749.

Cundo redacta *Richard Wagner en Bayreuth* señala que el efecto más elevado y puro del arte es innovar por todas partes, en las costumbres, en la educación y en el trato social. La barbarie que ha degenerado las artes en la modernidad se debe a la brutal avaricia por aturdir a un pueblo que sólo importa en tanto que es dócil y útil. “El hombre moderno necesita el arte como una bebida embriagadora, en lugar de aquella fe medieval”.⁸² Para luchar contra esta perniciosa y pujante tendencia es necesario resistir con la actividad artística que todavía se ha conservado en un pueblo. Es por eso que se sirve nuevamente del fuego poderoso de la música, puesto que llega a profundidades insondables a través del lenguaje de la sensación. Nos recuerda que “fundar el Estado en la música es algo que los antiguos griegos no sólo ya habían comprendido, sino que también lo exigían de ellos mismos”.⁸³ Frente a ellos, nuestra incapacidad para superar la barbarie se debe a la falta del alma movilizadora y configuradora de la música.

La música significa una vida fecunda. Ella hace participar a los individuos en la inocencia del devenir. Es la cosa más enigmática que existe bajo el sol, ya que es la más poderosa expresión vital de autoexteriorización que se puede comunicar a otros, y tiene su grandeza en ese dar y recibir. La música nos permite vivenciar el camino de otras almas, participando en el ritmo del entusiasmo estético. El arte es, al final de cuentas, la capacidad de comunicar a otros lo que se ha vivido. Transfiere inmediatamente las emociones que se suceden en el interior y las extiende entre los oyentes. Es así como Wagner ha proporcionado voz a todo aquello que en la naturaleza no quería hablar: la aurora, la niebla, el abismo, la cima de la montaña, el resplandor de la luna: quiere una existencia que se manifieste en sonidos. Para Nietzsche en este momento la música de Wagner, tomada en su

⁸² FP, 9 [109] 275.

⁸³WB, p. 824.

conjunto, es una reproducción del mundo tal como lo entendió el gran filósofo de Éfeso, como una armonía consonante y disonante.

Schopenhauer y Wagner, esos dos espíritus poderosos capaces de revolucionar la cultura desde una comprensión artística del mundo, tienen una concepción estética que nos muestra que la imitación de la Antigüedad no puede crear nada. Es solamente como creadores como nosotros seremos capaces de asimilar algo de los griegos.⁸⁴ El impulso artístico fue para los griegos capaz de transfigurar todo el mundo: crearon las divinidades olímpicas como encarnación de su radiante plenitud de vida. Incluso, la tragedia mítica pudo iluminar mucho más la existencia de los antiguos que todos nuestros más avezados descubrimientos.

La búsqueda de una existencia artística llevó a los músicos antiguos a distinguir entre tres modos de composición: el nómico, el ditirámico y el trágico. Según la forma en la que estos tres modos mueven el alma de oyente, les corresponden respectivamente tres tipos de *ethos* de la composición: el *sistálico*, movimiento agitado, el *hesicástico*, sostenido lento, y finalmente el *diastálico*. Con este último se indica un ímpetu solemne y una elevación viril del alma; expresa las acciones heroicas y los sufrimientos y pasiones.⁸⁵ La maravillosa salud del arte musical griego radica en que no hay géneros unos al lado de otros, sino sólo estadios preparativos y cumplimiento de un único impulso. Si recordamos el Libro VIII de la *Política* de Aristóteles, en el que se describen los diversos efectos de la música, veremos que el *enthusiasmos* que el éxtasis delirante genera una cura médica, una *catarsis*. Esta noción heredera de los pitagóricos reconoce que a partir de ciertos géneros de música se puede crear una verdadera disposición interior.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 879.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 941.

Esto, finalmente, lo recordamos porque sirve para salvarnos de nuestra refinada *barbarie*, ya que la cultura tiene que surgir de una vida armónica en la que colaboren todas las más altas capacidades humanas, y encuentra, en el arte, no un lujo frívolo de una sociedad inerte, sino como la consagración de una existencia enteramente noble. El arte moderno es el reflejo de un espíritu mundano marcado por la sobreexcitación y la prisa, como un medio siempre listo para la distracción y disipación, inagotable por la variedad de efectos excitantes y picantes, como una tienda de especies dispuesta a satisfacer todos los gustos. En una época hostil al arte se requiere de medios muy toscos y fuertes, de la pompa y la ornamentación recargada, que da la impresión de riqueza y de suntuosidad.

Para restablecer nuevamente los derechos del arte que ayuda a vivir, se necesita entonces del *filósofo-artista*, de aquellos grandes individuos que nos sirvan de guías. Como filósofo debe *conocer lo que se necesita* y como artista debe *crearlo*. En tanto filósofo combate con la conciencia como un apoyo a la tarea inconsciente del arte. Es por eso que no se trata de destruir la ciencia, sino de *dominarla*. Y, precisamente, el arte refrena el impulso de conocimiento al determinar lo que es digno de saberse. El conocimiento al servicio del arte nos muestra lo que necesitamos en todo momento para vivir. Nuestra salvación está en el *crear*, ya que el arte aporta amor a la existencia. Para crear la *obra de arte científica*, que no excluya ninguna de las fuerzas humanas, y atrapar de una manera viva y fecunda el instante, se requiere de un hombre que se discipline mediante su *impulso artístico* y, además, que sea capaz de proyectar una *mirada* completamente nueva.

Por eso, veremos en el siguiente capítulo que Nietzsche comienza una nueva dirección en su vida y pensamiento. Lo escribe plenamente: “Mi forma preferida de liberación, sin embargo, ha sido la artística: es decir, he esbozado un cuadro de lo que me

tenía encadenado hasta ahora: Schopenhauer, Wagner, los griegos, el genio, el santo, la metafísica, -al mismo tiempo, un tributo de reconocimiento”.⁸⁶

Para rematar esta etapa Nietzsche construye un monumento a una crisis, a un momento de rupturas y autovencimientos, de cambio de piel. Este proceso de *curación* y restablecimiento conlleva un gran desasimiento, una etapa de autoextrañamiento para la búsqueda de la *gran salud*. Este *tratamiento antirromántico*, tras la decepción por ver a Wagner postrado de pronto ante la cruz cristiana, en la composición de su última ópera (*Parsifal*) en Bayreuth el año de 1882, lo impulsa a seguir la siguiente prescripción:

Empecé por prohibirme radicalmente y por principio toda música romántica, este arte ambiguo, jactancioso, sofocante, que despoja al espíritu de su rigor y contento, y hace proliferar toda clase de vagos anhelos, esponjosas apetencias. Cave musicam (Cuidado con la música). Tal música enerva, ablanda, nos arrastra hacia abajo. Contra la música romántica se volvió entonces mi primera sospecha, mi precaución inmediata; y si en general aun esperaba algo de la música, era con la expectativa de que pudiera surgir un músico lo bastante audaz, sutil, malicioso, meridional y desbordante de salud para tomar venganza de esa música”.⁸⁷

El camino de su liberación es fundamentalmente en referencia a la música. Por ello, veremos en los siguientes capítulos que hace de ella su espada, su escudo, su medicina, su *amante* y su *guarida*.

⁸⁶ *Ibid.* p. 806.

⁸⁷ F. Nietzsche, *Opiniones y sentencias varias*. Trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. (Clásicos del pensamiento, Volumen II).

ADAGIO. ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA. (APOLO).

*Al tocar, al interpretar un instrumento,
uno está en el tiempo, pero también el
tiempo está en uno.
F. Nietzsche*

Esta etapa es, en el fondo, una modulación contra-rítmica de las frustradas esperanzas puestas en Wagner. Nos dice: “hay que amar el arte y ver más allá de él; si uno permanece fascinado por él, no lo comprende”.⁸⁸ La decepción con Wagner lo invita a redirigir su pensamiento estético de una manera crítica y escéptica, mediante el alejamiento del ruido externo para escuchar su propia voz, y crear, así, su música interior. No anula su apuesta por el arte, sino que desarrolla un procedimiento explicativo más riguroso y una estrategia antimetafísica. Comienza con desmitificar la imagen del genio para redefinirlo como un *espíritu libre (Freigeist)* que recrea, resueltamente con el arte, una voluntad de aventura

⁸⁸ MA, 292, p. 182, trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. (Clásicos del pensamiento).

para recuperar su dimensión afirmativa y activa, creadora de nuevos ámbitos immanentes. A la vez, instaura la guerra abierta contra el arte romántico, en especial, el wagnerismo.

Esta etapa, que me gustaría llamar apolínea, en contraposición a la anterior, marcadamente dionisiaca, comienza mostrándonos que la química de las representaciones estéticas se revelan como *sublimaciones*. El origen del arte se debe, entonces, a que el hombre, como el animal, busca el placer y es inventivo en ello. Ella se remonta a la producción de la mayor cantidad y variedad posibles de placer. El placer estético refleja nuestra alegría por vivir. Es resultado del ejercicio pleno de nuestras fuerzas, de la superación de un reto a nuestras capacidades. La divagación de la fantasía en los jardines de la imaginación deleita porque el impulso artístico tiene como fin la evitación del aburrimiento.⁸⁹ El extraordinario placer que se le debe al arte es porque la vida produce un efecto sobre sí misma. Puesto que a nosotros, seres orgánicos, no nos interesa de cada cosa sino lo que al placer y al dolor se refiere, el sentimiento estético representa un incremento de placer, ya que alivia el ánimo sobrecargado, resultando efectivamente liberador.⁹⁰ Arte como expresión sublimada de procesos fisiológicos en los que el cuerpo se erige en criterio estético musical. El placer que se obtiene al crear surge cuando el artista logra amalgamar una multitud de impulsos humanos, demasiado humanos, mediante una tenacidad, perseverancia y energía que descarga en sus obras su talento, para así, *llegar a ser lo que es*. El camino para llegar a ser lo que se es requiere de modelos y de un ejercicio permanente. Por eso, el principal mérito artístico es la representación de tipos ejemplares.

El pensamiento artístico es serio y arduamente elaborado. Los artistas son maestros no sólo en el inventar, sino también en el desechar, tamizar, modificar y ordenar. El arte

⁸⁹ *Ibid.*, 23 [81] p. 390

⁹⁰ *Ibid.*, 27, p. 59.

quiere darle a la vida y a la conducta la profundidad y el significado mayor que sea posible. Las artes son las flores del mundo, ellas le confieren valor a la vida, aumenta la gratitud y la alegría de vivir.

El arte hace soportable el espectáculo de la vida, ya que mediante ella la miseria puede convertirse en goce, puesto que juega con el placer de fabular. La *ciencia* del arte, que lucha por la dignidad y significación superior del hombre, nos muestra el provecho y el alivio que procura a la vida. Ella anima: “El arte levanta la cabeza allí donde las religiones declinan. Asume una gran cantidad de sentimientos y disposiciones generados por la religión, los deposita en su corazón y ahora deviene él mismo más profundo, más pleno del alma, de modo que puede comunicar elevación y entusiasmo”.⁹¹ El arte inflama vidas, hace feliz, espanta, engendra nuevas obras, se convierte en alma de proyectos y acciones; vive como un ser dotado de un *pathos* que no se cansa de ensayar una y otra vez.

El artista no imita la naturaleza, sino que la remodela. Inventa nuevas posibilidades de vida y pondera las antiguas. No hay que olvidar que “lo más importante de la antigüedad lo han descubierto los artistas”.⁹² Esto es posible porque el artista exige suma concentración, toma excepcionalmente la existencia. El arte tiene un compromiso vital con el mundo y lo considera con interés y placer; busca glorificar la existencia. El arte toma en serio la vida. Lo más cotidiano le parece enteramente nuevo y atractivo, lo ve como recién nacido. Nos muestra cuán importante es la posición de lejanía; ella es un auxiliar en el conocimiento, puesto que deja ver de lejos. Los artistas han proporcionado a los hombres ojos y oídos para escuchar y ver de modo placentero, lo que cada uno es, vive y quiere por sí mismo, enseñándonos el modo de poder verse a uno mismo desde la distancia.

⁹¹ *Ibid.*, 150, p. 121.

⁹² *Ibid.*, 19 [4] p. 308.

El arte, como remedio en la economía del espíritu, impide que se entumezca y marchite, ya que hace afluir de nuevo la savia vivificante del rejuvenecimiento, acrecentando la simpatía entre los hombres, devolviéndole una y otra vez la vida a las obras. “El arte es el arcoíris sobre el torrente impetuoso de la vida, cien veces engullido por la espuma y una y otra vez resurrecto, y que con delicada y bella audacia salta por encima de él allí donde brama más salvaje y peligrosamente”.⁹³ Mediante el arte se pueden comprender las enormes etapas de la humanidad, puesto que en las obras se mantiene la conciencia de los grandes maestros de que el hombre disfruta de todos los estímulos anímicos en sí, en cuanto emociones. El arte le estimula jugando al dolor, a las lágrimas, a la cólera, al deseo, pero sin las funestas consecuencias. Lo patético sólo lo toleramos en el arte. Ella conserva y enlaza visiones precedentes y actuales. En una cultura superior las artes reconfortan, mientras que allí donde la orgía y la náusea reinan el concepto de arte ha degradado.

Por eso, podemos tomar a la música como criterio de la riqueza de sentimiento adquirido y acrecentada en una época, ya que- como anota Nietzsche en uno de sus fragmentos póstumos:

La música no está en y para sí tan plena de significado para nuestro interior, no es tan profundamente excitante que pueda pasar por el lenguaje *inmediato* del sentimiento; sino que su antiquísima asociación con la poesía, puso tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en la modulación del sonido, que ahora nos *figuramos* que habla directamente *a* lo interior. La música dramática sólo es posible cuando el arte de los sonidos ha conquistado un inmenso

⁹³ *Ibid.*, 23 [119] p. 399.

campo de recursos simbólicos, a través de la canción, la ópera, y centenares de tentativas de pintura mediante sonidos.⁹⁴

Entonces, la *música absoluta* habla a la comprensión entretejida con hilos conceptuales y sentimentales. En sí, ninguna música habla de la *Voluntad*, de la *cosa en sí*; es el intelecto el que introdujo esta significación en los sonidos. Es por esto que nuestros oídos se han vuelto cada vez más intelectuales; estamos mejor adiestrados para la captación semántica, incluso para aquello que antes no tenía lenguaje, como lo sublime, lo espantoso, lo misterioso. La *música absoluta* es una memoria condensada de un patrimonio histórico de comunicación de los afectos. Nos muestra que las vibraciones de cierta intensidad comportan una resonancia de sensaciones y humores que revuelven la memoria. Hacen que algo en nosotros recuerde el origen de estos estados similares y forman así, rápidas asociaciones de sentimientos y pensamientos. La música ha llegado a ser simbólica paulatinamente, asociando los procesos anímicos con ciertas inflexiones y figuras. La costumbre nos condiciona para vincular de manera análoga un reflejo espontáneo que vincula ciertas figuras melódicas, armónicas o rítmicas a un cierto elemento extramusical. Esta retórica convencional mnemotécnica convierte a la música en un lenguaje simbólico que suscita inmediatamente en nosotros las asociaciones entre sonidos, ideas y sentimientos. Así, entonces, la música llega a ser expresión de una retórica *racional de la pasión*, en la que el afecto es mediado por el intelecto, que ha asimilado el léxico del lenguaje musical. Esta apropiación del “sentido musical” se da en el plano colectivo en la historia y en el individual en la educación. Los pensamientos y sentimientos solidificados

⁹⁴ *Ibid.*, 215, p. 142.

que producen y constituyen este *sentimiento estético* conforman nuestra experiencia. Este proceso cultural de adquisición es histórico. La música no tiene ningún fundamento natural; la tonalidad es una institución humana. Incluso, las partituras son un horizonte infinito de interpretaciones posibles. Cuando se oye a Wagner tocar a Beethoven, no es a Beethoven a quien se escucha, sino a Wagner: el tempo, las intensidades, la interpretación de frases aisladas, el carácter dramático impuesto al conjunto, serán wagnerianos y no beethovenianos.

Por tanto, el goce del arte depende de ciertos conocimientos. No hay un *efecto inmediato* sobre el oyente, una captación más allá de los límites del intelecto. La educación artística del hombre eleva el sentimiento de peldaño en peldaño, en una escala.

Nietzsche se opone ahora a la concepción de la música como lenguaje universal, ya que está ligada a la cultura de la cual procede. Contra la *estética sentimentalista* que reduce la música a una finalidad emotiva, presenta a las pasiones proyectadas en la música como resultado de procesos históricos y culturales previos. La arbitrariedad de los sentimientos es distinta de la arquitectura sonora. Efectivamente, el ritmo tiene una fuerza figurativa, que simboliza, como ya Schelling lo anotara en *Weltalter*, la relación entre la conciencia y la naturaleza. Concebir la experiencia artística como camino para la comprensión histórica, nos muestra que ahora arremete contra toda superstición cuasireligiosa sobre las facultades milagrosas del genio, ya que descubre que Beethoven compone indagando mucho. Por eso, la *fase auroral* se inaugura para alejarse de la obscuridad romántica. Comienza a detectar los “barruntos de moral en el arte”. Y descubre que se puede juzgar el arte por sus efectos y por sus causas; que puede haber dos estéticas, y, por lo tanto, el arte tiene en el camino de la historia la cultura una significación *monumental*. Sostiene, incluso, que entre los músicos el espíritu pensante es habitualmente fresco. Dice que son ingeniosos más a

menudo que los eruditos, pues tienen en el ejercicio de su arte el medio para procurarle al pensamiento reflexivo una calma casi completa, una especie de vida hipnótica; por eso se eleva tan festivo y con tal frescor matinal cuando deja de hacer música.⁹⁵ Los artistas propenden a tener una mentalidad de restauración de la sociedad, nutriéndonos con la sangre más noble de todos los tiempos. Tienen una panorámica de las metas ecuménicas de la humanidad sin necesidad de poderes sobrenaturales, y, puesto que no hay nadie a quien rendir cuentas más que a nosotros mismos, nos muestran la dignidad alcanzada y alcanzable. El gozo estético contiene fuerzas edificantes para la naturaleza ética del hombre, puesto que uno puede disfrutar por elevarse temporalmente por encima de su ser. El arte puede hacernos a nosotros mismos soportables, a ser agradables, nos modera y refrena, crea formas de trato, impone a los individuos leyes de decoro, de aliño, de cortesía, de hablar y callar en el momento oportuno.⁹⁶ El arte, como excedente de una conducta vital sabia y armoniosa dista del borboteo bárbaro de cosas ardientes y variopintas que con excesos de la excitación repudia lo regulado, simple, lógico. No sólo persigue metas elevadas, sino que además crea los medios para conducirnos a ellas, ya que deja transparentar lo significativo en lo que respecta a las pasiones, los dolores y las angustias. El arte ha devenido cada vez más apto para expresar estados anímicos, desde los más agitados y drásticos, hasta los más delicados o apasionados.

Los orígenes del gusto por las obras de arte tienen sus gérmenes primitivos en el gozo de entender lo que otro *quiere decir*; el arte es aquí una especie de adivinanza que procura, al que la resuelve, el goce por la propia rapidez y agudeza mental, además de permitir sentirse estimulado, conmovido y enardecido por lo representado. La música, en

⁹⁵*Ibid.* 23 [131] p. 402

⁹⁶ *Ibid.*, 174, p. 60.

especial, despierta el sentimiento para todo lo ordenado y regular, ya que el ritmo, su proporción, e, incluso, su ruptura, entraña un goce, puesto que incita a buscar razón en la aparente sinrazón, como una especie de enigma estético.⁹⁷ En eso consiste el arte de preludiar el tema, anticipándolo para preparar el estallido de la tormenta, haciendo sonar notas próximas a la melodía principal, y así, estimula todos los modos de la capacidad inventiva, como si se tuviera que adivinar un misterio, pero resolverlo de tal manera que pese a todo sorprenda.⁹⁸ La melodía de nuestros sentidos crea una imagen interna que perseguimos con una autonomía propia. Por lo tanto, hay que estar *preparado y adiestrado* para las “revelaciones artísticas”, ya que no hay ningún efecto *inmediato* del arte.

Las obras de los músicos-poetas griegos nos muestran cómo están atravesadas de convenciones, de *medios artísticos* conquistados para la comprensión del oyente, que constituyen el lenguaje común arduamente aprendido con que el artista puede comunicarse.⁹⁹ Por eso, la mayor parte del placer musical es resultado de una liberación de disposiciones sentimentales. “Los artistas son los abogados de la pasión”¹⁰⁰-son panegiristas que han sutilizado y ennoblecido la existencia. El culto a la cultura en la Antigüedad concebía las desgracias como una consideración estética del destino humano. Así nos cuenta Homero que el sufrimiento humano es para que no les falte *tema* a los poetas y las generaciones posteriores puedan cantar.¹⁰¹ Por el contrario, esta *época laboriosa*, que no nos permite entregar al arte las mejores horas y mañanas, aun cuando fuese el más grande y el más digno, lo asume como simple esparcimiento: le consagramos

⁹⁷ *Ibid.*, 119, p 44.

⁹⁸ *Ibid.*, 23 [91].

⁹⁹ *Ibid.*, 122, p. 157.

¹⁰⁰ FN, *Fragmentos Póstumos*, 1878-1879, Trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. (Clásicos del pensamiento, 2º Vol.). 23 [101] p. 395.

¹⁰¹ *Ibid.*, 189, p. 66

los restos de nuestro tiempo, de nuestras fuerzas. Este hecho altera la posición del arte respecto a la vida; ahora se dirigen al fatigado que se contenta con haber ganado una victoria contra el ceño fruncido, con estímulos con los que incluso el medio muerto tiene que estremecerse, con estupefacientes intoxicantes que avasallan. Así, Wagner reaparece como una amplificación, un superlativo atormentado que emplea procedimientos burdos para dirigirse a personas *no* artísticas; no pretende un efecto artístico, sino un efecto nervioso.¹⁰² Este afán de emoción es un culto del exceso y de una amarga concepción del mundo. La *melodía infinita* se afana por quebrar e incluso mofarse de toda simetría matemática, y, así, implica la decadencia del ritmo. Wagner tiene que servirse de géneros mixtos como una forma auxiliar para tapar su debilidad. El peligro que conlleva esta música es que a través del *arrebatamiento* socaba la salud espiritual, puesto que en la música hay una *lógica* y también una *retórica* que se presentan como opuestos estilísticos. Wagner se torna rétor cuando se trata un *tema*, ya que requiere que se tengan los oídos donde están los ojos, ejerciendo una violencia funesta sobre Euterpe. Comparados, Liszt se erige como el representante de todos los músicos; Bach, como conocedor del contrapunto y de todas las clases de estilo fugado; Haendel, como audaz e innovador; Haydn, como genio; Beethoven, como compositor de música sobre música; Mozart, como la vida misma; Schubert, como el creador de todo un patrimonio de ocurrencias; Mendelssohn, como digno representante del *buen gusto*; Chopin, como el inimitable; Schumann, como la eterna juventud; Berlioz, como el colorido orquestal; Brahms, como un contrincante de Wagner saludable. Todos ellos nos muestran cómo la música es el reflejo de todas las ocupaciones

¹⁰² *Ibid.*, 27 [30] p. 228.

humanas¹⁰³. Por ejemplo, en los músicos neerlandeses hallamos el alma de la Edad Media cristiana, en Haendel resuena el alma de Lutero, en Mozart se torna en oro sonoro la época de Luis XIV y el arte de Racine y de Claude Lorain, en Beethoven se explayó el canto del siglo XVIII, el siglo de la exaltación, de los ideales rotos y de la felicidad efímera. “No es precisamente la música un lenguaje universal, que traspase el tiempo, como con tanta frecuencia se ha dicho en su honor, sino que corresponde a la medida de sentimiento, calor y tiempo que lleva en sí como ley interna una cultura individual enteramente determinada, limitada, espacial y temporalmente”.¹⁰⁴ En este sentido el arte wagneriano refleja las veleidades del tedio vital que agrega la desensualización cristiana como reacción contra el espíritu de la Ilustración.

Todos esos grandes músicos, a excepción de Wagner, nos muestran que el estilo es el camino hacia uno mismo, y el reflejo de este empeño concentrado permite que la sabiduría y el arte convivan, sin arrogancia ni celos, con el fin de la creciente elevación humana. Estos artistas aspiran a ennoblecer una cultura niveladora en el desarrollo de la razón y el sentimiento, para que las dos *cavidades cerebrales* del hombre convivan por una exigencia de salud. En una esfera reside la fuente de la fuerza (el arte), en la otra el regulador (la ciencia). Así, con estas dos cámaras, se previenen las consecuencias peligrosas de un sobrecalentamiento. Si no se satisface esta exigencia la consecuencia subsiguiente es la ruina, la recaída en la barbarie.¹⁰⁵

El conocimiento al servicio de la tarea estética nos muestra la radicalidad inigualable de la música como expresión del *Agon* vital entre la medida de Apolo y la

¹⁰³ *Ibid.*, 149- 156, pp. 164-166.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 171, p 58.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 251, p. 164

exaltación de Dionisos, no como una negación trascendental de la vida, sino como una afirmación inmanente de la existencia, como la máxima expresión de la alegría de vivir. Nos dirá en *Aurora*: “las almas presas de felicidad de la música suelen ser más agradecidas que todas las demás, y mejores: porque a través de la música ven y oyen como a través de un humo coloreado, habiéndose convertido su amor en *más lejano*, más agitado y menos pesado al mismo tiempo; la música es para ellas el único medio de *mirar* su extraordinario estado”.¹⁰⁶ Por medio de la música podemos escuchar dentro de nuestras almas para pillar al *hombre interior in flagranti*. La música, carente de exterioridad, permite que volquemos nuestra atención hacia nuestro interior. Ella nos permite encontrarnos con nosotros mismos. Es un crisol de autoconciencia que permite descubrirse a sí mismo.

Es así como la música se presenta, precisamente, como una reproducción que refleja nuestra simpatía al hacernos partícipes de sí misma, “nos entristecemos sin tener el menor motivo de tristeza, como orates integrales, por el mero hecho de que escuchamos sonidos y ritmos que de alguna forma nos recuerdan el timbre y el movimiento de los afligidos o cuando menos sus costumbres”. El hombre se deja ir en la música porque es capaz de verse a sí mismo en ella. Los músicos son, entonces, “artistas de lo invisible, lo exaltado, lo fabuloso, lo nostálgico. Los grandes músicos nos han dado una lengua más sensible a cada gota de espíritu sonoro, de belleza sonora, de bondad sonora.”¹⁰⁷ Todo amante de la música piensa así: “habla de mí, habla en lugar mío, ¡todo lo sabe!”¹⁰⁸

La música hace sus entradas como si fuese la cosa más importante sobre la faz de la tierra, apelando a nuestros sentidos para excitarnos y ponernos bajo su voluntad,

¹⁰⁶ F. Nietzsche, *Aurora*, Trad. Eduardo Knörr, prólogo de Dolores Castrillo y Francisco José Martínez, Ed. Edaf, Madrid 1996, p. 194.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.262.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 261.

conjurando ritmos tormentosos y atronadores, que llegan y nos atragantan y apabullan, persuadiéndonos y estremeciéndonos y semiaturdiéndonos con el arte de un gran conocedor de almas.¹⁰⁹ No obstante, *la música es inocente*, piensa única y exclusivamente en sí misma, cree en sí misma y ha olvidado el mundo sobre sí, el sonar por sí de la más honda soledad, habla de sí consigo misma y ya no sabe que ahí afuera hay oyentes y escuchadores furtivos y efectos y malentendidos y fracasos.

El camino, de ahora en adelante, consistirá en encontrar una música alegre, una *gaya musikè*, que sólo conseguirá subir y bajar balanceándose familiarmente en las vastas bóvedas suspendidas del alma, aquella que nos permitiera sentir de golpe la sublimidad, la luz profunda y cálida y la fruición de la suprema lógica.¹¹⁰ Se tornará necesario y vital, entonces, distinguir entre un arte *sano* y otro *decadente*.

En *La gaya Scienza* comienza a establecer los criterios estéticos de la *salud pública*. Primero hay que demostrar que mediante el ritmo se ejerce una presión, una coerción. Los ritmos de las frases, que obstaculizan más que favorecen la claridad de la comunicación, como si fueran una burla de toda finalidad pragmática, han crecido y siguen creciendo todavía por doquier sobre este mundo. El sometimiento que el hombre puede experimentar en sí cuando oye música se debe a que el ritmo es un *impulso*. El ritmo produce un deseo insuperable de seguirlo y de acomodarse a sus movimientos; no sólo el paso de los pies lleva el compás, también la misma alma lo sigue.¹¹¹ Mucho tiempo antes de los pitagóricos existieron filósofos que concedían a la música el poder de descargar los afectos, purificar el alma y suavizar los *ferocia animi* –y todo ello gracias al ritmo musical. Cuando se perdía la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 357-358.

¹¹¹ F. Nietzsche, *Gaya Scienza*, Trad. Germán Cano, Ed. Colofón, México 2001, p. 171.

tensión y la armonía del alma, uno tenía que *bailar* al compás de un cantante –he aquí la receta de este arte médico. Así es como Tepandro calmó una insurrección, Empédocles aplacó a un maníaco rabioso, y Damón purificó a un joven que languidecía de amor.¹¹² Incluso con la música se sometió a tratamiento a los dioses cuando su deseo de venganza les había convertido en salvajes. “En primer lugar impulsando hasta el extremo del paroxismo y el desenfreno sus emociones, haciendo de este modo al maníaco furioso, insensato, y al deseoso de venganza, ebrio de ella; todos los cultos orgiásticos pretenden descargar de una vez las *ferocia* de una divinidad, convirtiéndolas en orgía, con objeto de que más tarde se sienta más libre y reposada, dejando así en paz a los hombres”. Etimológicamente *mélōs* significa tranquilizante. –No sólo en la canción de culto sino también en la canción profana de los tiempos más antiguos se presupone que el ritmo ejerce una fuerza mágica. ¿Hay algo más *útil* que el ritmo? Con él el hombre podía hacer lo que quisiera: reclamar mágicamente un trabajo, forzar la aparición de un dios, hacer que se aproximara, que escuchara, disponer el futuro según la propia voluntad, descargar el alma propia de cualquier exceso (el miedo, la manía, la compasión, la venganza) y no sólo el alma propia sino la del peor demonio¹¹³. Incluso, hasta el más sabio de nosotros se convierte ocasionalmente en un loco del ritmo.

Un maestro del arte musical puede introducirse mejor en los oídos y en el corazón de los hombres. “Con los sonidos se puede seducir a los hombres a cualquier error, a cualquier verdad, pues, ¿quién sería capaz de refutar un sonido?”¹¹⁴ La música posee la elocuencia más convincente: “El redoble de los tambores: mientras los reyes los sigan

¹¹² *Ibid.*, p. 172.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

teniendo en su poder, seguirán siendo los mejores oradores y agitadores populares”.¹¹⁵ La música posee la capacidad para evocar recuerdos que recuperan no sólo nuestro *ethos*, sino además el *pathos* con el que fueron plenamente vividos. El músico puede encontrar los tonos característicos del reino de las almas afligidas, oprimidas y torturadas, así como dar voz a la muda animalidad. Nadie es capaz de igualarle en los colores del otoño tardío ni en la indescriptible y conmovedora felicidad de un último, definitivo, extremadamente breve placer; conoce el sonido para esas secretas e inquietantes medianoches del alma, en las que causa y efecto parecen fuera de sus goznes, donde en cualquier momento, algo puede surgir. Más acertado que nadie, crea desde el más profundo fondo de la felicidad humana y, por así decirlo, desde su copa vacía, allí donde se han entremezclado las gotas más amargas y ásperas junto con las más dulces.¹¹⁶ Ese arte superior, “el arte de las fiestas”, nos recuerda que en otro tiempo todas las obras de arte se exponían en las grandes calles festivas de la humanidad, como signos conmemorativos y monumentos de los momentos más elevados y dichosos. Ahora, en cambio, con las obras de arte se busca apartar de la gran calle del sufrimiento de la humanidad, durante un pequeño momento agradable, a los agotados y enfermos: se les ofrece un momento de embriaguez y de enajenación.¹¹⁷

El arte tiene una fundamentación orgánica en la que el hilo conductor es el cuerpo. Entonces la estética se convierte en fisiología aplicada. Los sentimientos estéticos son, entonces, de origen biológico. La música se convierte entonces en un medio para el bienestar del organismo. La *contemplación desinteresada* kantiana no nos importa. Lo que queremos es la intensificación del placer de vivir, la experiencia corporal del incremento de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

fuerzas. El deseo de una vida intensificada es la misma aspiración que se consume tanto en el arte como en el acto sexual. Es un instinto de generación exuberante. Por ello, los helenos encontraban en las fiestas dionisiacas los misterios de la sexualidad que despertaban los sentimientos más elevados y solemnes. La producción estética es expresión de la *physis* que actúa a través de nosotros para exteriorizar su plenitud interior. Nietzsche busca ahora una música en la que la vida animal se sienta divinizada y triunfe; con la que se quisiera bailar; con la que se pueda digerir bien. Es por eso sus objeciones a la música de Wagner son de naturaleza fisiológica:

¿Para qué disfrazarlas bajo formulas estéticas? [...] tan pronto como esta música comienza a actuar sobre mí, dejo de respirar con facilidad; que de inmediato mi pie se resiente y se revuelve contra ella –pues tiene necesidad de cadencia, de danza de marcha, ante todo exige de la música los deleites que están en la base del buen caminar, pasear, saltar, bailar. Ahora bien, ¿no protesta también mi estómago? ¿Mi corazón? ¿Mi circulación sanguínea? ¿Mis intestinos? ¿No me vuelvo afónico con ella sin darme cuenta? Y así me pregunto: ¿qué es lo que quiere todo mi cuerpo de la música en general? Creo que su alivio: como si todas las funciones animales tuvieran que ser aceleradas mediante ritmos ligeros, atrevidos, desenvueltos y seguros de sí; como si esta vida férrea y plomiza tuviera que ser bañada en oro mediante buenas y delicadas armonías áureas. Mi pesada melancolía quiere descansar en los escondites y abismos de la perfección: para ello necesito de la música. ¡Qué me importa el drama!¹¹⁸

El drama wagneriano y su “entusiasmo mimómano” hacen de la música sólo un medio para la clarificación, fortalecimiento, e interiorización de los gestos de la expresividad del actor.

Supongamos que el *valor* de la música se aprecie en virtud de lo que en ella puede contarse, calcularse, reducirse a fórmulas. ¡Qué absurda sería semejante apreciación! ¿Qué se habría comprendido, entendido, conocido de ella? Todo arte es un remedio y un

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 381.

instrumento al servicio de la vida que crece y que lucha: presupone siempre sufrimiento e individuos que sufren. Pero existen dos tipos de afligidos; por una parte, los que sufren a causa de una *exuberancia vital*, que quieren un *arte dionisiaco* y, asimismo, una visión y comprensión trágica de la vida –y también, por otra parte, los que sufren de *empobrecimiento vital*, los que buscan, en el arte descanso, tranquilidad, un mar sereno y la salvación de sí mismos, cuando no la *embriaguez*, las convulsiones o el entumecimiento.¹¹⁹ Saber si la causa de la creación es el deseo de inmovilizar, de eternizar, de *ser*, o, si por el contrario, es el deseo de *destruir*, de transformar, de novedad, de futuro, de *devenir* se convierte en una tarea fundamental. El deseo de *cambio* puede ser la expresión de una fuerza desbordante, preñada de futuro, pero también puede ser el odio del que *tiene que* destruir, porque lo existente le indigna e irrita. El arte también puede surgir de la tiránica voluntad de alguien que quisiera convertir en ley y coacción obligatoria su idiosincrasia personal, lo más singular, lo más limitado de su sufrimiento, alguien que, por así decirlo, se venga de todas las cosas en la medida que imprime, fuerza y marca al rojo vivo *su* imagen en ellas, la imagen de *su* tortura.¹²⁰ El problema es claro: ¿el arte es consecuencia de la insatisfacción por la realidad o es una expresión de reconocimiento por la felicidad gozada?

La conformación que presenta aquí Nietzsche entre la *estética creativa* dentro de la vida cotidiana y las obras de arte nos muestra que la sensación de *embriaguez* corresponde efectivamente a un aumento de fuerza. El *embellecimiento* es una consecuencia de la elevación de la fuerza. Es la expresión de una voluntad victoriosa, de una mejor

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 384.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 387.

coordinación, de una armonización de todos los deseos violentos, de una posición de equilibrio infaliblemente perpendicular.¹²¹

El gusto de Nietzsche ya se ha definido claramente: No soporta la música que intenta embriagar a todos los que la escuchan. Esa clase de música es para hombres que por la noche no parecen vencedores sobre el carro del triunfo, sino mulas cansadas a quien la vida ha aplicado muchas veces el látigo. Así tienen sus animadores como tienen sus vinos. Ahora bien, nos exclamará: ¡qué me importa su bebida y su borrachera! ¿Qué necesita del vino el entusiasta? ¡Ridícula imitación del ardor elevado de las almas!”¹²² Por lo tanto, necesitamos arte insolente, fluctuante, bailarín, burlón, infantil y bienaventurado, para no quedar privados de aquella *libertad sobre las cosas* que exige nuestro “Evangelio del arte”, que consiste, precisamente, en afirmar la existencia mediante una conciencia trágica. El arte confiere expresión plena al carácter trágico de la existencia, sin mitigarlo ni ocultarlo.¹²³ Y, puesto que el arte es una creación en la que se afirma y se realiza la existencia humana, la *estetización de la vida* y la *existencialización del arte* colocan a la existencia humana entre el arte y la vida.¹²⁴ Nietzsche se convierte en el abogado artístico de la vida para recuperar una inmediatez cercana a la naturaleza, vigorosa y generadora de cultura. Opera una “revolución estética” que restablece la concepción presocrática del mundo, en la que la existencia encontraba su justificación a través del arte.¹²⁵ Nietzsche rechazaba por bárbaro el culto asiático de Dionisos por su paroxismo y excesos. La fuerza elemental de la naturaleza que se abría paso en lo dionisiaco debía conducir a una reconciliación con el arte

¹²¹ *Ibid.*, p. 386.

¹²² *Ibid.*, p. 174.

¹²³ *Vid.* Herbert, Frey, *Nietzsche, Eros y Occidente*. p. 130.

¹²⁴ *Cf.* Herbert Frey. *La sabiduría de Nietzsche*. p. 35.

¹²⁵ *Cf.* Herbert Frey, *La reinención nietzscheana de la antigüedad griega. El periodo arcaico como contraimagen de la época clásica griega*. p. 36.

y la cultura y no una regresión. El arte era, entonces, un espejo que trasfigura a la vida, en el que el ser humano se convierte así, en una obra de arte que se crea a sí misma, y el devenir del cosmos coincide con su ritmo y su afirmación colosal, coincidiendo con la eterna autocreación y autodestrucción dionisiaca del mundo, que expresa la inocencia del juego del *eterno retorno*, presentando un consuelo artístico tras el espectáculo de la terrible capacidad de destrucción y crueldad de la naturaleza. Incluso, el refinamiento de la crueldad forma parte de las fuentes del arte. Por eso, en la Grecia antigua, “la miseria de los hombres es un goce para los dioses, cuando les es cantada. Los griegos sabían que únicamente por medio del arte puede la miseria convertirse en goce”.¹²⁶

La *filosofía de Dionisos* nos revela el ritmo de la vida, con sus eternos flujos del nacer y el perecer. Se expresa en el *Evangelio del Zaratustra* que rinde tributo a la existencia mediante el gran estímulo del arte, del que emana una *religión de la vida*. Por eso Nietzsche ansiaba un músico que tradujera y trasladara con fidelidad ideas e imágenes de su *gaya ciencia* y cantara las canciones del Príncipe *Vogelfrei*, de aquel “proscrito” y “fuera de la ley”, cuyo pensamiento instintivo está dispuesto a la alegría de la música y el baile de las saturnales de un *espíritu libre*. Peter Gast representa la justificación tonal para su renacimiento. Es considerado como la legitimación musical de su filosofía, aunque en realidad no sea más que una invención, una proyección del músico que él hubiera querido llegar a ser. Esto explica los incomprensibles extremos de idealización, motivada, tal vez, por la propia frustración musical.

Sabemos que el año de 1881 en Recoaro se gesta el Zaratustra, junto con su amigo Peter Gast. Germina ese *signo precursor*, que consiste –nos dice el propio Nietzsche, “en

¹²⁶ 5 [121] 1875.

un cambio súbito y, en lo más hondo, decisivo de mi gusto, sobre todo en la música. [...] el fénix Música pasaba volando a nuestro lado con un plumaje más ligero y más luminoso del que nunca había existido”¹²⁷. Cabe destacar, que lo que se ha considerado como la “génesis afectiva” de *Así habló Zaratustra* radica en esta visión que exige, a su vez, “oídos para cosas no oídas”, a través de un instinto de relaciones rítmicas, que libera a la vida del *espíritu de venganza* con *La canción de la noche*, *La canción del baile* y *La canción de los sepulcros* que arremeten en su contra. El *arte del gran ritmo* atraviesa, con su sonido alciónico, la voluntad creadora que aligera la vida, destruyendo las *tablas viejas* que joroban al hombre con su pesadez. Esta nueva *Odisea* nos muestra al *Camello*, impedido creativamente por el peso de la tradición, así como la conquista que el león logra sobre su propia libertad para crear y, finalmente, llegamos a *Ítaca* con el niño que disfruta del placer lúdico de la creatividad.¹²⁸

El *maestro del eterno retorno*, convaleciente, se prepara una lira nueva para curar su alma con nuevas canciones que hacen bailar en sus oídos una ronda de estrellas, que el soplo creador y la necesidad celeste han decantado en la sabiduría de pájaro, puesto que “¿acaso todas las palabras no están hechas para los pesados? ¿No mienten, para quien es ligero, todas las palabras? Por eso tiene que cantar de nuevo –ése fue su consuelo que inventó, y ésa su curación”.¹²⁹ Cantar nuevamente; ésa es la curación, ese es el consuelo. El poder curativo de los sonidos hacen del canto el contrapunto del lamento; éste es queja y acusación contra la vida, aquél, preámbulo del deseo.

¹²⁷ F. Nietzsche, *Así hablo Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Intr., trad. Y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid 1997. (El libro de bolsillo. Biblioteca del autor. Biblioteca Nietzsche), p. 10.

¹²⁸ Cabe resaltar que *Spiel* (Juego) significa, además, tocar un instrumento, interpretarlo.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 307.

La música se presenta, así, como intercesora del *Amor fati*, allí donde el dolor no refuta a la vida. Sin embargo, no toda obra de arte tiene este poder de *revelación*. Cuando el artista desconoce su propia naturaleza o se engaña sobre ella, suele producir una ilusión narcótica: en el espejo de sus obras no vemos sino imágenes confusas y brumas adormecedoras.

Las obras del presente que suplantán la vitalidad y la acción en el espectador sólo pueden alimentar a seres vencidos por la cotidianidad. Si antes las obras de arte servían como monumentos de las horas felices de la humanidad y estaban a la vista de todos, ahora se conciben como medios para hacer olvidar momentáneamente el sufrimiento a los extenuados y los enfermos. Esa música se convierte en el vino y en el opio del miserable uncido a los oprobios de la vida cotidiana –sus negocios y esclavitudes–, no del hombre entusiasmado y enérgico que tiene una predilección por las cosas duras, horrendas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una *plenitud* de la existencia que llevó a los griegos de la edad dorada al mito trágico. La necesidad de la tragedia, en las naturalezas plenas, es la de probar la fuerza propia ante lo terrible, aprender a conocer el miedo y a penetrar la hondura del instinto y de las pasiones.¹³⁰ Esta especie de *neurosis de la salud* se sustenta desde la óptica de la vida en relación directa con las potencias del cuerpo y las expresiones de la fisiología y como síntoma de enfermedad o salud, de decadencia o auge de los instintos y las fuerzas vitales.¹³¹

¹³⁰ Cf. Von Ziegler, Jorge. *La canción de la noche. Nietzsche/Malher*, Ed. Aldus, México, 2º ed., 2002. (Col. Las horas situadas), pp. 60-100.

¹³¹ *Ibid.*, p 101.

En *Así Habló Zaratustra* escuchamos una música luminosa y pura como la atmósfera del desierto, pues sana a sus oyentes. Allí el mago, al cantar, había sumido a todos en la melancolía y la pesadez. El mago y la sombra se convierten entonces en adversarios que disputan con canciones. La música cura, pero puede también destruir. La misma arpa, tañida por manos distintas, obra una cosa y la otra.

El *Zaratustra* es la obra de un músico. Su composición insinúa la estructura cuatritonal de una sinfonía en la que reina la polifonía contrapuntística de la arquitectura musical de la poesía clásica antigua. El encadenamiento de los acontecimientos responde a la interpretación musical, a una orquestación. El *leitmotiv* del *Zaratustra* le aproximan al poema sinfónico y nos muestra una filosofía, cuya profundidad sólo podía ser manifestada con las imágenes y los símbolos de palabras regidas por las leyes de la música. Nietzsche ordenó las acciones, las vivencias y las sentencias de su personaje como se ordenan los temas y las variaciones de una pieza musical, para producir una densa trama de sentidos, sustentada en las palabras, que arroja un significado mayor que su mera suma, por obra, justamente, de las recurrencias, las variaciones, la repetición. En este sentido, su *Himno a la vida* representaba una fusión más común: la de palabras que resumen una filosofía con música que a su vez resume un espíritu, emanado de esas palabras, de esa filosofía, música con letra, con sentido. *Zaratustra*, en cambio, es un poema construido con una técnica sinfónica. En la primera obra la música se vale del texto, en la segunda la escritura emula a la música. *Zaratustra* es ese río en el que fluyen los impulsos musicales y las disposiciones poéticas en un torrente vital que expresa lo inefable, encarnado en sonidos que se entrelazan. El canto, como superación de la palabra expresa la *sabiduría de ave* que se mofa del espíritu de la pesantez.

En la canción la poesía y la música se conjugan líricamente para adoptar el idioma secreto de los símbolos. Ese arte ligero, el *arte para artistas*, es el canto, pues permite rehacerse de una *gran salud* que nos permite descender a las profundidades de la existencia para curar esa *enfermedad transmundana* y poder entonar junto con Zaratustra: ¿Esto era la vida? ¡Bien! ¡Otra vez! ¡Por toda la eternidad!¹³²

Si seguimos a Von Ziegler podemos ver que la celebración dionisiaca y la visión apolínea del sueño son decantadas en la *Tercera Sinfonía* de Mahler para expresar la agitación por el nacimiento y el triunfo de las potencias vitales, el despertar de Pan, la procesión de Dioniso y la desenfrenada fiesta de la naturaleza. La música, en sus cumbres, es salvaje y bárbara. No elude el grito, el estruendo, lo desagradable, lo que muchos se empeñan en definir como vulgar. Su sensualidad y su euforia son las orgiásticas, las de la embriaguez y el arrebato. Y aún las pausas, los descansos después del clímax y la exaltación, tienen ese carácter.¹³³ La onomatopeya corresponde aquí al afán sonoro y musical de la palabra, consigue un efecto especular. La onomatopeya, que se convierte aquí en intermediaria de la música y de la palabra significativa, vindica así la condición de la palabra como sonido puro, como melodía y como ritmo.¹³⁴ Es algo que, siendo propio de la música, está ya en las palabras, y que vuelve a la música por obra del compositor.

La palabra hace común la experiencia, la estandariza, mientras que la música preserva un inagotable simbolismo de las sensaciones y sus diversos matices. El lenguaje imita a la música. El sonido es algo comprensible más allá de la diversidad de las lenguas. En el ámbito del consonantismo y el vocalismo se desarrolla la simbólica gestual del placer

¹³²*Ibid.*, pp. 109-128.

¹³³ *Ibid.*, p. 350.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 363.

y el displacer como eco de las sensaciones. El sonido no pertenece al mundo de las apariencias, él vincula. El estado estético que genera la música tiene una superabundancia de *medios de comunicación*, juntamente con una extrema *receptividad* a los estímulos y los signos; permite introducirse en la vida de otras almas, eleva e intensifica la fuerza de comunicación y comprensión del ser humano. El artista comunica. Toda creación es comunicación. Es la cima de la comunicatividad y de la traducibilidad entre los seres vivos, -es la fuente de los lenguajes.¹³⁵ La música es un medio de comunicación, tanto de lo inefable, como de las pasiones humanas. “El concepto ha surgido sólo con el sonido, cuando se reunieron *muchas* imágenes por medio de un sonido: por tanto, se *rubricaron* con el oído los fenómenos internos ópticos”.¹³⁶ Por eso, el lenguaje musical es un lugar de *Verdichtung*, o sea de poetización-concentración del sentimiento. Al escuchar, uno se lleva una impresión *según lo mucho o lo poco* que se halla atendido. Cuanto mayor sea la finura con que se entiende, tanto *mayor* será el *placer* o el *displacer* que se encuentre. Las satisfacciones más refinadas del arte suelen tener un precio alto, es decir, la cantidad y la frecuencia del disfrute musical disminuye con el refinamiento del gusto.¹³⁷

El elemento creador es apropiador, selector, transformador, autoregulador, separador. Los músicos que desarrollan su arte saben poner toda su alma en la ejecución. Son muestras vivientes de la *vida triunfante*, pues el arte es resultado de esa fuerza excedente que se fija a sí misma nuevas metas. La óptica del artista entraña no manejar *su* actividad con descuido, sino esforzarse por llegar a ser un maestro del propio oficio. La maestría estética para dar estilo al propio carácter se aprende de las formas de proceder y de

¹³⁵ F. Nietzsche, *Sabiduría para pasado mañana. Antología de fragmentos póstumos*. (1869-1889). (Ed.) Diego Sánchez Meca. Techos, 2º ed., 2009. (Los esenciales de la filosofía). 14 [119] 1888

¹³⁶ 25 [463] 1884.

¹³⁷ 4 [73] 1880.

las visiones originales de los artistas para trasladarlas a la vida.¹³⁸ Dar a la existencia un significado estético aumenta nuestro gusto con ella, ya que la inocente alegría del arte crea perspectivas que posibilitan mirarnos a nosotros mismos y nuestras vidas como nuestra propia creación. La finalidad de los instintos artísticos es glorificar la vida, creando una posibilidad más alta de existencia. Entonces, la creación de las posibilidades de vida plasmadas en las obras de arte nos muestra que nuestra dignidad suprema radica en la creación. El arte es, así, nuestro distintivo por excelencia.

Por eso, encuentra en la *música del sur* una digna representante de la ligereza del mediterráneo, la serenidad y jovialidad, otra forma de ser y de vivir frente a la *embriaguez artificial* que tiene la función opiácea de buscar exclusivamente el efecto y de convertir la música en un puro reflejo de la desmesura sugestiva que convence al oyente mediante todo tipo de refinamientos y artificios, haciendo de ella un simple medio de expresión. El ansia enfermiza por únicamente disolverse en lo dionisiaco representa la desmesura de la barbarie en la cultura, fundamentalmente apolínea. Sin embargo, Nietzsche nos muestra que para superar la *decadencia* es necesario experimentarla y la música se convierte en un conducto idóneo para lograrlo.

La inestabilidad tonal que crea Wagner es resultado de la introducción de modulaciones y notas de apoyo que contravienen a la tonalidad sometiendo a la melodía a un devenir incesante que hace que la tonalidad se transforme una y otra vez. Este flujo ininterrumpido juega con la *repetición y diferencia* de los motivos que aparecen y desaparecen, se van transformando mediante modificaciones que rompen con las reglas

¹³⁸ Frey, Herbert, *En el nombre de Dionisos. Nietzsche. El nihilista anihilista*. Ed. Siglo XXI, México, 2013. (Filosofía), p. 261.

tradicionales que subordinan la melodía a la armonía. La relación dominante-tónica de encadenamientos melódicos en quintas es sustituida por un desarrollo imprevisible que rompe con la ordenación simétrica y matemática del ritmo. Como ya dijimos, el ritmo es esencialmente apolíneo, ya que consta de unidades claramente definidas; es una organización de la duración de las notas en compases. La eliminación de esta proporcionalidad temporal es la que produce la indeterminación musical que hace imposible la resolución de las tensiones y los desequilibrios tonales. La dilatación infinita de su lenguaje musical revela su necesidad de buscar ansiosamente redención y consuelo. Es como una confesión abierta de debilidad.¹³⁹

El *gran artista* no es aquel que rechaza las reglas y las transgrede sistemáticamente, lo importante es saber *danzar encadenado*. Por eso Wagner no es propiamente un músico, ya que es incapaz de desarrollar ideas musicales dentro de estos marcos, haciendo pasar por fuerza sus debilidades, para justificar las torsiones que hace sufrir a la simetría matemática del ritmo y a las leyes de la armonía para subordinar la música al drama. Si se usa el nombre de Wagner para señalar la decadencia de la música no es porque él sea su causa; él sólo aceleró vertiginosamente el *tempo* del hundimiento hacia el abismo, al abusar de los recursos tradicionales e imitar las grandes formas. Sin la unidad visionaria de música y drama la *obra de arte total* no es más que la sumisión de las expresiones artísticas bajo la *teatrocracia* del *actor-tirano* que recurre a los excesos de la ornamentación y la pompa para dar la impresión de riqueza y suntuosidad.

¹³⁹ SÁNCHEZ Meca, Diego, *Nietzsche-Wagner: Del drama musical a la música absoluta, en Nietzsche y lo trágico*, Eugenio Fernández García (ed.), Madrid, Trotta, 2012. (Col. Estructuras y procesos, serie filosofía).

Crear algo significa expulsar algo fuera de nosotros. Por ello, la fuerza artística es un proceso orgánico, resultado del vigor que libera la tensión de la excitación sexual del aparato inhibitor. El arte aparece, entonces, como aspiración a los éxtasis del instinto sexual, como estados en los que transfiguramos y dotamos de plenitud a las cosas, sobre las que poetizamos hasta que reflejen nuestra propia riqueza. El carácter amorfo del trasfondo pulsional es transfigurado en la creación armónica que coordina nuestros estímulos exteriores e interiores. La tremenda tarea y dignidad del arte consiste en parir la vida de nuevo. El artista crea para desembarazarse de las antítesis acumuladas en él, puesto que en la obra de arte se da la colaboración armónica de todas las más altas capacidades humanas.

La música que ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, -que es música de *decadence* y ha dejado de ser flauta de Dioniso, es expresión de la voluntad de nada, es *fealdad*. Ahora, para Nietzsche la *belleza* enaltece e incrementa el sentimiento de fuerza y de plenitud, mientras que lo *feo* debilita, degenera, empobrece. Con la *belleza* la sensación de *poder* aumenta; con la *fealdad* disminuye. Es la *belleza* la que nos permite *decir sí* a la vida; es la afirmación de la vida (*Bejahung*). Nietzsche recupera esta estética clásica que considera que la tarea del arte es embellecer la vida; hacer un homenaje a la vida. Y detecta, por lo tanto, esta *transvaloración* (*Umwertung*) *musical* que opera en el Romanticismo, llegando a su culminación con Wagner, puesto que representa lo que me atrevería a llamar *la rebelión de los esclavos en la estética*.

SCHERZO: LA VOLUNTAD DE PODER (ALIANZA FRATERNAL)

*La música ofrece a las pasiones
el medio de gozar de sí mismas...*

F. N.

Esta fase se inaugura con *La genealogía de la moral*. El ritmo feroz de este escrito culmina en el tercer tratado, considerado como el más amplio e importante, que comienza con dolorosas burlas e ironías contra todos los artistas que, al igual que Wagner, con su *Parsifal*, sirven como ayudas de cámara de una moral, de una filosofía o de una religión. El problema es claro. La corrupción artística es muy frecuente; el artista se sujeta al servicio del *ideal ascético* e inventa *aguardientes del espíritu*. Para entender por qué Wagner rinde homenaje a la castidad en los días de su vejez, predicando el cristianismo-nihilista, rompiendo con toda aquella “*sana sensualidad*” en la que el eco de Feuerbach se cristalizara en obras como el *Tristán*, es necesario separar hasta tal punto al artista de su obra; concibiéndolo tan sólo como la condición de su realización, como el terreno y el

abono. Para indagar la procedencia de una obra hay que considerar que los artistas pueden llegar a ser demasiado maleables, cortesanos de sus seguidores y mecenas, así como perspicaces aduladores de poderes nuevos o antiguos.

Si seguimos considerando a Wagner como ejemplo ilustrativo, podemos notar que ya en *Ópera y Drama*, a partir de la influencia de Schopenhauer, modifica radicalmente su juicio sobre el valor y la posición de la música misma: ¿qué le importa a él que hasta entonces hubiese hecho de ella un medio que para florecer necesitaba absolutamente de una finalidad –es decir, del drama! De un golpe comprendió que se podía hacer más *in majorem musicae gloriam* con la teoría y la innovación de Schopenhauer, -es decir, con la *soberanía* de la música, tal como éste la entendía: la música situada aparte frente a todas las demás artes, la música como el arte independiente en sí, *no* ofreciendo, como aquellas, reproducciones de la fenomenalidad, antes bien hablando el lenguaje de la *Voluntad* misma, brotando directamente del *abismo*, como la revelación más propia, más originaria, más invariada de éste. De pronto él se consideró a sí mismo transformado en una especie de portavoz del “en sí” de las cosas, en un teléfono del más allá. De pronto ya no recitaba música, de ahí en adelante se convertiría en un ventrílocuo de Dios que recitaba metafísica.

El problema se agranda, ya que Schopenhauer, siguiendo las huellas de Kant, enfoca la cuestión estética desde la posición del *espectador*, y no desde la experiencia del *artista creador*. Es bello, dice Kant, en la *Observación general* de la *Crítica del Juicio*, lo que agrada desinteresadamente. No obstante, para Schopenhauer la utilidad del *estado estético* consiste en liberarse de la *Voluntad*. Ésta contemplación, por lo tanto, sí persigue un interés; así sea la del *esclavo* que escapa a su *tortura*. Ahora bien, si contrastamos lo anterior con lo que Nietzsche, siguiendo a Stendhal llama *bello*, definiéndolo como una

promesa de *felicidad*, veremos por qué, para Nietzsche, cada *espíritu* tiene su sonido, puesto que la sensualidad queda transfigurada en el *estado estético*, ya que no penetra en la conciencia como estímulo sexual.¹⁴⁰ Esta *fisiología de la estética* nos muestra que el arte santifica la *voluntad de engaño* que tiene a su favor la *buena conciencia*, puesto que se puede oponer al *ideal ascético* de manera más radical que la ciencia.

La *voluntad de ilusión* es tan esencial para la vida que es una actividad instintiva. Esta *voluntad de crear el mundo*, tanto morfológica, como psicofisiológicamente, nos muestra que en la economía general de la vida el *tempo* metabólico de los espíritus libres, alegres e independientes, artistas de la vida, componen los matices rítmicos más refinados. Lo “verdadero” y lo “falso”, al igual, sólo son diversos grados de apariencia, distintos matices y armonías de nuestro mundo de deseos y pasiones “Los artistas tienen un olfato más sutil: saben muy bien que en su obra, cuando siguen su capricho que no su necesidad, es cuando sienten llegar a su apogeo su sentimiento de libertad, de delicadeza, de poder, de soberanía creadora, su facultad de ordenar y de modelar a su gusto; en una palabra, la necesidad y la <<libertad del querer>> se confunden en ellos”.¹⁴¹

El arte es, así, un juego que da expresión a la tensión entre libertad y necesidad. La obra es, entonces el resultado de una resolución instintiva de la *voluntad de poder*. Cada obra refleja una orientación de la vida, una jerarquía de valores, un *ethos*, como legitimación de la expresión de la voluntad de poder. Esta elaboración instintiva resuelve su caos en la creación de un sentido, a partir de una determinada perspectiva. Mozart, por ejemplo, fue el canto de cisne de los *buenos tiempos*, su fineza, su gracia, su ternura y su sensibilidad un poco lacrimosa y su ideal meridional fueron el acorde final de un *gran*

¹⁴⁰ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Alianza Editorial, Madrid, 2008. p 145.

¹⁴¹ F. Nietzsche, *Más allá del Bien y del Mal*, prólogo y cronología de Dolores Castillo Mirat, § 213, p. 208.

estilo. Beethoven, en cambio, es el último acorde de una música de transición y de una ruptura de estilo; es el lazo entre un alma envejecida y gastada, y un alma futura que no acaba de llegar. Lo que ha surgido después en materia de música alemana (salvo por Mendelssohn, ese hermoso y alciónico *intermezzo*) procede del romanticismo, es decir, de un movimiento históricamente carente de porte aristocrático.

Los artistas son grandes creadores de nuevos recursos de expresión, grandes buscadores, hábiles en relacionar y combinar sensaciones, son *aristocráticos* cuando crean su propio sentido y su justificación misma, puesto que hacen del arte la nobleza de sus obras. Muestran que el arte es capaz de metamorfosear y modelar, de espiritualizar, de divinizar, de sutilizar el instinto de crueldad; ella cuenta con las cualidades de Proteo, ya que alaba, elige, honra, extrae, y con todo esto fortalece o debilita ciertos juicios de valor; no es una acción meramente secundaria o contingente, sino que “el arte es el gran estímulo de la vida”.¹⁴² Un artista victorioso exalta con la *tragedia* su existir; encuentra un abismo de felicidad en que lo más doloroso y sombrío no actúa como *antítesis*, sino como algo incondicionado, exigido, como un color necesario en medio de tal sobreabundancia de luz; como un instinto de relaciones rítmicas que abarca espacios más amplios.

La *psicología del artista* revela que la *embriaguez*, entendida como la sensación de acrecentamiento de fuerzas, es un estado que transfigura las cosas hasta que éstas reflejan su poder. Este imperativo transformador le permite al hombre el goce de sí mismo. La disposición *antiartística*, por el contrario, transforma las cosas en más pobres más débiles, más perecederas, se apodera de las cosas y las vuelve más frágiles y flacas. De tal manera que la sensación de la *voluntad de poder* aumenta con lo *bello* y decae con lo *feo*.

¹⁴² F. Nietzsche, *El Ocaso de los Ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*. Ed., pról. y trad. de Roberto Echavarrén. Tusquets Editores, § 24 p. 120,

La capacidad de creación, frente a la tragicidad de la vida, encuentra, en la *apariencia*, el ámbito donde se concentra toda perspectiva y, por lo tanto, toda interpretación que la *voluntad de poder* puede crear. Así, el arte, sin las pretensiones de verdad de la ciencia, se presenta como una ilusión que se sabe y asume como tal. El arte es entonces la forma sublime de la *voluntad de poder*, ya que es realización de la potencia creadora. Es, así, literalmente un poder transfigurador, que al igual que en química permite llevar una sustancia de un estado sólido de la materia al estado gaseoso, sin pasar por el líquido. Ella es el esfuerzo conciente de una fuerza inconsciente e intempestiva que da cause a la *voluntad de poder*, desde el pasado, contra el presente y hacia el futuro.

Entonces, para devolver a la música la expresión de la alegría de los sentidos había que huir de la amorfa y vaga *melodía infinita*; había que redimir a la música de su terrible servidumbre y cifrar los valores estéticos al servicio del bienestar biológico. Contra la teoría schopenhaueriana de la *resignación* y contra la teoría wagneriana que reduce la música a simple medio del *drama*, había que crear *música dionisiaca*, es decir, una música que tome la vida bajo su protección.

En *El caso Wagner*, ese panfleto repleto de confesiones de fe respecto a la música, despliega una declaración de guerra *in aestheticis*, pues sostiene: “soy bastante psicólogo y músico para no dejarme engañar incluso en todo lo que se refiere a los aspectos técnicos”.¹⁴³ Por eso reitera: “El provecho que Wagner debe a Schopenhauer es inmenso. Precisamente el filósofo de la decadencia se dio a sí mismo el artista de la decadencia.”¹⁴⁴ Vemos ahora que Wagner formó parte de esas enfermedades por las que todo el resto de su

¹⁴³ CO, 1126.

¹⁴⁴ F. Nietzsche, *El caso Wagner*. Obras completas, Tomo X, Aguilar Ed., Madrid, 1932. p. 160.

vida buscó su *curación*, al hacer del arte, así mismo, el motor de la superación de la enfermedad. Nadie se envolvió en el wagnerismo como él, nadie se defendió tanto como él, nadie se alegró más que él por haberse desembarazado. Dice: “nada en el mundo he amado y admirado tanto como a Wagner y su música [...] Yo soy el más decepcionado de todos los wagnerianos, pues en el momento en que ser pagano era más decente que nunca, Wagner se hizo cristiano.”¹⁴⁵

Por boca de Wagner habla la *Modernidad*. En ella se ha hecho enfermar a la música al hacer de ella un medio persuasivo para *hipnotizar*. Wagner y sus héroes –dirá Nietzsche, son una “galería de enfermos”. Él no es músico de instinto; lo demostró al sacrificar la música a la retórica teatral, al refuerzo de los gestos, al pictorismo psicológico y el efecto sugestivo. Necesitaba de literatura para persuadir a todos que tomasen en serio *su música*. El “esto significa” es parte del adiestramiento, del automatismo y la obediencia.¹⁴⁶

Las consecuencias de la falta de originalidad en el arte respecto a nuestra posición en el mundo conllevan tendencias *nihilistas*. Los artistas de la *decadencia* tienen una

¹⁴⁵ CO, 1029 a.

¹⁴⁶ Esto muestra que en realidad nunca estuvo en sintonía con la estética musical del Wort-Ton-Drama wagneriano. Se dice en *Oper und Drama*: “el error del género artístico de la ópera consistía en hacer de un medio de expresión (la música) el fin, y del fin de la expresión (el drama) un medio. Esta confrontación resalta nuevamente cuando Wagner considera al coro del texto de Schiller, en la novena sinfonía de Beethoven, como una apertura hacia la idea de la *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total), mientras que Nietzsche, considera que el poeta sólo intenta trasponer en imágenes su impulso dionisiaco. Beethoven no lo hizo entonces porque entendiera los límites de la *música absoluta*, sino todo lo contrario, las imágenes y el pensamiento sólo mitigan el influjo devorador de la música, y gracias a ellos podemos soportar lo dionisiaco en la música. En realidad Nietzsche y Wagner se encontraron siempre en vertientes opuestas en cuanto a la filosofía de la música. El “gran desencuentro” estético entre Nietzsche y Wagner comenzó en Bayreuth, con respecto a Brahms. Fue cuando Nietzsche comenzó a considerar que la personalidad del músico era una especie de déspota celoso, que no tenía suficiente fuerza ni bastante confianza en sí mismo, como para reconocer y apreciar el valor de otros artistas. Comenzó a perderle el enorme respeto que le tenía, pues el filósofo perseguía el ideal de un diálogo entre grandes, de una república de genios y gigantes a través de las épocas y las edades. (Cf. Fubini, Enrico, “Música absoluta y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche”, Estudios Nietzsche, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. No. 2, *La música*).

posición *nihilista* ante la vida. Sin embargo, frente al profundo debilitamiento de la espontaneidad que ha surgido al hacer del arte propaganda política y moral, la música puede, aún así, ser regeneradora. Frente a al *pesimismo estético* Nietzsche nos muestra que la *voluntad de poder* es esencialmente artista, pues modela, confiere sentido y da valor a las cosas. El crear es un reconocimiento por el hecho de ser. Una constelación de fuerzas crea su propia perspectiva desde la cual interpreta el mundo, conforme a sus propios intereses vitales. Cualquier interpretación es equivalente a un *engrandecimiento* o a una *decadencia*, es por eso que hay que apreciar más la fuerza que crea, configura e inventa. Nietzsche, el *filósofo-artista*, se opone a la *decadencia*, y propone elaborar valores que reflejen la alegría de vivir y la riqueza que ensancha extraordinariamente el sentimiento del propio bienestar, al florecer, por su propia abundancia, con una energía vital que triunfa sobre todas las contradicciones. Nos muestra que la nueva esclavitud consiste en la incapacidad para el *otium*, puesto que el ocio es condición *sine qua non* para confeccionarse a sí mismo y para crear cosas nuevas y más elevadas. La necesidad de símbolos nobles y de prácticas sublimes corresponde a la gratitud por la vida. Por eso, el gusto es un principio selectivo para ser riguroso consigo mismo.

Ser duro y firme en la realización de una meta es algo que los artistas han aprendido a lo largo de la historia, puesto que, a diferencia de aquellos filósofos, que en el fondo no eran más que *teólogos encubiertos*, amaron las cosas de este mundo, amaron sus sentidos. Los artistas no perdieron la gran huella sobre la que va la vida, ellos amaron sus sentidos, permanecieron fieles a la tierra. No perdieron la creencia en su propia mano, en los contornos de su visión, en la coherencia íntima de su sueño y en la grandeza de su concepción. La voluntad de crear tiene como hilo conductor el cuerpo. La sensualidad se

disfrazada en el arte. Incluso, la fuerza sexual es transfigurada en los más sublimes detalles que contribuyen al nacimiento del arte. La función orgánica del arte tiene una finalidad noble, ya que convierte al hombre en algo más rico, en algo más pleno. Ella actúa como un tónico que aumenta la fuerza y el placer, y los medios para comunicar estímulos y signos que transmiten estados afectivos.

La *voluntad de poder* no es un ser, sino un pathos. *Voluntad de poder* no significa que la voluntad quiera el poder. El poder es lo que quiere en la voluntad. El poder es el elemento genético y diferencial en la voluntad.¹⁴⁷ La *voluntad de poder* es esencialmente creadora y donadora: no aspira, no busca, no desea, sobre todo no desea el poder. El poder, en la voluntad es como la virtud de Zaratustra que hace regalos; es en sí misma donadora de sentido y de valor. “La afirmación permanece como la única cualidad de la voluntad de poder, la acción, como la única cualidad de la fuerza, el devenir-activo como identidad creadora del poder y del querer”.¹⁴⁸

La *voluntad de poder* es una exigencia creadora. Es, fundamentalmente, *voluntad de crear (Wille zum schaffen)*. La voluntad de poder es la actualización existencial en la que el hombre despliega su creatividad. Su querer es crear. Esta tendencia busca una *descarga* del exceso de fuerza, de un intenso flujo de pulsiones que se despliega en el acto creativo y sus producciones simbólicas. Estas configuraciones estéticas, ordenan los impulsos y los instintos, les dan una dirección y una media. Las obras reflejan, por lo tanto, la *dynamis* interna, la lucha de fuerzas que pujan por sobreponerse unas a otras. Así, detrás de toda

¹⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Trad. Carmen Artal, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona 2012, p. 121.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 275.

obra artística hay una voluntad de poder. Por eso es necesario descubrir qué valores propugna.

El arte permite nuevas configuraciones de la *voluntad de poder*. Es por eso que existe una relación estrecha entre la creación y la *autosuperación*, ya que el arte eleva la vida al darle un sentido. La *voluntad de poder* como acto de sublimación se manifiesta en la creación de posibilidades para una dimensión que está en continua transformación. El arte es la vía estética para la creación de nuevos valores, puesto que representa un ámbito en el que la voluntad puede dar libre curso a su fuerza. Además, permite un ejercicio lúdico y libre del poder. Establece metas en las que nuestras fuerzas juegan consigo mismas. Incluso, permite el autoconocimiento, ya que permite vernos a nosotros mismos.

No obstante, el arte no aspira a la pretensión de verdad. Ella es una mentira deliberada consciente de su ficcionalidad. Nos aclara Nietzsche: “Tan pronto como nosotros *neguemos* la verdad absoluta, debemos renunciar a toda *exigencia absoluta* y remitirnos a *juicios estéticos*. *Esta es la tarea- ¡reducción de la moral a la estética!*”¹⁴⁹ Es por eso que nos confiesa: “tengo necesidad de mucho arte para convencer poco a poco a los hombres de que deben transmutar completamente sus valoraciones superiores”.¹⁵⁰

La reflexión sobre la función del arte una vez que el mundo se ha convertido en fábula nos muestra una configuración vital que no esconde la dosis de invención y adaptación en la poetización y metaforización del mundo. La manifestación estética de la *voluntad de poder* embellece la existencia a base de dominar su íntima contradicción y complejidad, y hace del arte el lugar donde se desbordan los poderes corporales exuberantes de la sensualidad y la embriaguez que tienden a aflorar mediante una multitud

¹⁴⁹ KSA, 9, 471.

¹⁵⁰ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*. Obras completas, Tomo X, Aguilar Ed., Madrid, 1932. p. 117.

de medios expresivos. La experimentación estilística es capaz de expresar la mutabilidad de la existencia y la imposibilidad de reducir el mundo a un único sentido.¹⁵¹

Lo que nos hace ser humanos, finalmente, es la capacidad de crear. El arte tiene la función vital de permitir la realización del hombre. Por eso, la miseria y mecanicidad del *arte* que anestesia el sentimiento de *desolación* y proporciona efímeras dosis de evasión antes del retorno a la cruda *rutinización e instrumentalización* alimenta la reproducción mecánica del *hombre masa*, ávido de sensaciones extremas por su *enfermedad estética*.

La *decadencia* de la melodía tiene algo que se relaciona con la *decadencia* de la libertad de espíritu; permitiéndonos, así, la posibilidad de emitir un diagnóstico crítico de la cultura. El esplendor y la fuerza pintoresca del tono, el simbolismo del sonido y del ritmo, los tonos de color de la armonía y de la disonancia, toman un significado sugestivo, que llega con Wagner a su dominio absoluto. Por eso Wagner inventó para sí mismo un género de música; la música que él podía hacer y que maquillaba su incapacidad para cubrir rítmicamente grandes relaciones musicales.

Debido a esto, en esta etapa de madurez, establecido ya en Turín, aparece *Carmen* como antítesis de *Brünnhilde*.¹⁵² Escribe en una carta a su amigo *Peter Gast*: “*Carmen* es un verdadero acontecimiento para mí: en esas cuatro horas he vivido y entendido más que por lo general en cuatro semanas”.¹⁵³ Para hablar de las tonalidades de sus vivencias, sus matices, sus escalas, tiene que hablar como el viejo músico que es, y se requiere un oído para cuartos de tono. También le relata: “con nada he tenido experiencias de tanto

¹⁵¹ Cf. Barrios Casares, Manuel, *¿Expulsar de nuevo al poeta? De arte y política en Nietzsche*, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. Nietzsche y Wagner). pp. 11-36.

¹⁵² La euforia turinesa es una etapa tan feliz que compite con su idilio en *Tribschen*, ya que es una ciudad eminentemente musical, en ella vivían más de 20 compositores, había 12 teatros, una Academia filarmónica y para rematar, vuelve a disponer de un piano. Aquí experimenta la impresión musical más intensa de su vida. Su esteticismo y su hipersensibilidad se agudizan.

¹⁵³ CO, VI, Carta 964, 1887. Cabe destacar que Nietzsche vio *Carmen* por lo menos veinte veces.

renacimiento, elevación y alivio como con su música. Su *Liebesduett* entró como un rayo en mi aflicción. De golpe recobré la salud, confieso que incluso he llorado de placer, compone la única música que todavía encuentra gracia ante mi oído supraexigente.”¹⁵⁴ “La *música* me ofrece sensaciones que, en realidad, nunca me ofreció antes. Me libera de mí mismo, me desengaña de mí mismo, como si yo me percibiera y me *sintiera* en panorámica totalmente desde la lejanía; la música me refuerza cuando la escucho y, cada vez, tras una noche de música viene una mañana de visiones y ocurrencias repletas de energía”.¹⁵⁵

La música expande la vida, libera el espíritu, da alas al pensamiento. El cielo gris de la abstracción parece atravesado de relámpagos; la luz parece bastante fuerte para ver todas las filigranas de las cosas; los grandes problemas parecen próximos a su solución; es como si se mirase el mundo desde lo alto de una montaña¹⁵⁶. Entonces, la música se le aparece, nuevamente, como la imagen de lo fluyente. La *harmonía* como el *pólemos* en el que la tensión del mundo se resuelve de manera sonora. Por eso nos recuerda que la armonía doria era proporción hecha razón sonora. La cadencia ligera y solemne de la música antigua poseía la medida necesaria, la conservación de grados de tiempo y de fuerza equivalente. Es por esto, que el arte de leer requería de un *tercer oído*, ya que el *tempo* nos revela el sentido de una frase que resguarda en sílabas decisivas y en la sucesión de vocablos su propio ritmo, su *staccato* o *rubato*. Por eso los antiguos leían en voz alta, no para sus ojos, sino para sus oídos: con los ahuecamientos, las inflexiones, los cambios de tono y de ritmo que hacían las delicias del *público* de la Antigüedad. En aquella época las reglas del estilo escrito eran las mismas que las del estilo oral; dependían, de una parte, del asombroso

¹⁵⁴ CO, VI, Carta 1042, 1888.

¹⁵⁵ CO, VI, Carta 976, 1887.

¹⁵⁶ Cf *Nietzsche contra Wagner* p., 154.

cultivo y de las refinadas exigencias del oído y de la laringe, y, por otra parte, del vigor, de la resistencia y de la potencia de los pulmones antiguos. Nuestro ritmo es un medio de *expresión del afecto*: el ritmo antiguo, el ritmo temporal, tiene por el contrario, la misión de dominar el afecto. Estéticamente, la métrica con unidades de la misma duración, funcionaba como freno a la pasión, como un dominio del *ethos* sobre el *pathos*.

La pasión es, por lo tanto, la fuerza del instinto creativo. Por eso escribe, respecto a su *Hymnus an das Leben* (*Himno a la vida*), un *Lied* publicado en 1887 para coro mixto y orquesta, a partir del Poema de Luo *Gebet an das Leben* (*Oración a la vida*) y su antiguo *Hymnus auf die Freundschaft* (*Himno a la amistad*) lo siguiente: “deseo que este trozo de música pueda aparecer como un complemento allí donde la *palabra* del filósofo, de acuerdo con el modo de la palabra, tiene que permanecer necesariamente poco clara. El *pathos* de mi filosofía se expresa en este himno”.¹⁵⁷

Esta obra condensaba el *Sí a la vida* (*Ja-sagen*). Por eso escribe a Köselitz: “Tampoco estaría nada mal que usted me tratara un poco en cuanto músico”.¹⁵⁸ “Incluso ya he escrito por el amor que le tengo la página quizá más bella sobre música que se haya escrito”.¹⁵⁹ Incluso, se alegra de que un músico consagrado y célebre como Brahms manifieste interés en su obra, y piensa que su propio trabajo como compositor también podría merecer la atención de los “señores músicos”. Escribe para recordarnos: “como dijo Wagner, yo soy en realidad <<un músico fracasado>> (él mismo decía ser un filólogo

¹⁵⁷ CO, V, Carta 931, 1887, p. 379. Para Nietzsche la música era ahora su vida, su existencia, su destino. Envío su *Himno a la vida* a Bülow, a Mottl, a Levi en Múnich, a Volkland en Basilea, a Krug en Colonia y a Brandes en Copenhague.

¹⁵⁸ CO, VI, 1215.

¹⁵⁹ CO, VI, 1227.

fracasado)".¹⁶⁰ Y agrega: "Quizás no haya habido nunca un filósofo que haya sido *au fond* (en el fondo) en tal grado tan músico como yo lo soy. En él la música actuaba como un detonante. Por ello, Nietzsche se nos presenta como alguien que es músico en sus instintos más hondos. Por eso escribe: "mi conversión a *Carmen* es una maldad más por mi parte. Conozco la envidia, los arrebatos de cólera de Wagner ante el éxito de *Carmen* –el más grande, dicho sea de paso, que ha habido en la historia de la ópera"¹⁶¹ Y agrega: "Lo que digo sobre Bizet no debe tomarlo en serio; tal como soy está a mil leguas de lo que a mí me merece consideración. Pero como antítesis irónica contra Wagner es de una eficacia muy fuerte".¹⁶²

Termina por convertirse en lujo y accesorio lo que fundamentalmente le dio forma a la cultura, haciendo de ella una especie de artilugio de provocación excitante que permite olvidar la miseria de la propia situación. Sin embargo, Nietzsche nos demuestra que la vida no tiene que *someterse* al arte, no es un esteticista, sino que la proximidad existencial entre el arte y la vida es una relación íntima basada en la creación. Esta óptica vital del arte se adentra en la relevancia que cada valor juega en la configuración cultural de la existencia.

Devolver al arte sus derechos para trabajar en la construcción de una nueva vida nos muestra que la *verdad* ya no es el criterio de la filosofía, sino la *fecundidad*; su utilidad para la vida.

¹⁶⁰ CO, V, Carta 907, 1887 p. 362. Con el *Himno a la vida*, Nietzsche quería dejar de ser, evidentemente, un "músico fracasado".

¹⁶¹ CO, VI, 1150.

¹⁶² CO, VI, 1214.

CODA

Tras toda esta odisea musical guiada por la obra de Nietzsche podemos aprender de los griegos a domar el impulso del éxtasis y a Eros, para que la música no nos lleve al delirio orgiástico. ¿Quién le ha echado más agua y miel al vino que los griegos? En el fondo de lo griego está lo desmesurado; la belleza no les fue entregada como dote, la conquistaron, la trabajaron, la desearon y la convirtieron en su victoria. En estos hombres logrados la existencia celebra su propia transfiguración, ellos resuelven y resumen los problemas y las contradicciones de la vida en una afirmación religiosa de la vida. La ejemplaridad de los griegos y de su cultura, lo que los hace seguir sirviendo de modelo para nosotros, es esa actitud afirmativa de la vida que les lleva a dominar y sublimar los instintos mediante la creación de formas y leyes con las que ponen en orden el caos.

En un mundo contradictorio, cruel, carente de sentido, necesitamos del arte para poder vivir. Incluso, que necesitemos de sus ilusiones forma parte del carácter temible y problemático de la existencia. Toda esta sarta de finuras y seducciones afirman, bendicen, divinizan la existencia. Por eso, el arte es capaz de presentar las cosas más terribles, puesto que su magnificencia no las teme. El revestimiento apolíneo del contenido dionisiaco nos salva de la vida sin forma y de la forma sin vida. La unión de instinto y conciencia se erige como condición de posibilidad para la cultura. En ella el arte se revela como la única capaz

de comprender el juego de la inocencia del devenir, mitigando su tragicidad. Esto implica la transformación del mundo *para poder resistir en él*. Este mundo es una invención poética [*Erdichtung*]. Para que la vida inspire confianza, el hombre tiene que desplegar su propia capacidad creadora, es por eso que el arte es su auténtica tarea.

La gran distinción entre los “griegos dionisiacos” y los “bárbaros dionisiacos” radicaba en la “precensura dórica”, que resistía heroicamente el desenfrenado desbordamiento sexual tan característico de las noches de *Walpurgis* del Dionisos barbárico. Dioniso es el dios que renace, y por eso simboliza la afirmación de la existencia. Sólo que su retorno transfigura la barbarie titánica en el fundamento de toda *poiesis* artística. La contención de la exaltación dionisiaca convertía la disolución del *principio de individuationis* en una experiencia estética. Hizo del mundo la deificación del poder humano sublimado. El artista, por lo tanto, permitía juzgarnos como ponderadores y valoradores del mundo. Es éste el fin del fenómeno estético: procurarnos una imagen nuestra como humanizadores de la realidad, hacernos comprensibles a nosotros mismos.

La fuerza musical *dionisiaca*, bajo el control *apolíneo*, hacía del mito en la tragedia una fuerza que los salvaba del *orgiasmo musical*. Lo trágico era, entonces, una explicación *apolínea* de lo *dionisiaco*, les permitió alcanzar la perfección, puesto que el mito fungía como un titán poderoso que hacía del héroe trágico una metáfora sublime del sentimiento de libertad. Odiseo, al escuchar el canto de las sirenas está atado *apolíneamente* para hacer frente al llamado del ámbito *dionisiaco*; operando, así, una transfiguración artística del flujo vital. Por eso, el arte es la *justificación estética de la vida*, pues nos muestra que la creación y la destrucción, el placer y el dolor bailan en un *eterno retorno*.

Entonces, la música refleja el devenir y las metamorfosis dentro de la composición sinfónica del *universo*. La música, al igual que el mundo, es un mar de fuerzas y corrientes que se agitan a sí mismas, se transforman en un flujo en el que se desarrollan sus formas hasta que el juego de las contradicciones regresa al gusto por la *armonía*, para crear y destruirse eternamente a sí mismo.

Por eso, los griegos hicieron depender su cultura de la música como un acto de gratitud y de veneración. Ellos nos muestran lo que puede el arte. Es capaz de educar a un pueblo y elevarlo culturalmente para crear grandes obras y grandes metas. El carácter helénico se forjó al darle un sentido estético al sin-sentido del mundo. Ante el sufrimiento y el absurdo de la existencia, el enfrentamiento estético nos permite acceder al *pathos* y al *ethos* griego a través del arte, como vía estética que nos revela la sabiduría de los impulsos que se concilian en la intuición.

El *sentimiento musical* ofrece la clave para la comprensión de la *jovialidad* griega, ya que los pueblos hablan a través de su música ¹⁶³. El arte es el *médium* de la actividad creadora del hombre. En ella se plasman valores y horizontes, pilares y proyectos. Es un lenguaje que expresa la experiencia humana del mundo. Es un medio estético que expresa su perspectiva. El ritmo de los afectos humanos se cristaliza en las obras artísticas. Ella traduce la melodía de la *voluntad*. Nos enseña a ver y apreciar el mundo. Es un reflejo antropológico en el que las representaciones simbólicas crean un mundo a nuestra imagen y semejanza. Y, por tanto, le permite al hombre el autoconocimiento. Así, la música, como fuente de *anagnóresis*, representa una revelación personal sobre sí mismo y el entorno, ya

¹⁶³ Vid. Romero Pérez, J. Roberto. *El ethos cultural a través de la música*. Tesis. UNAM, FFyL, México, 2012.

que posibilita el autoconocimiento y el *cuidado de sí*. El hombre encuentra sus capacidades y sus limitantes en el despliegue de su creatividad, prueba sus fuerzas y sus resistencias gracias a ella.

Por lo tanto, el arte es un medio. El problema radica, entonces, que en vez de utilizarse para intensificar la vida, se use para oponerse a ella. En las condiciones estéticas en las que el mundo aparece más pleno, predomina la afirmación como expresión de todos los instintos principales. Esto fortalece la vida, porque utiliza esas grandes fuentes de energía, esos impetuosos torrentes anímicos, para servirse de ellos, y equilibrar al “tirano interior”, a la *voluntad de poder*, que al crear y transformar, obtiene un estímulo placentero, ya que la descarga de fuerzas que subliman los instintos, imprimen nuestra propio *ethos* a lo que nos resulta extraño.

Es por eso que hay que hacer uso de mucha prudencia con respecto a la música, puesto que ha sido una gran escuela de curación para el alma y los sentidos y una profusión de luz. Hay que cuidarla de que no se enferme, ya que al hacer de ella un medio para embriagarse se le hace enfermar.

El artista moderno, necesitado de narcóticos que le auguren un alivio momentáneo al desprecio que se tiene a sí mismo, está emparentado con el histerismo y la neurosis y mezcla las intenciones del arte con las de la Iglesia o el Estado, para adoctrinar almas fatigadas, mediante apelaciones sugestivas. Nietzsche cuestiona los fines que se le quieren imponer a la música. ¿Quién se expresa, se manifiesta, y, al mismo tiempo, se oculta detrás de ella?

El *arte neurótico* es aquel que busca sobreexcitar artificialmente los sentidos y perturbar el sistema nervioso, por la necesidad de estimulantes que narcoticen la decadencia

de un arte teñido de barbarie. Los artificios para excitar demagógicamente a las masas, a través de extravagancias expresivas y adulatoras de todas las vanidades que fascinan y sugestionan nocivamente, son un medio para aturdirse a sí mismas.

El *pesimismo* de los músicos que se contagia a los *no músicos* agita el lodo de las armonías más siniestras y grises para conseguir efectos hipnóticos. Al convertir su descontento de sí mismos en fuerza creadora, convierten al arte en una consecuencia del *espíritu del resentimiento*, en una traducción del nihilismo en música; es un simple refinamiento de la expresión de una vida empobrecida que busca la pasión a toda costa.

El motivo de crear puede ser, entonces, la expresión de gratitud de una *voluntad activa*, preñada de devenir, o de una *fuerza reactiva* que niega el mundo a través de la ilusión trasmundana de otra vida.

La música hostil a la vida es, por tanto, aquella que logra forzar la necesidad rítmica del hombre. No refleja el *ethos* triunfal sobre el *pathos*; es una música que se dirige únicamente al sentimiento, que sólo busca el efecto emotivo de disolución de la individualidad, ese fin schopenhaueriano tan anhelado que “libera” al negar la *voluntad*, del que sufre, padece y rechaza su incesante movimiento. Esta huida del mundo es la expresión nihilista que anula la vida, en la experiencia de momentos atomizados sin sentido.

El ser humano que afirma y ama la vida conquista y domina cada instante para crear un ritmo que unifique temporalmente y colme de sentido su existencia. La *música afirmativa* no puede sumergirnos y diluirnos en el caos, sino que genera la vitalidad que es capaz de buscar la propia salud del cuerpo.

La relación del arte con la vida tiene tanto un sentido fisiológico como psicológico, puesto que la comprende como el *gran estimulante* que nos impulsa a vivir,

como un remedio contra el *gran cansancio*. Por eso, al retomar la perspectiva nietzscheana sobre la *justificación estética de la existencia*, pudimos enfocar la música como un tónico que estimula fisiológica y psicológicamente y posee un alcance ético y terapéutico, puesto que ella nos conmueve, estimulando las capacidades simbólicas que ordenan y nutren el mundo, presentándonos la posibilidad de protegernos contra el *nihilismo*.

Se requieren, así, oídos nuevos para una música nueva que estimule afectos tonificantes y eleve la energía del sentimiento vital. No una que cause efecto depresivo y de pérdida de fuerza, sino una que afirme el movimiento ascendente de la vida. El *valor biológico* de la música radica en su utilidad y beneficio para intensificar el *sentimiento vital*. Para definir los criterios estéticos hay que determinar, entonces, hasta qué punto favorece la vida. Esta finalidad pragmática del arte construye el *topos* en el que se despliega la *potencia creadora* del ser humano. Ella permite un conocimiento y una conciliación del hombre con sus instintos.

Por eso, Nietzsche esgrime una crítica de la estética idealista y arremete contra toda concepción de “arte puro” o sin finalidad. Esta perspectiva que enfoca el arte desde el punto de vista del espectador como ser pasivo y reactivo, es diagnosticada y transvalorada por una estética existencial y fisiológica, en la que el creador aparece como un ser activo que se afirma a través de su expresión artística.

Por lo tanto, el arte nos puede enseñar a vivir, ya que ella es una respuesta a nuestras necesidades más humanas. Ella inventa, eleva y da mayor potencia afirmativa, en la que la apariencia ya no es negación de este mundo, sino una duplicación y una invención de nuevas y más grandes posibilidades de vida; trasciende las formas habituales para dilatar la

existencia mediante suplementos que transforman lo enfermizo en una fuerza vital productiva.

Los poetas son videntes cantantes de lo posible. En esto radica la conexión de lo estético y lo ético [*Sittlichen*]. El acontecer artístico implica la autoproducción del sujeto estético. El arte es estimulación de la fuerza creadora aplicada a nosotros mismos, ella anima para la creación. Por eso el silencio ante lo bello. Surge por la espera de querer oír las más finas tonalidades. La belleza tiene algo que decirnos, por eso guardamos silencio y no pensamos; nuestra expectación, nuestra paciencia, es una preparación para ser causa creadora del acontecer. Aunque el hombre sea un instrumento tan desafinado, hay que tratar de sacar de él algo digno de ser escuchado.

El delirio dionisiaco revela un fondo pulsional caótico, entretejido de pulsiones y pasiones; lograr dominarlo, no reprimirlo, sino obtener una victoria sobre ese poder nos permite conservar la vitalidad de los sentidos mediante una sensualidad sublimada que produzca bellas armonías y ritmos que enfrenten el contrapunto nihilista. El arte como fuerza antinihilista es un camino hacia estados de ánimo en que el sufrimiento es transfigurado. El *arte jovial* nos permite hablar, incluso, de los aspectos más insoportables de la existencia. El proceso artístico lucha contra el nihilismo, ya que implica siempre una donación de sentido, de valor, exteriorizando los instintos, y no interiorizándolos para la formación de la *mala conciencia*.

Pensar al arte como cura del pesimismo de la *decadencia* que se refugia en el aturdimiento, le permite a Nietzsche mostrar que la música bien puede fortalecer la voluntad de vivir, ya que posibilita la transformación de la sensibilidad. Para enfrentar el reto que el nihilismo nos impone se requiere de un ejercicio afirmativo que transforme de

manera creativa y activa la voluntad de poder, que se realiza artísticamente mediante la capacidad de creación. Esta conciencia que el hombre toma de sí mismo gracias al arte representa un contraataque al *nihilismo*.

El arte como medicina, como cura contra el hastío, potencia la fuerza creadora que busca la *gran salud*. Es el antídoto contra el pesimismo porque presenta una concepción estética de un mundo ennoblecido. Precisamente, Nietzsche encuentra en lo bello la expresión de lo que merece mayor veneración.

Entonces, lo importante es saber dónde y cómo gastar la fuerza. Por eso, se sirve del *superhombre* como símbolo mítico capaz de enfrentar la *muerte de Dios*, al convertirse, él mismo, en creador. El *superhombre* se define por una nueva manera de sentir, una nueva manera de pensar, una nueva manera de valorar. Hace algo más que imaginar; trastoca los valores, provoca nuevos movimientos, nuevos ritmos.

De tal manera, la cuestión fundamental es determinar qué papel juega el arte en la *transvaloración de todos los valores*. Para transformar la *Zivilisation* en *Kultur* se requiere del filósofo-artista que combata todos los excesos, pues el arte apertura formas nuevas para la realización creativa de la *voluntad de poder*. La cultura desarrolla medios que potencian la vida en sociedad ya que posee el más alto grado de idoneidad comunicativa. La música habla al cuerpo para liberarlo, para expresar la fidelidad a la tierra.

Justamente, la grandeza de un músico se mide por la fuerza y la seguridad con la que el caos obedece a su mandato artístico y se hace forma; por la necesidad que su mano imprime en la sucesión acústica. Ese momento consumado del poder se da al organizar y dar forma a través de jerarquizar funciones. El goce no radica en lo producido, sino en el

producir mismo, en poner a prueba nuestras fuerzas. Por lo tanto, la *voluntad de poder* es un insaciable afán de demostrar, emplear o ejercer un impulso creador.

Finalmente, Nietzsche quiere indicar las posibilidades futuras de un pensamiento enriquecido con el arte. Su vida es una historia de encuentros y rupturas, al final de la que queda sólo el arte. Desde el espíritu de la música erige una crítica contra la ciencia, la moral, la religión, la cultura y la filosofía. Su relación con la música es compleja, problemática y rica en contradicciones.

Quizá, y sólo quizá, Nietzsche llegó a ser quien fue por ser también un músico. Sus discursos responden a un paradigma musical con ritmos tan complejos que dirigen nuestro pensamiento a los más profundos abismos y a las más grandes alturas. Él hizo de la música su problema. Es claro, entonces, que para él la interpretación del mundo, de sus tonos, sus matices, sus ritmos, sus modulaciones e intensidades sea lo fundamental en la vida. Además, como artista, Nietzsche es consciente de que es imposible captar toda la pluralidad de perspectivas y que el resaltar o el detrimento de unas u otras depende de su estilo.

Para describir la vida y el pensamiento de Nietzsche bajo el signo de la música fue necesario seguir los giros perspectivistas de su estética musical. La perspectiva estética es el hilo conductor en todas sus obras. Es el punto nodal en el que se genera una idea de arte interesada, que es capaz de transformar la vida con su fuerza creadora.

Estoy lejos de creer que he comprendido a Nietzsche, únicamente he aprendido a comprenderme a mí mismo un poco mejor a través de él, y he presentado a la música como *leitmotiv* de su pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

1. -BARRIOS Casares, Manuel, “¿Expulsar de nuevo al poeta? De arte y política en Nietzsche”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
2. -BLUMEMBERG, Hans. *El mito y el concepto de realidad*. Trad. Carlota Rubies, Barcelona, Herder, 2004.
- 3.- BORIS Dieter, *La República federal alemana. Aspectos de su desarrollo social, regional y económico*. México, FF y L, UNAM, COLMEX, , 2000, (Col. Cuadernos de jornadas 9).
- 4.- BRANDES, George. *Nietzsche. Un ensayo sobre el radicalismo aristocrático*. Trad. José Libermann. México, Sexto Piso. 2004.
- 5.- COMPIONI, Giuliano y. Cristerna Martínez G. *Nietzsche hoy: una propuesta filosófica al futuro*. México, Hombre y Mundo, 2009.
- 6.- COMPIONI, Giuliano, “Fisiología de la ilusión y de la Décadence: El problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
- 7.- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Trad. Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 2012.
8. _____ *Nietzsche*. Trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río. Madrid, Arena Libros, 2000.
- 9.- DE SANTIAGO Guervós, Luis E, “Cosima Wagner y Friedrich Nietzsche: Claves para la interpretación de una relación enigmática. Correspondencia”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
10. _____ *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004. (Col. Estructuras y procesos. Serie Filosofía).

- 11.- DUFOUR, Éric, “La estética musical formalista de Humano, demasiado humano”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 12.- FRANK, Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, trad. Agustín González Ruíz, Madrid, Akal, 2004.
- 13.- FREY, Herbert, *La sabiduría de Nietzsche. Hacia un nuevo arte de vivir*, México, Porrúa-UDLA, 2007.
14. _____ *Nietzsche, Eros y Occidente. La crítica nietzscheana a la tradición occidental*, México, Porrúa-UNAM, 2005.
15. _____ *En el nombre de Dionisos. Nietzsche. El nihilista anihilista*. México, Siglo XXI, 2013. (Filosofía).
- 16.- FUBINI, Enrico, “Música absoluta y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche”, *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 17.- GAUGER, Klaus, “El culto a Nietzsche en Alemania”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
- 18.- GAVILÁN, Enrique, “Historia y ceguera. Friedrich Nietzsche en Bayreuth”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
- 19.-GÓMEZ Choreño, Rafael Ángel, *Estigmatización y exterminio. Apuntes para una genealogía de la violencia*. México, CEGE, 2011 (Serie uno).
- 20.- Grave, Crecenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. México, UNAM, FFyL, 1998.
- 21.-GUTIÉRREZ Pacheco, Iván Alfadir. *Voluntad e inmediatez en la filosofía de la música: Schopenhauer y Kierkegaard*. Tesis, UNAM, FFyL. , México, 2012.
- 22.- HOMERO, *Iliada*, Traducción y notas de Emilio Crespo., 2º ed. Barcelona, 2008 (Biblioteca clásica Gredos Vol. N° 150).
23. _____ *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón, Barcelona 2007 (Biblioteca clásica Vol. N° 48).
- 24.- JANZ, C. P., *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea 1869/1879*, Trad. J. Muñoz e I. Reguera, Madrid, Alianza, 1981.
- 25.- JENOFONTE. *La expedición de los diez mil. Recuerdos de Sócrates. El Banquete. Apología de Sócrates*. Estudio preliminar de Francisco Montes de Oca. Porrúa. México, 1973, (Col. Sepan cuantos, 245).
- 26.- KOUBA, Pavel, *El mundo según Nietzsche. Interpretación filosófica*. Trad. Juan A. Sánchez Fernández. Barcelona, Herder, 2009.
- 27.- LINARES, J.B. *et. al. Nietzsche. 100 años después*. Valencia, Pre-textos, 2002. (Col. Filosofías).

- 28.- LLINARES, Joan B., “Discordancias entre Nietzsche y Wagner: El debate sobre la abolición de la esclavitud”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
29. _____ “Nietzsche y Brahms”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 30.- LÓPEZ López, José Luis, “Música de hoy para un pensar porvenir. Nietzsche y la música del último siglo: una aproximación”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 31.- MAHADEVAN, T. M. P. *Invitación a la filosofía de la India*. Trad. Leticia García Urriza, Prólogo de Graciela de la Lama. 7ª ed México, FCE, 1998. (Sección de obras de Filosofía).
- 32.- MARTON, Scarlett, “Nietzsche: la obra hecha y la obra todavía por hacer”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 33.- MILLER, Alice, *La vida no vivida y la obra de un filósofo vital*, en *La llave perdida*, Trad. Joan Parra Contreras. México, Tusquets, 2013, (Col. Biblioteca Alice Miller).
- 34.- NIETZSCHE, Friedrich, *Así hablo Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Intr., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid 200. (El libro de bolsillo. Biblioteca del autor. Biblioteca Nietzsche, BA 0617).
35. _____ *Aurora*, Trad. Eduardo Knörr, prólogo de Dolores Castrillo y Francisco José Martínez, Madrid, Edaf, 1996, (No. 209).
36. _____ *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Ed. Técno, Madrid, 2011.
37. _____ *Correspondencia, Vol. V*, enero 1885-octubre 1887. Ed. dirigida por L. E. Santiago de Guervós, Trad. Introd., y notas de Juan Luis Vermal. Editorial Trotta, Madrid, 2001.
38. _____ *Correspondencia, Vol. VI, octubre 1887-enero 1889*. Ed. dirigida por L. E. Santiago de Guervós, Trad. Introd., notas y apéndices de Joan B. Linares, Madrid, 2012.
39. _____ *David Strauss el confesor y el escritor*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Técno, Madrid, 2011.
40. _____ *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Ed. Técno, Madrid, 2011.
41. _____ *De mi vida (1844-1858)*, Trad. L. F. Moreno, Valdemar, Madrid, 1997.
42. _____ *Ecce Homo, Cómo se llega a ser lo que se es*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1971. (BA 0614).
43. _____ *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*. Intr., trad. Y notas de Andrés Sánchez Pascual. 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2011. (El libro de bolsillo. Biblioteca de autor. Biblioteca Nietzsche).

44. _____ *El certamen de Homero*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Técnos, Madrid, 2011.
45. _____ *El caminante y su sombra*, Trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. (Clásicos del pensamiento, Volumen II).
46. _____ *El caso Wagner. Obras completas, Tomo X*, Madrid, Aguilar, 1932.
47. _____ *El drama Musical griego*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Técnos, Madrid, 2011.
48. _____ *El estado griego*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Técnos, Madrid, 2011.
49. _____ *El Ocaso de los Ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*. Ed., pról. y trad. de Roberto Echavarren. 3ª ed. Barcelona, Tusquets Editores, 2009. (Fábula, 85).
50. _____ *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. 2º Madrid, ed. Técnos-Alianza, 2004.
51. _____ *Exhortación a los alemanes*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Técnos, Madrid, 2011.
52. _____ *Fragmentos póstumos*. (1869-1874). Trad., Introducción y notas de Luis E. de Santiago Guervós. SEDEN, Madrid, Técnos. 2010 (Vol. 1).
53. _____ *Fragmentos Póstumos*, 1º Vol. 1876-1878, Trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. (Clásicos del pensamiento).
54. _____ *Fragmentos Póstumos*, 2º Vol. 1878-1879, Trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996. (Clásicos del pensamiento).
55. _____ *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, Primer y segundo volumen, Trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 1996. (Clásicos del pensamiento).
56. _____ *La filosofía en la época trágica de los griegos*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
57. _____ *La gaya ciencia*, Trad. Germán Cano, Colofón, México 2001.
58. _____ *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Intr., trad. Y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 2008. (El libro de bolsillo. Biblioteca de autor. Biblioteca Nietzsche BA 0610).
59. _____ *La visión dionisiaca del mundo*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. , Madrid, Técnos2011.

60. _____ *La voluntad de poder*. Trad. Aníbal Froufe, Prólogo de Dolores Castillo Mirat. 21º ed. Madrid, 2012 (Biblioteca EDAF, 129).
61. _____ *Más allá del Bien y del Mal*. Prólogo y cronología de Dolores Castillo Mirat, Edaf 15º ed., Madrid, 1985. (Biblioteca EDAF No. 115).
62. _____ *Nietzsche contra Wagner. Obras completas, Tomo X*, Madrid, Aguilar, 1932.
63. _____ *Opiniones y sentencias varias.* , Volumen II. Trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid 1996 (Clásicos del pensamiento).
64. _____ *Richard Wagner en Bayreuth*, en *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
65. _____ *Sabiduría para pasado mañana. Antología de fragmentos póstumos.* (1869-1889). Diego Sánchez Meca. Techos, 2º ed., 2009. (Los esenciales de la filosofía).
66. _____ *Schopenhauer como educador*, en *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
67. _____ *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, en *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
68. _____ *Sobre el pathos de la verdad*, en *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
69. _____ *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
70. _____ *Sócrates y la tragedia*, en *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
71. _____ *Su música-seine Musik*. 5ª. Ed. Interpretación al piano de Gustavo Rivero Weber. Estudio introductorio de Paulina Rivero Weber. UNAM, México, 2003.
- 72.- OTTO, Walter F., *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Trad. Hugo F. Bauzá. Ediciones Siruela. Madrid, 2005.
- 73.- OVIDIO, Nasón, Publio. *Las metamorfosis*. Estudio preliminar Francisco Montes de Oca. 12º Ed. México, Porrúa, 2010. (Col. Sepan cuántos Núm. 316).
- 74.- PARDO Salgado, Carmen, “Nietzsche: esculpiendo los sonidos de la aurora”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 75.- PASTOR, Marialba. (Coord.) *Ilustración Francesa*. Antología de textos. México Colegio de Historia. F.F. y L., D.G.A.P.A., UNAM, 2011. (Col. Historiografías).

76. _____ *Historiografía griega*. México, Colegio de Historia. FFyL, DGAPA, UNAM., 2007. (Col. Historiografías).
- 77.- PUERTAS, José Luis, “Nietzsche y la escritura”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 78.- RAMOS, Miguel Ángel, “El anillo roto”, *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 79.- RIVERO Weber, Paulina. *Nietzsche. Verdad e ilusión. Sobre el concepto de verdad en el joven Nietzsche*, UNAM-FFYL-ÍTACA, 3º Ed. México, 2011.
80. _____ “La ‘musa’ de Nietzsche”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).
- 81.- ROHDE, Erwin, *Pseudofilología*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
82. _____ *Reseña del Nacimiento de la tragedia para Litterarische Centralblatt*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
- 83 -ROLAND y Françoise Etienne, *La antigua Grecia, historia de la arqueología helenística. Bibliotecas de bolsillo*, Barcelona, CLAVES, 1998.
- 84.- ROMERO Cuevas, José Manuel. *Hybris y sujeto. La ética-estética del joven Nietzsche*, Jitanjáfora- Morelia Editorial, México, 2007, (Serie: Filosofía crítica de la cultura, 9).
- 85.- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Trad. Raúl Gabás. Tusquets. México, 2010.
- 86.- SALCIDO Macías, Mónica Miroslava, *Grecia Abscondita. Nietzsche y la reinención de la antigüedad griega*. UNAM, FFyL, México, 2007 (Tesis de doctorado).
- 87.- SAGOLS, Lizbeth, *¿Ética en Nietzsche?* Fontamara, México, 2006. (Colección Argumentos, Filosofía, 41).
- 88.- SÁNCHEZ Meca, Diego, *Nietzsche-Wagner: Del drama musical a la música absoluta, en Nietzsche y lo trágico*, Eugenio Fernández García (ed.), Madrid, Trotta, 2012. (Col. Estructuras y procesos, serie filosofía).
- 89.- SCHULKIN, Claudio, “Nietzsche compositor”, en *A parte rei*. Revista de filosofía, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>.
- 90.- SIEMES, Herman W., “Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del Genius por el <<espíritu libre>> en los años posteriores a 1870”, en *Estudios Nietzsche*. Revista de la SEDEN, Madrid, Trotta, 2007 (Núm. 7. “Nietzsche y Wagner”).
- 91.- SOLÍS Plancarte, María de Lourdes. *La verdad ética-estética en El nacimiento de la tragedia y en la Ética Nicomaquea*, México, 2007, Tesis, UNAM, Maestría en Filosofía.

- 92.- SLOTERDIJK, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Trad. Germán Cano, Valencia, Pre-textos, 2000.
- 93.- VEYNE, Paul, *Séneca y el estoicismo*. Trad. Mónica Utrilla. México, FCE, 1995.
- 94.- VON ZIEGLER, Jorge. *La canción de la noche. Nietzsche/Malher*, 2º ed. México, Aldus, 2002. (Col. Las horas situadas).
- 95.-WAGNER, Richard, *Carta abierta a Friedrich Nietzsche*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
- 96.- WILAMOWITZ Mölendorf, Ulrich Von, *Filología del futuro. Respuesta a el Nacimiento de la tragedia de Friedrich Nietzsche, Profesor ordinario de filología clásica de la universidad de Basilea*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Ed. Técnos, Madrid, 2011.
97. _____ *¡Filología del futuro! Segunda parte*, en *Obras completas. Vol. 1. Escritos de juventud*. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid, Técnos, 2011.
- 98.- ZAMBRANO, María, “La soledad enamorada”, en *Estudios Nietzsche*, revista de la SEDEN, Madrid, 2002. (No. 2, “La música”).